



# Letras

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

Número Monográfico  
Abordajes del discurso

46 / 47  
JULIO 2002 - JUNIO 2003

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

*Decano*

Dr. HÉCTOR JOSÉ DELBOSCO

*Directora del Departamento de Letras*

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

*Secretario Académico*

Lic. SANTIAGO BELLOMO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

*Directora*

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

*Secretarios de Redacción*

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Lic. VALERIA MELCHIORRE

Lic. MARÍA LUCÍA PUPPO

*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); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ELÍAS RIVERS (State University of New York, Stony Brook); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza); Dr. CESARE SEGRE (Università degli Studi di Pavia).

*Consejo Asesor*

Dra. CARMEN BALZIER; Lic. TERESA IRIS GIOVACCHINI; Lic. TERESA HERRÁIZ DE TRESCA; Dr. RAÚL LAVALLE; Dra. MARÍA ESTHER MANGARIELLO; Lic. GRACIELA MATURO; Dra. ROSA E. M. D. PENNA; Prof. CARLOS RISPO; Lic. LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI.

*Prosecretarias de Redacción*

Prof.<sup>a</sup> ELSA GONZÁLEZ BOLIA

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

## Letras

46-47 (julio 2002 - junio 2003)

Número monográfico sobre abordajes del discurso

RESÚMENES .....	5
ÁNGEL J. BATTISTESSA, 1902-2002 .....	11
ARTÍCULOS	
NORMA CARRICABURO, Un abordaje lingüístico del texto. La sintaxis de la oralidad en <i>Cae la noche tropical</i> de Manuel Puig .....	15
INÉS DE CASSAGNE, Una lectura de los <i>Cuatro Cuartetos</i> de T. S. Eliot .....	33
MARÍA AMALIA GARCÍA JURADO, El mundo de la palabra en la comunicación oral: percepción, reconocimiento y acceso al léxico .....	55
LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO, La pluralidad discursiva en la narrativa argentina de las últimas décadas .....	69
GRACIELA MATURO, Una perspectiva humanista para el estudio de las letras: los aportes de la fenomenología y la hermenéutica .....	81
JOSÉ LUIS MOURE, La acrecibilidad como rasgo genérico y la edición de una crónica medieval en dos versiones .....	99
NORMA SAURA, Del Siglo de Oro al cine argentino .....	111
AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ, La locución conjuntiva <i>tanto que</i> y la correlación anafórica <i>tanto...que</i> en la subordinación temporal y consecutiva del <i>Amadís de Gaula</i> de Garcí Rodríguez de Montalvo .....	123
NOTAS	
ALCIRA ABADIE, El folklorista, entre el texto y el trabajo de campo. "Elogio y reproche a un viejo pergamino" de Augusto Raúl Cortazar .....	135
CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO, <i>La Divina Comedia</i> desde la hermenéutica de Hans Urs von Balthasar .....	139
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, Pragmática del diálogo teatral cantado .....	147
SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ, La caligrafía moderna y su proyección literaria .....	155
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS	
María Amelia Arancet Ruda, <i>Jacobo Fijman. Una poética de las buellas</i> (MAGDALENA CÁMPORA) .....	163
Helena Calsamiglia Blancafort - Amparo Tusón Valls, <i>Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso</i> (MARÍA LUCÍA PUPPO) .....	166
Miguel Ángel Garrido Gallardo, <i>Nueva introducción a la teoría de la literatura</i> (CRISTINA BARTOLOMÉ PORCAR) .....	167
Gérard Genette, <i>Figures IV</i> (JOSÉ MARIANO GARCÍA) .....	169
Helios Jaime-Ramírez, <i>Ideosemántica de la novelística argentina</i> (DANIEL RICCARDO) .....	173



## RESÚMENES

NORMA CARRICABURO, **Un abordaje lingüístico del texto. La sintaxis de la oralidad en *Cae la noche tropical* de Manuel Puig**

En este artículo se pasa revista a la sintaxis de la oralidad en la última novela de Manuel Puig, *Cae la noche tropical*. En principio se realiza una introducción que establece la relación entre la estética del autor y el peso de las voces de los personajes para el armado textual de sus novelas. Luego, tomando como base tanto estudios sobre la lingüística de la oralidad, como de crítica literaria que ayudan a la comprensión de ciertos recursos, se destaca: la aparente falta de planificación discursiva, parataxis e hipotaxis, sintaxis y coherencia, empleo del vocativo, la peculiar utilización de los pronombres personales en el diálogo, construcciones enfáticas y fórmulas de relieve, frases hechas, desplazamientos a derecha e izquierda, conectores y marcadores de modalidad coloquiales, etcétera.

NORMA CARRICABURO, **A linguistic approach to the text. The Syntax of orality in *Cae la noche tropical* by Manuel Puig**

In this article the syntax of orality in the last novel by Manuel Puig, *Cae la noche tropical*, is overviewed. There is an introduction establishing the relationship between the author's aesthetic view and the importance of the voices of the characters for the textual wording of his novels. Then, based upon the studies both of orality linguistics and literary criticism that help to understand certain resources, the following can be highlighted: the apparent lack of discourse planning, parataxis and hypotaxis, syntax and coherence, use of the vocative, the particular use of personal pronouns in the dialogues, the emphatic constructions and highlighting formulae, set expressions, movement rightwards and leftwards, colloquial connectors and markers of modality, etcetera.

INÉS DE CASSAGNE, **Una lectura de los *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot**

El texto poético de "Dry Salvages" es abordado teniendo en cuenta el contexto general del poema *Cuatro cuartetos* y los aportes intertextuales que obran en ellos. Todo concurre a "explorar" la relación entre el tiempo y la eternidad. Aquí se la traduce a través del simbolismo del agua, elemento vital y/o mortal para los hombres. Esta doble significación da connotaciones varias que juegan en las dos imágenes recurrentes –el río y el mar–. La cuestión halla su última respuesta a la luz de la Revelación.

INÉS DE CASSAGNE, **A Reading of T. S. Eliot's *Four Quartets***

The poetic text "Dry Salvages" is analyzed taking into account the general context of the *Four Quartets* and the intertextual contributions appearing on them. They all help to "explore" the relationship between time and eternity. This is translated here through the symbolism of water, a vital and/or mortal element for human beings. Such unfolded meaning provides several connotations that play in the two recurrent images –river and sea–. The issue finds an ultimate response under the light of the Revelation.

MARÍA AMALIA GARCÍA JURADO, **El mundo de la palabra en la comunicación oral: percepción, reconocimiento y acceso al léxico**

Entender el lenguaje hablado es, sobre todo, relacionar sonido y significado, una actividad que tiene lugar rápidamente en el tiempo. El léxico –es decir, la representación mental de las palabras y lo que ellas significan– funciona como el núcleo de este proceso de percepción y comprensión del lenguaje oral, y si bien el planteo es cognitivo, la categorización de los sonidos percibidos y el reconocimiento de la palabra se producen con referencia casi inmediata a la experiencia lingüística del oyente. En este trabajo se presentan resultados experimentales relacionados con la identificación de códigos de acceso al léxico del español, en diferentes poblaciones. En general se puede inferir que si bien cada palabra tiene un procesamiento activo propio, el oyente une sonido y significado alrededor de los 200 milisegundos, utilizando en forma alternada la segmentación silábica y morfémica y la información acústico-fonética de rasgos y secuencias específicas.

MARÍA AMALIA GARCÍA JURADO, **The Word in Oral Communication: Perception, Recognition and Access to Lexicon**

To understand oral language is, above all, to relate sound and meaning, an activity which takes place quickly in time. The lexicon –that is, the mental representation of words and what they mean– functions as the nucleus of this process of perception and understanding of oral language, and even if the focus is cognitive, the categorization of the perceived sounds and the recognition of words are produced with almost immediate reference to the listener's linguistic experience. In this paper we present experimental results related to the identification of codes of access to Spanish lexicon, in different populations. In general it can be inferred that even if each word has its own active processing, the listener joins sound and meaning at around 200 milliseconds, alternatively using syllabic and morphemic segmentation and acoustic-phonetic information of traits and specific sequences.

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO, **La pluralidad discursiva en la narrativa argentina de las últimas décadas**

En este artículo se señala una característica de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX, común a escritores modernos y posmodernos, como es la pluralidad de los discursos utilizados en una misma obra. El quiebre del relato lineal y la incorporación de distintos tipos de discursos (propios junto a ajenos, ficcionales junto a históricos, políticos, filosóficos, antropológicos, estéticos, arquitectónicos o incluso provenientes de las ciencias duras) se relaciona con “la condición posmoderna” señalada por Lyotard, que responde a una hipercodificación del hombre actual, a la dialectización de las sociedades, y también a un descrédito de la “realidad racionalista” de la modernidad.

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO, **Discursive Plurality in the Argentine Narrative of the Last Decades**

In this paper we analyze the plurality of discourse, shared by modern and postmodern writers, that characterizes Argentine literature in the second half of the twentieth century. The rupture of a lineal story and the incorporation of different types of discourse (of the writer's own or of other writers, fictional or historical, political, philosophic, anthropologic, aesthetic, architectural or even proceeding from the hard sciences) are related to “the postmodern condition” pointed out by Lyotard, which answers to present-day hypercodification, the increasing dialects in societies, and also the discredit on modern “rationalist reality”.

GRACIELA MATURO, **Una perspectiva humanista para el estudio de las letras: los aportes de la fenomenología y la hermenéutica**

El presente trabajo pretende esbozar una propuesta humanista para el estudio de las letras, asentada en la estética metafísica clásica y renovada a partir de la Fenomenología y la Hermenéu-

tica modernas. Tal propuesta —en la que hemos venido trabajando con otros colegas preocupados por la educación— reclama necesariamente una crítica de la teoría saussuriana del signo, que ha sido punto de partida del formal-estructuralismo, y de otras corrientes teórico-críticas de corte científico prevalecientes en los ámbitos universitarios durante las últimas décadas. Consideramos que el giro fenomenológico protagonizado por eminentes filósofos y teólogos contemporáneos resulta productivo para la recuperación del humanismo tradicional, relegado por las ciencias del hombre, así como por las ideologías modernas. Los aportes de la Hermenéutica —protestante y católica— contribuyen a completar esa recuperación, al incorporar el texto literario a su tradición histórica, revitalizando el marco cultural de autor y lector y posibilitando una lectura situada (en un espacio no solamente geográfico sino desde luego histórico y cultural). Una propuesta de esta índole nos parece próxima a las incitaciones de las últimas Encíclicas hacia una aproximación entre Fe y Razón dentro de los ámbitos universitarios cristianos.

**GRACIELA MATURO, A Humanistic Perspective for the Study of Literature: the Contributions of Phenomenology and Hermeneutics**

This paper seeks to describe a humanistic approach for the study of literature, based on classical metaphysical aesthetics and renewed after modern Phenomenology and Hermeneutics. This project —on which we have been working with other colleagues concerned about education— claims a critical review of Saussure's theory of sign, which lies at the origin of formal-structuralism and other scientific critical movements that have prevailed in universities for the last decades. We consider that the phenomenological turn carried out by eminent contemporary philosophers and theologians results in the recovery of traditional humanism, left aside by the human sciences as well as the modern ideologies. The contributions of Hermeneutics —protestant and catholic— complete this recovery by incorporating the literary text into its historical tradition, revitalizing the cultural frame of author and reader and situating the act of reading in a geographic, historical and cultural context. In this way our proposal is close to the Encyclicals that favor the dialogue between Faith and Reason in Christian universities.

**JOSÉ LUIS MOURE, La acrecibilidad como rasgo genérico y la edición de una crónica medieval en dos versiones**

El trabajo se propone el análisis del procedimiento de la adición textual en dos crónicas castellanas oficiales del siglo XIV. Se amplía el análisis del acrecentamiento textual operado sobre la versión *Primitiva* de la *Crónica del rey Don Pedro y del rey Don Enrique* de Pero López de Ayala extendiéndolo a la *Gran Crónica de Alfonso XI*, su antecedente inmediato, con el propósito de caracterizar el mecanismo aditivo en la convergencia de los puntos de vista informativo y compositivo. La identidad de procedimientos permite postular, por una parte, la existencia de un “momento” historiográfico situado cronológicamente hacia mediados del siglo XIV, que pudo haber promovido idénticos mecanismos de acrecentamiento, y por otra, que este acrecentamiento es esencialmente informativo y propio del género cronístico, por lo que debe privilegiarse su consideración antes que la de eventuales intencionalidades extra-textuales.

**JOSÉ LUIS MOURE, Increase as Generic Pattern and the Edition of a Medieval Chronicle in Two Versions**

The aim of this paper is to analyze the process of textual addition in two official Castilian chronicles of the fourteenth century. It amplifies the analysis of textual increase operated on the *Primitive* version of Pero López de Ayala's *Crónica del rey Don Pedro y del rey Don Enrique* extending it to its immediate antecedent *Gran Crónica de Alfonso XI*, with the purpose of characterizing the additive mechanism that converges on text informative and compositional aspects. These identical procedures allow to postulate, on one hand, the existence of a historical “moment”

towards the middle of the fourteenth century that could have promoted identical increasing mechanisms, and on the other, that such increase is essentially informative and characteristic of the chronicle as genre, a reason for which it should be considered before any hypothetical extra-textual intention.

**NORMA SAURA, Del Siglo de Oro al cine argentino**

El presente trabajo se propone: a) reflexionar sobre las relaciones entre el cine y la literatura, subrayando algunos problemas tratados ya por la crítica; b) plantear las posibilidades que esta área tiene en cuanto a investigación y aplicación didáctica; c) recuperar el filme *La dama duende*, proyecto de fuerte significación política en su momento, que reunió un enorme elenco de españoles exiliados en nuestro país y que llevó a la pantalla argentina una obra del gran dramaturgo barroco Pedro Calderón de la Barca.

**NORMA SAURA, From Spanish Siglo de Oro to an Argentine Film**

This paper seeks to: a) study the relations between cinematography and literature, focusing on some problems already discussed by criticism; b) establish the possibilities of research and didactic application offered by this field; c) recover *La dama duende*, a film of great political significance at the time, that assembled a strong cast of Spanish exiles in our country and that brought a play by the great Baroque playwright Pedro Calderón de la Barca to Argentine cinemas.

**AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ, La locución conjuntiva *tanto que* y la correlación anafórica *tanto...que* en la subordinación temporal y consecutiva del *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo**

Plugo al autor del *Amadís de Gaula* primitivo emplear a fines del siglo XIII en su obra diversos calcos sintácticos —esto es, construcciones latinas o francesas que, en formas perfectamente castellanas, es menester, empero, entenderlas con los sentidos que en las lenguas originales tenían—, y complúgose Garcí Rodríguez de Montalvo en retomarlos y emplearlos también en su refundición amadisiana a fines del siglo XV. En este estudio se trata del calco de la construcción temporal francesa medieval con *tant que* y *tant... que*, se establece su diferencia de las construcciones consecutivas, se demuestra que abunda sobremanera en el Libro Primero y que perdura hasta el Capítulo 94 de las *Sergas de Esplandián*, y se comprueba que, como ocurre con otros calcos, presenta una muy fuerte tendencia a ser utilizado como fórmula épico-narrativa.

**AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ, The Conjunctive Locution *tanto que* and the Anaphoric Correlate *tanto...que* in Temporal and Consecutive Subordination in Garcí Rodríguez de Montalvo's *Amadís de Gaula***

At the end of the thirteenth century the author of the primitive *Amadís de Gaula* included several syntactic copies —that is, Latin or French constructions which, though in perfect Spanish forms, have to be understood with the senses they had in their original language—, and Garcí Rodríguez de Montalvo also chose to use them in his amadisian remake at the end of the fifteenth century. In this study we consider the copy of the French medieval temporal construction in *tant que* y *tant... que*, we establish its difference from the consecutive constructions, we demonstrate its superabundance in Libro Primero and its presence until Chapter 94 of *Sergas de Esplandián*, and we conclude that, like other syntactic copies, it shows a very strong tendency to be used as an epic-narrative formula.

**ALCIRA ABADIE, El folclorista, entre el texto y el trabajo de campo. “Elogio y reproche a un viejo pergamino” de Augusto Raúl Cortazar**

Se rescata y comenta el primer trabajo publicado, a muy temprana edad, por el insigne folclorista argentino Augusto Raúl Cortazar; se trata de un texto evocador y en gran medida

poético que, por vía metafórica, postula la necesidad de un doble contacto, con las fuentes escritas y con las fuentes vitales, en la tarea de todo estudioso del folklore, y que en el caso concreto del autor parece preanunciar su entera trayectoria y temple intelectual.

ALCIRA ABADIE, **The Folklorist, Between Text and Field Work. "Praise and Reproach to an Old Parchment" by Augusto Raúl Cortazar**

The first work of the great Argentine folklorist Augusto Raúl Cortazar, published when he was very young, is recovered and reviewed here. This is an evocative and highly poetical text that, by means of metaphors, postulates the need for a double contact, with written and vital sources, in the task of every folklore researcher. In the particular case of Cortazar, it seems to anticipate his entire career and intellectual profile.

CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO, **La Divina Comedia desde la hermenéutica de Hans Urs von Balthasar**

Hans Urs von Balthasar propone una interpretación del texto literario a partir de un categorial hermenéutico centrado en la unidad de figura, drama y verdad. La significatividad de su aporte consiste en haber mostrado la necesidad de integrar a los estudios literarios la perspectiva de una estética trascendente. En el marco de la propuesta temática de este número dedicado a las diferentes posibilidades de abordaje del texto literario se presenta, primero, un breve panorama de los ejes teóricos del planteo hermenéutico balthasariano, categorial que luego se aplica al caso particular de la obra dantesca.

CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO, **Dante's Divina Comedia in the Light of Hans Urs von Balthasar's Hermeneutics**

Hans Urs von Balthasar's interpretation of the literary text is based on some hermeneutic categories centered on the unity of figure, drama and truth. The significance of his contribution consists in having shown the need of integrating a transcendent aesthetic perspective into literary studies. In the frame of this thematic volume we present, firstly, a brief account of the theoretical guidelines of von Balthasar's hermeneutics. Secondly, we apply these categories to the particular case of the *Commedia*.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, **Pragmática del diálogo teatral cantado**

Partiendo de un concepto de *diálogo* que limita este tipo de discurso, para diferenciarlo de la comunicación unilateral o del monólogo dialogístico, a la interacción verbal bilateral o multilateral consistente en una secuencia de turnos alternos y simétricos, concurrentes en la creación del sentido final mediante un proceso semánticamente progresivo, estudiamos una serie de alteraciones o violaciones de los principios derivados de este concepto estricto de diálogo, tal como se verifican en un *corpus* de 23 óperas italianas del ochocientos y del primer novecientos, y en relación con la superposición de dos discursos no siempre avenidos: el verbal y el musical. Encuadramos las alteraciones estudiadas en el contexto de la dialéctica básica que signa la historia del teatro cantado y que opone dramaticidad e inteligibilidad a musicalidad y expresividad.

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ, **Pragmatics of the theatrical sung dialogue**

Beginning with a concept of the term *dialogue* that limits this kind of discourse, in order to differentiate it from unilateral communication or dialoguing monologue, to the bilateral or multilateral verbal interaction consisting in a sequence of alternate and symmetric shifts, concurrent with the creation of the final meaning through a semantically progressive process, we analyze a series of alterations or violations to the principles derived from this strict concept of dialogue, as verified in a *corpus* of 23 Italian operas of the 800 and first part of 900, and in relation to the overlap of two not-always-consistent discourses: the verbal and the musical

ones. We frame the analyzed alterations in the context of the basic dialectic that marks the history of sung theatre and that considers dramatic patterns and intelligibility as opposed to musicality and expression.

SILVIA C. LASTRA PAZ, **La caligrafía moderna y su proyección literaria**

La ciencia paleográfica caracteriza al sistema formal de escritura originado en el siglo XVIII como caligrafía moderna. Este mismo sistema pautado con fines esencialmente dialógicos, que acallan ampliamente los fines memorísticos y perpetuadores de las diferentes formas evolutivas de la caligrafía antigua, se constituye como un diasistema grafológico simultáneo, pues permite captar, en un mismo movimiento, la dinámica o estructura de la letra y el rasgo tipo del escribiente. Estas dos categorías de análisis, consideradas analíticamente en un texto manuscrito, abren la posibilidad de indagar, desde otra óptica, las etapas del proceso creador y de señalar las categorías recurrentes y principales de un genérico perfil creativo.

SILVIA C. LASTRA PAZ, **Modern Calligraphy and its Literary Projection**

The paleographic science characterizes the formal system of writing created in the eighteenth century as Modern Calligraphy. This system with mostly dialogic purposes, which widely undermine the memorizing and perpetuating purposes of the different evolving forms of Ancient Calligraphy, constitutes a simultaneous graphologic system that enables to comprehend, in one movement, the dynamic or structure of the handwriting and the traits of the writer. Analytically considered in a manuscript, both these categories lead to a new approach to study the stages of the creative process and to determine recurring and main categories of a generic creative profile.

ÁNGEL J. BATTISTESSA  
1902 - 2002

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA  
*Directora*

“Una tarde parda y fría/ de invierno. Los colegiales/ estudian...” El “Recuerdo infantil” de Antonio Machado se superpone inevitablemente en mi memoria con otro, con el cual guarda tanto similitudes como diferencias. No estábamos en una ciudad española sino en Buenos Aires, no había niños sino alumnos del 1<sup>er</sup>. año de la Facultad de Letras de la UCA. Pero era también una tarde parda y fría de invierno, y asimismo teníamos un Maestro cuya imagen es inseparable de alguien que siempre “lleva un libro en la mano...”. Huelga decir que el Maestro era Ángel J. Battistessa. Pero subrayo el empleo de la mayúscula porque la enorme diferencia con el de Machado es que mientras aquél representaba para el poeta la monotonía de lo repetitivo, para nosotros D. Ángel, en esa clase inolvidable, actuó como un guía que nos reveló la aventura siempre renovada que significa el análisis y la interpretación de un texto literario. Fueron tres horas seguidas y aunque acabábamos de ingresar en la Universidad y teníamos aún un pie en la hiperactividad de la adolescencia, ni pensamos en pedir un recreo.

En aquella oportunidad Battistessa puso en juego, como sólo él podía hacerlo, su concepción de todo lo que significa el abordaje de un texto. Así lo resume en *El poeta en su poema*:

[...] la genuina actitud crítica solo empezará a partir del momento en que el estudioso (casi diríamos el diestro enamorado de esa poesía; no su “amateur”, sí su amante) sepa remontarse desde la configuración idiomática del poema a la peculiar representación del universo, o por lo menos de la poesía, que el poeta –si en verdad era un poeta– logró aprehender en los vocablos, en los giros, en los patrones métricos, en los símiles y hasta en la puntuación o en la ausencia de ella.

La necesidad de amar sinceramente lo que se está haciendo se destaca sin duda como piedra de toque de un genuino abordaje de la complejidad representada por cada texto. Reflexión que recuerda la de Sainte-Beuve: “Nace muerta la crítica en cuyo principio y curso no esté presente el amor a las Letras”. Pero resulta notable cómo a continuación D. Ángel resume en pocas palabras grandes líneas maestras que subyacen al desarrollo

de los métodos críticos a lo largo del siglo XX. El estructuralismo sostendrá que el discurso de la literariedad se caracteriza porque no contiene un solo formante lingüístico que no resulte funcional. Argumento aún hoy en plena vigencia entre quienes defienden una serie de rasgos formales como distintivos de tal tipo de discurso. Y por su parte, la hermenéutica de Paul Ricoeur se referirá a “la imagen de mundo” que surge como resultado de la “configuración” de los elementos textuales. Postulado que se reactualiza y brinda en este momento nuevas posibilidades de análisis a través de la teoría de “los mundos posibles”.

Battistessa ejerció una acción decididamente renovadora sobre el abordaje del texto literario en la Argentina. Al adoptar los principios metodológicos de la estilística lo hizo desde una cabal comprensión del alcance de los postulados de Spitzer respecto a que es imposible divorciar la lingüística de los estudios sobre literatura. Tocado además por una sensibilidad particular que le permitía bucear en sustratos profundos del texto, demostró D. Ángel, en un medio todavía tributario de la perspectiva positivista de la biografía y el entorno histórico, que el texto en sí es el primer objeto de análisis, hasta en rasgos aparentemente tan leves como “la puntuación o la ausencia de ella”. No era, por cierto, una expresión hiperbólica. Todos los que tuvimos el privilegio de escucharlo recordamos que aspectos tan sutiles como éste —otras veces podía ser un hiato o una sinalefa— eran firmes puntos de apoyo para sus interpretaciones. Cuántos tendrán aún presente su análisis del verso de Santa Teresa, “la paciencia todo lo alcanza”, en el cual indicaba que debe hacerse un hiato entre la “i” y la “e” porque, de ese modo, se aclara en primer lugar el sistema métrico. Pero además, porque ese recurso es el que destaca la palabra que resulta clave, “paciencia”, núcleo de la actitud vital sobre la que gira el poema y expresión asimismo de la entrega confiada de la Santa a la voluntad de Dios.

Su clarividencia y su talento innovador lo llevaron a comprender muy pronto la necesidad de integrar la labor intelectual con la actividad de los nacientes medios de comunicación. Fue así el iniciador del teatro radiofónico en nuestro país, con traducciones personales de textos que iban desde los clásicos hasta los autores contemporáneos. Y desde la creación de Radio Nacional —entonces “del Estado”— y Radio Municipal, desarrolló en ambas ciclos de disertaciones sobre temas de cultura general, los cuales encontraron luego un nuevo espacio al aparecer la televisión.

Ángel J. Battistessa estuvo estrechamente relacionado con *Letras* desde sus inicios. Fue el autor del estudio liminar del N° 1 y mereció números de homenaje al cumplir 80 y 90 años. En ellos, sobre todo en el del octogésimo aniversario, se reseña su inabarcable labor de humanista y los innumerables reconocimientos que recibió de personalidades e instituciones del país y del extranjero. Pero hay dos aspectos que unifican el asombroso caudal de datos: la vocación de universalidad de D. Ángel y la permanente fusión de su labor intelectual con inquietudes existenciales. Cabe señalar que al respecto comentaba Juan Carlos Ghiano: “La universalidad de Battistessa se funda en su humanismo católico, afirmado en la realidad argentina para elevarse desde ella a todos los climas espirituales”. Recordemos que este mismo humanismo católico llevó al catedrático de fama internacional a barrios apartados del centro para dar cursos y conferencias a empleados y obreros que lo seguían con entusiasmo.

En esta evocación no puede faltar una referencia al humor y la alegría vital con que nuestro maestro sabía sazonar su tarea —y bien que sabía de “sazonar” como avezado gastrónomo y *gourmet* que era—. “La literatura es el domingo de la inteligencia”, gustaba repetir. Y de entre múltiples anécdotas puede recordarse la pregunta que solía hacer a los ingresantes a la Carrera de Letras: “¿Qué libros se llevaría Ud. a una isla desierta?” Cuando el examinando había agotado orgulloso toda la lista de los clásicos, D. Ángel insistía: “Está muy bien ¿pero y para divertirse? Porque yo no podría irme sin *Los tres mosqueteros*”. No podemos olvidar esta faceta de su personalidad cuando proliferan por la crítica literaria términos como “carnaval”, “carnavalizante”, “lúdico” o mejor, “lúdico” y otras referencias similares que en realidad, por el contexto solemne donde se las incluye, muchas veces parecen no evocar otro juego que la ruleta rusa. La cultura constituía para Battistessa algo suficientemente importante en la vida de cualquier hombre como para mantenerla alejada de toda solemnidad.

¿Qué metodología para el análisis de textos seguiría el Decano fundador de nuestra Facultad de Letras si estuviera entre nosotros y cumpliera muchos menos años que 100? No podemos adivinarlo, pero no es difícil imaginar que se interesaría por las nuevas corrientes, que las observaría con mirada crítica para extraer de ellas los aspectos valiosos que le permitieran un mayor ahondamiento, que desearía con una ironía lapidaria todo bizantinismo, que tomaría en cuenta los entrecruzamientos del texto escrito con los diferentes discursos surgidos de la sociedad de la imagen y que continuaría practicando las pacientes virtudes del filólogo desde el sólido conocimiento de las lenguas clásicas.

Por eso, en este número dedicado a los abordajes del discurso, que entra en prensa cuando celebramos el centenario de su nacimiento, ofrecemos una variada gama de posturas críticas a la memoria del Maestro. Y por cierto, de lo que estamos seguros es de que hoy como entonces podríamos describir su actitud de estudioso con las palabras que Antonio Machado dedicó a Gonzalo de Berceo, quien a su vez las había empleado para referirse a Santo Domingo de Silos:

[...] nos dice su dictado  
mientras le sale afuera la luz del corazón.



## ARTÍCULOS

### UN ABORDAJE LINGÜÍSTICO DEL TEXTO LA SINTAXIS DE LA ORALIDAD EN *CAE LA NOCHE TROPICAL* DE MANUEL PUIG

NORMA CARRICABURO

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Católica Argentina*

#### INTRODUCCIÓN

En 1967 la revista *Primera Plana* anticipó un capítulo de *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig. Al mismo tiempo, otro era dado a conocer por la revista literaria *Mundo Nuevo*. Una de las respuestas a estos avances fue el comentario del uruguayo Juan Carlos Onetti: “Sé cómo hablan los personajes de Puig; lo que no sé es cómo escribe” (JILL-LEVINE, 2002: 184). Rescato este juicio –más allá de la mala intención que pudo tener el responsable– porque considero que expresa como pocos el desconcierto ante una literatura basada en la oralidad.

Entre el habla y la escritura, y especialmente entre la oralidad y la literatura, siempre ha existido una distancia considerable. Una literatura que se apoya en la voz corre el riesgo de ser considerada un género menor, como ocurrió en el Río de la Plata con la gauchesca. La literatura siempre ha pertenecido al Olimpo cultural, o a la “cultura con K mayúscula”, tal la designación de Puig al tomar la defensa de los géneros menores. Sin embargo, hay que ubicar los inicios de la obra del autor al final de los años 60, cuando la posmodernidad artística, tanto en Europa como en América del Norte, borraba las fronteras entre la cultura alta y la baja cultura. La oralidad, como otros materiales hasta entonces considerados de desecho, puede ocupar un espacio literario que antes le había sido negado. En la literatura nacional otros intentos de modelizar<sup>1</sup> el habla cotidiana estuvieron a cargo de Arlt, cuando introduce en sus novelas el lunfardo, o ya más próximos a Puig, Cortázar y Sábato, al mostrar los distintos sociolectos de una urbe considerada desde fines del siglo XIX como babilónica.

<sup>1</sup> En un trabajo anterior (CARRICABURO, 2002), he señalado, tomando el concepto de Jurij Lotman, que ya el lenguaje escrito constituye una modelización del lenguaje hablado y a su vez la literatura representa la modelización estética de una escritura.

Las novelas de Puig se apartan raigalmente de los anteriores tanteos. En su narrativa se trata de construir la novela desde el habla de los personajes. El autor desaparece y junto con él la organización discursiva y extradiscursiva de la narrativa tradicional. La tarea de armado o montaje le corresponderá al lector, quien debe reconocer las voces, organizarlas temporal y espacialmente, recrear la realidad a partir de las focalizaciones de los mismos sucesos que proyectan los distintos personajes y que pueden ser disímiles y hasta contradictorias. Al desaparecer el autor, no hay ninguna voz literaria privilegiada. El lenguaje natural de la gente común es modelizado y reemplaza a la expresión escrita y pulida de la novela convencional. No se trata del primer intento de construir una novela desde el diálogo, pero sí lo era en estas latitudes<sup>2</sup>.

En un trabajo previo sobre oralidad y escritura (CARRICABURO, 2002) he discriminado, para el caso de la literatura fundada en la voz, dos momentos. Siguiendo a Walter Ong, quien señaló una oralidad primaria, cuando se establece la comunicación hablada directa entre emisor y receptor, y una oralidad secundaria, cuando existe una transmisión a través de medios de complejidad tecnológica (teléfono, grabación, contestador automático, radio, cine, televisión, etc.), he advertido un paralelo entre la oralidad primaria y la literatura realizada en el siglo XIX y entre la oralidad secundaria y gran parte de la literatura del siglo XX, donde el espacio de los *mass media* (radio, televisión) y de representaciones artísticas orales (cine, grabaciones discográficas) entran en contacto con la literatura y condicionan la obra artística. Particularmente en el caso de Puig, es sabido que utilizó para algunas de sus novelas informantes que grababa o cuyas respuestas copiaba mecanográficamente para construir al personaje desde su propia voz. Los habitantes de Vallejos primero, luego los de Buenos Aires y por último los del exilio son aparentemente calcados en un pretendido realismo lingüístico que no es tal, ya que el autor no solo selecciona y gramaticaliza, sino que también exalta los tonos *camps* y *kitsch* de los personajes<sup>3</sup>.

Jill-Levine, traductora de las primeras novelas de Puig al inglés y compañera de Emir Rodríguez Monegal en 1969, época en que se conocieron ella y el novelista en Nueva York, recuerda en la biografía del argentino el peculiar léxico que usaba. Por ejemplo, tras el primer encuentro con la desaparecida pareja (en cuanto a edades) que constituían ella y Monegal, Puig le comenta a un amigo común que eran “una pareja llamativa”:

<sup>2</sup> En 1967, una nota de Mary McCarthy en la revista *Encounter* hizo que Puig conociera a la novelista inglesa Ivy Compton-Burnett. Le escribe entonces a Rodríguez Monegal: “Para mi sorpresa... descubrí que mis diálogos de incógnito ya habían sido hechos hace 20 años: y pensar que creía haber inventado algo nuevo” (JILL-LEVINE, 2002: 177).

<sup>3</sup> Sobre este mismo concepto del aparente realismo de Puig, pero referido a un plano más abarcador que el lingüístico, sostiene José Amícola: “El problema de la imitación de la realidad y en qué medida es posible es una de las cuestiones fundamentales de la teoría literaria y del arte en general. Pero en cuanto al problema de la mimesis en la literatura de Puig, se debería decir que hay una tensión entre una mimesis transparente (‘realista’) y otra opaca (en la que los procedimientos oscurecerían el supuesto realismo). [...] Puig revitaliza, por cierto, el principio imitativo, dejándolo invadir por una energía «que guía la emotividad, se filtra en el saber y penetra en las estructuras de poder». Para Logie, se trata de una *libido imitandi*. Puig coloca la mimesis en un punto donde nunca estuvo antes, ni en lo representado (privilegiado por Platón), ni en la representación (privilegiada por las vanguardias) sino en un punto intermedio” (AMÍCOLA, 2000: 307).

“Llamativa” era un eufemismo anticuado por impactante, extraño, típico del modo de hablar de la generación de su madre. Al conocer a la exuberante señora Puig en Buenos Aires dos años después, me di cuenta de que ella era la fuente del idioma que Manuel imitaba con tanta perfección en la escritura. Ella era la secreta enunciadora de esas palabras habladas que para ese entonces yo había traducido hacia poco. Manuel le explicó mi deleite: “Hablas como mi novela” (JILL-LEVINE, 2002: 10-11)<sup>4</sup>.

La relación vital y artística con la madre en el trabajo narrativo de Puig ha sido destacada por otro escritor, César Aira, y me atengo a sus palabras ya que son condensadoras de un complejo proceso psíquico y estético:

Antes de la voz está el gesto con que la voz se propone, y eso es lo que da la madre. El hijo la imita sin saberlo, y puede llegar a hacerlo tan bien como esos insectos que se confunden con hojas y ramitas. [...] El mundo de estas paradojas es la madre. La madre es la historia, y transmite un estilo, y no es ni hace otra cosa. Puig fue el poeta de la maternidad. Por ser el hombre-madre, fue el hombre historia y el hombre estilo. Y si en la novela que creo que es la culminación de su genio, *Sangre de amor correspondido*, llevó a su último estadio la expresión de horror del destino en la figura de la madre, en la novela última, *Cae la noche tropical*, logró algo tan inusitado como desprender a la madre del sistema familiar y hacerla girar sola y libre en otra dimensión (AIRA, 1991: 28).

Alan Pauls, a su vez, destaca unas palabras de Toto en *La traición* cuando, durante las siestas que sus padres pasan juntos, se ve obligado a recortar figuras o a dibujar en silencio: “Sin modelo yo no sé dibujar, sin modelo mamá sabe dibujar, con modelo dibujo mejor yo”. De esta cita podemos desprender que la madre refleja el medio y, en su adaptación a este, el hijo la toma de modelo y la copia, pero esa copia superará el modelo, alcanzará un plano estético del cual carece el modelo. Sostiene Pauls:

En *La traición* no hay práctica que no esté definida por la fuerza de reproducción, como copia de materiales ya organizados. Lo que Toto dibuja, copia y calca (tres operaciones sostenidas por el mismo principio) es siempre un *código*, un repertorio dado de convenciones, un imaginario socialmente constituido, y el mismo procedimiento (reproducción y no creación, trabajo con materiales preformados y no expresivos) rige, por ejemplo, todos los tipos de escritura que aparecen en el texto. [...] En el principio, pues, está el código: géneros, formaciones discursivas, situaciones comunicativas, modelos de enunciación: todo un conjunto de “orígenes” reglados en el que también debe inscribirse la conversación familiar del primer capítulo (PAULS, 1986: 40).

Copiar, calcar un habla es una tarea para la cual también se requieren modelos. Otro femenino y mediático fue Niní Marshall, de quien Puig imitaba sus imitaciones ante los amigos (JILL-LEVINE, 2002: 76). Asimismo, en la novelística del autor se trata de tomar modelos de habla o discursivos para luego elaborarlos en un plano estético.

<sup>4</sup> Por motivos de extensión no se incluirán en este artículo el léxico y la morfología, tan ricos, de la última novela de Puig.

## CORPUS

De sus novelas, me centraré en la última, *Cae la noche tropical* (1988), que se inicia recreando la ilusión del coloquio a través de la conversación aparentemente azarosa e informal de dos hermanas octogenarias en un departamento en Río de Janeiro. En estas voces es fácil reconocer la de su madre, Male, y la de la tía Carmen, quien efectivamente visitó a su hermana en Río tras la muerte de la hija. En un tercer personaje femenino, la psicóloga argentina exiliada y que provee de tema a las dos ancianas, puede ocultarse la voz del propio Puig (JILL-LEVINE, 2002: 332).

Tras *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, escrita primeramente en inglés, ya que su modelo era un vecino de Nueva York, y tras *Sangre de amor correspondido*, escrita en su versión original en un dialecto del portugués del norte de Brasil, hablado por un albañil que trabajaba para el novelista en los departamentos que había comprado en Río y que le sirvió como informante a partir de las grabaciones de sus mitómanos relatos, Manuel Puig tuvo la oportunidad de volver al español rioplatense. El exilio lingüístico que se había empezado a manifestar literariamente en *Pubis angelical*, escrita en México, llegaría al extremo del extrañamiento en sus producciones escritas en otras lenguas y luego traducidas. Con *Cae la noche tropical* retoma un rioplatense anacrónico, el de la generación anterior a él, sus primeros modelos, pues, como se quejaba Puig, ya no sabía cómo hablaban los jóvenes en su patria.

Asimismo, Puig retoma la técnica del folletín que ya había explotado magistralmente en *Boquitas pintadas* y suma a los diálogos iniciales, cartas (pese al soporte escrito, las cartas familiares, especialmente entre las hermanas o de Nidia al hijo o a Wilma, tienen un marcado estilo oral; en cambio, las cartas entre la psicóloga Silvia y Ñato, el hijo de Luci, presentan un estilo más formal y el tono no alcanza lo coloquial), conversaciones telefónicas, informes policiales o de una aerolínea comercial. A través de ellos no solo se desarrolla la acción, sino que se van reconociendo las personalidades bien diferenciadas de las dos hermanas. También retorna al material extraliterario de sus primeros ciclos: películas de los años 40 (especialmente dos de Vivien Leigh: *La divina dama* y *El puente de Waterloo*, además de las referencias a *Cumbres borrascosas*), canciones (Puig escenifica en un diálogo entre las dos hermanas unos versos de “La novia ausente”, de Barbieri-Cadícamo: “y tú me pedías/ que te recitara/ esa sonatina/ que soñó Rubén”), teleteatros (cuando Nidia contrata a la niñera de una vecina para que la acompañe por las noches, la muchacha ve teleteatros y ajusta su propia vida y la de los otros a las novelas televisivas).

## HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA ORALIDAD

La importancia de la oralidad en la obra de Puig se afirma sobre su misma concepción estética. Según sabemos por Jill-Levine (2002: 320), sostenía: “Sobre todo *oigo* la acción”. Su infancia en General Villegas, donde el cine constituía un modo casi cotidiano de escapar a la monotonía de la vida de pueblo en una pampa bastante seca, lo hizo incursionar en un arte sustentado por la voz en primer término y luego por la imagen. Cuando aún no sabía leer las películas subtituladas, la madre, su primer modelo lingüís-

tico, las “leía” para él<sup>5</sup>. La palabra escrita a través de la literatura había de llegar después, una vez que el universo estético del futuro creador hubiera echado sus propios cimientos. Del mismo modo la radio, tan cotidiana en los hogares argentinos de las décadas del 30, 40 y 50, redundaba, a través de las canciones, los programas humorísticos como el de Niní Marshall y los radioteatros, en el soporte oral de la palabra. Todos estos géneros menores que luego reivindicaría Puig van creando no solo un universo estético mediático, con sustentos en el *kitsch* y el *camp*, sino también una familiaridad con lo auditivo. Si bien no es el fin de la “galaxia gutenberg” anunciada por McLuhan, es el principio de una nueva concepción de la palabra escrita a través de la voz.

Tal como Puig oía la acción, así, en sus novelas, le llega a sus lectores. Abrir *Cae la noche tropical* es penetrar en el departamento de Río y escuchar, en una especie de *voyeurismo* auditivo, a esas hermanas que, inmersas en la cotidianidad y los recuerdos, no dejan de lado las preguntas fundamentales del hombre sobre la muerte, la fe, el amor y la libertad.

En otros autores reflejar el habla implica, fundamentalmente, una transcripción de una fonética particular. Sucede así con los gauchescos o con Fray Mocho, para dar solo algunos ejemplos. En la obra de Puig, el nivel fonético se apoya en la norma rioplatense culta, ya que ambas hermanas tienen educación universitaria, y en este nivel lo más destacable son las inflexiones tonales, marcadas en la escritura por la abundancia de signos de interrogación o de admiración, y la peculiar ubicación de las juntas, tanto finales como intermedias. Especialmente las comas no se encuentran marcadas por las normas de la gramática, sino que responden a un ritmo enunciativo: “Y lloraba y lloraba, todo el día” (6); “Si fuera así no se lo hubiese tomado tan a la tremenda, a este que se le cruzó en el camino” (9); “Pero está presente en tu recuerdo, y en el de todos los que la quisieron” (10); “Sería un calvario, la palabra, como para mí” (31); etcétera.

En el nivel sintáctico, todo aquel que le haya desgrabado una charla o un reportaje sabe que la sintaxis de la oralidad difiere notablemente de la sintaxis de la escritura y que escribir implica modificar las construcciones de la expresión hablada. El hecho de haber trabajado con informantes, grabándolos y desgrabándolos, posiblemente haya determinado una sintaxis de la oralidad tan rica en la última novela de Puig.

## LA ILUSIÓN DE LA ORALIDAD: ENTRE ANOMIAS Y (AUTO)CORRECCIONES

Las dos protagonistas, Luci y Nidia, tienen ciertos déficit propios de su avanzada edad. Por ejemplo, Luci conserva la memoria, la cual estimula, por ejemplo, escuchando las noticias, leyendo el diario o releendo los folletos de viaje, pero está un poco sorda y a veces, como la reconviene la hermana, contesta “al tuntún, sin estar segura si escuchaste bien o no, un poco a la buena de Dios, adivinando” (PUIG, 1988: 12). Nidia, en cambio, tiene “un oído de tísica” (140), pero le falla la memoria y teme olvidar los mo-

<sup>5</sup> La presencia de la voz materna en la oscuridad uterina del cine la señala asimismo Aira (1991: 28-29): “Su peculiaridad más notoria, la puesta en escena de voces desnudas, fue un recurso para hacer visible la oscuridad alrededor del discurso. Hay un matiz prenatal en este mecanismo, y es posible que su fascinación por el cine provenga de ahí”.

mentos felices de la vida. Por otra parte, ambas sufren de anomias, aunque Nidia es más ineficiente, siempre lo fue, para retener los nombres propios. Pero ambas tienen cierta dificultad para recordar las palabras en el *fluir* de la frase, si bien luego acuden a la memoria, como en este fragmento de diálogo que se inicia con la voz de Luci:

–[...] Porque el presente de él era un... No me acuerdo la palabra que dijo Silvia.

–Sería un calvario, la palabra, como para mí.

–No dijo otra..., ¡páramo! (31).

Pero no siempre se trata de anomias. A veces el circunloquio responde al hecho de no querer pronunciar una palabra, que puede resultar ofensiva o molesta, como en este caso:

–Sí, de espontánea no tiene nada. Yo se lo dije a mi hijo, y él me dice que la mujer argentina de ahora es así, más seca. Y que es porque las madres eran dicharacheras, y poco sinceras, que se hacían las simpáticas con todo el mundo.

–Que éramos falsas querés decir.

–No falsas, pero un poco simpáticas profesionales, dice el Ñato (16).

Como es típico de la espontaneidad del coloquio, muchas veces utilizan la palabra incorrecta o menos precisa y luego se rectifican o ajustan la expresión, como en este caso: “[...] Ella mezcla mucho el portugués con el argentino, el castellano, quiero decir” (8) o “pero se puso peor que ninguno a esa edad, en esa fase, quiero decir” (211). Otras veces se amplifica para desambiguar la expresión: “Aunque él tiene la pena, el padre quiero decir, de no poderle comprar la tabla de *surf*” (28). En algunas ocasiones la precisión la pide el interlocutor, como cuando Nidia pregunta sobre la presencia del deíctico reiterado por Luci:

–¿Por qué decís siempre esta Silvia?

–Porque está la otra, la de Copacabana, la periodista, que todavía no conocés y también es argentina (26).

El sustantivo *cosa* –tal vez podríamos llamarlo *prosustantivo*, por su significación tan amplia–, tan empleado coloquialmente, sirve frecuentemente a los personajes de apoyatura para seguir estructurando el discurso: “Mirá, a mí me parece una *cosa*. Si él quiso mucho a su mujer...” (30); “Pero puede pasar otra *cosa* más, que la quiso tantísimo...” (30-31), “Yo quiero saber una *cosa* y nada más: cuándo fue que él aflojó” (37), “pero eso me lleva a otra *cosa*, y no quiero perder el hilo” (49), “Es una *cosa* tan rara, que a alguien le toque salvarse y a otros no” (52), “Cuando lo vi ahora pensé una *cosa*, que tiene algo en los ojos” (72), “Ya tendría que haber vuelto. No me gusta nada la *cosa*” (128), etcétera.

La diferencia comunicativa entre el habla y el soporte escrito también es señalada en la novela a través del registro oral y las cartas. Incluso en cartas informales, el tiempo es distinto del que se otorga al coloquio. También en ellas pueden existir los ajustes de código (por ejemplo, en carta de Nidia a Luci: “sereno o vigía, como le dicen acá” (164), e incluso Nidia traslada sus anomias a la expresión informal escrita:

[...] Y allí ella utiliza otra palabra que yo no me acuerdo cuál es. Se me fue de la cabeza. ¿Pero por qué tu vecina está tan contenta entonces? Según ella porque ahora le tocó el papel de la amante, de la tercera en cuestión, que es el más lindo, de menos compromiso, y que desde su puesto lo va a seguir ayudando a resolver los problemas de él. ¡Ah, ahora me acordé de la palabrita que ella usa! Según ella la mosquita muerta “no lo cuestiona” a él... (179).

Pero en general, al escribir hay otro tiempo para la precisión lingüística, como sucede en esta carta de Silvia a Luci, fluctuante entre la confesión y el autoanálisis:

Los demás se niegan a resolverme un bledo. ¿Qué querrá decir bledo? Nunca me lo he preguntado. Un momento.

El diccionario dice, “bledo: planta salsolácea, de tallos rastreros; en muchas partes la comen cocida; en lenguaje figurado designa un ser sin importancia alguna”. Sin querer hallé lo que significo yo para ellos (136).

En la conversación, el acto comunicativo prevalece sobre la pauta gramatical. Importa contar, transmitir un concepto o un estado de ánimo, mucho más que la precisión léxica. El lenguaje se torna entonces aproximativo, o se recurre al circunloquio. Incluso parece que en la novela esta forma de contar a través de imágenes y metáforas trasciende el rodeo común en la conversación cotidiana y está respaldada por ciertos modelos psicoanalíticos<sup>6</sup>.

## LA FALTA DE PLANIFICACIÓN DISCURSIVA

La falta de planificación discursiva es una de las características más importantes de la conversación familiar o de la charla informal y es lo que primero sorprende en el diálogo de las ancianas. No hay temas que se deban tratar sino que los tópicos van surgiendo de las circunstancias extralingüísticas, ligadas con el mundo externo, como el atardecer y la necesidad de encender la luz, o procedentes del flujo mental que se plasma en los recuerdos, la expresión de los temores o de los deseos. Si Julio Cortázar anticipó en *Rayuela* que lo importante no era el mensaje sino los mensajeros, Puig lleva este principio a sus últimas consecuencias, construyendo una novela sin una historia que narrar, donde la historia son los personajes. El chisme, la vida de los otros (tan importante cuando la gente se queda sin mundo propio y entra en la época de la vejez, consistente –según Puig– en levantarse todas las mañanas e inventar un pretexto para seguir viviendo), impone una narración con las características del folletín que ya el autor había probado en *Boquitas pintadas*. Se trata en este caso de la vida sentimental de Silvia, una psicóloga más joven, vecina y confidente de Luci. Este soporte narrativo es interrumpido y retomado de acuerdo a las necesidades de la acción y es una forma de que el lector vaya conociendo íntimamente la vida y la personalidad de las ancianas.

<sup>6</sup> Dice Luci: “Es que me lo contó de muchas otras formas. Parece que con los pacientes hacen mucho eso, de explicar de distintas maneras las cosas, los sentimientos. Tiene un nombre eso que hacen. [...] Eso se llama algo de las imágenes, juego de las imágenes o algo así” (49-50).

El diálogo sigue derroteros sinuosos, como la propia existencia, y el uno y la otra van marcando la entrada y la salida de los personajes. Si en las anteriores novelas del autor ya habíamos advertido esta independencia de las voces, que no están censuradas, enmarcadas o explicadas por una presencia autoral<sup>7</sup>, aquí cobra nuevas características. Los personajes no se confrontan, sino que polifónicamente se preguntan por la razón de la existencia, comparten recuerdos, se acompañan en esa soledad que los deja vulnerables frente a la muerte.

## PARATAXIS E HIPOTAXIS. SINTAXIS Y COHERENCIA

En la conversación las frases se organizan con una economía lingüística que lleva a rehuir la subordinación o hipotaxis y privilegia, en cambio, la parataxis o coordinación. Relacionada con la parataxis, se manifiesta una mayor presencia de frases breves, a menudo oraciones unimembres, que se intercalan, algunas veces dentro de un mismo discurso, otras como una breve intervención del interlocutor: “Tu hija.”, “Casi la edad de Emilsen.”, “Qué infamia.”, “Pobre Nene.”, “Qué chica, qué entrega.”, “Más o menos.”, “Algo así.”, “Un trámite para un cliente.”, “Puro destino.”, “Una nena.”, etcétera.

Narbona Jiménez (1989: 167) prefiere denominar a este tipo de sintaxis coloquial *parcelada* o *desmembrada*. Las frases son por lo general breves, a menudo con elementos elípticos o yuxtapuestos, como en estos casos: “Y esa gran responsabilidad de los chicos. De sacarlos a flote”; “Y es una persona joven, buscará más la compañía de su edad” (6); “Sos loca decirle Nene todavía, un hombre de cincuenta años” (7); “y de ahí salen todas esas charlatanas, que me perdone pobre Silvia, conmigo no ha tenido más que amabilidades” (11); “A mí me mostró la foto y no me gustó nada, muy pelado y bastante gordo” (13-14); “[...] ese día, al salir del velatorio para buscar un poco más de abrigo en casa, que ahí en el lugar del velatorio no había casi calefacción, muy floja, esos ladrones de la funeraria” (30), etcétera, manifiestan una construcción oral en que las ideas principales se suceden sin los nexos lógicos o gramaticales, los cuales el interlocutor debe reponer en el coloquio, pero que serían imprescindibles en la sintaxis escrituraria. A veces los conectores son inespecíficos, como el *que* comodín, al se le pueden dar distintas significaciones según el contexto (comparativa, temporal, causal, etc.): “Esa gente ignorante tiene muchas ventajas, que puedan consolarse así” (6); “Se fue de la Argentina en la época de Isabelita y la Triple A, que vino esa campaña de que todos los psicoanalistas eran de izquierda” (11), “ella dejó al hijo con el marido, que ya estaban separados” (12), etcétera; o hay que reponerles una preposición y un verbo de decir elidido: “Si pero una la llamó que no podía venir” (19).

<sup>7</sup> Puig muchas veces destacó la falta de la presencia del autor, resultado de un complejo proceso por el cual Puig, que en su adolescencia y primera juventud quiso ser director de cine, acabó renegando de toda voz autor(itaria) tanto en el orden estético como en el político e incluso en el sexual. Se trataba de una forma de ir contra todo tipo de censura y una reivindicación de seres y géneros pospuestos históricamente. José Maristany (1998: 204) señala la ausencia del narrador, no del autor, y designa a este autor objetivo de la novelística de Puig “autor textual”.

En la sintaxis de la oralidad, a menudo la coherencia faltante en el discurso del hablante es subsanada por el oyente. Por ejemplo, en esta explicación de Luci: “A la de al lado le gustaron tanto [los tallarines caseros], aunque ella es de familia española, cocinan más con arroz” (11), es nuestro conocimiento del mundo (tanto el de Nidia como el de los lectores) el que nos aclara que son los españoles en general más amantes del arroz que de la pastas y completa la premisa que faltaría en este silogismo: ella es de familia española y como los españoles cocinan más con arroz, ella no está tan habituada a comer pastas. Asimismo en esta conclusión de Luci: “Pero en ese entonces con tanto que hacer no se pensaba como ahora, nada más que en cosas tristes. Con tantas obligaciones que teníamos, era eso” (5), queda para la interlocutora, quien ha pasado por la misma experiencia, restablecer la coherencia lógica del discurso.

Por lo general, establecemos la coherencia a través de la incorporación mental de elementos cohesivos faltantes en la frase. En esta organización oracional de Luci: “yo el recuerdo que tengo de ella es de todavía sana” (10) se advierte una tematización egoísta (véase más adelante el párrafo sobre Pronombres personales) de la primera persona a través del desplazamiento a la izquierda del pronombre personal en caso nominativo que corresponde a la proposición subordinada “que yo tengo de ella”. Asimismo, se debe reponer un nexo temporal y un verbo *ser* elíptico en tiempo pasado: “es de *cuando* todavía *estaba* sana”.

## LA FUERTE PRESENCIA DEL VOCATIVO

En esta novela que comienza abruptamente en medio de un coloquio, sin ningún encuadre del autor, el vocativo cumple una función imprescindible de presentación de los personajes así como para saber quién está hablando. Las hermanas se llaman por sus nombres, por lo cual el vocativo no está connotado por intenciones humorísticas, ni afectivas (más allá de que Nidia se refiera a un hijo cincuentón como al Nene), ni de inclusión en cierta clase social o agrupación humana; tampoco son representativas las funciones suasorias ni corteses, valores todos estos que pueden ser destacables en otros autores. En las cartas, otros vocativos familiares son *hijito*, utilizado cariñosamente con un hijo cincuentón, y *vieja*, también denominación afectuosa a la madre.

En el caso de los nombres, el valor del vocativo está fundamentalmente ligado a la estructura misma de la novela. En “Conversation et sous-conversation”, Nathalie Sarraute observa en la novela decimonónica que el autor guiaba al lector con recursos tales como “dit Jeanne, répondit Paul” (Sarraute, 1956: 105), formas engorrosas y reiterativas que algunos autores trataron de disimular en medio de la repetición enfática: “C’est fini, dit Paul, c’est fini” o “Non, dit Jeanne, non”, o incluso anticipándose al diálogo a modo de didascalia teatral: “Jeanne sourit: «Je vous laisse le choix»” o “Madeleine le regarde: «C’est moi qui l’ai fait»” (107). En Puig, al estar ausente el autor, la función de orientar al lector sobre quién tiene la palabra la cumplen los personajes a través del vocativo, tan coloquial que refuerza la ilusión de percepción de la voz, pero sin agregarle otros aditamentos culturales, sociolectales, políticos o psicológicos.

## LOS PRONOMBRES PERSONALES, ÉNFASIS EN LAS PERSONAS DEL COLOQUIO Y DESPLAZAMIENTOS PRAGMÁTICOS DE PERSONA

Toda conversación se entabla en un eje personal que va del *yo* al *tú*. Las experiencias personales de los hablantes, sus puntos de vista, sus anhelos, sus temores, entran en una dialéctica constante y cada uno enfatiza su propia posición y la del otro a través de la deixis de persona. Sirvan como ejemplo estos registros tomados de las dos primeras páginas de la novela: “*Vos* no tenés esa suerte”, “*yo* no podría”, “*yo* pensaba”, “*vos* no tuviste una desgracia como la mía” (5), “Realmente *yo* se la envidio al que la tiene”, “*Yo* también se la envidio”, “*yo* quedé como atontada”, “será porque llegaste *vos*”, “A *mí* al principio no *me* caía bien”, “A *vos* qué te pareció”, “*Vos* no lo podés saber” (6).

Pero el pronombre personal que destaca fundamentalmente es el de primera persona, que se da en el discurso como una forma de intensificar al sujeto de la enunciación. Vigara Tauste (1992) califica de antropocentrista y egocentrista esta característica del hablante:

En el caso del lenguaje coloquial, si *yo* aparece explícito con tanta frecuencia es, más que por necesidades del idioma, por la necesidad del propio hablante de hacerse constantemente presente en su lenguaje como sujeto proposicional, elemento de contraste con el *tú* y con todo lo demás. Así, y sin pensar en la posible dislocación sintáctica de su enunciado, el hablante lo intercala sin más allí donde le parece que lo necesita, obedeciendo a su espontánea *tendencia egoísta* (83-84).

Esta aparente reiteración redundante en el sujeto de la enunciación sorprendería, por su insistencia, a Tiscornia, crítico del *Martín Fierro*, quien le buscaba fundamentos gramaticales y no advertía que se trata de la peculiar sintaxis del habla. Se preguntaba entonces por qué José Hernández lo colocaba cuando el verbo no era ambiguo y en cambio lo omitía con formas verbales en que la persona no estaba bien marcada (CARRICABURO, en prensa). Para el hablante, la presencia del *yo* responde tanto a necesidades retóricas como psicológicas, así en este caso en que Nidia le cuenta a su hermana su sorprendente reacción física el día de la muerte de la hija: “Y *yo* el mismo día que falleció la pobrecita Emilsen... *yo* estaba sin fuerzas casi para seguir en pie. Y ahí Ignacio insistió en que *yo* comiera algo, y te tengo que admitir que me hizo bien comer un poco. *Yo* tenía hambre” (30). La primera persona no siempre se enfatiza por el pronombre personal en caso nominativo, como en este ejemplo; el posesivo y el pronombre objetivo y el término de preposición sirven para los mismos efectos: “Porque con la desaparición de *mí* Emilsen a *mí me* cambió la vida” (210).

Pero no en todos los casos se da una exaltación del hablante a través de la fuerte presencia del pronombre. Muchas veces, ante una experiencia compartida o para poner distancia entre el enunciante y su enunciado, se apela a una construcción impersonal. Se trata, en algunos casos, de no exaltar la propia imagen y en otros de no desmerecerla. En esta novela, la construcción de la impersonalidad se produce preferentemente con las construcciones en tercera persona con el pronombre *una*: “Pero *una* no se puede engañar” (6), “*Una* no puede engañarse, ve la vida como es” (6), “*Una* se da cuenta cuando

alguien viene con ganas" (6), "Nidia, ¿viste que *una* no habla más que de muertos?" (13), "*Una* habla por hablar" (19), "Y, vos te acordás, cuando *una* tiene esa gran juventud adentro, esa salud" (23), "si *una* se abandona está perdida" (25), "si *una* va a estar midiendo lo que dice" (29), "Luci, lo feliz que era *una* y no se daba cuenta" (41), "de miedo por la vida de *una*, ahí *una* se ablanda, no los quiere ver sufrir" (132-33), "*una* nunca fue así" (138), "*una* a veces dice cosas que no siente de veras" (139), "pensar que *una* se queja" (144), etcétera. Un uso peculiar de *una* se da para reemplazar a la segunda persona en carta de Nidia a Luci: "como *una* que yo sé" (189).

Tampoco están ausentes otras formas de impersonalidad, como la construcción con *se*: "Y así no *se* piensa en las cosas terribles que ocurrieron" (5), o la segunda persona impersonal: "[se creó la carrera de Psicología] que no *te* obliga a estudiar Medicina" (11), "De día la vista no te alcanza para ver tanta divinidad de la naturaleza" (71), etcétera.

Otro modo de enfatizar a los alocutarios así como también al sujeto del enunciado, en un lenguaje informal y expresivo, se consigue a través del dativo ético o superfluo, siguiendo la nomenclatura de Bello. Como no es relevante una taxonomía más específica para los fines de este trabajo, bajo el denominador común de dativo ético o superfluo agruparemos el dativo simpatético o posesivo, el dativo de dirección, el *commodi* o *incommodi* y el ético propiamente dicho. Algunos ejemplos que destacamos son: "cuando se *me* empieza a pasar todo lo más espantoso por la cabeza" (5), "No te *me* adelantes" (14), "él se *le* puso serio un día a la vieja" (25), "como el helecho serrano, que por ahí se *te* pone feo" (40), "¿Y el hijo ya se *le* había ido a México?" (44), "*se* tomó dos copas casi seguidas" (44), "se *me* dormía mientras hablábamos" (69), "*te* la podrías leer vos" (87), "se *me* puso bastante seria" (109), "Y él *se* comía todo" (115), "ya llegaba el diario y *me* lo leía íntegro mientras se hacía de día" (137), "Apenas había empezado a leerla que ya se *me* terminó" (150), "ya *me* estoy paladeando el verano" (150), "con vos todas las tardes ahí *nos* veíamos alguna película" (156), "y después *me* camino despacio hasta el correo" (165), "no te *me* asustés" (166), "te *me* insolentaste" (168), "*me* la uso yo" (175), etcétera.

En la sintaxis coloquial, cuando existe una perífrasis verbal, a menudo los pronombres personales e incluso los pronombres objeto no personales suelen desplazarse del verbo que los rige al verbo auxiliar. Aunque no abundan los ejemplos en la novela, se encuentran algunos: "¿Ves que a vos tampoco te gusta que *te* anden corrigiendo?" (12), "y *poderse* dar cuenta de por qué la había impresionado tanto" (17), "y ningún mozo *te* viene a presionar que le dejes la mesa libre" (20), "No *la* voy a tirar" (40), "Lástima que no *la* puedas emplear en nada más útil" (41), "No *te* puedo creer" (55), etcétera.

## CONSTRUCCIONES ENFÁTICAS Y FÓRMULAS DE RELIEVE

La lengua coloquial es eminentemente enfática. Si bien este énfasis se manifiesta preferentemente por la figura tonal, hay formas de marcado mediante la construcción sintáctica. Un modo consiste en apelar a la reiteración acumulativa o copia: "No *te quejes*, Luci, por favor, no *te quejes*" (8), "*Ella* dice que para *ella* siempre fue su tipo *de hombre*, un aspecto así, *de hombre* de su casa" (14), "¡Qué memoria tenés para *los nombres!* No eso no

me importa olvidarme, de *los nombres*" (33), "Lástima que *se murió tan joven*, ¿alguna vez pensaste lo diferente que hubiese sido todo si él no *se moría tan joven?*" (100), etcétera.

A la reiteración a veces se suman las fórmulas de relieve que duplican la función gramatical mediante la estructura con pronombre relativo más verbo *ser*: "Fue ella la que insistió en la relación. Fue ella la que lo llevó a tomar un cafecito, ella que después lo buscó y revolvió cielo y tierra hasta que lo encontró. Fue ella que lo llevó engañado a ese hotel diciendo que todo era gratis" (126).

Esta misma fórmula de relieve en algunos casos se encuentra sin acumulación: "Lo que se sentía a esta hora, más que nunca, era la falta de ella" (5), "Era la mujer la que estaba internada" (8), "Ella de lo que quiere hablar siempre es de él" (8), "Ella, lo que quería era que cuidases tu salud" (10), "Lo que quiero es hablar con ella, contarle alguna cosa" (10), "Lo que sí me empieza a fallar es la memoria" (12), etcétera.

Asimismo, la coordinación intensiva es otra forma de énfasis oral. Consiste en la repetición de un mismo elemento coordinado por yuxtaposición, por copulación o adversativamente para significar la abundancia del elemento. Así en la novela hallamos "lloraba y lloraba" (6), "vueltas y más vueltas" (32), "caminar y caminar" (39), "Pero nada, y nada" (113), "tan pero tan altos" (138), etcétera.

## LAS FRASES HECHAS Y LAS EXPRESIONES ESTEREOTIPADAS

Todo lenguaje que intente simular la oralidad recurre a frases hechas o coloquiales, a locuciones, a dichos, incluso a refranes a menudo no enunciados en su totalidad sino solo en su primera rama. En el caso de dichos y refranes, se trata de un material preacunaído, comúnmente rítmico, y que en las sociedades orales se utiliza como forma mnemotécnica para almacenar y transmitir el derecho, la ética, y el conocimiento sobre el mundo y los hombres. En las sociedades letradas también persiste este material junto a otras estructuras sintácticas fosilizadas que prestan la facilidad de lo ya establecido, lo preelaborado, mientras se sigue organizando el discurso. Anota Vigara Tauste (1992):

Mientras que las "expresiones libres" obligan a emisor y receptor a una actividad mental, respectivamente, de creación y decodificación individual momentánea (adaptada a la situación), estas "expresiones fijas" brotan de una sola vez en la mente del hablante y son interpretadas "en bloque" por su interlocutor; ello supone, evidentemente, al menos por lo que respecta al hablante, una cómoda alteración en la realización de la linealidad discursiva. En términos más gráficos, la diferencia que hay entre uno y otro tipo de expresiones es más o menos la misma que habría entre dar una orden comando a un ordenador, o transmitirla presionando una sola tecla (que la tiene ya codificada en bloque) (256-257).

En *Cae la noche tropical* no se incluyen refranes, pero abundan las locuciones y expresiones fosilizadas, del tipo: "a la buena de Dios", "agarrar viaje", "a la vuelta de cualquier esquina", "andar de malas pulgas", "a todo vapor", "cable a tierra", "cantarle unas cuantas", "con viento a favor", "con el ay en la boca", "con los pies en la tierra", "conversar largo y tendido", "cuatro días locos", "chuparse el dedo", "dar bolilla", "dar en la tecla", "dar la lata", "darse cuerda", "dárseles por ahí", "de buenas a primeras", "de mano en mano", "de oreja a oreja", "de tanto en tanto", "de todo un poco", "decir algo de la

boca para afuera”, “dejarse algo en el tintero”, “devanarse la sesera”, “día a día”, “echar en saco roto”, “echar leña al fuego”, “escaparse como agua entre los dedos”, “estar solo como un perro”, “hacerse cruces”, “hervir la sangre”, “ir al grano”, “ir viento en popa”, “irse por las ramas”, “írsele los ojos”, “la loma del diablo”, “llenarse el buche”, “llevar el apunte”, “mal que mal”, “mandar a freír buñuelos”, “mandar a paseo”, “mejor perderlo que encontrarlo”, “no llevársela de arriba”, “no pegar un ojo”, “no perder las mañanas”, “no tener un pelo de tonto”, “otro gallo cantaría”, “pagar caro”, “pescar con las manos en la masa”, “pescar in fraganti”, “pinchársele el globito” (por *desilusionarse*), “poco a poco”, “por hache o por be”, “ser caída de la pichonera”, “ser la piedra del escándalo”, “ser la piel de Judas”, “sobre el pucho”, “sonreírle la vida”, “te la regalo” (por *no quiero, no me interesa*), “tender una trampa”, “tener hormigas en el cuerpo”, “tener un buen pasar”, “tomar el pelo”, “venir el agua a la boca”, etcétera. Asimismo, incluye dichos como “Dios castiga sin palo ni rebenque”, “lo que importa es la salud”, “¿quién te quita lo bailado?”, “ser pan para hoy y hambre para mañana”, etcétera. E incluso se incorpora alguna fórmula tomada de la vida moderna, como “Apretate el cinturón porque viene turbulencia, como anuncian en el avión”.

## DESPLAZAMIENTOS A DERECHA E IZQUIERDA

El orden de los elementos oracionales en la expresión oral no responde a la función sintáctica o semántica (Sujeto, Verbo, Objeto o Agente, experimentador) sino a funciones pragmáticas, como la topicalización y el realce informativo de los elementos (Briz, 1996: 39). Coloquialmente se suelen anteponer palabras o sintagmas a modo de pre-temas o pre-remas, que adelantan qué se va a tratar. Las formas desplazadas pueden cumplir distintas funciones sintácticas, como complementos circunstanciales o preposicionales. Cuando estos desplazamientos son del objeto (directo o indirecto), se suele duplicarlo con la forma pronominal antepuesta al verbo. Ejemplos en la novela son: “De eso ella nunca quiso hablar mucho” (8), “Esa cosa nunca la entendí, esos diplomas antes no había”, “Y a las psicoanalistas te las dejaste en el tintero”, “De chiste no tiene nada” (11), “...café toma nomás cuando tiene un paciente detrás de otro y se le cierran los ojos de sueño”, “Sí, de espontánea no tiene nada” (16), “De eso no me acuerdo” (41), “Eso ya sé” (125), etcétera. A veces al adelantar el objeto se altera la gramaticalidad, como en estos casos, en que se omite la preposición: “Sí, eso me acuerdo, Luci” (11) o “Eso a ella le costó mucho darse cuenta” (14)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Pero el queísmo no siempre se debe a los desplazamientos a la izquierda. Es un fenómeno común entre la gente culta (por temor a incurrir en el dequeísmo) y especialmente entre las mujeres (más queistas, mientras que los hombres son en mayor número dequeístas). Así advertimos registros como este: “Cuando contestás al tuntún, sin estar segura si escuchaste bien o no” (12), “[...] me acuerdo que había algunos” (75), “Cómo me gustaría que te acordases qué nombre tenía” (100), etc. Sin embargo tampoco faltan registros de dequeísmo: “y estaba muy claro de que tramaban un encuentro al rato” (156). Hay que enmarcar estos usos dentro del laxo régimen preposicional de la oralidad. En la novela la preposición se suele omitir delante del relativo en las proposiciones incluidas adjetivas y también sobran otras, como en este caso: “no sé por qué me habré hecho *de* esa idea” (8).

A veces el desplazamiento es a la derecha, como post-tema o post-rema, añadido con un valor explicativo o para precisar y comúnmente pospuesto por el autor a una juntura. Ejemplos de la novela son: “Y no podían dar en la tecla, los médicos” (8), “Pero se creyó que tampoco nunca más lo iba a ver, a este del sanatorio” (9), “Y se quedó con ella en México, el chico” (12), “Pero nunca pensó que lo volvería a ver, a este de acá” (13), etcétera.

## LA RELACIÓN EMISOR-RECEPTOR

En el diálogo se presenta una constante interacción hablante-oyente. En la novela Puig la plantea preferentemente a partir de:

a) *Expresiones fáticas*. En algunos casos, la segunda persona verbal tiende a abrir o a cerrar el canal de la comunicación o bien a verificar que sigue siendo fluente entre los hablantes. En el discurso se suelen incluir algunas expresiones tendientes a comprobar si el hablante sigue el tema o a interesarlo por él (más allá de otras de apertura o cierre, como la despedida nocturna entre las hermanas o los encabezados y cierres de cartas o el inicio y corte de la comunicación telefónica) que se encuadran dentro de la función fática, destacada por Jakobson. En *Cae la noche tropical*, la que más se reitera es *Mirá*, pero también se utilizan otras como *imagínate, vos me entendés, ¿te acordás?, ¿entendés?, ¿verdad?, fijate, ¿te das cuenta?, sabés*, etcétera. No se incluye sin embargo el tan usual *¿viste?* en forma aislada, sino incluido en la oración: “Nidia, *¿viste* que una no habla más que de muertos?” (13), “Pero viste a la velocidad que arrancaron” (81).

b) *Actos de habla*. Dentro del plano pragmatolingüístico, la novela se va llenando de observaciones, advertencias, órdenes, consejos, pedidos, quejas, confidencias, es decir, distintos actos de habla que alternan continuamente con la narración y que son básicos en la simulación de la oralidad.

c) Los turnos de palabra son importantes en los diálogos de la primera parte, donde la que tiene el poder, es decir, el uso de la palabra, es Luci, la narradora, en tanto que Nidia interrumpe para expresar sus miedos y deseos, comenta y opone su lectura a la de la hermana, pide que Luci continúe la narración. En estas intervenciones vamos conociendo el carácter de ambas, sus vidas, sus ilusiones y preocupaciones.

## CONECTORES Y MARCADORES DE MODALIDAD COLOQUIALES

Tanto en los diálogos como en las cartas de *Cae la noche tropical* hay algunos elementos de la enunciación que vale la pena destacar por su alta frecuencia. Uno de ellos es el conector *bueno*. Como destaca Fuentes Rodríguez (1995: 8), si bien *bueno* pertenece en un principio al campo modal o valorativo, ha desarrollado muchos otros usos conectores y es empleado en el coloquio con un conjunto muy variado de funciones. En la novela, por lo general, se encuentra a principio de parlamento (o de párrafo en el caso de las cartas) y sus valores varían. En algún caso aislado, con *bueno* se acepta la propuesta del otro:

- Luci, seguí contándome de la muchacha esa.
- Bueno, pero no me acuerdo dónde quedamos (42).

En otra ocasión, se establece una diferencia de opinión entre las dos interlocutoras y una de ellas se apoya en el *bueno* para justificar su posición. Establece una especie de preámbulo a la argumentación:

—No, a mí me parece que no. Trabaja muchas horas, y estudia mucho. No está todo el tiempo pensando en correrle detrás a alguno, Nidia. No, eso no. Si fuera así no se hubiese tomado tan a la tremenda, a este que se le cruzó en el camino.

—Bueno, yo lo decía porque ya son tres, el ex marido, este que conoció en el sanatorio y el otro al que se parecía tanto (9).

Pero el más extendido es el *bueno* continuativo (siguiendo la denominación de Fuentes Rodríguez), que indica el cambio de tema o la finalización de una desviación y el regreso al tema principal<sup>9</sup>: “—No, como decís que no tenés memoria. ¿Ves que a vos tampoco te gusta que te anden corrigiendo? Bueno, ella se fue porque la llamaron una noche para decirle...” (12).

En algunos casos se puede advertir también que señala una progresión en el relato:

—Cuando yo estudié no existía esa carrera, si no yo la hubiese seguido. Había que hacer Medicina y luego la especialidad en Psiquiatría.

—Sí, eso me acuerdo, Luci.

—Bueno, y después crearon la carrera de Psicología, que no te obliga a estudiar Medicina y de ahí salen todas estas charlatanas... (11).

Aunque no tan frecuente como *bueno*, presenta bastante asiduidad el modalizador *claro*. En algunos casos es un simple reafirmativo: “¡Claro que sí!” (95) o “¡Claro que no!” (52 y 75).

*Claro* presenta como evidente para la enunciativa (y en la mayor parte de los casos también para la interlocutora) aquello que se ha dicho o se supone: “[...] porque quedaba con la mirada perdida, mirando para todas partes pero sin encontrar nada, claro” (44), “Eso de alta mar te lo decía ella, claro” (98), etcétera.

A veces se anticipa al dictum, dándolo como evidente: “Claro, como son un argentino, un mexicano y un brasileño parecen más” (9), “Y se vino, pero claro, yo paré la película” (45), “Claro que lo quería para ella, eso no es novedad” (76), “Y claro, ahí no puede llevar a nadie a vivir” (141).

En algunos casos el *claro* presenta un mayor nivel de gramaticalización señalando relaciones causativas, concesivas o reforzando las ya existentes: “Mirá que lindo el mar. Claro, vos como lo tenés todo el año ya te cansaste” (77), “[...] se me antojó apostarle a un caballo porque me gustó el nombre. Y claro, perdió” (100), “Y ella está al tanto de todos los precios, claro, porque va a hacer una inversión fuerte” (177-8), “Un poco más programera, claro, pero la platita le gusta igual” (179).

<sup>9</sup> En las cartas es muy evidente el empleo de este conector como una forma de conducir el discurso hacia el tema de interés: “Bueno, volvamos a lo que te interesa más” (176), “Bueno, me voy por las ramas” (179), “Bueno, ahora te tengo algo muy fuerte que contar” (180), “Bueno, voy de a poco para que no te dé un síncope” (180), etcétera.

Son elementos que unen el valor modal (expresión de la subjetividad) y el enunciativo con la conexión. Presentan alta frecuencia en el diálogo y permiten la conexión interactiva entre hablante y oyente y, al mismo tiempo, la ordenación y estructuración discursiva de los parlamentos.

## CONCLUSIONES

En la época en que comenzó a escribir Manuel Puig aún no existían muchos trabajos sobre oralidad y algunos críticos lo desacreditaron por su gramática incorrecta (y, además, porque muchos no entendían las propuestas estéticas del autor). Construcciones como “delante tuyo” (6) o “delante mío” (8), e incluso oraciones como esta: “Estos zapatos no me duelen nada” (79) —donde el causativo pasa a ser el sujeto o racional—, solo por poner algunos ejemplos de la novela que nos ocupa, sobresaltaron a escritores y académicos. Una y otra vez Puig debía salir a la palestra en congresos, encuentros y conferencias observando que quienes hablaban así eran los personajes, que esas expresiones no correspondían a un registro autoral. Era una forma de plasmar las hablas con la inmediatez y la calidez de la presencia del personaje a través de la voz.

En un encuadre más abarcador de la época en que el autor inicia su producción, se puede recordar que desde el campo de la comunicación McLuhan anunciaba el comienzo de otra galaxia con su centro en la expresión oral; en la cultura griega Havelock contraponía oralidad y escritura; en el horizonte lingüístico poco a poco a la largo del siglo XX el eje de gravedad se había desplazado de los documentos hacia la oralidad hasta llegar, con la pragmática, al estudio de los actos de habla; en español el trabajo de Beinhauer sobre las expresiones coloquiales era pionero en focalizar los usos conversacionales; poco después Ong comenzaría a establecer un marco teórico para la oralidad. Puig capta este momento de transición y lo desplaza al campo de la literatura a través de una elaboración estética que toma como base lo coloquial, la palabra de los personajes como la mejor forma de autorrevelación.

## BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, CÉSAR. 1991. “El sultán”, *Paradoxa*, año VI, n° 6.
- ÁLVAREZ MUÑO, ALEXANDRA. 2000. *Poética del habla cotidiana*, Mérida, Universidad de los Andes.
- AMÍCOLA, JOSÉ. 1992. *Manuel Puig y la tela que atrapa al rector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- 2000. “Manuel Puig y la narración infinita”. en ELSA DRUCAROFF (directora). *La narración gana la partida*, tomo 11 de la *Historia crítica de la Literatura argentina*, dirigida por NOÉ JITRIK, Buenos Aires, Emecé.
- BANÓN, ANTONIO MIGUEL. 1993. *El vocativo en español*. Propuestas para su análisis lingüístico, Barcelona, Octaedro.

- BEINHAUER, WERNER. 1991. *El español coloquial*, Madrid, Gredos.
- BELLO, ANDRÉS y Cuervo, RUFINO J., 1960. *Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, Sopena.
- BRIZ, ANTONIO. 1996. *El español coloquial: situación y uso*. Madrid, Arco Libros.
- CARRICABURO, NORMA. 1997. "Literatura y oralidad en la literatura gauchesca de Hidalgo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXI, enero-junio de 1996, 239-240.
- 1999. *El voseo en la literatura argentina*. Madrid, Arco Libros.
- 2001. "La disyuntiva modo pragmático/modo sintáctico en la construcción de la oralidad en la obra literaria", en ELVIRA N. de ARNOUX y ÁNGELA DI TULLIO (editoras), *Homenaje a Ofelia Kovacci*, Buenos Aires, Eudeba.
- En prensa. *La literatura gauchesca: una poética de la voz*.
- CORBATTA, JORGELINA. 1983. "Encuentros con Manuel Puig", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 49, abril-septiembre (en prensa).
- 1988. *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes.
- FUENTES RODRÍGUEZ, CATALINA. 1995. "Modalidad y conexión en el español coloquial", en *Español Actual*, 63, Madrid, Arco Libros.
- GARCÍA-RAMOS, JUAN MANUEL (ed.). 1991. *Manuel Puig*, Madrid, ICI. "Semana de Autor".
- GIVÓN, TALMY. 1979. "From discourse to syntax: Grammar as a processing strategy", en GIVÓN, T. (ed.) *Syntax and Semantics*, Volume 12. Discourses and Syntax, New York-San Francisco-London, Academic Press.
- GOLOBOFF, MARIO. 1998. "Puig: El camino de la oralidad", en AMÍCOLA-SPERANZA (compls.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- HAVELOCK, ERIK. 1995. "La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna", en OLSON, DAVID R. y TORRANCE, NANCY (compls.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa.
- HAVERKATE, HENK. 1994. *La cortesía verbal*, Madrid, Gredos.
- JILL-LEVINE, SUZANNE. 2002. *Manuel Puig y la mujer araña*, Buenos Aires, Seix Barral.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE. 1986. *La enunciación*. De la subjetividad en el lenguaje, Buenos Aires, Hachette.
- LOTMAN Y LA ESCUELA DE TARTU. 1979. *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- MARISTANY, JOSÉ. 1998. "Camaleones y heterodoxos: lecturas de la historia en *Flores robadas en los jardines de Quilmes y Pubis angelical*", en AMÍCOLA-SPERANZA (compls.) *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- MASIELLO, FRANCINE. 1998. "La manta robada: nostalgia, experiencia y representación", en AMÍCOLA-SPERANZA (compls.) *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- NARBONA JIMÉNEZ. 1989. "Sintaxis coloquial: problemas y métodos", en *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*, Barcelona, Ariel.
- 1996. "Sintaxis y pragmática en el español coloquial", en KOTSCHI, THOMAS, OESTERLICHER, WULF y ZIMMERMANN, KLAUS (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main.
- ONG, WALTER J. 1993. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PÁEZ, ROXANA. 1995. *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*, Buenos Aires, Almagesto.
- PAULS, ALAN. 1986. *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette.
- PUIG, MANUEL. 1988. *Cae la noche tropical*, Barcelona, Seix Barral.
- SARRAUTE, NATHALIE. 1996. *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- STEEL, BRIAN. 1985. *A Textbook of Colloquial Spanish*, Madrid, Sociedad Española de Librería.

- TODOROV, TZVETAN. 1970. *Conocimiento del habla*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- ULLA, NOEMÍ. 1996. *La insurrección literaria*. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970, Buenos Aires, Torres Agüero.
- VIGARA TAUSTE, ANA MARÍA. 1992. *Morfosintaxis del español coloquial*, Madrid, Gredos.
- 1996. “Español coloquial: expresión del sentido por aproximación”, en KOTSCHI, THOMAS, OESTERRICHER, WULF y ZIMMERMANN, KLAUS (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main.

## UNA LECTURA DE LOS CUATRO CUARTETOS DE T. S. ELIOT

INÉS DE CASSAGNE

*Universidad Católica Argentina*

Apenas unas indicaciones bastarán para conectar esta “lectura” del Tercer Cuarteto con las dos precedentes, publicadas por *Letras* en la entrega N° 19-20 (mayo 1988 - agosto 1989) y N° 23-24 (septiembre 1990 - agosto 1991). Puesto que en la *Introducción* constan los datos básicos –históricos, literarios y personales– que se relacionan con la composición de este largo poema (publicado en 1943), me limitaré ahora a señalar la manera en que lo he abordado. El título era ya indicativo y constituía una invitación: invitaba a la escucha sin interrupciones, de una punta a la otra, tal como se hace con una pieza musical. Una vez y otra vez, muchas veces, dejarse llevar y mecer por la melodía y los ritmos que cambian pero que se enlazan en su conjunto. De este todo musical al que nos sometemos sin pretender someterlo a ningún canon ni esquema preconcebido, van emergiendo temas recurrentes, palabras sugestivas. Percibimos el tono meditativo y confidencial que nos interpela. Experiencias personales de las que podemos participar, por haberlas vivido. Momentos contemplativos y momentos reflexivos. Cada lectura abre nuevas perspectivas. La voz poética convoca a compartir y ahondar en tales vivencias, cuestiones y opiniones. Es un ir y venir, un oír y responder. Reconocemos, además, otras voces: son citas o alusiones, sugerencias o declaraciones de poetas y pensadores. Nos detenemos para recoger estos textos que se integran en el contexto. Dante Alighieri, San Juan de la Cruz, Heráclito, Juliana de Norwich... Comprobamos con gusto que no han sido desfigurados, sino simplemente integrados en un diálogo respetuoso, armónicamente orquestado. Sobre todo hay concordancia: corazones que resuenan al unísono acerca de asuntos que nos conciernen, nos acucian y nos interesan. Es que esta música refleja la música de la realidad misma. Todas las voces concurren para manifestar que el mundo tiene forma, orden y unidad. Más allá de los momentos de duda y perpejidad, también consignados, nunca eludidos, la corriente musical se remansa en torno a importantes certezas: el universo refleja a Dios y el hombre ha sido redimido por el Dios Encarnado. El poeta tiene un don que cabe aprovechar para expresarlo. Su logos íntimo resuena con el Logos que nos ha creado y que se nos ha revelado. Se nos hace evidente el marco referencial de la Escritura, la Palabra de Dios. Cuando detectamos esta clave, estamos en condiciones de comprender cada parte y su enlace con el conjunto. Las imágenes se

revelan fundadas en la realidad misma. Los elementos manifiestan su valor en todos los planos del simbolismo para dar cuenta del tema único: la vida del hombre en el tiempo y su conexión con la eternidad del Dios Vivo. En el primer cuarteto, este tema está vehiculado por el aire; en el segundo, por la tierra; en el tercero, por el agua; en el cuarto, por el fuego. Por último, y no menos importante, es conocer algo de la vida del autor para medir las vivencias de la Segunda Guerra Mundial que van incluidas, y para ubicar ciertos lugares a los que les ha dado mucho valor, tanto que los ha elegido para titular cada Cuarteto. El tercero, "The Dry Salvages", corresponde al nombre de una zona de la costa atlántica del norte de los Estados Unidos (*Four Quartets*, London, Faber & Faber, 1965).

### TERCER CUARTETO: "THE DRY SALVAGES"

El agua, elemento vital y elemento mortal para los hombres, se ha prestado por ello siempre a un doble simbolismo que retomará el poeta en este tercer cuarteto para ahondar más en su "exploración" sobre la relación entre el tiempo y la eternidad. Así lo había insinuado en los últimos versos del cuarteto anterior al referirse a una "comunidad más profunda" a través del "bramido de la ola" y de las "vastas aguas". El río y el mar serán aquí las dos imágenes recurrentes:

— I —

I do not know much about gods; but I think that the river  
Is a strong brown god –sullen, untamed and intractable,  
Patient to some degree, at first recognised as a frontier;  
Useful, untrustworthy, as a conveyer of commerce;  
Then only a problem confronting the builder of bridges.  
The problem once solved, the brown god is almost forgotten  
By the dwellers in cities –ever, however, implacable,  
Keeping his seasons and rages, destroyer, reminder  
Of what men choose to forget. Unhonoured, unpropitiated  
By the worshippers of the machine, but waiting, watching and waiting.  
His rhythm was present in the nursery bedroom,  
In the rank ailanthus of the April dooryard,  
In the smell of grapes on the autumn table,  
And the evening circle in the winter gaslight.

(No sé mucho de dioses; pero pienso que el río  
es un fuerte dios pardo -hosco, indómito, intratable,  
paciente hasta un punto, al principio reconocido como frontera;  
útil mas no confiable, como un medio de comercio;  
sólo un problema entonces para el constructor de puentes.  
Una vez resuelto el problema, el pardo dios es casi olvidado  
por quienes moran en las ciudades -siempre, sin embargo, implacable,  
con sus épocas y sus furias latentes, destructor que recuerda  
lo que los hombres prefieren olvidar. Sin honras ni ofrendas

por parte de los adoradores de la máquina, pero a la espera, vigilante, a la espera.  
Su ritmo estaba presente en el cuarto de los niños,  
en el frondoso ailanto del cerco abrioleño,  
en el olor de las uvas de la mesa otoñal,  
y en la reunión vespertina de invierno a la luz de gas.)

(vv.1-14)

Ante todo, el poeta rescata la vivencia de su niñez. El río del que habla es el Mississippi, a cuya vera está Saint Louis, la ciudad en que nació. Y la experiencia infantil se asemeja a la primaria visión de los mitos y relatos paganos, en donde la naturaleza aparece animada por fuerzas misteriosas, sagradas, y donde los ríos a veces adquieren forma de personas: así el río Janto con quien se enfrenta Aquiles (*Iliada*, XXI). Desde esta óptica primigenia, el río es un dios potente, que impone temor y pone un límite a la pretensión humana: es la frontera de la tierra y de la seguridad que ésta brinda.

Hay, empero, una segunda etapa en que el hombre civilizado, gracias a la máquina, su nuevo recurso de poder, doma y domestica al río. Usándolo, llega casi a no temerle, a no ser por sus súbitas furias y crecidas. Sólo esto lo detiene en su pretensión de autonomía, y así recuerda también cuánto le debe como dispensador del agua de la que no puede prescindir: en verdad el río se adentra en la vida humana colaborando con ella a lo largo del tiempo, siguiendo el ritmo de las estaciones.

De allí que el río se vuelva símbolo e imagen de la existencia temporal:

The river is within us...

(El río está en nuestro interior...)

El mismo Eliot indica este simbolismo del río en las novelas de Mark Twain: "El Mississippi no es sólo el río que conocen los que viajan por él, sino el río universal de la vida humana"<sup>1</sup>. Cabe recordar al respecto las *Coplas* de Jorge Manrique: "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir...". Y justamente el autor del Cuarteto va a establecer las mismas comparaciones. Su antecitado verso es completado con el tema del mar y su obra de muerte:

The river is within us, the sea is all about us;  
The sea is the land's edge also, the granite  
Into which it reaches, the beaches where it tosses  
Its hints of earlier and other creation:  
The starfish, the horseshoe crab, the whale's backbone;  
The pools where it offers to our curiosity  
The more delicate algae and the sea anemone.

(El río está en nuestro interior, el mar alrededor;  
el mar es el borde de la tierra también, del granito  
que roe, de las playas donde arroja  
sus insinuaciones de una creación anterior y distinta:

<sup>1</sup> ELIOT, T. S., *Crítica al crítico*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 69.

la estrella de mar, el cangrejo ermitaño, el espinazo de ballena,  
los charcos donde ofrece a nuestra curiosidad  
las algas delicadísimas y la anémona marina.)

(vv. 15-21)

El río es símbolo de nuestra vida temporal, el mar es símbolo de la muerte. Su presencia alrededor de nuestros continentes es una constante indicación de esta amenaza. El mar-muerte empuja sobre las costas de la vida aunque nos parezcan sólidas como el granito y seguras como las playas. Y nótese la diferencia que pasa desapercibida en la traducción: para el poeta el río es un “*he*”, mientras el mar es un “*it*”. Tan compenetrado y ahincado en nosotros está el río, casi como un dios-tiempo que nos rige desde dentro, que lo personaliza. En cambio del mar hace un neutro: no alguien, sino “algo” inhumano que sugiere con su ataque el fin de nuestra existencia, e incluso lo que existía antes de que apareciese la vida humana. Indiferente a ella, hasta nos retrotrae con sus restos de seres raros al período pre-humano del mundo, previo a la creación del hombre. Hay un soneto de Borges que delata ante el mar una extrañeza semejante:

Antes que el sueño (o el terror) tejiera  
mitologías y cosmogonías,  
antes que el tiempo se acuñara en días,  
el mar, el siempre mar, ya estaba y era.  
¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento  
y antiguo ser que roe los pilares  
de la tierra y es uno y muchos mares  
y abismo y resplandor y sal y viento?<sup>2</sup>.

Si Borges lo da como alguien, sin embargo lo ve como un alguien polifacético, pro-teico —“*uno y muchos mares*”— y en esto se acerca a la descripción de Eliot. Para éste el mar seguirá siendo un “*it*” inhumano aunque contenga muchas “voces” —como si muchos “dioses” lo habitaran— componiendo un ser monstruoso que por ello tampoco correspondería personalizar. Sigue siendo un extraño para el hombre, un adversario desalmado que con indiferencia vomita los restos de los naufragios que provocó:

It tosses up our losses, the torn seine,  
The shattered lobsterpot, the broken oar  
And the gear of foreign dead men. The sea has many voices,  
Many gods and many voices.  
..... The sea howl

<sup>2</sup> BORGES, Jorge Luis, “El mar”, Buenos Aires, *La Nación*, 1967. El soneto prosigue así:

“Quien lo mira lo ve por vez primera,  
siempre. Con el asombro que las cosas  
elementales dejan, las hermosas  
tardes, la luna, el fuego de una hoguera.  
¿Quién es el mar, quién soy yo? Lo sabré el día  
ulterior que sucede a la agonía”.

And the sea yelp, are different voices  
Often together heard; the whine in the rigging,  
The menace and caress of wave that breaks on water,  
The distant rote in the granite teeth,  
And the wailing warning from the approaching headland  
Are all sea voices, and the heaving groaner  
Rounded homewards, and the seagull.

(Aquello devuelve nuestras pérdidas, la red desgarrada,  
la langostera destrozada, el remo partido  
y la ropa de extranjeros muertos. El mar tiene muchas voces,  
muchos dioses y muchas voces.

..... El aullido del mar  
y el ladrido del mar, son distintas voces  
a menudo oídas al unísono; el gemido de las jarcias,  
la amenaza y la caricia de la ola que rompe en aguas,  
la rompiente lejana en los dientes de granito,  
y el amonestador lamento desde el promontorio cercano,  
son todas voces del mar, y la boya silbante  
que señala el hogar, y la gaviota.)

(vv. 22-35)

Todas esas voces se resumen en una constante amonestación de muerte. Es como si la marejada trajera desde el fondo un tañido de campana fúnebre, anuncio de un fin que acechaba desde el principio, y que pone en guardia al hombre: no crea él que controla el tiempo con los instrumentos que ha inventado para medirlo pues, al contrario, el tiempo lo mide a él y lo arrastra ineluctablemente fuera y más allá del tiempo. En este sentido entendemos que la campana fúnebre del mar “mide un tiempo que no es nuestro tiempo”.

And under the oppression of the silent fog  
The tolling bell  
Measures time not our time, rung by the unhurried  
Ground swell, a time  
Older than the time of chronometers, older  
Than time counted by anxious worried women  
Lying awake, calculating the future,  
Trying to unweave, unwind, unravel  
And piece together the past and the future,  
Between midnight and dawn, when the past is all deception,  
The future futureless, before the morning watch  
When time stops and time is never ending;  
And the ground swell, that is and was from the beginning,  
Clangs  
The bell.

(Y bajo la opresión de la bruma silenciosa  
la campana que tañe  
mide un tiempo que no es nuestro tiempo, sin apuro lo toca  
la marejada de fondo, un tiempo

más viejo que el tiempo de los cronómetros, más viejo  
 que el tiempo que cuentan las mujeres, preocupadas y ansias,  
 que yacen despiertas, calculando el futuro,  
 tratando de destejer, devanar, desenredar  
 y juntar el pasado y el futuro,  
 entre la medianoche y la aurora, antes del cambio de guardia,  
 cuando el tiempo se para y el tiempo nunca acaba;  
 y el mar de fondo, que es y fue desde el principio  
 tañe  
 la campana.)

(vv. 36-50)

En suma: mientras el río figura el tiempo que nos acompaña mientras vivimos, camarada de ruta amistoso al fin y al cabo, a pesar de sus avatares inciertos e incluso peligrosos, el mar es ese extraño neutro que nos acecha desde todas partes, inalterable y siempre aludiendo a misterios anteriores a nuestra vida; y siempre recordándonos, con su oleaje que desgasta las costas, el desgaste que sufrimos por el mero hecho de transcurrir, siempre refiriéndonos a nuestro destino mortal inescrutable— como aquel neutro lo es. Por eso también, mientras el varón se arriesga en sus ondas, la mujer, que por esencia está más ligada a la vida, tiembla y desconfía de ese mar inhumano. Y aquí Eliot convoca imágenes de la *Odisea*: como Penélope en su telar de Ítaca, las mujeres de los pescadores “destejen, devanan y desenredan” en su mente el hilo de la vida de aquellos que se aventuraron en el mar, intentando lo imposible pues ese tejido no depende de ellas sino de las incontrolables Parcas. Sobre todo el presente le es inalcalzable: lo que en ese momento de espera les está ocurriendo a los suyos les es desconocido, y sus elucubraciones angustiosas resultan entonces como una especie de remiendo entre lo que fue y lo que será. En la ausencia, el tiempo es vacío, indeterminado e interminable. Entretanto presienten que está obrando ese otro “tiempo que no es nuestro tiempo” con su anuncio de muerte.

– II –

El segundo movimiento desarrolla este tema de la “anunciación de la muerte”. Después de habernos hecho oír el lamento de las mujeres que esperan a los pescadores, el poeta nos libra su propio lamento —o más bien un lamento universal del que se hace eco— en un ritmo estrófico que parece reflejar el del mismo mar. Son seis sextetos acompañados como el vaivén de las olas que rompen en la playa. Su regularidad insinúa la repetición de la acción ineluctable de aquel “ello” inhumano, y su rima casi imperceptible<sup>3</sup> traduce la imperceptible aunque continua acción —lenta y devastadora— de la muerte sobre la vida.

<sup>3</sup> La rima es casi imperceptible pues los sextetos riman entre sí verso a verso con palabras semejantes y repitiendo la rima en el sexteto inicial y el final:

primeros versos: wailing - trailing- failing- sailing- bailing- wailing

segundos : flowers -hours- powers - cowers- lowers - flowers

terceros: motionless -emotionless -devotionless -oceanless -eronionless -motionless

cuartos: wreckage -breakage -leakage -dockage -wreckage

quintos: unprayable - reliable - undeniable -liable -unpayable -prayable

sextos: annunciation -renunciation -annunciation -destination -examination -Annunciation

Where is there an end of it, the soundless wailing,  
The silent withering of autumn flowers  
Dropping their petals and remaining motionless;  
Where is there an end to the drifting wreckage,  
The prayer of the bone on the beach, the unprayerable  
Prayer at the calamitous annunciation?

(¿Dónde hay un fin de aquello, el silencioso lamento,  
el mudo marchitarse de flores otoñales  
arrojando sus pétalos sin moverse;  
¿dónde hay un fin para el naufragio que empuja,  
la oración del hueso en la playa, el irrezable  
rezo ante la calamitosa anunciación?)

Al principio, el poeta lanza su queja con una pregunta que parece no llevar a ninguna parte, a ninguna respuesta ni consuelo. "It" es aquello que amenaza, corroe y marchita todo en plena vida. No hay plegaria que valga ante esa "calamitosa anunciación" de muerte.

There is no end, but addition: the trailing  
Consequence of further days and hours,  
While emotion takes to itself the emotionless  
Wears of living among the breakage  
Of what was believed in as the most reliable-  
And therefore the fittest for renunciation.

(No hay fin sino adición: la arrastrada  
consecuencia de sucesivos días y horas,  
mientras el sentimiento acoge los insensibles  
años vividos en medio del destrozo  
de lo que se creía más digno de confianza-  
y por ende tanto más apto para la renuncia.)

En la segunda estrofa ya no pregunta, sino asevera: los momentos de la vida se van sumando como gotas que de a poco la van inundando y así, sin caer en la cuenta, el bote de la existencia va haciendo agua. Y tanto más cuanto se pone la esperanza en componendas circunstanciales. Hay aquí una alusión a los años "entre las dos guerras" en que los europeos se ilusionaron con soluciones prometedoras de orden político. La diplomacia no sirvió para evitar la Segunda Guerra, y esas ilusiones se hicieron trizas. De allí la afirmación siguiente:

There is the final addition, the failing  
Pride or resentment at failing powers,  
The unattached devotion which might pass for devotionless,  
In a drifting boat with a slow leakage,  
The silent listening to the undeniable  
Clamour of the bell of the last annunciation.

(Lo que hay es la adición final, el frustrado orgullo o el rencor ante fallidos poderes, la desaparegada devoción que podría pasar por indevota, en un barco a la deriva que hace agua lentamente, un mudo atender al innegable clamor de la campana de la última anunciación.)

La cuenta final está dada por la suma de aquellos instantes perdidos en ilusorias pretensiones de autosalvación. El poder y la política han fallado y el orgullo se ve hundido por una guerra peor que la anterior. Pero llegados a este pozo, los hombres podrían aprender la lección: que van como barcos a la deriva. Más aún: el fracaso podría llevarlos a pensar en aquello que nos espera a todos al final de la historia. Ya no se trata de la “calamitosa anunciación” de la muerte, como en la primera estrofa. La secuencia de reflexión ha avanzado y nos habla de la “campana de la última anunciación”: la del Juicio Final, que implica una esperanza para los hombres que reaccionen y se preparen para él. Por eso el poeta, en la estrofa siguiente, se preguntará por “ellos”:

Where is the end of them, the fishermen sailing  
Into the wind's tail, where the fog covers?  
We cannot think of a time that is oceanless  
Or of an ocean not littered with wastage  
Or of a future that is not liable  
Like the past, to have no destination.

(¿Dónde está el fin de ellos, los pescadores que navegan en la cola del viento, donde se cierne la niebla? No podemos pensar en un tiempo sin océano, ni en un océano sin esparcidos despojos ni en un futuro que no esté sujeto como el pasado, a no tener su destino.)

A diferencia de la primera estrofa en que preguntaba por el fin de “aquello” (la simple muerte), en esta cuarta estrofa el poeta inquiriere sobre el fin de “ellos”, los hombres y vislumbra su destino después de la muerte. Podría ser la muerte eterna, según insinúa a continuación:

We have to think of them as forever bailing,  
Setting and hauling, while the North East lowers  
Over shallow banks unchanging and erosionless  
Or drawing their money, drying sails at dockage;  
Not as making a trip that will be unpayable  
For a haul that will not bear examination.

(Tenemos que pensarlos siempre desaguando, enarbolando y halando, mientras el viento noreste embiste sobre bajíos inmunes a la erosión, o cobrando su salario, secando velas en la dársena;

y no haciendo un viaje sin paga  
por una pesca que no aprobará el examen.)

La existencia, en efecto, es un viaje con destino. Durante la travesía nos pasamos tratando de rechazar las aguas de muerte que constantemente se meten en nuestro bote —en nosotros— y realizamos todos los actos necesarios para conducirlo a buen puerto, y puede que así lleguemos con una pesca por la que recibamos salario en vida. Pero lo principal que se juega en ese viaje de nuestra existencia es nuestro destino en la eternidad. A ello alude el poeta en los dos últimos versos. Nuestra pesca ha de ser sometida al examen del Juicio Final, y sería poco probable que lo aprobásemos, a no ser por la ayuda que nos viene de lo alto, de la que hablará por fin al final del último sexteto:

There is no end of it, the voiceless wailing,  
No end to the withering of the withered flowers,  
To the movement of pain that is painless and motionless,  
To the drift of the sea and the drifting wreckage.  
The bone's prayer to Death its God. Only the hardly, barely prayerable  
Prayer of the one Annunciation.

(No hay fin para aquello, el mudo lamento,  
no hay fin para el marchitarse de marchitas flores,  
ni para el movimiento de dolor indoloro e inmóvil,  
ni para el derivar del mar ni para el naufragio a la deriva,  
ni para el rezo del hueso a la Muerte su Dios. Apenas hay el casi irrezable  
rezo de la única Anunciación.)

Si bien reafirma al empezar que “no tiene fin aquello” —es decir, aquella regla inhumana del marchitarse de la vida, del movimiento ineluctable hacia la muerte que nos convertirá en huesos—, de pronto, ya casi al cabo del penúltimo verso, el poeta señala un atisbo de salvación. El cambio es notable: pasa de una plegaria sin esperanza —“del hueso a la Muerte su Dios”— a una plegaria llena de esperanza —la de “la única Anunciación”<sup>4</sup>—. La Anunciación a María, en efecto, es un acontecimiento sin par que cambia el destino humano porque Dios gratuitamente ofrece la vida eterna a los hombres que la habían perdido. En ese momento el Dios personal se ofrece a entrar en la historia, y María, al dar su respuesta afirmativa, permite Su encarnación y redención. Con ello pone fin al régimen de muerte (el “it”) e introduce el Reino de la Vida. Para marcar la diferencia absoluta que va de “muerte” a “Vida eterna”, Eliot interrumpe el ritmo estrófico anterior —oleadas de muerte, que traducen el lamento infinito por lo que parecía no tener remedio— y acorta el último verso para que quepa en él sólo el hecho impar de la Anunciación, preludio de la salvación.

<sup>4</sup> Esta plegaria (poco rezada, como apunta el poeta) es el *Angelus*: “El Ángel del Señor anunció a María —Y concibió del Espíritu Santo. —He aquí la esclava del Señor: hágase en mí según tu palabra. —Y el Verbo se hizo carne; y habitó entre nosotros.”

Antes de continuar, cabe señalar todavía en esta secuencia de sextetos un eco de estas consideraciones teológicas de San Agustín sobre la muerte<sup>5</sup>:

Desde el instante en que comenzamos a existir en este cuerpo mortal, nunca dejamos de tender hacia la muerte. Ésta es la obra de la mutabilidad durante todo el tiempo de la vida...: el tender hacia la muerte. No existe nadie que no esté más cercano a la muerte después de un año que antes de él, y mañana más que hoy, y hoy más que ayer, y poco después más que ahora, y ahora un poco más que antes. Porque el tiempo vivido es un pellizco dado a la vida, y diariamente disminuye lo que resta; de tal forma, que esta vida no es más que una carrera hacia la muerte. No permite a nadie detenerse o caminar más despacio, sino que todos siguen el mismo *compás* y se mueven con igual presteza... Por tanto, si cada uno comienza a morir, o sea, a estar en la muerte, desde el instante en que empieza a obrar en él la muerte, es decir la *sustracción* de la vida, pues... ¿qué otra cosa se hace cada día, en cada hora y cada momento hasta que, apurada la *última gota* de la vida, se completa la muerte...?<sup>6</sup>

La idea es la misma y las imágenes son parecidas a las de Eliot: el “compás” del tiempo, la “sustracción” sucesiva de la vida y el irse paulatino de sus “gotas”. Igualmente, como contraparte de esa muerte que no es sino “la pena del pecado”, San Agustín resalta la esperanza de salvación por la intervención de Dios:

Pero al menos podemos, con la ayuda de la gracia de nuestro Redentor, declinar la muerte segunda, que es la más grave y el peor de todos los males, porque no consiste en la separación del alma y del cuerpo, sino en el abrazo de la una y del otro para penar eternamente. Allí es donde estarán los hombres siempre en la muerte... Nunca irá peor el hombre que cuando la muerte sea inmortal<sup>7</sup>.

A esta horrible perspectiva se había referido Eliot en el primer sexteto llamándola “calamitosa anunciación”. Y era necesario tenerla en cuenta para apreciar cabalmente el gran don y cambio que Dios provee en la otra “única Anunciación”. Con ésta, se revierte por completo el panorama. Y es a partir de este enunciado de esperanza que el poeta empieza otra meditación. Desde esta perspectiva esperanzada e iluminadora penetra ahora con mayor hondura en su pasado y llega a descubrir en él, ya no un lamentable deterioro de la vida, sino un “designio” que se va conformando y está lleno de “sentido”:

It seems, as one becomes older,  
That the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence—  
Or even development: the latter a partial fallacy  
Encouraged by superficial notions of evolution,  
Which becomes, in the popular mind, a means of disowing the past.  
The moments of happiness —not the sense of well-being,  
Fruition, fulfilment, security or affection,  
Or even a very good dinner, but the sudden illumination—  
We had the experience but missed the meaning,

<sup>5</sup> SAN AGUSTÍN, “La Ciudad de Dios”, en *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1965, t. XVII.

<sup>6</sup> SAN AGUSTÍN, *op. cit.*, cap. X, “A la vida de los mortales le cuadra mejor el nombre de muerte que el de vida”.

<sup>7</sup> SAN AGUSTÍN, *op. cit.*, cap. XI.

And approach to the meaning restores the experience  
 In a different form, beyond any meaning  
 We can assign to happiness. I have said before  
 That the past experience revived in the meaning  
 Is not the experience of one life only  
 But of many generations –not forgetting  
 Something that is probably quite ineffable:  
 The backward look behind the assurance  
 Of recorded history, the backward half-look  
 Over the shoulder, towards the primitive terror.  
 Now, we come to discover that the moments of agony  
 (Whether, or not, due to misunderstanding,  
 Having hoped for the wrong things or dreaded the wrong things,  
 Is not the question) are likewise permanent  
 With such permanence as time has. We appreciate this better  
 In the agony of others, nearly experienced,  
 Involving ourselves, than in our own.  
 For our own past is covered by the currents of action,  
 But the torment of others remains an experience  
 Unqualified, unworn by subsequent attrition.  
 People change, and smile: but the agony abides.  
 Time the destroyer is time the preserver,  
 Like the river with his cargo of dead negroes, cows and chicken coops,  
 The bitter apple and the bite in the apple.  
 And the ragged rock in the restless waters,  
 Waves wash over it, fogs conceal it;  
 On a halcyon day it is merely a monument,  
 In navigable weather it is always a seamark  
 To lay a course by: but in the sombre season  
 Or sudden fury, is what it always was.

(Parece, cuando uno envejece,  
 que el pasado tiene otro diseño, y deja de ser una mera secuencia—  
 ni siquiera un desarrollo: esto último es una parcial falacia  
 alentada por superficiales nociones de evolución  
 que se vuelve, en la mente popular, un medio de repudiar el pasado.  
 De los momentos de felicidad —y no la sensación de bienestar,  
 fruición, contento, seguridad o afecto,  
 o hasta una buena cena, sino la súbita iluminación—  
 tuvimos la experiencia pero sin captar su significado,  
 y acercarse al significado restaura la experiencia  
 en forma diferente, más allá de cualquier significado  
 que le podamos atribuir a la felicidad. Ya dije antes  
 que la experiencia pasada revivida en el significado  
 no es la experiencia de una sola vida  
 sino de muchas generaciones —sin olvidar  
 algo que probablemente es por completo inefable:  
 la mirada hacia atrás por detrás de la certeza

de la historia documentada, esa media mirada hacia atrás  
 por encima del hombro, hacia el primitivo terror.  
 Hemos llegado a descubrir, ahora, que los momentos de agonía  
 (sean o no debidos a un malentendido,  
 por habernos equivocado en el deseo o en el temor,  
 no interesa) son similarmente permanentes  
 con esa permanencia que tiene el tiempo. Esto lo apreciamos  
 en la agonía de otros, experimentada de cerca  
 y que nos involucra, mejor que en la propia.  
 Pues nuestro propio pasado está recubierto por las corrientes de la acción,  
 pero el tormento de los otros queda como una experiencia  
 incalificada, no gastada por la subsecuente erosión.  
 La gente cambia, y sonríe: pero la agonía queda.  
 El tiempo destructor es el tiempo preservador,  
 así como el río con su cargamento de negros muertos, vacas y jaulas de pollos,  
 la manzana amarga y el mordisco en la manzana.  
 Y a la roca áspera en las incansables aguas  
 la cubren las olas, las brumas la ocultan;  
 en un día apacible sólo es un monumento,  
 en tiempo navegable es siempre una señal  
 que fija el rumbo: pero en la estación sombría  
 o en la súbita furia, es lo que siempre fue.)

(vv. 86-123)

El poeta observa que el pasar de los años le ha aportado una nueva visión del pasado. Ya no lo ve cual una sucesión de instantes equivalentes, ni tampoco como una progresión evolutiva. Descubre, al contrario, que su memoria ha guardado ciertos momentos privilegiados: experiencias de felicidad y de agonía. Y a las propias experiencias de este tipo se unen las de otros hombres. El tiempo se le aparece entonces, ya no como el río destructor, sino como una corriente en la que se preservan y pueden recogerse hechos significativos. Esos recuerdos, ahora revividos en su pleno significado, componen una trama que permite ahondar en el sentido de la historia humana. Ante todo, yendo hacia atrás en el curso del tiempo, más atrás de la historia documentada, el poeta se remonta a un hecho que está en el origen y explica todo lo sucedido después: el pecado original. Para ello el poeta retoma las imágenes con que el *Génesis* lo relata: “la manzana amarga y el mordisco en la manzana” (v. 119). Esta expresión alude a las claras a la tentación y al pecado de nuestros primeros padres, causa del deterioro y de la muerte. “Dios no hizo la muerte”, repite la Sagrada Escritura. Fue en efecto una rebeldía humana la que estropeó el orden “bueno, muy bueno” que Dios estableciera en su creación.

Tras mencionar el pecado original como punto de partida y clave de ese largo río del tiempo histórico que iría a dar en el mar de la muerte eterna, el poeta pasa a señalar la clave salvadora: la fidelidad de Dios, que a pesar de todo mantuvo y mantiene su promesa de vida eterna. Y lo hace mediante una imagen asimismo bíblica: la de la “roca” —roca firme a la que no hacen mella los embates del mar. En los Salmos se invoca a Dios como tal: “Tú eres mi roca, en que me apoyo”. Y donde el hebreo dice “roca”, la traducción griega de los Setenta pone “fiel”. Dios es roca porque es inmutable y sobre todo

fiel. Al poeta, este carácter firme e inmutable de la roca se le ha revelado justamente al revivir una experiencia juvenil. Recuerda en efecto un cabo rocoso, llamado "The Dry Salvages", que se alza en la costa de Massachussets, al que ha visto durante sus vacaciones juveniles bajo variados aspectos –ya como un monumento, ya como una señal– mas en circunstancias de peligroso oleaje, demostró ser lo que "siempre fue": roca inmovible y salvadora. Ahora, el recuerdo se le presenta con "su significado": es imagen de Dios –"El que es", El que es fiel y salvador.

Y esta imagen –cuya importancia calibramos porque da título al cuarteto– constituye la respuesta a las preguntas y quejas precedentes. No, no es el mar con sus aguas mortales quien tendrá la última palabra, sino la Roca, el Dios de Vida, quien "con su muerte destruyó nuestra muerte" y nos dio participar de Su Vida para siempre.

– III –

El poeta habrá de entrar de lleno en este tema de la salvación que implica la vida eterna más allá del tiempo. En el tercer movimiento reitera la imagen del "viaje" de la vida pero instando a su meta trascendente. "¡Adelante, viajeros!", repite. "¡Adelante!", en el contexto, quiere decir "más allá": más allá del pasaje que es la muerte.

Por ello el poeta empieza descartando las ilusiones que ponemos en el futuro temporal. Éste está condenado a "marchitarse", como ya lo alertara el *Bhagavad Gita* (libro sagrado de los Vedas del que toma asimismo aquella frase). También las esperanzas de salud que ponemos en el futuro temporal son falaces pues, como observara Pascal, el tiempo nos cambia "y ya no se es la misma persona" (fragm. 122). No nos es fácil descartar esas ilusiones tan expandidas (por ejemplo, al fin del siglo: el solo hecho de cambiar de centuria y pasar al tercer milenio). Empero, la mejoría no se produce por sí sola, ni por el mero hecho de envejecer, ni tampoco por dejarnos llevar, cual si estuviéramos empujados desde afuera por un pretendido movimiento de la historia, sin advertir que los hombres del futuro serán otros que los del pasado:

You cannot face it steadily, but this thing is sure,  
That time is no healer: the patient is no longer here.

(No podéis encararlo tranquilos, pero es seguro  
que el tiempo no cura: el paciente ya no está aquí.)

(vv. 130-131)

Esta convicción es ilustrada con dos imágenes: la del tren y la del navío.

When the train starts, and the passengers are settled  
To fruit, periodicals and business letters...  
Their faces relax from grief into relief,  
To the sleepy rhythm of a hundred hours.  
Fare forward, travellers! Not escaping from the past  
Into different lives, or into any future;  
You are not the same people who left the station  
Or who will arrive at any terminus,

While the narrowing rails slide together behind you;  
Or on the deck of the drumming liner  
Watching the furrow, that widens behind you,  
You shall not think "the past is finished"  
Or "the future is before us".

(Cuando el tren arranca, y los pasajeros están instalados  
ante la fruta, los diarios y las cartas de negocios...  
sus rostros se distienden y acomodan, aliviados,  
al somnoliento ritmo de cien horas.

¡Adelante viajeros! Que no estáis huyendo del pasado  
hacia vidas distintas, o hacia cualquier futuro;  
vosotros no sois los mismos que dejaron la estación  
ni llegaréis a alguna terminal  
mientras las vías se angostan y se escapan juntas atrás;  
o bien, en la cubierta del barco  
observando la estela que se ensancha detrás,  
no habréis de pensar "el pasado se acabó"  
o "tenemos el futuro por delante".)

(vv. 132-145)

No se trata entonces de dejarse llevar "en" y "por" el tiempo, como si fuese un tren o un navío; no se trata de dejarse embaucar por la ilusión del futuro. Mientras perdure el espejismo del cambio por el cambio, no habrá cambio sustancial en la vida personal: sólo habrá el cambio superficial del envejecimiento con su silente pero cierto anuncio de muerte.

At nightfall, in the rigging and the aerial,  
Is a voice descanting (though not to the ear,  
The murmuring shell of time, and not in any language)  
"Fare forward, you who think that you are voyaging;  
You are not those who saw the harbour  
Receding, or those who will disembark..."

(Cuando llega el crepúsculo, en el aparejo y en la antena  
hay una voz que canta (aunque no al oído,  
el susurrante caracol del tiempo, y en ningún idioma)  
"Adelante, vosotros que creéis estar viajando;  
no sois los que vieron el puerto  
alejarse, ni los que desembarcarán...")

(vv. 146-151)

No, no debemos entregarnos pasivamente a ese desgaste y marchitarse de los años, sino más bien hemos de encarar el término —la muerte— como un paso y así actuar constantemente en vistas de la verdadera meta, que nos trasciende y es superior al tiempo de la vida:

You can receive this: "on whatever sphere of being  
The mind of a man may intent

At the time of death" –that is the one action  
(And the time of death is every moment)  
Which shall fructify in the lives of others...

(Podéis recibir esto: "en cualquier esfera del ser  
la mente del hombre puede estar alerta  
a la hora de la muerte" –ésta es la única acción  
(y todo momento es la hora de la muerte)  
que fructificará en las vidas de otros...)

(vv. 156-161)

Resuena aquí la enseñanza y el acto salvífico de Cristo: "Si el grano de trigo no muere no da fruto, pero si muere da mucho fruto". Y también: "El que quiera guardar su vida la perderá, y el que la pierda por amor de mí, la salvará". Cabe, pues, en cada momento de la vida, morir de esta manera: morir a sí mismo, entregar la vida a Dios y seguir adelante sin preocuparse pues Él, con toda seguridad, la recogerá, la hará dar fruto para otros y tras la muerte corporal, nos premiará con la Vida eterna, nuestro verdadero destino:

And do not think of the fruit of action.  
Fare forward.

O voyagers, O seamen,  
You who come to port, and you whose bodies  
Will suffer the trial and judgment of the sea  
Or whatever event, this is your real destination.  
... Not fare well,  
But fare forward, voyagers.

(Y no penséis en el fruto de la acción.  
Adelante.

Oh viajeros, oh marinos,  
vosotros que llegáis a puerto, y vosotros cuyos cuerpos  
sufrirán el proceso y el juicio del mar,  
o cualquier evento, éste es vuestro verdadero destino.  
... No adiós,  
sino adelante, viajeros.)

(vv. 162-168)

No adiós, no despedida definitiva, sino "adelante" y "arriba", porque la vida proseguirá y se plenificará en el Cielo. Pensar de esta manera implica una conversión, una "metánoia", un cambio de camino. El mismo Eliot lo había indicado con un verso que parafrasea un dicho de Heráclito:

And the way up is the way down, the way forward is the way back. (v. 129)

(El camino hacia arriba es el camino hacia abajo, el camino hacia adelante es camino hacia atrás).

Para elevarse hay que profundizar, para avanzar hay que volver atrás: al origen, a Dios que nos ha creado para Él. Así enraizados y sustentados, ya no pensamos (ni obramos) según miras superficiales —que consideran el tiempo como una corriente chata y limitada—, sino con la convicción profunda y a la vez elevante que nos lo hace ver conectado con la eternidad.

— IV —

La oración a Nuestra Señora, que constituye el cuarto movimiento, es consecuencia de lo reflexionado en el tercero y de los hechos salvíficos entrevistados en el segundo. No haría esta plegaria el poeta si no esperase en la Vida eterna y si no confiase en el Dios fiel —“roca”— cuyo designio de salvación se ha cumplido a partir de la Anunciación a María. Sólo por estas certezas cobra sentido la exhortación “¡Adelante, viajeros!”. Puesto que el “sí” de la Virgen ha cambiado decisivamente el destino los “viajeros”, es a ella a quien se los encomienda:

Lady, whose shrine stands on the promontory,  
Pray for all those who are in ships, those  
Whose business has to do with fish, and  
Those concerned with every lawful traffic  
And those who conduct them.

(Señora, cuyo santuario se yergue sobre el promontorio,  
ruega por todos los que van en barcos, aquéllos  
cuyo negocio tiene que ver con el pez, y  
por aquéllos que se dedican a tráficós lícitos  
y por quienes los conducen.)

(vv. 169-173)

En la invocación se reúnen las imágenes del segundo movimiento: la “roca” y la “Anunciación”. Asentada en la roca de Dios, creyendo en Su palabra, la Virgen se volvió “santuario”: madre de Jesús. Elevada como un baluarte sobre las aguas mortales, ella vela por cuantos surcan esas aguas en las “barcas” salvíficas: las Iglesias de Cristo<sup>8</sup>. Pronto a rogar por nosotros “pecadores” (como dice el Ave María): también “pescadores” en cuanto, en esas barcas, hacemos “negocio” con el “pez”. No con cualquier pez de este mundo, cuya pesca no aprobaría el examen, según decía en el segundo movimiento, y no sería entonces negocio, sino con el “Pez” con quien hacemos el gran negocio para la Vida eterna: “Jesús-Cristo-de Dios-Hijo-Salvador”. Hay que tener en cuenta estas cinco palabras en griego —*Iesoús Xbristós Theoú Uiós Sootér*— cuyas iniciales componen justamente la palabra *ixthús* (pez). Durante las persecuciones de los primeros siglos, los cristianos se reconocían por medio de esta cifra —*ixthús*—, que era sigla significativa

<sup>8</sup> Siendo *anglo-catholic*, Eliot extiende la imagen de “barca”: no sólo a la de Pedro, sino a las de las demás iglesias cristianas de fundación apostólica.

del Dios Encarnado por el cual hemos sido salvados. La utilizaban como su símbolo<sup>9</sup> y como su confesión de fe: salvarse por Cristo. De este modo hallamos la clave de la alusión. Eliot está señalando el único negocio pesquero al que vale la pena dedicarse para conseguir la Vida eterna: se trata de hacer el buen negocio con este Pez, nuestro Salvador. Cabe recordar también las parábolas de la perla y del tesoro escondido por medio de las cuales Jesús mismo recomienda que debemos hacer un negocio provechoso: venderlo todo para adquirir el Reino de Dios. Así, pues, este “tráfico” es “lícito”, querido por Él. Se comprende también así la invocación a Su Madre, nuestra Madre. Los cristianos contamos con su intercesión para llevar a buen término este negocio en el que nos hemos embarcado, y oramos también por nuestros obispos, los guías de las barcas que forman la gran flota de la Iglesia. Y la secuencia de oración continúa, recordando ahora a tantas mujeres que creen perdidos a sus hijos en la riesgosa travesía de la vida:

Repeat a prayer also on behalf of  
 Women who have seen their sons or husbands  
 Setting forth, and not returning:  
 Figlia del tuo figlio,  
 Queen of Heaven.

(Repite también otra oración por  
 las mujeres que han visto a sus hijos o maridos  
 hacerse a la mar, sin regresar:  
 Figlia del tuo Figlio,  
 Reina del Cielo.)

(vv. 174-178)

¿Cómo no habría de apiadarse de esas mujeres la Madre que supo lo que es ver morir a su Hijo? Contrastando con las oleadas de lamentos del segundo movimiento, este tercero apela a las repetidas pero confiadas oleadas de las Letanías —esa larga y poética plegaria de “loores” a Nuestra Señora, tan tradicional en la Iglesia— por la cual, mientras pedimos por nosotros y nuestros seres queridos, al mismo tiempo vamos meditando en las virtudes y privilegios de María. Justamente la primera invocación que aquí propone Eliot —y que es un homenaje a Dante, de quien la tomó, y a San Bernardo de Claraval, en cuya boca la pone<sup>10</sup>— destaca la humildad de María —hija de Su hijo— y la segunda pone de relieve el premio de tal humildad: ser encumbrada a “Reina del Cielo”. De una invocación a la otra resuenan los ecos de todas las letanías y de todo el mensaje evangélico basado en la humildad (tema básico en los *Cuartetos*), y aun de toda la tradición católica que representan el místico San Bernardo y el poeta Alighieri.

<sup>9</sup> San Agustín dice asimismo que es un “nombre místico” de Cristo pues sólo Él fue “capaz de nadar vivo —es decir, sin pecado— en el abismo de nuestra mortalidad, semejante a las profundidades del mar” (“La Ciudad de Dios”, I, XVIII, 23, 1, Madrid, BAC, 1965).

<sup>10</sup> La transcribe en italiano, tal cual está en el canto XXXIII, 1 del “Paraíso”. Así arranca la oración de San Bernardo, que se llamara a sí mismo “el caballero de Nuestra Señora”, y que como guía de Dante le suplica a María para que le permita ver a Su Hijo.

Esta marea de oración cristiana que viene desde tan lejos y retoma el poeta, ha de alcanzar aun a los muertos que ya no pueden escuchar el repique del *Angelus* en el santuario mariano del promontorio:

Also pray for those who were in ships, and  
Ended their voyage on the sand, in the sea's lips  
Or in the dark throat which will not reject them  
Or wherever cannot reach them the sound of the sea bell's  
Perpetual angelus.

(Reza también por quienes navegaron en barcos, y  
acabaron su viaje en la arena, en los labios del mar  
o en la oscura garganta que los retiene  
o donde quiera no ha de llegarles el sonido del  
perpetuo angelus de la campana del mar.)

(vv. 179-183)

“Perpetuo angelus”, dice, porque ese repicar de campanas que perpetúa la escena crucial de la Anunciación —con que arrancó el triunfo sobre la muerte— se multiplica al infinito al repetirse tres veces al día en todas las iglesias y capillas de la cristiandad, desde hace siglos. Estos versos también traen ecos escriturísticos que evocan la victoria sobre la muerte cuyo símbolo es el mar, incluso en la Biblia. Recordamos en especial lo que le es dado contemplar al vidente del *Apocalipsis*: “el mar devolvió a los muertos que guardaba”, “la muerte fue arrojada al lago de fuego” y “el mar ya no existía” (Ap. 20, 13,14; 21,1).

– V –

En el quinto movimiento, el poeta va a contraponer esta sólida tradición de fe y práctica cristianas —que religa o reúne el ámbito de la existencia temporal con la Vida eterna— con otras ilusas tentativas de escudriñar signos para tratar de controlar la existencia en el mero plano temporal y mundano:

To communicate with Mars, converse with spirits,  
To report the behaviour of the sea monster,  
Describe the horoscope, haruspicate or scry,  
Observe disease in signatures, evoke  
Biography from the wrinkles of the palm  
And tragedy from fingers; release omens  
By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable  
With playing cards, fiddle with pentagrams  
Or barbituric acids, or dissect  
The recurrent image into pre-conscious terrors—  
To explore the womb, or tomb, or dreams; all these are usual  
Pastimes and drugs, and features of the press:  
And always will be, some of them specially  
When there is distress of nations and perplexity  
Wether on the shores of Asia, or in the Edgware Road.

Men's curiosity searches past and future  
And clings to that dimension...

(Comunicarse con Marte, conversar con espíritus,  
referir la conducta del monstruo marino,  
delinear el horóscopo, presagiar o adivinar,  
diagnosticar enfermedad en las firmas, evocar  
la biografía por las arrugas de la palma de la mano  
y la tragedia por los dedos; suscitar agüeros  
por sortilegio, u hojas de té, adivinar lo inevitable  
con cartas de baraja, jugar con pentagramas  
o ácidos barbitúricos, o disecar  
la imagen recurrente en los terrores inconcientes—  
explorar la matriz, o la tumba, o los sueños; todos éstos son usuales  
pasatiempos y drogas, y especímenes de la prensa;  
y siempre lo serán, algunos especialmente  
cuando hay desastres nacionales y perplejidad  
ya en las costas de Asia, ya en Edgware Road.  
La curiosidad del hombre investiga el pasado y el futuro  
y se aferra a esta dimensión...)

(vv. 184-200)

Con claridad está dicha la futilidad de esas prácticas, tan frecuentes en esos tiempos de calamidad e incertidumbre en que Eliot escribía: “cuando la guerra amenazaba el mundo entero hasta las calles de Londres”. Pero a él esta situación lo mueve a reflexionar y trascender la chata dimensión de lo temporal. ¿Cómo? Tratando de conectar el presente con la eternidad, a ejemplo de los santos que consagran cada instante de su vida a Dios. Sobre este cambio de actitud —que es una verdadera conversión— va a meditar hasta el final:

[...] But to apprehend  
The point of intersection of the timeless  
With time, is an occupation for the saint—  
No occupation either, but something given  
And taken, in a lifetime's death in love,  
Ardour and selflessness and self-surrender.  
For most of us, there is only the unattended  
Moment, the moment in and out of time,  
The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,  
The wild thyme unseen, or the winter lightning  
Or the waterfall, or music heard so deeply  
That it is not heard at all, but you are the music  
While the music lasts. These are only hint and guesses,  
Hints followed by guesses; and the rest  
Is prayer, observance, discipline, thought and action.  
The hint half guessed, the gift half understood, is  
Incarnation.  
Here the impossible union

Of spheres of existence is actual,  
Here the past and future  
Are conquered, and reconciled,  
Where action were otherwise movement  
Of that which is only moved  
And has in it no source of movement—  
Driven by daemonic, chthonic  
Powers. And right action is freedom  
From past and future also.  
For most of us, this is the aim  
Never here to be realised;  
Who are only undefeated  
Because we have gone on trying;  
We, content at the last  
If our temporal reversion nourish  
(Not too far from the yew-tree)  
The life of significant soil.

(...Pero aprehender  
el punto de intersección de lo intemporal  
con el tiempo, es una ocupación para el santo—  
aunque tampoco una ocupación, sino algo dado  
y recibido, en la muerte de amor a lo largo de la vida,  
en el ardor y el desapego y la autoentrega.  
Para la mayoría, sólo ocurre inesperadamente,  
en momentos en y fuera del tiempo,  
en el intervalo de distracción, abandonado en un dardo luminoso de sol,  
en el inadvertido tomillo silvestre, o en el relámpago invernal  
o en la catarata, o en una música tan hondamente oída  
que no la oyes, sino tú eres la música  
mientras la música dura. No son más que insinuaciones y conjeturas,  
insinuaciones seguidas de conjeturas; y el resto  
es oración, observancia, disciplina, pensamiento y acción.  
La insinuación semiconjeturada, el don semientendido, es  
la Encarnación.  
Aquí la imposible unión  
de esferas existenciales es real,  
aquí el pasado y el futuro  
se conquistan y reconcilian,  
y sin ella, la acción sólo sería movimiento  
de lo meramente movido  
sin tener en sí fuente de movimiento—  
arrastrado por demoníacos, subterráneos  
poderes. Y actuar bien es liberarse  
tanto del pasado como del futuro.  
Para la mayoría de nosotros, éste es un objetivo  
que nunca logramos aquí;  
no derrotados empero

pues lo seguimos intentando;  
nosotros, satisfechos al cabo  
si es que nuestra reversión temporal nutre  
(no demasiado lejos del ciprés)  
la vida abonada con significado.

(vv. 200-233)

El poeta ha destacado, por de pronto, al santo, cuyo amor a Dios hace de su vida temporal un constante contacto con la eternidad: cada instante lo recibe de Dios y lo entrega a Dios. Ha dicho que esto constituye una “muerte de amor”, y lo es, en cuanto implica deponer el egoísmo, la autosuficiencia y la autonomía que pretendemos mantener. Tales son los estigmas del “hombre viejo”, signado por el pecado, que pugnan en nuestro interior, y hemos de hacerlos morir en nosotros para acoger la vida divina que Dios nos ofrece. Únicamente esta renuncia, que es una “muerte”, le permite al santo abrirse al don de lo alto, y entregarse a su vez. Así, en esta *religio*, o —como decía antes Eliot— en este “comercio” o “tráfico” permanente se da en su vida la intersección entre lo temporal y lo intemporal.

A continuación el poeta pasó a referirse a las vivencias del hombre común, del cristiano practicante y orante y también entregado a sus tareas y pensamientos cotidianos. A veces esta monotonía se ve iluminada repentinamente. Menciona experiencias propias, ya descritas anteriormente, experiencias contemplativas que conllevan algo de aquel contacto que observara en el santo. También son “puntos de intersección”, pues algo es otorgado desde arriba y acogido aquí abajo. Son momentos privilegiados: súbitas iluminaciones o relampagueos de visión. Por más fugaces que sean, son como preludios de eternidad en el tiempo, y nos permiten vislumbrar y conjeturar lo que se nos promete y se nos dará en la Vida eterna. Eliot, que viene haciéndolo ya a lo largo de los Cuartetos, coincidirá también con la doctrina de la “contemplación terrena” según Pieper la expresa: “La contemplación terrena —dice este filósofo— significa para el cristiano, ante todo esto: que tras aquello con que nos encontramos inmediatamente, se hace visible el rostro del **Logos encarnado**.”<sup>11</sup> ¿No es esto justamente lo que Eliot resalta?:

La insinuación semiconjeturada, el don semientendido, es  
la Encarnación.

Allí la imposible unión  
de esferas existenciales es real.

(vv. 14-17)

La Encarnación es el punto-clave de intersección, el hecho crucial y nupcial. En la Encarnación se cruzan y se reúnen lo divino con lo humano. “El Logos se hizo carne”. En Jesucristo la naturaleza divina desposa a la naturaleza humana. La Cabeza asocia al género humano convirtiéndolo en su Cuerpo Místico.

<sup>11</sup> PIEPER, Joseph, *El ocio y la vida intelectual*, cap. “Felicidad y contemplación”, Madrid, Rialp, 1974, p. 337.

Para llegar a este enunciado ha venido trabajando Eliot su cuarteto. ¿Para qué tantas preguntas sobre el sentido del río de la vida? ¿Para qué hacer oír tantas quejas de los que viajan sin esperanza por el tiempo? Para hacer sentir el clamor de la humanidad caída bajo las garras de los poderes demoníacos y de su propia presunción pecaminosa. Con ello, ha hecho sentir asimismo su necesidad de liberación y hace valorar la Redención. Ha contrapuesto la anunciación de muerte a la Anunciación de Vida, preludeo de la Encarnación.

Y en estos últimos versos está hablando de la libertad que el Redentor nos conquistó: por Él hemos sido liberados del fluir vano, destructivo y mortal que era la vida a merced del demonio, el que querría hacernos creer que nos bastamos a nosotros mismos y que vivimos únicamente en el tiempo que pasa y se acaba. Frente a esta falacia, el poeta declara el gran don de que hemos sido objeto por parte de Cristo. Su gracia nos libera de todo miedo o inquietud pues nos inserta en Su corriente de Vida. Así pues, vale la pena vivir y perseverar hasta el último momento, ya que incluso una conversión tardía puede hacer que este nuestro fluir temporal cobre sentido y alcance su meta trascendente. Más allá de la muerte, el río desembocará en la feliz eternidad.

## EL MUNDO DE LA PALABRA EN LA COMUNICACIÓN ORAL: PERCEPCIÓN, RECONOCIMIENTO Y ACCESO AL LÉXICO

MARÍA AMALIA GARCÍA JURADO

*Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

Oía de vez en cuando el sonido de las palabras y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños<sup>1</sup>

### 1. PLANTEO INTRODUCTORIO

Siempre que tratamos un tema como éste sabemos que los abordajes son múltiples simplemente porque estamos frente a un aspecto lingüístico esencial y al mismo tiempo complejo. Un primer peldaño ineludible es el punto de vista de la Filosofía del Lenguaje. Porque si como dice Austin “nuestro repertorio común de palabras encarna todas las distinciones que los hombres han creído trazar y todas las conexiones que han creído conveniente destacar durante la vida de muchas generaciones”<sup>2</sup>, un análisis de la significación de las palabras permitiría conocer, tal como lo afirmara Leibniz, “las operaciones del entendimiento mejor que cualquier otra cosa”<sup>3</sup>. En un sentido general la propuesta del lenguaje ordinario sugiere el empleo de una conciencia aguda de las palabras para acentuar, precisamente, la conciencia que tenemos de los fenómenos, aunque estas palabras no sean árbitros definitivos de tales fenómenos. En un ámbito cerradamente lingüístico, por ejemplo, una palabra se explica por otra, pero también podemos interconectar cosas y palabras, y el hecho de pasar de unas a otras, emergerá como un pasaje desde lo exterior al universo simbólico del hombre (GARCÍA JURADO, 1995). Jakobson (1975) sostiene que “en tanto lingüistas y usuarios normales de las palabras, el significado de un signo lingüístico equivale a su traducción a algún otro signo alternativo”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Fragmento de *Pedro Páramo* de J. RULFO, 3a. ed., México, Fondo de Cultura Económica.

<sup>2</sup> Cfr. AUSTIN, J., *Philosophical Papers*, Oxford University Press, pág. 130.

<sup>3</sup> Cfr. LEIBNIZ, *Nouveaux Essais*, Libro III, Capítulo VII, Ap. 6.

<sup>4</sup> Véase JAKOBSON, R., *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral.

En este trabajo, el abordaje al mundo de la palabra es otro; consiste en analizar la palabra hablada desde su percepción auditiva hasta su total procesamiento de reconocimiento y acceso al léxico. La óptica utilizada para poder realizar y explicar este análisis es la proporcionada por el denominado Procesamiento de la Información dentro de la Psicología Cognitiva. Se trata de un abordaje experimental que suma una serie de datos acústicos, fonéticos, fonológicos y estadísticos, necesarios para una mayor determinación de las propiedades léxicas.

En la comunicación oral, la señal de habla —equivalente a la manifestación acústica de transmisión— juega un rol muy importante. Por un lado refleja las consecuencias de la producción de habla, y por otro, constituye la principal fuente de información para el oyente. Porque entender el lenguaje hablado es, sobre todo, relacionar sonido y significado, una actividad que tiene lugar rápidamente en el tiempo. El oyente escucha eventos acústicos variables, que normalmente no serán repetidos, y a los cuales él debe asignar una interpretación inmediata. Y si bien se trata de un proceso en el que la producción del sonido físico de habla está continua y finamente sintonizado a las necesidades momentáneas del oyente, las operaciones interpretativas por parte de quien percibe habla son en realidad escasamente conocidas, y es muy poco también lo que se sabe sobre su desarrollo temporal. Dentro de este “circuito” humano las palabras se constituyen en las unidades lingüísticas más importantes. Importancia que está asociada a un doble aspecto: el propio de cada palabra en sí misma y el del conjunto de palabras o *léxico*, un componente esencial dentro de las gramáticas particulares que incluye como es sabido, un número finito de ítems léxicos.

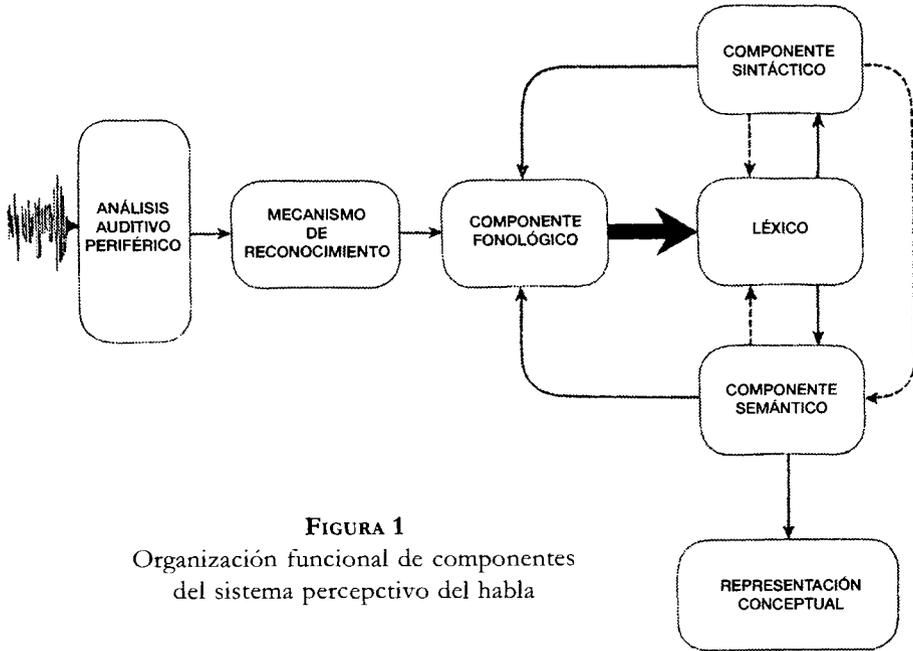
### *1.1. Modelos de procesamiento de la información lingüística*

Una serie de modelos funcionales se ha desarrollado, precisamente, para explicitar estas vías de procesamiento, y todos reflejan un análisis lingüístico del mensaje. Recordemos que la señal acústica es evanescente y continua y que no tiene representación física discreta de elementos lingüísticos, ni siquiera de palabras<sup>5</sup>. Esto lleva a que el sistema perceptivo deba determinar la significación de cada ingrediente en esa especie de mosaico acústico. En principio, estos modelos asumen que cuando se percibe habla, los oyentes reaccionan al sonido del mensaje recibido apelando al conocimiento lingüístico que han acumulado en el proceso de adquisición del lenguaje y, en general, saben el modo en que palabras, morfemas o fonemas se realizan en la señal. Esta habilidad del oyente para organizar la señal que entra, en unidades que funcionan en varios niveles, es —desde una interpretación lingüística— la característica principal de este proceso perceptivo.

Para Chomsky y Halle (1968), la percepción de habla es un proceso activo en el que la información acústica es utilizada para formar hipótesis sobre la estructura sintáctica y el contenido semántico de una emisión. El oyente “oye” lo que ha sido generado internamente por las reglas. Se establece, entonces, un nexo entre la forma fonética, la estructura sintáctica y las reglas interiorizadas. Es una teoría que puede visualizarse en la Figura 1, como un modelo de macronivel, que incluye todo el siste-

<sup>5</sup> Para ilustrar este aspecto, véanse las formas de onda de las tres palabras que se presentan más adelante en 1.6.

ma lengua-habla, y permite en una operación de tiempo real el funcionamiento simultáneo de diferentes niveles para derivar en una representación de la oración percibida. Como puede apreciarse, el léxico —es decir, la representación mental de las palabras y lo que ellas significan— funciona como el “corazón” de este proceso de percepción y comprensión del lenguaje oral.



**FIGURA 1**  
Organización funcional de componentes del sistema perceptivo del habla

Este modelo chomskyano fue descrito diez años más tarde por Pisoni (1978), para quien todos los experimentos realizados hasta ese momento demuestran una categorización de las señales de habla por referencia casi inmediata a la experiencia lingüística del oyente.

La interrelación de niveles de procesamiento que surge del planteo generativista tiene una gran influencia en los psicólogos y lingüistas de la década del 70. Todos estaban interesados en proponer un rol para la teoría lingüística en el marco explicativo de la percepción de sonidos de habla y de oraciones (LEVELT, 1973; MARSLEN-WILSON, 1976). Hasta entonces, la Gramática Generativa Transformacional si bien no era transparente para explicar el procesamiento de estas unidades, se consideraba fundamental por la teorización general en cuanto a la organización que el oyente tiene con respecto a las representaciones internas de su conocimiento lingüístico. Pero el curso temporal de este proceso no se había especificado con claridad. Por esta razón, los investigadores coincidieron en relacionar más el conocimiento lingüístico con los procesos perceptivos activos y menos con las restricciones generadas por los requerimientos de la lingüística descriptiva formal (GARCÍA JURADO, 1999). En el caso concreto del léxico y teniendo en cuenta que el proceso de análisis

perceptivo es la base del tratamiento cognitivo, las investigaciones comenzaron a plantear como objetivo central el estudio de los datos proporcionados por el análisis acústico fonético y fonológico para relacionarlos con la activación de representaciones léxicas. Una primera estación de relevo de la información —para decirlo en lenguaje metafórico— es el reconocimiento de la palabra, un punto de contacto entre la información inicial que entra por vía auditiva (o visual si el reconocimiento es de palabra escrita), y la interpretación que proviene del conocimiento o competencia lingüística. Experimentos y marcos teóricos continúan hasta hoy repartiendo el peso funcional entre los datos de la entrada (en inglés *bottom up*) y los proporcionados por el conocimiento (en inglés *top down*) (SEGÚI y MEHLER, 1986; PISONI y LUCE, 1987; MARSLÉN WILSON, 1989; GARCÍA JURADO, 2000).

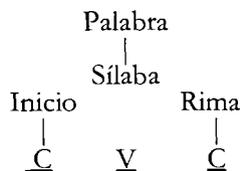
### 1.2. Problemas en la definición de la palabra

El concepto de palabra, como el de segmento y rasgo es indefinido, según Venne-mann (1978), en el mismo sentido en que resultan indefinidos los conceptos de punto, línea recta y plano en la geometría tridimensional euclidiana. Tampoco va a existir consenso para definir la sílaba. Y hasta pareciera que las posibles interpretaciones siempre están conectadas con las relaciones que se dan entre unidades. Sin embargo, una de las tareas de la gramática siempre ha consistido en establecer qué es una palabra posible dentro de la lengua. Una entidad que seguramente va a compartir propiedades fonéticas, fonológicas, sintácticas, semánticas y pragmáticas. Porque su doble cara refleja precisamente dos aspectos: por un lado, una forma interna que representa un tipo particular de composición de morfemas; y por otro, la forma externa que la caracteriza como parte sintáctica integral e indivisible de la oración emitida. Desde un punto de vista psicolingüístico y teniendo en cuenta la ruta del acceso al léxico a partir de la percepción de habla, la palabra es, de hecho, una unidad que media entre dos dominios computacionales radicalmente diferentes: al análisis acústico-fonético de esa onda sonora que es la palabra hablada, y la interpretación sintáctico-semántica. Es decir que es una unidad puente entre el mundo del sonido por un lado, y el del significado, por otro.

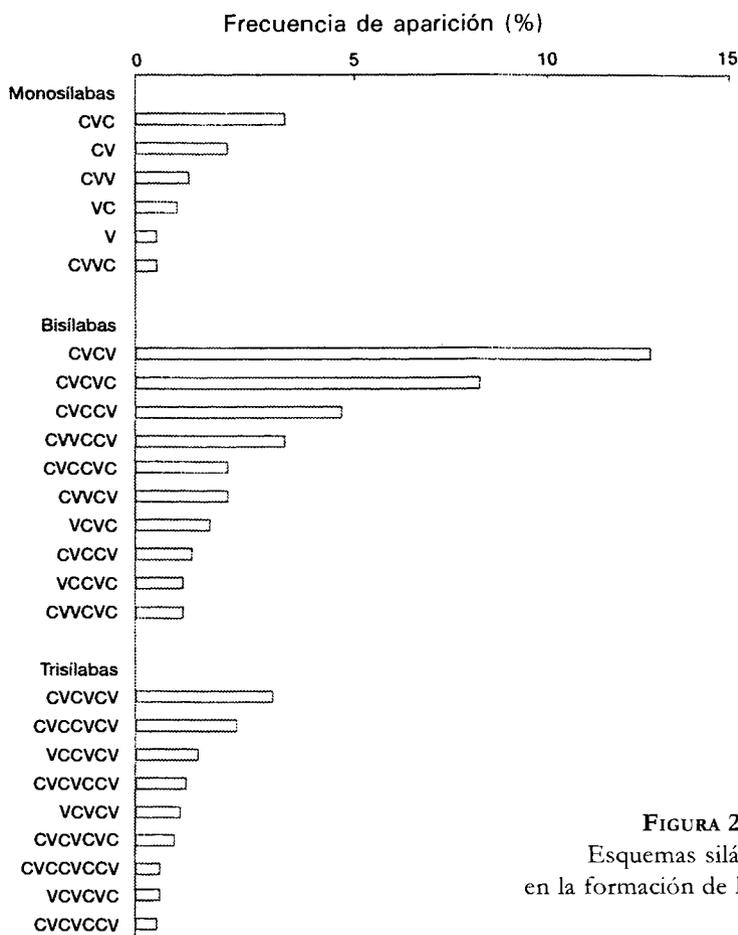
En todo este abordaje experimental y cognitivo, la hipótesis central sostiene que el conocimiento que el hablante tiene de las palabras de su lengua está inmerso en un léxico interno o mental tal como se graficó en Figura 1. Cada palabra está representada en este espacio metafórico como una entrada léxica, donde queda almacenada información sobre el significado, pronunciación y configuración (deletreo) de cada una. Entender lo que cada palabra significa implica necesariamente tener acceso a su entrada léxica, y de este modo tomar contacto con la información semántica representada en esta entrada.

### 1.3. Palabra fonológica

Zubkova (1987) sostiene que la estructura sonora de cada palabra se modifica de acuerdo con su estructura morfológica canónica, reflejando en su estructura segmental, regularidades universales de producción y percepción de habla. Luego, un modelo estándar abarca los siguientes elementos:



Cada unidad léxica comprende sílabas y éstas, fonemas que ocupan una posición particular en el marco de palabra y son activados secuencialmente de izquierda a derecha. Sin embargo, a la tendencia consonántica para iniciar palabras, le sigue la tendencia de vocales para terminarlas. Y es lo que hemos comprobado en el estudio estadístico del español realizado en el Laboratorio de Investigaciones Sensoriales, CONICET (GUIRAO y GARCÍA JURADO, 1993, 1996). En la Figura 2 se esquematiza esta tendencia mostrando cómo se combinan los tipos silábicos más recurrentes para formar las palabras de nuestra lengua. La distribución se realiza teniendo en cuenta las palabras según el número de sílabas.



**FIGURA 2**  
Esquemas silábicos  
en la formación de las palabras

En realidad las secuencias de fonemas dentro de un sistema no responden en general a situaciones arbitrarias sino que por el contrario existen verdaderas razones articulatorias que lo sustentan. Las lenguas rara vez tienen palabras que empiezan con más de tres consonantes y ello puede atribuirse a la incapacidad del hombre para producir largas secuencias de consonantes sin intervención vocálica. Pero el silabeo también podría tener su origen en la antigua escala de perceptibilidad ideada por Jespersen<sup>6</sup>.

De hecho la alta incidencia de CV (consonante-vocal) estaría sugiriendo que se trata de una secuencia articulatoria relevante dentro del sistema silábico español. Luego, un esquema de palabra ideal sería aquel en el que C y V se sucediesen alternada y sistemáticamente, y entonces el esquema básico de palabra respondería al esquema CVCV o CVCVCV. Esto es un claro contraste entre aberturas y cierres en perfiles combinatorios altamente recurrentes según se infiere de la Figura 2. Pero las palabras no sólo importan por su longitud. También es relevante la información que presentan las clases de palabras que derivan de su comportamiento en el sintagma. En este sentido, el estudio de *palabras léxicas* (sustantivos, verbos, adjetivos) también llamadas *abiertas*, y el de *palabras funcionales* (conjunciones, conectores, etc.) o *cerradas*, es altamente productivo en los trabajos experimentales de acceso al léxico.

Resumiendo, podemos inferir lo que es obvio aunque no tenga lineamientos explicativos suficientes: que la definición de palabra posible en algunas lenguas puede derivarse, en gran parte, de la definición de sílaba posible en esta lengua (HARRIS, 1983). Una reflexión que, por otra parte, refuerza la idea de que cada ítem léxico es una unidad que va respondiendo a los "requerimientos" de los distintos niveles de análisis<sup>7</sup>. En la Figura 3 se confirman estas apreciaciones, porque se puede observar cuáles son las sílabas básicas del español, desde un punto de vista probabilístico. Los datos aportados aquí indican que, al especificar los ingredientes fundamentales en la conformación de estas palabras, hemos avanzado un paso más en la descripción de propiedades inherentes a nuestra lengua (GUIRAO y GARCÍA JURADO, 1989). En efecto la Figura 3 muestra la distribución que tomaron las combinaciones CV con cada una de las cuatro vocales más frecuentes. Las consonantes que tienen mayor intervención son cinco oclusivas /p t k b d/, las nasales /m n/, las líquidas /l r/, y la fricativa /s/. Los pares que se forman con /t r n/ tienden a terminar palabras mientras que las que van con /p/ tienden a iniciarlas. La sílaba /do/ es la más usada como final.

#### 1.4. Las propiedades intrínsecas del léxico

Dijimos al principio que estamos frente a un tema complejo, decimos ahora que junto a lo expuesto surgen otras cuestiones abiertas igualmente relevantes dentro del mundo de la palabra. Los alcances concretos del conocimiento individual sobre el propio léxico son un ejemplo en este sentido. En realidad, se trata de un aspecto que no es

<sup>6</sup> Cfr. JESPERSEN, O., *English Phonetics*, Gyldendal, 1964.

<sup>7</sup> Para una explicación más completa sobre la relación entre palabra y sílaba desde un punto de vista fonológico, véase GARCÍA JURADO, M. A., *Aspectos fonéticos y fonológicos en una teoría de descripción integral del español*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UCA, 1988, págs. 114-126.

fácil de describir. Suele ser un conocimiento diverso con usos que están muy lejos de catalogarse. Aunque en líneas generales es bastante común que ciertos modelos tengan en cuenta los sistemas cognitivos que sostienen tal conocimiento. Una cuestión interesante es preguntarse qué tipo de restricciones sobre la organización del léxico mental pueden provenir de los lineamientos gramaticales. Porque cuando un lingüista formula una gramática para alguna lengua particular, realiza una serie de presupuestos respecto al tipo de información que será incluida en el componente léxico de su gramática. Fillmore (1971) sostiene que cada ítem en el *lexicon* debe incluir información sobre:

- las formas fonológicas (u ortográficas) del ítem;
- su significado;
- el entorno sintáctico en el cual puede ser insertado;
- si el vocablo es un predicado, el número de argumentos que puede tomarse y el rol de cada argumento;
- las condiciones que deben reunirse para que sea usado en forma apta, y
- las relaciones conceptuales o morfológicas de un vocablo con otros vocablos en el léxico.

### Sílabas básicas

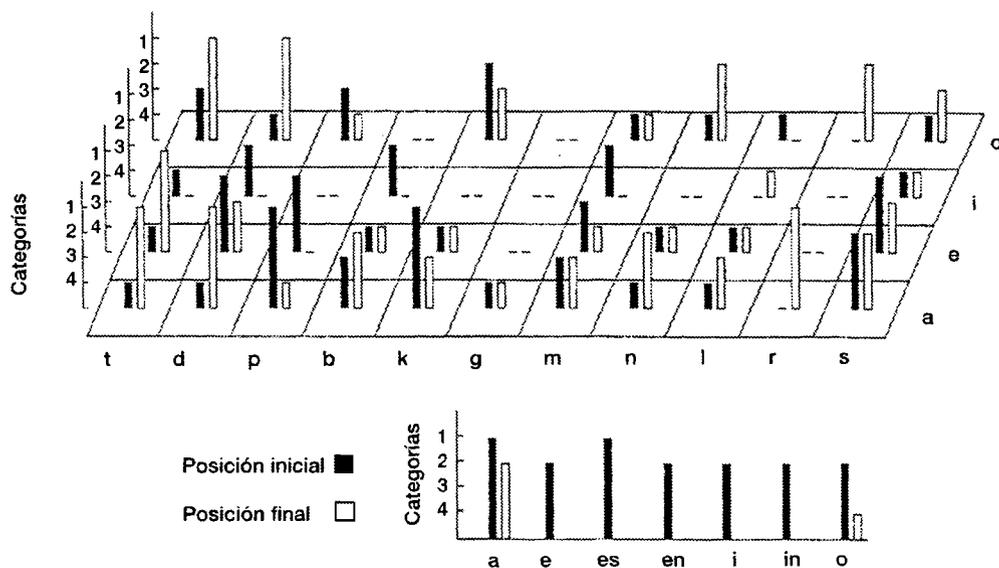


FIGURA 3

Sílabas básicas que forman el mayor número de palabras diferentes.

Total de palabras diferentes: 3900. Total de sílabas diferentes: 718.

Las barras negras indican la posición inicial y las blancas la posición final

Esta lista sugiere algunas de las complicaciones lingüísticas con las que deberá enfrentarse cualquiera que pretenda investigar la palabra como unidad.

Otra cuestión abierta es la de la memoria léxica. Tema que implica un replanteo de la modularidad en el sentido fodoriano (FODOR, 1983) o el de la interacción de niveles de análisis que ya he sugerido en la vinculación palabra-sílaba (GARCÍA JURADO, 1988). Hasta el momento no hay acuerdo entre los lingüistas, psicolingüistas, psicólogos y fonetistas sobre este punto (TANENHAUS y LUCAS, 1987; MATTINGLY y LIBERMAN, 1989). Lo que parece evidente, aún sin revisar todos los tipos de información que el listado de Fillmore propone, es que caracterizar el modo en que la gente utiliza el conocimiento de las palabras para reconocerlas auditivamente y abordar todo su léxico interno requiere un esfuerzo común a varias disciplinas conjuntamente.

Después de todo, la relación del léxico con la sintaxis, el análisis de las unidades léxicas en componentes semánticos, y la organización de la memoria para el almacenamiento léxico, son todos problemas que surgen de relacionar unas palabras con otras. Son problemas que están vinculados con las relaciones internas del sistema: la palabra *mesa* debe ser reconocida como nombre; debe ser descompuesta en componentes semánticos como inanimado o artefacto humano; debe ser recuperada desde la memoria.

Sin embargo aun reuniendo todos estos requerimientos dentro de una posible teoría, todavía estaríamos lejos de generar una adecuada teoría del léxico. Los intentos más recientes de parte de los psicolingüistas y psicólogos experimentales por caracterizar lo que variadamente se denomina memoria verbal de largo plazo (en inglés LTM), memoria semántica, léxico subjetivo, diccionario mental, o memoria léxica han estado relacionado casi exclusivamente con las relaciones internas del léxico<sup>8</sup>.

#### 1.4.1. Palabras y objetos: *significado verbal* versus *significado perceptivo*

Miller (1991) muestra los caminos en que léxico y percepción se vinculan profundamente. Las formas perceptivas tienen partes, y sus partes también tienen partes. El léxico refleja esta estructura: una parte de la mano es un dedo, mientras la mano misma es parte del brazo, y el brazo es parte del cuerpo. En un análisis cuidadoso, este investigador indica una vez más cómo la psicología de la percepción y la organización léxica reflejan las complejidades en el lenguaje.

Hay que tener en cuenta que cualquier palabra que escuche va a presentar para el oyente fuertes restricciones sobre la clase de información que debe ser léxicamente accesible para él. Pero por otro lado, para que los hablantes establezcan distinciones pragmáticas, una lengua no sólo debe proporcionar nombres de objetos, sino también nombres de rasgos por los cuales ellos pueden ser distinguidos. Así en una situación será suficiente preguntar por el *libro* pero en otra podría ser necesario especificar *el pequeño libro rojo que está en el segundo estante*, donde una descripción incluye medida, color y ubicación del nombre. Todos términos que también son parte del léxico. Y según Miller el análisis de atributos, partes y funciones permitiría, por un lado, profundizar

<sup>8</sup> Las relaciones externas del léxico que completarían de alguna manera este planteo entrarían dentro del tema percepción (general) y lenguaje. Cfr. MILLER y JOHNSON (1976), Capítulos 4 y 7.

en la psicología de la percepción y, por otro, translucir más claramente el patrón general de organización léxica relacionado con dominios semánticos más abstractos. Habría un eco léxico de la estructura perceptiva que indicaría la compleja relación entre palabras y objetos y la necesidad de una teoría más satisfactoria para la identificación de objetos. Los procesos cognitivos más complejos se entenderían mejor con una teoría de esta naturaleza.

Odgen y Richards han sugerido que el significado comprende la relación entre un pensamiento, un símbolo y su referente<sup>9</sup>. Pero Gibson (1966: 244) sostiene que éste no es el único “significado del significado” porque también existe una relación especial entre percepto, estímulo invariante y su fuente. Las relaciones en ambos casos son bien diferentes y pueden diagramarse de la siguiente manera:

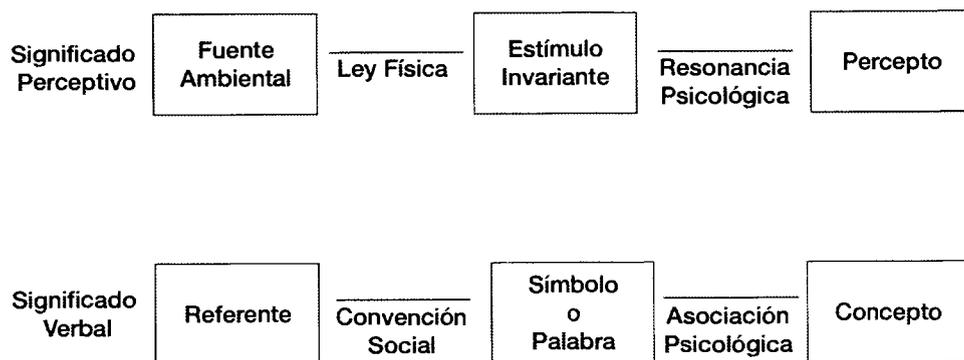


FIGURA 4  
Relaciones entre significados

### 1.5. Organización del léxico

Éste es un punto controversial. Depende de cada teoría. Algunas asumen que las palabras en el léxico están organizadas en secuencias de segmentos fonéticos dentro de un espacio acústico-fonético multidimensional. En este espacio, aquellas palabras que son más similares en su estructura acústico-fonética, están más cerca en el léxico. Y aun aquellas porciones de palabras que son similares en ubicación y estructura también aparecen vecinas dentro de este espacio. Psicólogos como Luce y colaboradores (1990) sostienen precisamente que el proceso de reconocimiento tiene lugar en este espacio acústico-fonético por activación de vías que se corresponden con las palabras en el léxico.

<sup>9</sup> La Lingüística moderna utiliza a menudo el término referente que se origina precisamente en el tratado de ODGEN, C. K. y RICHARDS, I. A., *The Meaning of Meaning*, el primer trabajo importante sobre semántica (1a. edición, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1923).

Para los fonólogos léxicos, en cambio, el léxico comprende estratos o niveles ordenados y cada afijación morfológica tiene lugar en un estrato particular. Harris (1982/84) propone el siguiente esquema para sintetizar los aspectos fundamentales de esta corriente:

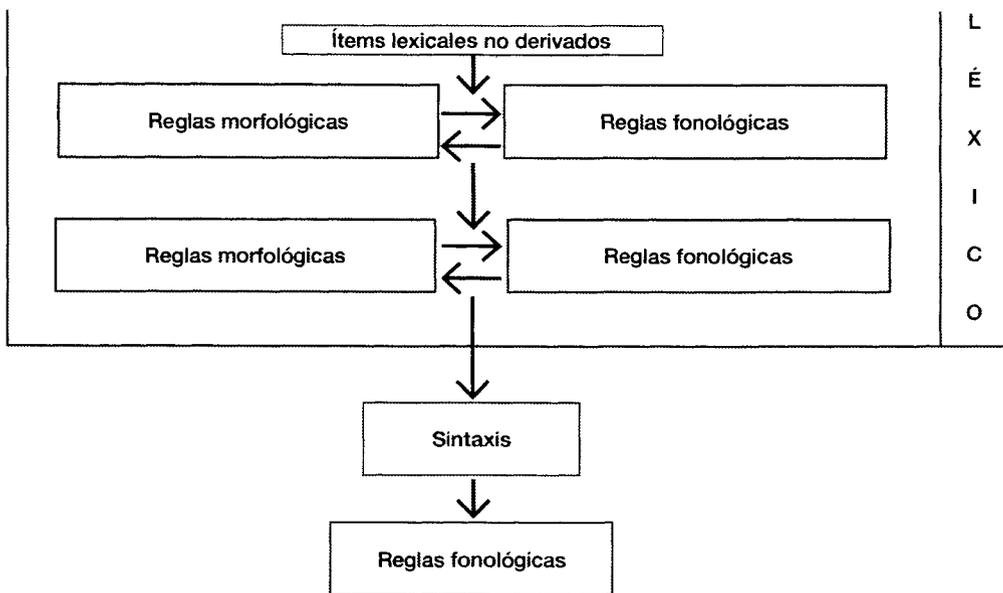


FIGURA 5  
La fonología léxica: reglas y niveles

Se observa que hay una distinción entre reglas fonológicas léxicas que operan en el léxico y las post-léxicas que operan después que las palabras se combinan en frases y oraciones dentro del componente sintáctico. Las primeras son sensibles a la morfología interna de palabra; las post-léxicas pueden aplicarse, además, a través de los límites de palabras y pueden crear segmentos y configuraciones secuenciales que no aparecen en las representaciones subyacentes. Las reglas léxicas originan nuevas palabras, las post-léxicas generan sólo variantes.

Las lenguas pueden diferir, en general, en el número de estratos que reconocen, pero siempre registrarán los dos que se grafican en este esquema. Harris sugiere además que el léxico español tendría tres estratos. El número 1 correspondería al nivel de la raíz; el 2, al de la base y el 3, al de la palabra. Y si bien no es razonable asumir una correspondencia uno a uno entre modelos lingüísticos y de procesamiento, las distinciones fonológicas son claramente útiles como guía en las investigaciones empíricas de los mecanismos de procesamiento humano. Es evidente, sin embargo, que el oyente utiliza activamente su conocimiento fonológico y prosódico para analizar la entrada acústica durante el acceso léxico. El resultado de este análisis así considerado va a constituir una representación de entrada rica, estructurada fonológicamente, la cual será usada productivamente para "abordar" el léxico interno.

Estas distinciones aún no tenidas suficientemente en cuenta por la Psicolingüística, son muy útiles para entender el acceso al léxico. Recordemos que estas reglas fonológicas, desde un punto de vista generativo, pueden borrar, insertar y permutar segmentos y pueden también abarcar cambios de rasgos.

### 1.6. La palabra fonética

Las lenguas contienen miles de palabras, para decirlo en forma global, y todas se construyen con un pequeño número de elementos fonéticos. Pero cada lengua difiere, a su vez, en el modo de construcción de estas palabras: algunas usan un rico sistema de inflecciones, otras ninguno; algunas utilizan contrastes tanto suprasegmentales como segmentales, otras permiten a las formas léxicas variar de acuerdo con el contexto en el que ellas se producen, mientras que por el contrario algunas lenguas prescinden de tales variaciones. O sea que las lenguas difieren en las restricciones precisas que aplican a lo que puede o no puede ser una palabra a partir de un repertorio mínimo de elementos fonéticos/fonológicos que se combina de múltiples maneras (CUTLER, 1998).

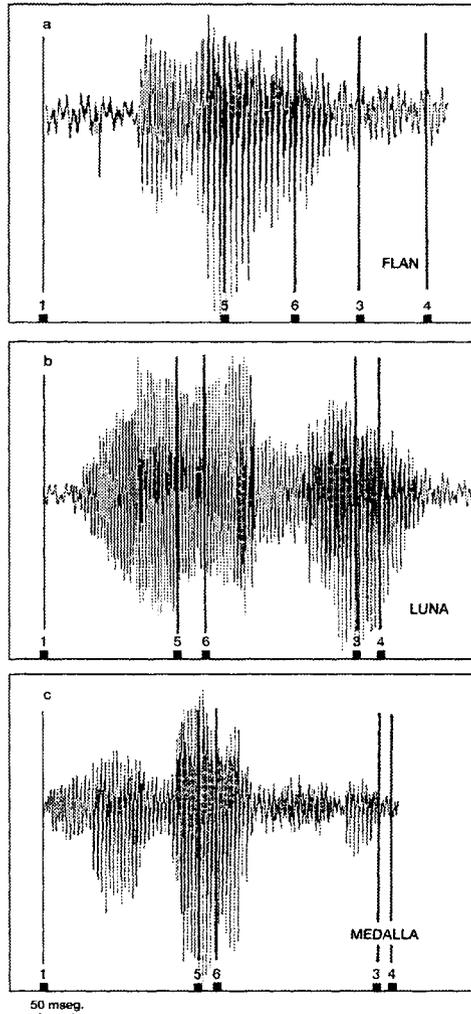
Una palabra hablada producida en su forma canónica puede ser definida como una entidad fonética con su estructura específica segmental y suprasegmental. El componente suprasegmental es expresado por dos conjuntos de atributos acústicos/perceptivos: propiedades temporales/melódicas en los bordes de la palabra, límites iniciales y finales que se señalan, y para las palabras polisílabas, contraste de prominencia entre sílabas. En las lenguas de acento libre la prominencia a nivel de la palabra se determina por la posición del acento léxico.

En la comunicación por habla normal, la palabra, menos la emitida en aislamiento o producida en un estilo claro, tiende a perder sus propiedades canónicas y a sufrir un número de cambios tanto a nivel de sus propiedades segmentales como suprasegmentales. Estos cambios usualmente referidos como procesos de habla corrida se extienden desde las reducciones segmentales, debilitamiento del contraste de acento, asimilaciones, a pérdida de rasgo y segmento, y también cancelación de señales de límite y de prominencia léxica. En este caso la palabra desaparece como una unidad fonética. Un gran número de estudios muestran que la velocidad de habla y el estilo son dos factores importantes que afectan la articulación de un segmento. La investigación actual reciente se inclina por el análisis y modelización de los cambios en la configuración articulatoria (FARNETANI, 1997).

Por otra parte, investigaciones recientes realizadas para el Español<sup>10</sup> tienen como objetivo determinar el modo en que la información acústico-fonética es utilizada por los oyentes para reconocer las palabras y acceder al léxico. Los resultados indican que existe una demora entre el momento en que la palabra es seleccionada entre otras palabras candidatas y el momento en que se reconoce, con diferencias propias del tipo de palabra (mono, bi o trisílabas/ alta o baja frecuencia de uso), y de la condición experi-

<sup>10</sup> Cfr. GARCÍA JURADO, M. A., *La señal de habla y el acceso al léxico español*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999.

mental (aislada o en contexto oracional). En la Figura 6, estamos trabajando directamente sobre la *forma de onda* de palabras de una, dos y tres sílabas. Las palabras FLAN, LUNA y MEDALLA representan valores promedios en duración por cada clase, y además, los marcadores que indican las diferentes segmentaciones utilizadas por los oyentes, para unir sonido y significado, han sido establecidos de acuerdo con un coeficiente que surge de los resultados anteriores (GARCÍA JURADO, 1992).



**FIGURA 6**

Identificación de códigos de acceso al léxico. Sobre la forma de onda de las palabras FLAN (3a), LUNA (3b) y MEDALLA (3c), los marcadores 1-3 (Palabra Aislada) y 1-5 (Palabra en Contexto), indican la codificación infantil; los marcadores 1-4 y 1-6, la de los adultos jóvenes, por cada una de las dos condiciones experimentales

En la Figura 6 se comparan los procesos activos de dos poblaciones: niños (6-8 años) y adultos jóvenes (18-33 años). Ambos grupos utilizan en forma eficiente la información de los sonidos iniciales de palabra, con diferencias en el estado de alerta a diferentes sectores de la cadena de habla. El contexto reduce el número de posibilidades léxicas y facilita el reconocimiento, pero las palabras aisladas contribuyen a un análisis más completo desde el punto de vista acústico-fonético, con cierta indiferencia respecto al efecto de frecuencia de uso y una especial sensibilidad a la información que proviene de las restricciones fonotácticas. Y si bien cada palabra tiene un procesamiento activo propio, se infiere en general que, en la tarea interpretativa, el oyente une sonido y significado alrededor de los 200 milisegundos, utilizando en forma alternada la segmentación silábica y morfémica, y la información acústico-fonética de rasgos y secuencias específicas. Si intentáramos generalizar estos resultados para aplicarlos a la conversación espontánea, tendríamos que relacionarlos con otros factores que también inciden en el acceso al léxico, como los cambios en las características del hablante (índices emocionales: cambio de tono y cualidad de la voz, etc.), en la velocidad de habla y todas aquellas variaciones prosódicas que como tal “corren” sobre la cadena de habla como un envolvente dinámico que amplía y enriquece el mensaje.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CUTLER, A. 1998. “How listeners find the right words”, *135<sup>th</sup> Meeting of American Society of Acoustics*, Seattle USA, 20-26 junio 1998.
- CHOMSKY, N. y HALLE, H. 1968. *The Sound Pattern of English*, New York, Harper & Row.
- FARNETANI, E. 1997. “The phonetic word: the articulation of stress and boundaries in Italian”. *Quaderni del Centro di Studio per le Ricerche di Fonetica*, vol. XVI: 158-172.
- FILLMORE, C. J. 1971. “Types of lexical information”, en D.D. Steimberg y L.A. Jakobowics (eds). *Semantics: an interdisciplinary reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FODOR, J. A. 1983. *The Modularity of Mind*, Cambridge, MIT Press. Traducción: *La modularidad de la mente*. Madrid, Morata, 1986.
- GARNER, W. R. 1962. *Uncertainty and Structure as Psychological Concepts*, New York, Wiley.
- GARCÍA JURADO, M. A. 1992. “Identificación de códigos de acceso al léxico”, *El Español de América*, Actas del IV Congreso Internacional de El Español de América, dic. 1-15, 1992, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras, Chile, t. II, págs. 1126-1135.
- 1995. “Filosofía del lenguaje”, *Enciclopedia Iberoamericana de Psiquiatría*, Buenos Aires, Editorial Médica Panamericana, vol. 2: 844-850.
- 1999. “La gramática del habla”, *Congreso Internacional La Gramática: Modelos, Enseñanza, Historia*, (Homenaje a la Dra. Ofelia Kovacci), Organizado por el Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 4-7 de agosto de 1999.
- GIBSON, J. J. 1966. *The Senses considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin.
- GUIRAO, M. y GARCÍA JURADO, M. A. 1989. “Las sílabas básicas del español según sus restricciones fonotácticas”, *Revue de Phonétique Appliquée*, 91-92-93: 213-225.

- 1993. *Estudio Estadístico del Español*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
- 1996. "Patrones silábicos", *Revista de Lingüística Aplicada*, 34.
- HARRIS, J. 1982. "Theories of phonological representation and nasal consonants in Spanish", *Papers from the XIIth Linguistic Symposium on Romance Language*, University Park, abril 1-3, en P. BALDI (ed.), *Current Issues in Linguistic Theory*, Amsterdam, J. Benjamins, 1984, vol. 26, págs. 153-168.
- 1983. *Syllable Structure and Stress in Spanish: a non linear analysis*. Cambridge, Massachussets, The MIT Press.
- LEVELT, P. 1989. *Speaking: From intention to articulation*, Cambridge, M. A., MIT Press.
- LUCE, P. A., PISONI, D. B. y GOLDINGER, S. D. 1990. "Similarity neighborhoods of spoken words", en G. A. ALTMANN (ed.), *Cognitive Models of Speech Processing*. Cambridge, MA, The MIT Press.
- MARSLÉN Wilson, W. D. 1976. "Linguistic descriptions and psychological assumptions in the study of sentence perception", en R. J. WALES y E. C. WALKER (eds.), *New Approaches to the Study of Language*, Amsterdam, North Holland, págs. 203-229.
- 1989. *Lexical Representation and Process*. Cambridge MA, The MIT Press.
- MATTINGLY, I. y LIBERMAN, A. M. 1989. "Speech and other auditory modules" en G. M. EDELMAN, W. GALL y W. COWAN (eds.), *Signal and Sense: local and global order in perceptual maps*, New York, Wiley, págs.775-793.
- MILLER, G. A. 1991. "Lexical echoes of perceptual structure", *The Perception of Structure*. Washington, American Psychological Association, págs. 249-261.
- MILLER, G. A. and JOHNSON-LAIRD, P. N. 1976. *Language an Perception*, Cambridge, Massachussets, The Belknap Press of Harvard University Press.
- PISONI, D. 1978. "Information processing and speech perception", *Speech Communication Seminar*. Estocolmo, Suecia.
- PISONI, D. y LUCE, P. A. 1987. "Acoustic-phonetic representations in word recognition", *Cognition*, 25 (1/2): 21-52.
- SEGÚ, J. y MEHLER, J. 1986. "Psicología cognitiva y percepción del lenguaje: contribución al estudio experimental del habla", *Revista Argentina de Lingüística*, 2 (2): 317-342.
- TANENHAUS, M. K. y LUCAS, M. M. 1987. "Context effects in lexical processing", *Cognition* 25 (1-2): 213-234.
- VENNEMANN, T. 1978. "Universal syllabic phonology", *Theoretical Linguistics*, 5 (2/3): 175-215.
- ZUBKOVA, L. G. 1987. "Aspects of the sound form of the word", *Proceedings of the XIth International Congress of Phonetic Sciences*, Tallinn, Estonia, Rusia, agosto. 1-7 vol. 2, págs. 423-426.

## LA PLURALIDAD DISCURSIVA EN LA NARRATIVA ARGENTINA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

*Universidad Católica Argentina*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

El sentido emancipador de la liberación de las diferencias y de los “dialectos” está más bien en el efecto añadido de extrañamiento que acompaña al primer efecto de identificación. Si hablo el mismo dialecto en un mundo de dialectos seré consciente de que la mía no es la única “lengua” sino precisamente un dialecto más entre otros.

G. VATTIMO, *La sociedad transparente*.

### POSMODERNIDAD Y LITERATURA

Son muchos los autores que postulan que es arriesgado hablar de una literatura posmoderna, bien que señalen un cambio en la sensibilidad o en las recurrencias temáticas o formales de los autores últimos. Entre ellos, Iñaki Urdanibia considera una “payasada” hablar de literatura posmoderna y prefiere referirse a ciertos géneros que han cobrado amplia extensión:

Esquemáticamente, se podría apuntar el gusto por una literatura “desasosegada” y la revitalización del género histórico y de las narraciones teñidas de ironía y diversión. (URDANIPIA, 1994:69)

Y a continuación explica que llama literatura “desasosegada” a aquella en la que, “siguiendo un relato autobiográfico, y con cierta dosis de autoironía, se utiliza la literatura con cierta carga terapéutica”. Entendemos que esta esquematización peca un poco de caprichosa y solo señala algunas tendencias actuales.

Es muy difícil tratar de señalar en qué consiste la posmodernidad literaria desde las variedades temáticas o desde las preferencias retóricas o estéticas de los autores, e incluso desde una falencia, como es la pérdida de la actitud crítica que caracterizó al modernismo en la posmodernidad, como advierte Andreas Huysen.

Ciñéndonos al caso específico de la novela argentina de las últimas décadas, una caracterización bastante general, y que podemos relacionar con “la condición posmoderna” de Lyotard, es la pluralidad discursiva, la cual nos parece más relevante que la heterotopía. Como sostiene este crítico, se ha producido una atomización de los grandes relatos, en el plano cultural, histórico y social, y consideramos que esta atomización también se refleja en el plano literario, donde se advierte una inestabilidad de los discursos, su fractura y, al mismo tiempo, una acumulación. La pérdida de la credibilidad en los grandes relatos, planteada por Lyotard para la cultura en general, ya sean especulativos o de emancipación, se da igualmente en la narrativa. Las sociedades modernas anclaron discursos de verdad y de justicia en los grandes relatos históricos y científicos. En la posmodernidad se produce entonces la deslegitimación de estos ante la ausencia de una visión sobre qué es lo verdadero o lo justo. La acumulación de discursos, su colocación indiscriminada de unos junto a otros —históricos, sociales, literarios, artísticos, psicológicos, filosóficos, antropológicos, físicos, biológicos, religiosos, mediáticos, etc.—, rompe las jerarquías, destierra el concepto de verdad/falsedad, produce dentro de cada novela la ilusión de la “biblioteca”.

Entre los megarrelatos iluministas de la literatura argentina del siglo XIX, los derivados de la Revolución Francesa sobre igualdad, libertad y fraternidad se impregnaron de principios como cultura europea, población y educación. La inmigración aluvional impondrá nuevos discursos como el crisol de razas, la tierra de promisión, las proas hacia el Sur (el nuevo continente), la movilidad de clases como en *M' hijo el doctor*. Ya en la tercera década del siglo XX, los discursos sociopolíticos y de vanguardia artística irán sucediendo a los precedentes. En la segunda mitad del siglo se alcanza una deslegitimación de estos grandes relatos y, en algunos casos, su agostamiento. Se llega así al punto señalado por Lyotard en que cada uno debe trazar sus propios caminos, pensar por sí mismo. La sociedad sin padre, en que cada individuo debe ser padre de sí mismo y construir su autoridad (véase UR DANIBIA, 1994:58).

Como la verdad es ilusoria, los megarrelatos que iban tras ella pierden su validez y lo que era un discurso filosófico o históricamente encausado se convierte en meramente informativo o comunicativo. El peso del discurso se desplaza de un plano simbólico, donde prevalecía la relación unívoca con las cosas, al eje de la comunicación, donde prepondera la relación destinador-destinatario o bien, en el plano literario, autor-lector. Este eje es plurívoco, dado que la Verdad no existe y es reemplazada por verdades: los múltiples puntos de vista desde los que se aborda a un mismo objeto, las perspectivas múltiples que se proyectan sobre una historia. Asimismo, no hay temas rectores sino una heterogeneidad en la que se pierde todo orden preestablecido y confluyen los más diversos, como en la primera página de los periódicos.

Ya que nos centraremos en el campo de la narrativa, conviene asentar aquí que esta deslegitimación recibe el aval filosófico del deconstruccionismo. Cuando Derrida sostiene que la Filosofía no es sino un género literario particular, sin quererlo su teoría del logo-fonocentrismo rompe los cauces de los diversos discursos. Con otros propósitos, pero con similares consecuencias para la literatura, Hayden White revisa el discurso de la Historia. Ya no se trata de la deslegitimación de los relatos de la modernidad sino el hecho de poner en duda la misma posibilidad de postular la verdad o la falsedad de algu-

nas ciencias. Y así como la Filosofía y la Historia advierten la ambigüedad del soporte lingüístico (consustanciado con el mito y la leyenda) y borran los límites entre las ciencias y el discurso ficcional, la literatura pondrá en tela de juicio su propia linealidad discursiva. Los discursos históricos, filosóficos y de otras procedencias, como la arquitectura y hasta las ciencias físicas o biológicas irrumpen en la narrativa a través de la voz del autor o como interpolación. El escritor deja de ser el narrador que guía y los discursos se cruzan, se interfieren, se complementan, se fundamentan o se desdican. El lector deberá saltar de un discurso a otro, relacionarlos, leer desde los bordes.

Como señala Lyotard, nos hallamos en una sociedad altamente atomizada, en la que el individuo está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca, situado sobre "nudos" de circuitos de comunicación de diversas complejidades, cruzado siempre por mensajes, ya sea como destinador o como destinatario. La literatura de los últimos decenios no solo presentará al hombre atravesado por estos discursos sino que las narraciones mismas reflejarán esa dinámica pluridiscursiva.

En el campo específico de la literatura y de las artes, Fredric Jameson plantea en estos términos la pluralidad dialectal de una sociedad sumamente heterogénea, pluriglosificada a partir de jergas, profesionales o técnicas, pero también debido a la necesidad del individuo de incluirse en estructuras sociales más compactas, ya sean religiosas, étnicas, políticas, sexuales, etcétera.

Sin embargo, en el salto dialéctico de la cantidad a la calidad, la explosión de la literatura moderna para convertirse en una diversidad de estilos y manierismos privados ha estado seguida por la fragmentación lingüística de la propia vida social, hasta el punto de que la norma misma se eclipsa: reducida a un discurso neutral y cosificado (muy lejano a las aspiraciones utópicas de los inventores del esperanto o del inglés básico) que se convierte a su vez en otro idiolecto entre muchos más. De aquí que los estilos modernistas se transformen en códigos posmodernistas, y que la estupenda proliferación actual de códigos sociales en jergas de las profesiones y de las disciplinas, así como a manera de emblemas de afirmación, de adhesión a etnias, géneros, razas, religiones y fracciones de clases constituye también un fenómeno político, como demuestra suficientemente el problema de la micropolítica. Si las ideas de una clase dominante fueron en una época la ideología dominante (o hegemónica) de la sociedad burguesa, hoy en día los países capitalistas avanzados se han convertido en campo de una heterogeneidad estilística y discursiva carente de norma. Aunque a los rostros siguen modelando las estrategias económicas que constriñen nuestra existencia, los mismos ya no necesitan (o no pueden) imponer su discurso; y la posliterariedad del mundo del capitalismo tardío no solo refleja la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la desaparición del antiguo lenguaje nacional (JAMESON, 1991:36).

## PRIMERA OBRA QUE INCORPORA EL COLLAGE DISCURSIVO

Hacia 1960 en Europa, recuperada de la Segunda Guerra Mundial, estaba arraigando la nueva sensibilidad o condición posmoderna. Nuestro país todavía estaba ajeno a los cambios que se producían en el hemisferio norte. Sin embargo, en 1963 aparece en Buenos Aires una novela escrita en Francia: *Rayuela*, de Julio Cortázar. La novedad

de esta obra, integrada en el llamado “boom latinoamericano”, ya ha sido destacada por la crítica. Solo recordaremos aquí que el libro se divide en tres partes: “Del lado de allá”, “Del lado de acá” y “De otros lados”. La explicación de esta tripartición puede leerse espacialmente (París-Buenos Aires-otros lados) y también desde una perspectiva cultural (Europa frente a América) e incluso ontológica y gnoseológica (los personajes y su relación racional o intuitiva con el cosmos, sus filosofías, trascendentes o no<sup>1</sup>).

A los fines de este artículo nos interesa especialmente “De otros lados”, compuesto por noventa y cinco capítulos en los cuales a la plurivocidad y plurifonicidad del autor en la novela se vienen a sumar no solo el deliberado extrañamiento de sus teorías estéticas en la morelliana o la peculiar interpretación sociológica de Ceferino Piriz, sino también fragmentos que van constituyendo una biblioteca personal: Claude Lévi-Strauss, Meister Eckhardt, José Lezama Lima, Musil, Hofmannsthal, Clarence Darrow, Malcolm Lowry, Ferlinghetti, Achim von Arnim, Artaud, Georges Bataille, Grombrowicz, Aulo Gelio, Octavio Paz, Jean Tardieu, Cambaceres, entre otros. Asimismo, se incorporan artículos periodísticos, cartas de lector, un fragmento del Almanaque Hachette, etcétera. Los saltos en el tablero de direcciones implican ya la apertura hacia intertextualidades convertidas en paratextualidades.

Los “capítulos prescindibles” llamaron la atención de la crítica. En conversación con el uruguayo Ernesto González Bermejo, en 1978, Cortázar apuntaba que habían respondido a la necesidad de encontrar un lector cómplice, cumplían la función de recordar a ese lector que se trataba de una novela, eran una forma de “despatetizar, deshipnotizar al lector mediante un brusco pasaje que lo sacaba de situaciones emocionales” (Cortázar, 1991, 775). No muy convencido de que cumplieran esta única función de anticlímax, González Bermejo volvía a interrogar:

¿Y no será algo más que “lavarle la cara” al lector?; ¿no será ponerlo un poco en la piel del novelista decirle: “mire señor, cuando un escritor está escribiendo su novela está metido en un medio donde ocurren montones de cosas que caen en el texto como meteoritos y salen de él cuando menos se lo espera”? (ibídem).

Esta inteligente pregunta del uruguayo representa una propuesta de lectura distinta de los capítulos prescindibles. No propone una explicación *ad intra* de la novela sino que desplaza hacia afuera de la novela, la situación del novelista en el momento en que trabaja su texto. La respuesta de Cortázar apunta, entonces, a los cruces discursivos que se producen en el autor en el momento en que escribe. Inmerso en su universo creativo, el

<sup>1</sup> Sugestivamente, al intentar dar una explicación de la posmodernidad, Urdanibia (1994, 49) plantea una evolución de la historia de las ideas a partir de términos coincidentes con las particiones de *Rayuela*: “Siguiendo un esquema muy simple, podríamos decir que primeramente se dio un *estadio mítico*, fundado en el ‘más allá’; posteriormente, se pasaría al *estadio moderno o ilustrado*, en el que el saber humano, con la razón como *topos* privilegiado, se constituirá como núcleo fundamentador; en este estadio, el ‘más acá’ juega el papel que anteriormente había de buscarse en el exterior. Por último estamos en una situación en la que se carece de fundamento, sumergidos en una *profunda crisis* en la que no encontramos sentido ni en el ‘más allá’ ni en el ‘más acá’”. La posmodernidad podría coincidir así con la tercera opción de Cortázar, “De otros lados”.

autor tiende puentes no solo hacia el lector sino hacia otros libros, hacia otros textos, literarios o no:

[...] Cuando interrumpía la parte narrativa leía el diario y me encontraba con algo que llamaba mi atención, lo pegaba y lo copiaba, o andando por la calle, en un café se me ocurrían notas que convertía en “morellianas”. Estando metido en el clima de la novela me pasaba todo el tiempo reflexionando en el problema del novelista, la crítica de la crítica, la escritura y la desescritura, en todo lo que dice Morelli, y lo iba escribiendo. Me parece que fue acertado —contrariamente a lo que han hecho un Thomas Mann o un Huxley— no incluirlos en la acción dramática (CORTÁZAR, 1991:774).

Tanto fuesen propios del autor o ajenos, estos discursos quedaron como “prescindibles”, yuxtapuestos, en su mayoría, a la acción novelística. Discursos propios y de otros manifiestan esos “nudos” en los circuitos de comunicación de los que habla Lyotard, y que en este caso señalan cómo estaba atravesado por ellos Cortázar durante el lapso de la escritura del libro. Convierte así *Rayuela* en un *collage*, en donde un material preexistente, preformado, se incorpora al propio como lectura opcional, complementaria.

El *collage* literario no es nuevo. Como bien señala Yurkievich, nace en la pintura cubista y ya Apollinaire toma la técnica para sus poemas. Con él se trata de enfocar multidimensionalmente las artes: “Mientras los pintores buscan temporalizar el espacio pictórico, los poetas intentan espacializar el *tempo* poético” (Yurkievich, 1994, 108). En el caso de Cortázar, la espacialización de la novela se encuentra desde la previa especificación del “tablero de direcciones” que remite a los distintos “lados”. La linealidad se quiebra en la discontinuidad de una lectura a saltos, los de la rayuela, en la que ya lo antecedió teóricamente Macedonio Fernández. Pero, además, la fusión espacio-temporal se percibe desde las distintas artes que se integran: la música, en este caso el *swing* del jazz, para el ritmo narrativo; la pintura y la escultura para construir personajes, ambientes y acciones a partir de lo espacial-visual<sup>2</sup>. En la novela confluyen discursos de distintas procedencias y se desplazan las técnicas de un arte a otro. Horacio Olivera, como Cortázar, es un individuo hiperculturalizado y los discursos procedentes de las artes se superponen con otros más cotidianos y con los filosóficos.

La novedad de Cortázar, que lo distingue de otros *collages* narrativos en que predomina una intertextualidad explícita, es la prescindibilidad de los capítulos de la tercera parte (de esos múltiples discursos) y las variadas relaciones con los de las dos primeras partes de la novela con los cuales entra en contacto. Yurkievich realiza una síntesis de estas relaciones:

[Los capítulos prescindibles] desdoblan, escinden, excentran o desenuncian el relato por exceso de enunciatura. Los hiatos provocados por esos aditamentos, donde abundan los préstamos a textos preformados, son francos y de distinto grado; algunos quedan neutralizados por su complementariedad evidente con la narración historiada; otros solo pueden relacionarse con esta metafóricamente, por vía simbólica más o menos lejana, por traslaciones de

<sup>2</sup> Sobre cómo la pintura está en la base de algunos relatos y también en *Rayuela*, véanse los estudios de Speratti-Piñero y de Carricaburo, citados en la bibliografía.

sentido de distinto grado; otros, por fin, constituyen fuerzas de choque semántico: provocan quiebras humorísticas, caídas irónicas, tergiversaciones lúdicas, desbandadas disparatadas: desencadenan fugas de incontrolable energía (YURKIEVICH, 1994:118).

La superacumulación discursiva trasciende en Cortázar los experimentos de la vanguardia y alerta sobre un cambio en la condición del hombre en la segunda mitad del siglo XX. Las tareas de escritor y de traductor y especialmente de lector y crítico de artes lo colocan en un especial contacto con las lenguas, con los discursos oficiales de occidente y asimismo con otros periféricos, como los de los heterogéneos artistas del club de la serpiente o los de los rioplatenses de ambas riberas del Plata.

## LOS DISCURSOS DE LA CULTURA “BAJA”

El Cortázar de *Rayuela* corresponde a la cultura “alta” y está ubicado en mundos discursivos relacionados con ella, tanto en la profesión de traductor como en la tarea de escritor, lo que lo lleva a congresos y conferencias internacionales en las principales ciudades europeas. En estas disfruta de la lectura y relectura de autores de vanguardia así como de crítica literaria, ciencia y filosofía. Otra asignatura pendiente, la música, lo lleva a los principales coliseos, al mismo tiempo que sigue con su apasionamiento por el jazz. En cuanto a las artes espaciales, no solo visita los museos, sino que asiste a las exposiciones de pintura y escultura donde se presentan los artistas más nuevos. Incluso su profesión le facilita el encuentro con culturas de los países del este y orientales.

Otro argentino, en cambio, que vive en Europa por los mismos años, Manuel Puig, también asiste al inicio de la “condición posmoderna” en ciudades como Roma, París, Barcelona y Londres. Posteriormente, en Nueva York, tomará contacto con el pop, el kitsch y el camp. Este autor no se corresponde con la figura del intelectual, como Cortázar. Las actividades de Puig son muy diversas: becario, lavaplatos o camarero de cafeterías, profesor de idiomas, guionista y ayudante de dirección cinematográfica, ancla por último en las oficinas de una empresa de aeronavegación. Su vocación gira del cine a la literatura. Comienza a publicar su producción en 1968, pero en sus novelas introduce un nuevo horizonte discursivo, el de la cultura considerada “baja”. La radio, el cine, el folletín, los relatos policiales, las revistas destinadas a un público frívolo o femenino, la sensiblería de las letras de tangos y de boleros estructuran las obras y los discursos. El museo, las galerías de arte, los teatros de ópera, la biblioteca, tan unidos a la vanguardia, dejan paso a otra sensibilidad centrada en la cinemateca, en la comedia musical y en las revistas ilustradas. Puig se autodefine como defensor y reelaborador de géneros considerados bajos y acallados por la cultura alta. Dos términos sirven para marcar la diferencia entre ambos autores: cuando la crítica se refiere a Cortázar habla de sus *collages*, expresión relacionada con el arte; en cambio, cuando se refiere a Puig lo denomina *bricoleur*, provocando un desplazamiento hacia lo artesanal.

El elemento más innovador en la literatura de Puig es, sin duda, la proscripción de la voz autoral. Parangonado el autor al director de cine, figura autoritaria y por lo tanto fascista para la concepción de este escritor, el autor no penetra en el libro con su propia voz

sino como el encargado de montar, como en los *films*, diversos discursos preformados, preelaborados, que, a su vez, el lector deberá volver a montar para la comprensión de la novela. La ausencia de la voz del autor que una o amalgame deja yuxtapuestos esos discursos. Como en el *zapping*, por proximidad o contigüidad cobran nueva lectura en contacto con los otros. Suelen operar como *pastiche* o como parodia más allá de la intención del autor<sup>3</sup>. Nos hallamos frente a lo que Fredric Jameson llama el *pastiche* de la posmodernidad:

En esta situación deja de existir la vocación de la parodia: esa nueva y extraña cosa, el *pastiche*, como la parodia, es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a la lengua anormal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, pues, una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas; es a la parodia lo que esa otra contribución moderna, interesante e históricamente original, la práctica de una ironía vacua, es a lo que Wayne Booth llama "ironías de establo" del siglo XVIII (JAMESON, 1991:36-37).

Un discurso en permanente tensión con el literario es, en el caso de Puig, el discurso cinematográfico. Atraviesa toda su producción novelística contribuyendo a la elaboración del kitsch o del camp, sus técnicas se manifiestan en el armado de la novela y el imaginario constituido por el cine de Hollywood de las décadas del 30 y del 40 conforma a muchos de sus personajes. En *The Buenos Aires Affair*, cada capítulo se abre con un fragmento de guión de distintas películas a modo de epígrafe. El discurso novelístico y el guión de la película entran en fricción o exacerbación temática o estética.

Pero este discurso no es el único que se yuxtapone en las novelas de Puig con distintas funciones. En *The Buenos Aires Affair*, por ejemplo, el discurso poético, específicamente la rima LXXIII de Bécquer, establece una relación paródica con los discursos novelísticos<sup>4</sup>; de modo semejante se toman discursos típicos de la modernidad, aunque degradados a través de su divulgación en textos escolares, como el de la "Argentina granero del mundo", para producir un *pastiche* no solo discursivo sino para enlazar situaciones novelísticas con otras históricas. La ficcionalidad del megarrelato histórico se produce no solo por su inclusión en otro relato ficcional, sino por lo extemporáneo de su empleo, por la asociación insólita con el relato novelístico, también por la sintaxis declamatoria y el empleo de palabras inusuales en el rioplatense, como *jalonas* y *pradera*, y por el desplazamiento al pronombre de segunda persona *tú*, que constituyen una toma de distancia con cualquier discurso realista:

La reja del arado es afilada y tosca, imperfecta, hecha en la fragua a golpes de martillo. El labrador avanza decidido, con fuerza clava el arado. La tierra se abre, el arado avanza, ¡Oh buen hombre! labras con tu sudor el porvenir de nuestra patria... De la simiente que arro-

<sup>3</sup> Por lo general, la crítica primera sobre la obra de Puig insistía en el aspecto paródico que este autor rechazaba una y otra vez. Los lectores, aún no acostumbrados a la estética de la posmodernidad, veían una parodia donde solo había *pastiche*. De ahí la discrepancia entre autor y crítica que podríamos neutralizar en palabras de Jameson (1991:37): "No obstante, esta omnipresencia del *pastiche* no resulta incompatible con cierto humor".

<sup>4</sup> De modo similar se incorpora un poema de Rubén Darío en *Cae la noche tropical*.

jarás en el surco recién abierto ha de brotar, tras la germinación, la endeble plantita de cereal que luego fructificará en espiga para alimento de la humanidad. Tú jalonas con tu arado la pradera, y le pides desde el fondo de tu alma que se cumpla una quimera. Yo, la tierra, estoy herida, sin quejidos me desangro, y en cebada, centeno, trigo y maíz doy mi vida. Quizás en tu modestia y virtud no alcances a comprender de tu labor la magnitud ¡tú siembras la semilla del amor y la amistad! ¡Gloria a ti, labrador! ¡tú forjas con tu rudeza de mi país la grandeza! (PUIG, 1974:225).

En esta y en otras novelas, Puig juega incluso con discursos político-históricos referidos a distintos momentos políticos del siglo XX: primeros gobiernos de Perón (*La traición de Rita Hayworth*) o el llamado “Proceso de Organización Nacional”. El discurso político se entreteje con otro más o menos artístico, a menudo ligado a la publicidad o a las formas de entretenimiento populares, a lo largo de *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*.

Los discursos mediáticos del tipo “revistas del corazón”, periódicos pueblerinos, radioteatros, discursos publicitarios, letras de tangos y boleros, conforman *Boquitas pintadas*, pseudofolletín en que el fluir de la conciencia se suma a las cartas, los diálogos, y donde quedan incorporadas tanto las necrológicas como las inscripciones lapidarias, pasando por el discurso cifrado de la adivinación por la baraja española.

Además, informes policiales e incluso comerciales, como textos ajenos a lo artístico, se integran a las novelas para suplir la voz autoral que se niega a narrar el desarrollo de la acción. En una nueva inclusión, el discurso científico entabla relación con el texto ficcional desde unas notas al pie, tan poco usuales en el género novelístico, en *El beso de la mujer araña*, donde se toma como lector modelo a un adolescente español entrando en la sexualidad y se le pretende dar información sobre el homoerotismo.

En *Cae la noche tropical* los discursos periodísticos ocupan un capítulo, justificado argumentalmente por tratarse de las lecturas nocturnas de Luci, que le ayudan a conciliar el sueño. Se trata de un suplemento cultural que ni la misma anciana recuerda para qué lo guardó. Será, pues, tarea del lector del libro trazar los puentes entre la novela y los textos interpolados. Por ejemplo, una finca imperial que está en ruinas, aunque conserva la fachada sólida, remite fundamentalmente al concepto de *casa*, lugar seguro, refugio, como las que han construido las protagonistas a lo largo de toda una vida, pero debido a circunstancias familiares y también económicas y políticas se ha destruido, roto, obligándolas al exilio y al desarraigo. A su vez, la nota sobre la Bahía de las 365 islas se puede leer como un polo de atracción, una invitación al viaje, una ilusión romántica (así aquella donde se celebra el congreso al que asiste la joven vecina), pero también son signo de soledad y aislamiento, ya que sugerentemente las islas son tantas como los días del año. En cuanto al artículo acerca de las novedades del verano, se puede leer como un riesgo frente a una estética vanguardista de optar por la novedad misma: “solo va a sobrevivir lo que valga”. La introducción del título de Mashall Berman, *Todo lo que es sólido se desintegra en el aire*, conecta los valores modernos de las ancianas protagonistas con la inestabilidad del fin del siglo. Otra vez la pluralidad discursiva opera por yuxtaposición dejando la integración novelística librada a la decodificación del lector, como en el primer intento de Cortázar, pero aún más abierta y múltiple.

## LOS AUTORES MÁS RECIENTES

Pese a que se trata de una tendencia bastante generalizada<sup>5</sup>, nos detendremos solo en dos autores posteriores, de estilos y de posiciones estéticas disímiles: César Aira y Ricardo Piglia.

En César Aira las acumulaciones discursivas no responden a la interpolación de discursos ajenos sino a la "máquina de contar" que se pone en funcionamiento en cada una de sus novelas. El autor pasa de un tema a otro sin sostener una línea argumental, diversificándose en varias historias que pueden unirse, o no. Azarosas asociaciones del pensamiento del autor desplazan la narración, crean una suerte de escritura automática. Como sostiene en *El congreso de literatura*, se trata de "la harto trillada (por mí) huida hacia adelante" (AIRA, 1999:41), que se manifiesta a través de relatos absurdos<sup>6</sup>, pero también mediante una acumulación discursiva que no parece responder a ninguna planificación previa. Géneros literarios que se yuxtaponen o se superponen, relatos que se interrumpen para incorporar una teorización filosófica, antropológica, estética, literaria o científica (o todo al mismo tiempo). Buen ejemplo de esto se encuentra en *Los fantasmas*, novela que tiene como centro una obra en construcción en el barrio de Flores. La historia transcurre un 31 de diciembre, día no casual pues se ubica entre el fin de un año y el principio de otro. Como el año que muere y el año que nace, los vivos conviven allí con la presencia de los muertos, los fantasmas. Patri, la protagonista, una adolescente que integra la familia del vigilante de la obra, se acuesta en las horas de mayor canícula a hacer la siesta. El narrador omnisciente aprovecha el sueño para realizar una *constructio* en la que el sueño de la chica reitera la realidad: sueña con la obra que se halla en el mismo estado de construcción que el que tiene en ese momento. Reduplica en el sueño el mismo estado dentro del proceso. Este sueño le permite al autor sostener una construcción teórica (análoga de la arquitectónica) en que plantea algunas dicotomías: vigilia/sueño, realidad/arte, tiempo/espacio, centro/periferia, las entidades y sus símbolos. Asimismo el discurso se proyecta sobre un estructuralismo antropológico que se desplaza desde lo urbanístico a los rudimentarios acampamientos de ciertas etnias, lo cual lo deriva a temas tan posmodernos como el del vacío central e incluso a las capacidades simbolizantes del hombre primitivo. Tal vez resulte más económica la síntesis que realiza el propio escritor:

El relato en la civilización empieza siendo eso: qué pasa después. Y después. Pero esa sucesión está cubierta por un tiempo heterogéneo no sucesivo, un presente absoluto, el de la voz que está contando (AIRA, 1991:16).

<sup>5</sup> Igualmente podríamos haber señalado en otros autores de vanguardia un progresivo desplazamiento a la multiplicidad dialectal en sus novelas. En este sentido, no se puede dejar de mencionar a Leopoldo Marechal, donde el discurso religioso y filosófico se une al poético, al lenguaje de la calle, e incluso al lenguaje publicitario o al mediático de la radio y la televisión.

<sup>6</sup> Refiriéndose a Copi dice Aira (1991:24): "¿Pero por qué hacer estos dibujos? No hay ninguna necesidad, temática ni argumental, para que el personaje los haga. Y sin embargo, debe hacerlos por un motivo esencial al relato: para continuar. Las cosas se siguen haciendo para que no haya blancos. Que sean absurdas, muestra mejor que su función es dar continuación a lo anterior".

Este presente absoluto dista mucho del empleado por los autores del *nouveau roman*. Lo que en aquellos era la instantaneidad de la cámara cinematográfica, centrada siempre en el ahora<sup>7</sup>, en Aira es el presente de la voz del autor, una voz que no solo cuenta una historia lineal sino que guía, fragmenta, pluraliza el relato y sus lecturas. En Aira se suele hallar un vampirismo discursivo (un discurso es devorado por otro y este a su vez por un tercero y así sucesivamente) que pone de manifiesto un permanente salto en el pensamiento, de una idea hacia otra. La duplicación o gemelación de *La liebre*, la clonación de *El congreso de literatura*. La misma inestabilidad se produce en el estilo:

Aun si fuera en busca de historias, un sujeto podría proveérmelas indefinidamente. Pero el estilo no. Tiene una maquinaria que se agota en su pasaje interpersonal. Puesto en acción, no tardo en ver secarse a mi vampirizado, marchito y vacío, y pierdo todo interés. Entonces paso al siguiente.

Con lo anterior he dicho todo el secreto de mi actividad científica. Los famosos clones no son otra cosa que la duplicación de células de estilo. Lo que debería llevarme a la pregunta por mi hambre de estilos (AIRA, 1999:89).

Dentro de su quehacer estético, esta peculiaridad lleva, a la par, a una mutación genérica. De la novela de ambientación histórica o del relato de aventuras se puede pasar al policial con un crimen perfecto, como en el caso de *Canto castrato*; un relato realista se puede volver ciencia ficción, todas las cosas son metáfora de otras. Si los géneros menores ya habían sido introducidos en la novelística de Puig, en Aira esto se amplifica. Al folletín femenino le suma el de raigambre pampeana, con la historia del licántropo o lobizón; la frontera sur se repuebla de indios, cautivas y expedicionarios darwinianos. Pero a estos géneros tradicionales en nuestra literatura se añaden los actualmente mediáticos, con héroes del mundo infantil tal como los presentan el cine, la televisión o el comic; asimismo algún teleteatro queda incorporado a la novela tanto con los actores como con los personajes que representan. Otras modalidades en auge en las bibliotecas actuales, como los libros de autoayuda, también contaminan los relatos. Ciertamente, los géneros incorporados no respetan los discursos canónicos. Tanto el *genre* como el *gender* se vuelven inestables y mutantes. Lo que en Puig era reivindicación de géneros literarios y de identidades sexuales, en Aira es metamorfosis, transformación. En el *gender* nos hallamos con *castratos*, con fluctuaciones del género gramatical (ella = César), con ambigüedad de nombres (el propuesto *Rosario* para *El bautismo*), con travestismos (como el Evito, cuya posible fuente sea Copi), etcétera. En el *genre*, los discursos se suceden en una linealidad por momentos tan acelerada que llega a simultanearlos.

Ricardo Piglia, un autor temáticamente próximo a la vanguardia, con una formación más ligada a la modernidad que a la posmodernidad, también se plantea la pluralidad de los discursos en su novela *La ciudad ausente*. En este libro propone la existencia en un museo ciudadano de una máquina de narrar. La paternidad de esta máquina es atribuida a Macedonio Fernández y como en *Museo de la novela de la Eterna*, se trata de un

<sup>7</sup> A diferencia de los autores objetivistas o del mismo Puig, donde la presencia del narrador se minimiza o desaparece, en Aira la voz del narrador es la preponderante, cruzada por múltiples discursos, en medio de circuitos de comunicación que interrumpen o lentifican la narración.

modo de conservar con vida a Elena Obieta, autómata con alma que permanentemente creará nuevas historias:

Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo. Se las arregla como puede (PIGLIA, 1995:41).

El tema del doble, por ejemplo, se proyecta de modo infinito en las múltiples versiones de una misma historia que se reiteran a lo largo de la cultura de la humanidad, pero también vuelven la historia de un país una zona incierta, insegura, hecha de diferentes versiones.

Junior, un periodista que investiga sobre la máquina de contar, sobre esa Scheherezade automática que el poder político quiere desactivar porque se opone a los discursos oficiales, ocupa el lugar de un lector preferencial antes que el de un personaje. Se desplaza de un punto a otro escuchando las distintas narraciones que hacen confluír historia y literatura. Como “La nena” que ha perdido la capacidad de hablar y a quien su padre le narra todas las tardecitas las distintas versiones de un mismo relato para que la memoria de la hija las retenga como “un bloque de sentido”, así Junior debe atravesar las historias, salir del círculo del relato, leer los superpuestos sentidos, reunirlos, descifrarlos.

La zona de convergencia discursiva se justifica por la presencia de Macedonio, autor de ficciones pero con inquietudes filosóficas y psicoanalíticas, pero también de discursos presidenciales. Los relatos de *La ciudad ausente* corresponden a personajes de la ciudad, de la pampa o a inmigrantes<sup>8</sup>. De cada uno se cuenta distintas versiones biográficas y cada uno tiene distintas historias que narrar, pues –como sostiene irónicamente Piglia– “la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia” (PIGLIA, 1995:158).

De la narración realista se ha pasado a un hiperrealismo, con lo cual no existe una realidad ni una verdad, sino diversos relatos que se superponen, se interfieren, se refuerzan o se niegan. Esa realidad variable y múltiple apela a un discurso también múltiple. Como postula Piglia, el discurso político, el histórico y el científico son todos provisionarios, relativos, es decir, ficcionales:

Vea, dijo, los políticos les creen a los científicos (Perón-Richter) y los científicos les creen a los novelistas (Russo-Macedonio Fernández). Los científicos son grandes lectores de novelas, los últimos representantes del público del siglo XIX, los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la humanidad y la forma de un relato. Los físicos, decía Macedonio, le pusieron *quarks* a la partícula básica del universo, en homenaje a *Finnegans Wake* de Joyce; el único amigo que tuvo Einstein en Princeton, su único confidente, fue el novelista Hermann Broch, cuyos libros, sobre todo *La muerte de Virgilio*, citaba de memoria. El resto del mundo se dedica a creer en las supersticiones de la televisión. El concepto de realidad, dijo Russo, se ha cristalizado y concentrado y por eso quieren desactivar la máquina (PIGLIA, 1995:141).

<sup>8</sup> Como en el título, la ciudad está ausente, salvo algún hotel de la Avenida de Mayo, o algunas referencias aisladas. En cambio, el río, con su rumor que es el mismo y siempre diferente, con su continuo fluir, similar a la voz en los relatos, cobra importancia con la isla del Tigre, con las “orillas” que separan la realidad de la ficción, la vida de la muerte.

Pero no sólo la ciencia se deja influir por el discurso literario, como sostiene Piglia. También la literatura se deja deslumbrar por el discurso científico. Las teorías de la física posterior a Einstein y de la biología se acumulan en la novela actual, el lenguaje de estas ciencias se incorpora a los relatos ficcionales.

En *La ciudad ausente*, el proceso sociohistórico del último cuarto del siglo XX lleva al autor a un discurso donde a lo científico se suma la técnica: la construcción de autómatas, las grabaciones, las reproducciones de imágenes, los sistemas de vigilancia por cámaras ocupan el centro del relato del cual el hombre ha sido desplazado.

Comprobamos así que, entre los autores más recientes, la pluralidad discursiva parece ser una constante tanto entre aquellos más ligados a los ideales de la modernidad, por su compromiso cultural y político, como entre aquellos otros que están más consustanciados con el cambio de sensibilidad posmodernista. Entre los primeros, el discurso histórico e incluso político se conjuga con el literario. Entre los segundos, la literatura integra las estéticas mediáticas, los entretenimientos masivos. En unos y otros, la pluralidad discursiva responde a una realidad inestable, a una época de desconcierto donde pareciera que los discursos tradicionales han perdido su identidad, se proyectan como distintas formas de focalizar una realidad cambiante, una cultura en profunda transformación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, CÉSAR. 1991. *Copí*, Rosario, Beatriz Viterbo.  
— 1999, *El congreso de literatura*, Buenos Aires, Tusquets.  
CARRICABURO, NORMA. 1998. “Las modelizaciones plásticas en *Rayuela* de Julio Cortázar”, en *Proa*, N° 38, noviembre-diciembre.  
CORTÁZAR, JULIO. 1991. *Rayuela*, Edición Crítica Julio Ortega-Saúl Yurkievich (coords.), Madrid, Colección Archivos.  
JAMESON, FREDERIC. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi.  
LYOTARD, JEAN FRANÇOIS. 1991. *La condición posmoderna*, Buenos Aires, REI.  
PIGLIA, RICARDO. 1995. *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral.  
PUIG, MANUEL. 1974. *The Buenos Aires Affair*, Buenos Aires, Sudamericana.  
SPERATTI-PIÑERO, EMMA SUSANA. 1975. “Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 2, México.  
URDANIBIA, IÑAKI. 1994. “Lo narrativo en la posmodernidad”, en VATTIMO, G., *En torno al posmodernismo*, Barcelona, Anthropos.  
YURKIEVICH, SAÚL. 1994. *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

## UNA PERSPECTIVA HUMANISTA PARA EL ESTUDIO DE LAS LETRAS: LOS APORTES DE LA FENOMENOLOGÍA Y LA HERMENÉUTICA

GRACIELA MATURO

*Universidad Católica Argentina*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

### 1. INTRODUCCIÓN

No es novedoso hablar de crisis epocal, ni decir que esta crisis prolongada afecta en sus mismas bases la continuidad de la cultura y la educación en países como los nuestros, hoy abocados al problema de su adaptación a la nueva atmósfera mundial generada por la globalización tecno-económica, y a la impostergable recuperación de su cultura. Los procesos de abstracción, nivelación, destrucción cósmica, inversión y destrucción de los valores, eliminación del diálogo, relegación de la voz, el sentimiento, la volición, el proyecto, se presentan ante nosotros como fases de una deshumanización creciente, que interpela a quien se preocupe por la continuidad de la cultura.

Dentro de ese marco histórico ineludible quisiera situar las posibilidades de una teoría literaria humanista renovada por la fenomenología y la hermenéutica, propuesta que reclama, ante todo, una reconsideración del hombre, la cultura y el lenguaje. Solo la recuperación del lenguaje en su calidad de verbo espiritual y actuante, como elemento divino-humano propicio a la edificación de la cultura —nociones no compartidas por todos— nos permitirá desarrollar coherentemente una teoría humanista de la literatura y una consecuente metodología crítica.

El humanismo se perfila hoy como una posibilidad acaso única de defensa del hombre y su cultura, en la etapa más crítica que ha vivido el mundo. Decir humanismo es para nosotros, fundamentalmente, designar el humanismo cristiano, un humanismo *teándrico*, que sin temor despliega la dignidad de lo humano y sin soberbia acepta la sacralidad de lo divino. Un humanismo de la presencia como lo es el humanismo cristiano permite la plenificación de la cultura. Pero no es fácil recuperarlo en medio de un clima adverso, sin ejercer los modos adecuados para tal recuperación. En el humanismo tradicional se asienta una estética metafísica, inherente a la cultura religiosa. En la fenomenología existencial hemos hallado un marco filosófico y una metodología apropiada para entender la creación y la recepción de la obra estética. En la hermenéutica, tradicional y moderna, visualizamos los elementos necesarios para la amplificación del acto estético, su inserción en la historia, su

lectura y reinterpretación. A través de este rumbo, que nos conecta al amplio panorama de las ciencias del hombre, proponemos recuperar un sentido humanista del lenguaje y una metodología integradora para los estudios literarios.

## 2. BREVE PANORAMA DE LAS TEORÍAS LITERARIAS DEL ÚLTIMO SIGLO

Se hace preciso, cada vez más, hablar de *teoría literaria* antes de referirse a la *crítica* y a la *metodología de trabajo* en los estudios literarios; pero nada de esto puede ser ahondado si no se parte de una cierta concepción del hombre, la cultura, el lenguaje, el símbolo, el conocimiento. En función de ello no pretenderemos una completa enumeración o descripción de escuelas y enfoques críticos, sino intentaremos delinear algunas orientaciones teóricas predominantes, visualizándolas críticamente desde una perspectiva humanista.

Se ha incurrido en una demasía al establecerse una noción científicista del signo lingüístico, a todas luces insuficiente para abarcar el fenómeno del lenguaje, y más aún el lenguaje en su elaboración poética o literaria. La aplicación de estos parámetros ha derivado en un mecanicismo cultural, una progresiva eliminación del sujeto y la historia misma, una idea de la lectura como decodificación de lo codificado, etcétera, conceptos aceptados sin mayor discusión, en nuestro medio académico, aun en las universidades católicas. Entendemos que el respeto por las posiciones individuales —tema ineludible en nuestra época— no debe impedirnos defender una posición humanista, acorde con el marco de la cultura hispanoamericana, conscientes de que, en última instancia, la aceptación de determinadas orientaciones teóricas dependerá siempre de una opción personal, íntima y libre. Aceptamos que nuestra perspectiva, precisamente por su implicancia en una concepción espiritual del lenguaje y del hombre, no será aceptada por todos, pero nos permitirá participar de la impostergable discusión teórica que debe darse sobre asuntos tan importantes en la educación en sus diversas etapas.

En el campo de los estudios literarios prevalecieron en la segunda mitad del siglo —y hasta cierto punto siguen prevaleciendo— distintas orientaciones básicas: a) la herencia filológica y la estilística, muy disminuidas en su presencia, cultivadas por prestigiosos investigadores; b) el sociologismo y el psicoanálisis, este último poco frecuentado en la actualidad; c) la lingüística positivista, de la que derivaron el formalismo, el estructuralismo, la semiología, la pragmática; d) minoritariamente, la fenomenología y la hermenéutica.

Me limitaré a decir algunas palabras sobre este panorama euroatlántico que ha tenido en la América Hispánica su continuidad y también algunas respuestas interesantes, dentro de un cuadro intelectual ciertamente intrincado. La filología clásica, con su derivación en los estudios filológicos modernos, sigue teniendo su continuidad especialmente en quienes se dedican a la preparación de ediciones críticas y tesis académicas, pero cabe aceptar que, lamentablemente, no ha generado su propia visualización y defensa teórica en el complejo escenario moderno. Lo mismo podría decirse de la estilística, que tuvo en Karl Vossler a su más eminente teorizador, seguido por discípulos del área hispánica como Dámaso Alonso y Amado Alonso. Pese a algunos continuadores críticos de valía, la estilística, que en ciertos casos terminó generando catálogos de vocablos y “recursos” formales, no fue defendida en nuestro tiempo como una auténtica combinatoria de la estética, la psicología del arte y la erudición filológica.

La orientación sociológica, inspirada en postulaciones marxistas, tuvo particular vigencia en América Latina, tensionada por graves problemas sociales. Esta corriente ha desplegado la noción de literatura como producción y praxis social, haciendo de ella un reflejo de conflictos económicos, y un instrumento de acción política. Quedaría a la crítica la misión de penetrar en ese reflejo de las estructuras económico-sociales para descubrir la voluntad de cambio del escritor. Una literatura aparentemente desentendida del compromiso social ha sido poco estimada por esta corriente, que acusó al escritor de ficción de practicar una fuga o evasión imaginaria. Paralelamente el psicoanálisis (Marie Bonaparte, Lucien Goldmann) movido por una búsqueda análogamente prejuiciada, produjo cierta parcial interpretación de obras literarias, con una validez limitada por sus presupuestos.

En el panorama del siglo XX, estas orientaciones fueron relegadas por el fuerte impacto positivista que tuvo su arranque en los años 20, a partir de la ciencia lingüística instaurada por el profesor suizo Ferdinand de Saussure. El paradigma histórico venía a ser sustituido por el de la ciencia, con su ambición de sistematizar, ordenar y analizar objetos. Saussure, un humanista que valorizaba el lenguaje oral, no ha sido totalmente responsable de la consecuencia extrema a que dio lugar su postulación del *signo lingüístico* como relación arbitraria y convencional entre una imagen acústica y un concepto, relación útil para los estudios de la lengua pero difícilmente aplicable al lenguaje vivo, como lo señalara ya en su tiempo Georges Bally, y menos aún a los lenguajes metafóricos. La *teoría del signo* instauró un basamento positivista que prevaleció en los estudios literarios en sus distintos tramos formalista, estructuralista y semiológico, extendiéndose a la pragmática y la hermenéutica analógica.

A grandes rasgos podríamos asentar que el paradigma científico puso su sello en los estudios literarios del siglo XX; incluso la orientación fenomenológica, adversa a la objetividad científica, fue aproximada al estructuralismo lingüístico (Roman Ingarden), sin adoptar, salvo en pocos casos, un rumbo simbólico o espiritual. Lejos de ignorar la novedad e interés de las tesis formalistas, desplegadas por estudiosos rusos y checos, cabe reconocer que en su momento incitaron a un saludable rigor en los estudios literarios, redescubriendo la significación e importancia de las formas mismas, noción familiar a los antiguos. Era la crítica que correspondía a la novedad poética vanguardista, y de ella recogió muchos aspectos interesantes. Sin embargo, sus más notables defensores imponían una consideración de la obra literaria como artefacto lingüístico, artificialmente producido, tan convencional como el propio signo lingüístico que utilizaba. La crítica formalista, en un tiempo llamada *interna* o inmanente por su prescindencia de la génesis epocal o biográfica, fue relanzada en Francia por el *neoformalismo* de los años 60, representado por Roland Barthes y el búlgaro Tzvetan Todorov. En una primera etapa, los neoformalistas potenciaron la noción de lengua poética como desviación de una supuesta norma lingüística (Jakobson) cuyo *grado poético* sería mensurado por esa desviación.

La corriente lingüístico-formal debía engendrar necesariamente una *semiología* o ciencia general de los signos, tal como lo había sugerido el maestro de Ginebra. Surgió la *semiología*, difícil de resumir en sus variadas vertientes, que arrastra esta marca de origen, si bien algunos de sus mayores representantes, por ejemplo Barthes, rebasaron sus límites en ocasiones hacia una hermenéutica textual. El lógico sajón Charles Sanders Peirce

había ampliado el binarismo de la teoría saussuriana del signo incluyendo entre el significante y el significado la figura del interpretante.

Deberíamos referirnos asimismo al *estructuralismo*, amplia tendencia que gravitó muchos años en los estudios literarios. Si bien por su origen se conecta con la teoría matemática de conjuntos y tiene por lo tanto un moldeado científico, no podemos ignorar que algunos de sus iniciales mentores, como Paul Valéry y Étienne Souriau, deudores del pitagorismo —más filosófico que científico— reivindicaron los modelos simbólicos de la Antigüedad y redescubrieron las leyes de la analogía, que pudo ser la base de una hermenéutica. Pero este estructuralismo basado en modelos simbólicos fue volcándose hacia la vertiente analítica formal, gestando un *formal-estructuralismo* que abandonó su vocación unificadora y hermenéutica.

La teoría estructuralista acentuó su giro positivista a partir de los años 50, cuando Claude Lévi-Strauss aplicó los principios de la fonología a las ciencias sociales, produciendo un verdadero manifiesto científico que alcanzó gran predicamento. La cultura, el mito, la producción estética, podían ser analizados y ordenados en casilleros a través de cierto método combinatorio. Esta teoría tuvo sin duda aspectos relevantes en los estudios literarios (Greimas, Barthes, Genette) —avanzó en el conocimiento técnico de la obra literaria e introdujo nuevas vías de lectura e interpretación— pero también indudables limitaciones cuya crítica habría de venir del campo de la filosofía.

Los estudios del lenguaje y las letras se habían adaptado a las necesidades y modos de la ciencia, y tendían peligrosamente a alejarse de la historia real, así como de los procesos creativos concretos. Esa *clausura del signo* fue censurada, a partir de los años 70, desde varios frentes. Débilmente la criticó el historicismo hegeliano o marxista, que concibió la posibilidad de un estructuralismo histórico (Althusser) o buscó cierta alianza con la fenomenología (Enzo Paci). Tuvo un crítico profundo en el teórico ruso Mikhail Bakhtine o Bajtín, aunque esa crítica vendría a ser conocida en el mundo académico occidental a partir de 1975, después de su muerte, cuando se inició la traducción de sus obras —censuradas antes por el régimen soviético— al francés, italiano y español.

La gran antagonista de este universo teórico es la *Fenomenología*, de tan honda influencia sobre la estética vanguardista, aunque lamentablemente dejada de lado por la mayoría de los críticos y estudiosos del período. Es en los propios artistas, en su poética implícita o explícita, donde subyacen los elementos de una teoría literaria que se ha venido articulando a través de obras filosóficas notables, deudoras de Edmund Husserl, creador de la fenomenología (Martin Heidegger, Paul Ricœur, María Zambrano, Maurice Merleau Ponty, y algunos filósofos franceses que lo siguen) corriente que tiene en Hispanoamérica sus representantes filosóficos y literarios en la segunda mitad del siglo. Esta corriente habrá de complementarse, en la obra señera de Ricoeur, con la *Hermenéutica*, heredera de la hermenéutica clásica en una nueva etapa moderna (Wilhelm Dilthey, Hans-Georg Gadamer).

No es mucha, que sepamos, la atención dispensada por Edmund Husserl a la obra de arte, pero han sido sus discípulos los que al extender su cambio de visión a distintos campos muestran la intrínseca proximidad de poesía y fenomenología. La labor filosófica de Martin Heidegger, ejercida dentro del marco de la fenomenología y quizás como su nota más profunda y disonante, funda una perspectiva del arte que tuvo eco en Amé-

rica Latina a partir de las traducciones y estudios de Samuel Ramos, José Gaos, Carlos Astrada, Emilio Estiú, Octavio Paz, Héctor A. Murena, Rodolfo Kusch, Danilo Cruz Vélez y otros, que pusieron en evidencia la íntima relación de esta filosofía con el perfil humanista hispanoamericano.

Husserl tuvo un discípulo polaco que es Roman Ingarden, quien se ocupó especialmente de la obra literaria, dando a su fenomenología un sesgo estructuralista. Esta vertiente, adversa al símbolo, también prosperó en el mundo hispánico a partir de los trabajos del chileno Martínez Bonati y del español Darío Villanueva. Es preciso reconocer que la fenomenología ha engendrado diversas vertientes como la estética de la recepción (Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss) o el deconstruccionismo (Paul de Man, Jacques Derrida), pero inspiró asimismo una vertiente simbólica, que por nuestra parte reivindicamos, representada por el epistemólogo y simbolólogo Gaston Bachelard.

Por otra parte la Hermenéutica, que pasa de ser una técnica de desciframiento de textos a constituirse en una filosofía de la interpretación (Schleiermacher), tuvo en los comienzos del siglo XX un gran impulso en Wilhelm Dilthey, continuado por Hans-Georg Gadamer (1900-2002) y por otro filósofo, como él formado en la cultura protestante, el francés Paul Ricoeur. Podría decirse que si la Fenomenología elimina metódicamente el prejuicio histórico, la Hermenéutica repara esa suspensión, valorizando conceptos como Tradición e Historia. Ricoeur, un biblista atraído por la filosofía de Gabriel Marcel y Karl Jaspers, propone una variante que será fundamental a su hermenéutica: su entronque o “injerto” (*greffe*) en la fenomenología.

En el ámbito de los estudios literarios, el largo tramo cientificista que abarca desde los años 20 a los 70 empieza a recibir desde esta fecha los embates de la hermenéutica fenomenológica, la estética de la recepción, el neomarxismo, y la redescubierta teoría literaria de Mikhail Bakhtine o Bajtín, con su doble aspecto de fenomenología de la creación y teoría social de la novela.

En la totalidad de este panorama, sólo bosquejado en sus grandes líneas, se hace presente de modo positivo o negativo el impacto de la fenomenología, tan importante en el siglo XX como lo fue el historicismo hegeliano en el anterior, pese a resabios positivistas e historicistas. Pero la Fenomenología, que revitalizó el campo humanista, había de engendrar un fruto de sentido contrario a éste, el *deconstruccionismo*, lanzado desde ciertas universidades francesas y norteamericanas a partir de 1968, por fijar una fecha, como un *post-estructuralismo* adverso a la ciencia y a la hermenéutica. En Francia, donde el estructuralismo se había desplegado con gran fuerza, surgió la filosofía posmoderna, inspirada en la confrontación de la fenomenología con la ciencia positiva. Sus impulsores (Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, François Lyotard, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, entre otros) eran traductores y deudores de Husserl y Heidegger. Derrida afirmó, en *De la Gramatologie*, la destrucción del *logos* que habría sustentado la civilización de Occidente durante 2500 años, desde Platón a Saussure. La denuncia que da por terminado ese basamento ontoteológico no solo apunta al clasicismo griego y latino sino especialmente al humanismo cristiano. En nuestra opinión, este pensamiento acusa el impacto de la cibernética y el vaciamiento axiológico de ciertas capas intelectuales que se mueven en el contexto de la civilización postindustrial.

Nada queda en las postulaciones gramatológicas del impulso ético que preside la reflexión husserliana, ni del agonismo vital de los filósofos de la existencia. Se percibe en cambio el peso de la atmósfera tecnológica euroatlántica, la marca de la computadora que silencia las voces, el clima de un mundo epigonal que carece de nuevos estímulos para la vida. La teoría derridana toma como modelo a la máquina, imita su binarismo, horizontalidad, limitación y ausencia de salto creativo. Con métodos de falaz seducción engendra la repulsa de la tradición cultural, el mito, la ética e incluso la historia. Bajo la cobertura de una suspensión del juicio previo, y de conceptos heideggerianos como *de-(con)-strucción*, *diferencia*, *deconstitución del sujeto*, etcétera descontextualizados de un pensamiento generador y fecundo, el *post-estructuralismo* postula la abolición de los *grandes relatos* que han presidido el desarrollo occidental, la idea misma de historia y en fin, toda noción de proyecto humano. Su movimiento va hacia la diseminación o dispersión del sentido, oponiéndose abiertamente a la vocación humanista y conciliadora de la *hermenéutica*. Ricœur ha hablado precisamente de una confluencia de las hermenéuticas, como horizonte pensable que dé sentido a una labor interdisciplinaria, intercultural, intermetódica, en la etapa deseable del genuino universalismo, no identificable con la globalización tecno-económica.

El concepto de *lectoescritura* propuesto por Julia Kristeva y Roland Barthes representaba una concepción enteramente escrituraria del lenguaje, que daba por terminados los fueros de la oralidad —de tan alta vigencia en continentes jóvenes como el nuestro— e incluso la idea de intersubjetividad lingüística. Esta corriente prolongó la idea del texto como *objeto literario*, entendiendo el acto de escribir como *textualizar*, y la lectura como un *re-textualizar*. No se trata solamente de un cambio de nomenclatura, sino de una conceptualización filosófica que comporta la omisión del acto de la creación y la interpretación, la relegación del contexto cultural y su sustitución por sistemas signícos que un *lector competente* —como dirá la lecturología norteamericana— deberá dominar para estar a la altura del texto *codificado* que opera.

Subsisten, entremezclados con los productos de esta corriente, los de la llamada *teoría del texto* que comprende una Pragmática, una *Text-Linguistik* (Siegfried Schmidt), una Narratología (Gerard Genette), y una neo-retórica, alternantes con una teoría del discurso de base implícitamente hermenéutica. Estamos lejos de ignorar la parcial validez y eficacia de cada una de estas líneas, pero alentamos su revisión a nueva luz.

Los científicos del texto literario atienden más a los mecanismos lógicos del lenguaje o al texto como semiotización a partir de estructuras lógico-semánticas. A través de variantes teórico-críticas como lo son la teoría de la textualidad, la lecturología o la teoría de la escritura, el *texto* es llevado a su máxima ilusión objetal, presentado como caja cerrada en el océano indefinido del *no-texto*, acusando la marca genética del *pre-texto*, originando su *pos-texto*, acompañado tal vez de un *meta-texto*, desafiando al *contra-texto* dentro de los márgenes de un supuesto *archi-texto* (J. Bellamin Noel). Kristeva disuelve las distinciones en la categoría más amplia de la intertextualidad, mientras Iuri Lotman piensa al texto como un sistema modelizante segundo en relación con el sistema modelizante de la lengua. Se abre pues un cierto abismo entre la “*lengua*” y el “*texto*”, en lugar de vérselos a ambos como lenguaje viviente que de un lado se esclerosa en gramática, mientras del otro se revitaliza en creación. Por nuestra parte nos inclinamos a descreer de catego-

rías como *serie literaria* y *serie extraliteraria*, viendo en cambio al lenguaje como la función humana por excelencia que sostiene e impregna las actividades sociales, la expresión oral y escrita, y el quehacer profundo de la conciencia.

Una nueva variante de este campo heterogéneo asimila textualidad e informática, negando la obra, el autor, el sentido, la lectura comprensiva. El texto es sustituido por *superficies textuales*, el sentido por una *combinatoria de significaciones*, el acto de lectura por una *infinita semiosis*. En este punto el texto se presenta como algo antiguo y ya superado por la naturaleza deletérea de los fragmentos que se entrecruzan en un mundo de terminales informáticas. El diálogo humano, la intersubjetividad, el campo de la cultura, para la visión de este extremismo seudoteórico, habrían sido derrotados definitivamente por la "comunicación" de las máquinas, la información que circula en la superficie de un planeta sin sujetos, despojado de *mitos y supersticiones*.

No pretendo hacer un cuadro comparativo de estas orientaciones, apenas aludidas, ni mucho menos descartar cuanto pueden tener en sí mismas de parcial interés, al menos como manifestaciones históricas. Hemos dirigido una persistente crítica a posturas científicas que transforman la obra literaria en caja cerrada desvinculada del medio histórico, pero igualmente nos preocupa, en la vertiente opuesta, el irracionalismo deconstructivo.

Las orientaciones teóricas y críticas someramente esbozadas han tenido en América Latina diversos ecos y respuestas. La crítica académica registra la perduración de la filología y algunas secuelas muy tenues de la estilística. El psicoanálisis parece en retirada, salvo pocos trabajos. Diría que predomina en las universidades el criterio sociologista nutrido en el neomarxismo de Horkheimer y Habermas, así como en la teoría social de Raymond Williams y el desaparecido Pierre Bourdieu. Algunos críticos pertenecientes a este marco se inclinan a enfrentar las ideas de la *clausura del texto* a través de la noción de "*imaginario social*", que diseña un espacio vinculante de signos y símbolos escritos con lo no expresamente manifiesto, lo vívido de la cultura, pero en la descripción de este espacio suele actuar un prejuicio ideológico que parcializa o niega determinadas realidades, la simbólica religiosa, los ritos, las manifestaciones culturales.

El *deconstruccionismo* se impone sobre los restos de una utopía histórica de izquierda que ha sido dominante durante décadas. Así como en ciertos estudios europeos se privilegia la identificación de lo no-textualizado con las relaciones sexuales (Lacan) o la negatividad absoluta (Foucault), en trabajos de nuestro medio abundan los intérpretes del imaginario colectivo como *marginalidad*, *carnavalización*, *subversión*, *clasismo*, *oposición étnica*, etcétera con omisión de símbolos unificantes, religiosos o rituales que hacen posible, especialmente en América, la aglutinación de individuos, etnias, y grupos sociales dentro de una convergencia espiritual.

La proclividad hacia una filosofía negativa, asumida de distintos modos, condujo a una apreciable corriente de críticos y docentes de distintos niveles a exaltar la *carnavalización*, tendencia ciertamente observada por M. M. Bajtín en la cultura popular del tiempo de Rabelais, que recoge sus fundamentos en una teoría antigua y medieval de lo cómico. Pero el carnaval, o la parodia (el *para-eidos*, de antigua data) no es para Bajtín, ni para la cultura popular, un absoluto, sino una vía catártica y compensatoria de desequilibrios vitales y sociales.

### 3. FENOMENOLOGÍA, LENGUAJE Y CREACIÓN

La consideración del lenguaje nos exige una reflexión sobre lo humano, el conocimiento, la expresión, la comunicación. Para aceptar la noción de lenguaje como signo y de la literatura como sistema *sígnico*, es necesario pensar al hombre como un mero animal racional, en un contexto naturalista, o, cediendo al delirio iluminista moderno, hacer de él una computadora eficiente. Para la tradición humanista occidental, nutrida en tradiciones disímiles, y asimismo para otras tradiciones no europeas —ya sean las de pueblos asiáticos, africanos o americanos— el lenguaje aparece siempre como una fuerza espiritual, vinculante, formativa, revelatoria. El texto bíblico afirma al lenguaje como fuerza divina creadora de mundos (San Juan de Patmos). Esa fuerza creadora vino a ser el *aura* o Espíritu Santo que inspira a los poetas (Petrarca), el viento que tañe las arpas de la creación (Shelley), el repositorio máspreciado de un pueblo (Guillermo de Humboldt), la energía formativa de lo humano (Georges Gusdorf), el vínculo del hombre con lo sagrado (Heidegger). El lenguaje no es mero signo o señal sino *palabra*, verbo constituyente del hombre, fuerza que determina y permite su evolución esencial.

La creación y expresión por el lenguaje que llamamos literatura es ejercicio de un pensamiento singular, que no pasa sino en segunda instancia por el intelecto racional. Ese lenguaje pleno es, como lo asentaba la tradición del orfismo, recogida por los poetas, una vía profunda de conocimiento, un camino de autotransformación, y el ámbito de una comunicación intersubjetiva refinada.

La expresión oral y escrita que adopta una vía metafórica, simbólica, ficcional, es en sí misma un modo del filosofar, no divorciado de la verdad. Es lo que nos descubre el humanismo, y así lo ha revelado en nuestros días la estética teológica de von Balthasar, formado en la fenomenología y la mística, y —por otros caminos— la hermenéutica fenomenológica de Paul Ricoeur.

Quiero detenerme, sin pretensión de especialista, en la significación que alcanza la Fenomenología para el estudio de las letras. La revolución fenomenológica ha abierto un nuevo horizonte y una real posibilidad de convergencia para las ciencias de la cultura. Edmund Husserl propuso un modo de conocimiento que debía atenerse exclusivamente a lo dado en la experiencia. Ello no significó una mera potenciación de la experiencia sensible sino por el contrario una ampliación de su registro, y una especial atención a la experiencia obtenida por los distintos grados de una intuición no sensible (CARPIO, 1974). El objeto de la investigación fenomenológica es el *fenómeno*, entendiendo éste como lo dado a la conciencia; el instrumento de que ésta se vale es la *intuición* o visión intelectual del objeto de conocimiento. Junto al concepto de intuición aparece el de *intencionalidad de la conciencia*. La fenomenología es una filosofía del sujeto, que postula como hecho primario de la conciencia el tender a algo como su objeto. Toda vivencia intencional está constituida por el acto intencional y su correlato intencional objetivo (Husserl, Eugen Fink, Carpio, Walton). Mientras las ciencias proveen conocimientos parciales, la filosofía alcanza para Husserl el carácter de ciencia universal, no detenida en el nivel de la mera experimentación ni compulsada a explicar la realidad según modelos construidos artificialmente.

El *método fenomenológico* supone el cumplimiento de una serie de pasos o reducciones. (La palabra griega *epojé* es traducida como reducción, suspensión, detención, etc.).

Un paso primero y muy importante es la *epojé fenomenológica*, que equivale a una temporaria exclusión del yo habitual, así como a una suspensión del juicio adquirido por teorizaciones y supuestos previos. Los juicios previos imponen cierta selección de unos elementos y relegación de otros, que impiden la apreciación de la unidad de lo múltiple, a la cual tiende la reducción fenomenológica. Sin la objetividad del sistema abstracto, se trata de asumir una actitud abierta y receptiva ante lo dado, para percibir el fenómeno en su totalidad, actitud que confiere al fenómeno mismo cierto carácter de *irrealidad* que no podemos menos que relacionar con el conocimiento poético.

El segundo paso del método fenomenológico es la *epojé eidética*, que permite la indagación de la esencia del objeto captado por la intuición. Este paso prescinde aun de la existencia del fenómeno mismo, poniendo "entre paréntesis" al mundo objetivo. Intenta una captación de la esencia o *eidos* del fenómeno mismo, por una profundización intuitiva.

Por último se da una aprehensión del sujeto mismo que conoce y del acto de conocer, a través de una *epojé trascendental* o *fenomenológica* propiamente dicha (Carpio, Asti Vera). El mundo no es negado sino neutralizado para volver la atención a la conciencia misma. Los conceptos tradicionales o modernos de realismo o idealismo quedan superados por este *realismo trascendental* que nos descubre la fenomenología.

Sólo a partir de tal conocimiento del sujeto y de su trascendencia podemos hablar con fundamento de una relación intersubjetiva cual es la postulada por la filosofía del lenguaje de Guillermo de Humboldt y, a su turno, por M. M. Bajtín.

Conviene repasar algunas nociones fundamentales sobre las ideas de ser, conocimiento y verdad, tal como han sido puestas de relieve por la fenomenología existencial, que enriquece y amplía la fenomenología husserliana. En esa línea el profesor argentino Rubén Vasconi plantea tres tesis de naturaleza filosófica y gnoseológica que por nuestra parte aplicamos a la esfera del arte. 1) Los actos no intelectuales tienen también un valor de conocimiento (no sólo virtual sino formalmente); 2) Esta ampliación del conocer incluye la aparición de nuevas modalidades del ser; 3) Hay formas de conocimiento en que no se dan un objeto frente a un sujeto. El cognoscente deja de ser un sujeto intelectual; lo conocido no puede ser abarcado racionalmente. La tradicional división entre sujeto y objeto no aparece en ciertas modalidades del conocimiento (VASCONI, 1967:9-11).

La fenomenología, atendida como punto de partida a lo dado en el marco de la existencia, ha tematizado una serie de nociones: el hombre es el ser-en-el-mundo, el ser en situación, el ser encarnado, el ser con los otros, el ser tendido hacia su realización trascendental. De esta aceptación se infiere que no es posible ignorar la situación del hombre en el cosmos y su correspondencia con él. Somos seres situados en un espaciotiempo, y nuestra conformación psicofísica se halla dispuesta para una correlación hombre-mundo. La corporalidad, en esta concepción, no es meramente objeto sino una modalidad pre-objetiva del ser encarnado. Ligado al cuerpo aparece el tema de la percepción, la experiencia del mundo y de sí mismo, la relación con el otro, mediada por la mirada, el gesto y la palabra. Nada de esto es concebible fuera de la conciencia corporal y la convivencia.

En la línea de la fenomenología heideggeriana, Buytendijk habla de *encuentro* como dimensión superior del diálogo entre sujetos. La palabra primordial *yo-tú* refleja la auténtica y más profunda dimensión humana existencial, tanto en el nivel del encuentro entre

los hombres cuanto en la proyección vertical que conecta al hombre en su dimensión trascendente con su origen. Según el fenomenólogo Martin Buber, las relaciones básicas de la conciencia son la relación yo-tú y yo-ello. Transformar al objeto en un tú —nuevamente pensamos en el encuentro poético— es entablar una comunicación profunda que pone en juego la dimensión espiritual.

El conocimiento racional —útil en otros campos— sustituye la riqueza perceptiva y experiencial por esquemas abstractos, donde la sensación es pensada y objetivada de una manera general. En cambio, el artista, atento de manera especial a la experiencia originaria, otorga a las percepciones su carácter fundamental pasivo—activo, devolviendo su peculiar riqueza a lo indeterminado e instaurando un modo nuevo de conocimiento, por participación, comunión, inserción en un medio existencial (VASCONI, 1967:33).

El reconocimiento de la participación por la experiencia sensorial conduce asimismo a la afectividad, motor irrecusable de la creación artística. Max Scheler y Jean Paul Sartre, siguiendo en esto a Franz Brentano, formado en la filosofía tomista, han restituido su valor a la afectividad, viendo en ella un modo de conocer y de re-conocer. Tanto el amor como la angustia aparecen para la fenomenología existencial como temple de ánimo, asumiendo el carácter de vía metódica. En tal sentido la emoción se impone a la simple razón como posibilidad de alcanzar en forma supra-racional el atisbo o la presencia del ser (SARTRE, 1939).

Wilhelm Dilthey ha destacado con fineza la presencia de la afectividad en la raíz del proceso poético. No basta la percepción, la cenestesia, la conciencia de estar en el mundo, para el afloramiento del móvil expresivo, acorde generalmente con una cierta proyectividad a acción por la palabra. Se da conjuntamente con ellos el reconocimiento valorativo que es propio de la emoción. Ni la percepción, ni el sentimiento ni la proyección, que pertenecen al orden del participar-comprendiendo, suponen la distanciamiento sujeto-objeto, propia del orden racional. Se instalan, en cambio, en el crecimiento de una conciencia cósmica, supra-racional, filosófica en el profundo y originario sentido de amar a la sabiduría y acceder a ella. El escritor, y con amplitud el artista, se halla doblemente motivado por el acto vital de la participación-comprensión, y el acto proyectivo, manifiesto, dialogante, de la expresión estética.

Podemos aceptar que el artista encarna esa actitud en un trayecto vital que le permite ir modelando simultáneamente estos dos niveles, tal como el alquimista —imagen siempre frecuentada por los poetas— que al trabajar sobre las sustancias del atanor (esfera expresiva) trabaja sobre los procesos internos de su propia vida (esfera ético-religiosa). Son creadores genuinos porque son hombres capaces de interpretar su propia vida e incluso aprender de su propia creación. Reconociendo en ella un espejo de su proceso de comprensión y conversión conducente a la instauración de la *ipseidad*. (RICŒUR, 1990).

De la soledad, la náusea, el exilio, el artista-filósofo ha de pasar a la participación, la aceptación, la integración. El horizonte de la santidad aparece para la perspectiva humanista como verdadero horizonte de lo humano, en sustitución del horizonte de la ciencia, el poder y la técnica, que han polarizado las exigencias de lo humano en un tramo y en una zona de la historia. Pero aun cuando el artista no cumpla totalmente estos tra-

mos, su trabajo creador es siempre un avance que le ayuda a crecer, como a su turno su obra genera estos pasos en el lector o espectador.

*Ser-en* y *ser-con* son modalidades constituyentes de lo humano, no meras contingencias. El *ser-con* aparece como el justificativo de la comunicación, que es vínculo intersubjetivo. El lenguaje, lejos de ser mero signo convencional, es ámbito espiritual en que el hombre se desenvuelve y convive con otros; también, según Heidegger, el espacio en que el Ser se manifiesta, la morada del Ser.

La consideración del lenguaje desde el humanismo y la fenomenología lo aleja de la cosificación objetal, la reducción signica, o la diseminación atomizadora del sentido. También valoriza a los sujetos como entes reales que no pueden ser cosificados. La creación estética por el lenguaje establece un modo especial de comunicación, a veces mediada por imágenes o ficciones, que vincula a sujetos reales, no a un productor y a un destinatario ideales figurados dentro de la propia textualidad, aunque esta modalidad pueda existir como un modo de la creación.

Las ciencias sociales, en cierta vertiente cientista o científicista, tienden a formalizar un concepto de sujeto que es en verdad visualizado como objeto. La fenomenología, como revolución epistemológica, propone en cambio redescubrir al sujeto, y hacerlo asimismo desde la asunción del sujeto cognoscente que protagoniza ese conocimiento. Vale decir que para el fenomenólogo, se abre a través del lenguaje creador, como de todo lenguaje, el espacio de la intersubjetividad. Para la fenomenología literaria, complementada por la hermenéutica, cuentan los sujetos autor-lector como sujetos reales y situados, y el propio intérprete se incluye en la categoría de sujeto que legitima su propia situacionalidad.

No hace falta aclarar que esa relación autor-lector se halla en ciertos casos mediada por otros sujetos, los personajes narrativos o dramáticos, que son vividos por la fenomenología como sujetos reales y no como entidades ficticias. Para el fenomenólogo toda creación de hipóstasis, personajes, sujetos ficcionales a través de los cuales se expresan la mimesis narrativa o dramática, apunta siempre a un marco real de sujetos que viven en el mundo (RICŒUR, 1983).

¿No es acaso, la literatura la que nos ofrece el máximo ejemplo de una fenomenología de la *ipseidad*, así como del yo y el tú; del yo y el nosotros, del yo y el Ser? Al no ser un objeto, el otro (ya se trate de los otros o de la otredad) no puede ser captado por el intelecto objetivante, que enfoca y constituye los objetos. Bajtín, de formación estética y fenomenológica, mal interpretado como marxista, nos ha descubierto cómo, en la actitud del escritor —novelista o dramaturgo— el otro irrumpe como dimensión interior antes de configurarse como entidad autónoma (BAJTÍN, 1979). El *ser-con* aparece justificando la comunicación estética y sosteniendo la mimesis de personajes-personas a los que sentimos como tales, tanto en la narración como en el drama.

La propuesta filosófica y el método de la fenomenología han sido modernamente incorporados a las ciencias psiquiátricas, antropológicas, hierológicas; Ludwig Binswanger junto con Minkowski desarrollaron la psiquiatría existencial a partir de la noción de encuentro. En el campo de las religiones aplicaron un enfoque fenomenológico R. Pettazzoni, H. van der Leew, Mircea Eliade, Imbelloni, Bórmida, de quienes tanto puede aprender un estudioso de las letras.

#### 4. RENOVACIÓN DEL HUMANISMO HISPANOAMERICANO DESDE LA FENOMENOLOGÍA Y LA HERMENÉUTICA

Sin caer en abstracciones o simplificaciones, cabe reconocer que las grandes obras de arte siguen siendo baluartes de la cultura, es decir de un sentido de lo humano que responde a los más altos designios de la especie, frente a todo tipo de barbarie deshumanizante. Recobrar un sentido del hombre, el lenguaje, la creación, el arte, es previo a una reformulación de métodos críticos para abordar los estudios literarios.

Hablar de teoría y de crítica literaria es para nosotros tener en cuenta el basamento identitario del humanismo hispanoamericano que se caracteriza, precisamente, por su disposición dialogante y su capacidad de absorber todo lo humano, pero también de criarlo y rectificarlo de acuerdo con su propia eticidad, e incluso de proponer otras vías para su desarrollo. No hemos negado a Europa pero siempre hemos elegido a nuestros maestros en esa gran cultura o en otros espacios nuevos. Así lo han demostrado el Inca Garcilaso, que aplicó al reconocimiento de su raza la filosofía del amor aprendida en León Hebreo; o Andrés Bello, que consideraba llegado el tiempo en que la Poesía se trasladara a América, o a su turno Leopoldo Marechal, que navegando en contra del experimentalismo vanguardista reformuló la estética metafísica aprendida en Plotino, Dionisio y Lullio, y se anticipó a la obra teológica de Urs von Balthasar.

Una poética como la de Octavio Paz, inspirada en la fenomenología de Heidegger y desarrollada con aportes propios, nos ha ayudado a discutir la cosificación lingüística y la teoría formalista de la lengua poética. De modo análogo, la poética de la novela enunciada por Ernesto Sábato es válida para someter a juicio el objetivismo literario, la teoría del *personaje-actante* (Greimas), la pretendida eliminación del sujeto autor o lector en la obra literaria. El escritor, lúcidamente, abre perspectivas interesantes para la construcción de un paradigma teórico humanista basado en el *ethos* de nuestros pueblos.

En la Argentina la difusión de la fenomenología ha sido amplia. Un calificado núcleo de pensadores se formaron en esta escuela, entre ellos Carlos Astrada, Ángel Vasallo, Emilio Estiú, Héctor A. Murena, Rodolfo Kusch, Hernán Zucchi, Miguel Ángel Virasoro, Amelia Podetti, Edgardo Albizu, Roberto Walton, Héctor D. Mandrioni, Arturo García Astrada, Rubén Vasconi, Aníbal Fornari, Luis María Teragni, Julio de Zan, Carlos Cullen, Mario C. Casalla, Silvio Maresca, Julia V. Iribarne, Alcira Bonilla, Gabriela Rebok, en imperfecta y rápida nómina.

En América sigue vivo el humanismo cristiano, y por lo tanto el mito, la concepción histórica, y la posibilidad del encuentro entre Fe y Razón, hoy postulada por una de las últimas Encíclicas. Los escritores mismos avanzan en sus obras los elementos de una teorización humanista digna de ser estudiada y desplegada.

Por nuestra parte hemos hallado en la fenomenología el marco filosófico más próximo a la vida y al acto poético, e incluso a la posibilidad de revalidar el *ethos* humanista en que nos hemos formado, caracterizado por un sentimiento de pertenencia cósmica y una aceptación de valores éticos, estéticos y religiosos dentro de una convivencia solidaria (Mandrioni, Schwartzmann). En cuanto al método fenomenológico, nos ha parecido la vía más adecuada para el estudio de los hechos culturales, en los que tenemos el privilegio de ser a la vez sujetos y observantes. Es también un enfoque que nos pone a cubierto de las

dependencias ideológicas, al potenciar un pensar fundante que recobra el marco irreducible del existir. *La puerta estrecha* – dice Ricoeur– por la que debe pasar la hermenéutica.

La fenomenología, que reclama ser complementada por una hermenéutica, tiene resonancias muy hondas en el seno de nuestra cultura, marcada por una tendencia contemplativa y a la vez interpretante. Su método vendría a representar una mayor elaboración del acto contemplativo propio del hombre hispánico, y también del indígena. Por otra parte los conceptos y categorías de la fenomenología son familiares a todos aquellos que además de estudiar la literatura, somos parte de su creación. Nuestra reflexión nos ha movido a rescatar este aspecto de la propia trayectoria; se nos hace evidente el hecho, señalado por Gaston Bachelard, de que el creador es un fenomenólogo: practica una experiencia de descondicionamiento y acceso intuitivo a la realidad que es en el fondo de índole mística, pues crea una forma de conocimiento por participación en el Ser, y llega a erigirla como fuente de su conocimiento reflexivo. Es en razón de esta fidelidad a la experiencia propia que debe instaurar modalidades expresivas inéditas, y no por el afán de generar asombro a través de un uso llamativo del lenguaje, como lo postulan ciertos autores.

No todo creador es capaz de llevar a sus últimas instancias el acto fenomenológico, alcanzando la contemplación del acto mismo del conocimiento, pero sí lo han hecho los grandes poetas modernos (Hölderlin, Rilke, Trakl, estudiados por la filosofía germánica, pero también José Ángel Valente, León Felipe, Carlos Pellicer, Huidobro, Rampóni, Murena, Sola González, Sobrón, Liscano) quienes ofrecen en su poesía, y a veces en ensayos paralelos, la dimensión de una experiencia metafísica y su correlato reflexivo. Bien lo comprendió Martin Heidegger cuando señaló al poema como primera y fecunda palabra que el filósofo debía escuchar y repensar.

La lectura, la recepción literaria, es también para nosotros un acto fenomenológico, previo a su análisis técnico y a una hermenéutica cultural e histórica. No es posible alcanzar una hermenéutica profunda de la obra literaria con el único apoyo del análisis o la impostación de criterios ideológicos, en omisión de la reveladora lectura de carácter estético, que significa una potenciación de la lectura ordinaria, una entrega a la peculiar energía de las formas significantes, y –en nuestro entender– un acto de simbolización (Maturó, 1995) que induce a la comprensión y ofrece las bases de la interpretación. Es preciso escuchar al texto antes de formularle preguntas o instalar un tratamiento específicamente crítico.

La escucha del texto, nacida en el encuentro estético, impone un tipo de consideración de la espacialidad, temporalidad, personajes y otras dimensiones textuales, que resulta muy distante de la categorización formal objetivante. Por el contrario, una actitud fenomenológica permite incorporar vitalmente las categorías de la ficción, y entablar con los personajes mismos una relación de sujeto a sujeto. Ello no impedirá, desde luego, el distanciamiento o extraposición de que habla Bajtín, y una segunda instancia crítico-reflexiva, que puede hacer necesarios pasos analíticos o científicos cuya validez no dejamos de reconocer.

Este tipo de encuentro intersubjetivo a través de la palabra literaria no es sólo un instrumento de estudio sino una incitación al crecimiento interior, finalidad no desdeñable del arte. El paso hermenéutico, a su turno, al restaurar el “pre-juicio” metódicamente

relegado, ubica a la obra en una tradición, que no es solo una *serie literaria* sino fundamentalmente un rumbo histórico por el cual los pueblos han perfeccionado y reinterpretado sus valores éticos, estéticos, filosóficos, religiosos.

En las sociedades modernas, atomizadas, atravesadas por el mecanicismo o subalternizadas por formas de vida alienantes, es el escritor quien recobra los fundamentos del pensar y la riqueza de una experiencia reveladora. Nos hemos opuesto a la noción excluyente de “arte como artificio” derivada del signo arbitrario y convencional saussuriano, para recobrar una noción espiritual e intersubjetiva del lenguaje, y al valor de la obra como hecho de comunicación. De nuestra consciente inserción en un medio cultural distinto al de ciertos círculos universitarios europeos ha surgido una diferencia en la categorización de elementos teóricos, categorías genéricas e instrumentos críticos. No hemos cultivado la noción de *artefacto* literario, ni nos hemos inclinado a hablar de *mecanismos*, *estrategias*, *shifters* u otras expresiones típicas de la mentalidad mecanicista, pues como se sabe, las nomenclaturas son reflejo de una determinada visión del mundo y de la vida.

Félix Schwartzmann ha afirmado que los filósofos se han expresado en América a través del poema o la novela. Tal vez sea lo propio de un continente joven, en que los poetas siguen teniendo en cierto modo el lugar del *amauta*, hombre de conocimiento. Miguel Ángel Asturias se reconocía como lengua de la tribu. Para nosotros no ha sido ésta una palabra vacía, por eso hemos dado importancia al punto de vista del creador, restaurándolo como una avanzada del conocimiento. Es también el camino señalado por Heidegger cuando reconoce el magisterio de Hölderlin, o por Mandrioni cuando despliega su exégesis de Rilke.

La hermenéutica, por su parte, ha sido la tendencia característica del humanismo occidental, que heredamos, no sólo como interpretación de textos escritos, largamente ejercida, sino como una filosofía interpretativa que otorga importancia fundamental al lenguaje.

Como lo hemos dicho ya, nuestra perspectiva nos impulsa a la recuperación de otros momentos del quehacer teórico y crítico, y también a una toma de distancia con relación a la lingüística, el formalismo, las distintas vertientes de la semiología, la sociología del público, la pragmática, la gramatología, e incluso cierta variante hermenéutica aliada con la pragmática del texto (Beuchot).

En general han sido filósofos y no estudiosos de las letras quienes han desplegado las líneas fundantes de nuestra propuesta literaria. Algunos de ellos se han ocupado específicamente de lo literario ofreciendo parcialmente métodos de acceso a la comprensión del texto, como la elección de sentencias-guías (Heidegger), o ciertas aproximaciones estéticas de Gadamer, sin que ello haya abierto una metódica específicamente literaria. Ricoeur ha preferido plantear a fondo la relación de los lenguajes metafóricos con la verdad, y lo hizo por la doble vía de tratamiento de la metáfora y la ficción. En este sentido es M. M. Bajtín quien ha sintetizado la reflexión filosófica y el abordaje específicamente literario, ofreciendo elementos teóricos y metódicos muy valiosos que merecen ser transitados y continuados por todo especialista en los estudios literarios. En razón de esta urgencia de profundización de una perspectiva teórica y metodológica hemos formado grupos de trabajo cuya labor se halla recogida en volúmenes y revistas, sin

pretensión de haber agotado temas que se hallan abiertos a la discusión y el diálogo, constituyendo en la Argentina una corriente no muy extendida pero significativa, alentada por críticos que no pensaban como nosotros (tal el eminente hispanoamericanista Paul Verdevoye), y reconocida –en intención de denostarla– como una “*hermenéutica nacional*” (Rosa, 2001).

Nos interesa plantear una *fenomenología hermenéutica* con preferencia a una *hermenéutica fenomenológica*, y acaso sea éste el punto que nos diferencia actualmente de otras líneas de trabajo: Eco, Jauss, Vattimo y el neomarxismo que hace suyas las consignas de la hermenéutica. En la fenomenología y la hermenéutica de Heidegger, Ricoeur, Gadamer, Xubiri, Zambrano, Merleau Ponty, complementadas por autores tan significativos como Jung, Bachelard, Durand, Eliade, Mandrioni, Kusch, Schwartzmann, y muy especialmente en la estética teológica de Urs von Balthasar, y en la obra de nuestros grandes creadores, hemos hallado instrumentos válidos para una restauración del humanismo dentro de nuestra propia tradición cultural.

La extensión propuesta para este trabajo nos impide profundizar en este enfoque literario, que es nuestra intención inscribir en la orientación de la Encíclica *Fides et Ratio*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AISENSON KOGAN, AIDA. 1979. *Gastón Bachelard, los poderes de lo imaginario*, Buenos Aires, Hachette.
- ALONSO SCHÖKEL, LUIS. 1966. *La palabra inspirada*, Barcelona, Herder.
- ALVAREZ TURIEÑO, SATURNINO. 1981. *Implicaciones para una ética de las ciencias del hombre*, Argentina, Cínea.
- ASTI VERA, ARMANDO. 1968. *Metodología de la investigación*, Buenos Aires, Kapelusz.
- BACHELARD, GASTON. 1965. *El aire y los sueños*, México, FCE. 1958. *La poética del espacio*, México, FCE.
- BACHELARD, GASTON. 1993. *La poética de la ensoñación*, FCE.
- BAJTÍN, MIJAIL. 1982. *La estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BARTHES, ROLAND. (S/Z), México, Siglo XXI, 9º ed. 1973. *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI. 1970. “Elementos de semiología”, *Revista Comunicaciones*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo. 1972. *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- BOCHENSKI, I. M. 1957. *Métodos actuales del pensamiento*, Madrid, Rialp.
- BONILLA, ALCIRA B. 1987. *Mundo de la vida: Mundo de la historia*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- BÓRMIDA, MARCELO. 1976. *Etnología y fenomenología*, Buenos Aires, Cervantes.
- BUGOSI, TOMASSO. 1996. *Interioridad y hermenéutica*, Buenos Aires, Gladius.
- BUYTENDIJK, F. J. 1952. *Phénoménologie de la rencontre*, París, Desclée de Brouwer.
- CARPIO, ADOLFO. 1974. *Principios de filosofía*, Buenos Aires, Glauco.
- CHRISTOFF, DANIEL. 1979. *Husserl o el retorno a las cosas. Filósofo de todos los tiempos*, traducción y bibliografía Isidoro Gómez Romero, Madrid, EDAF.
- CORVEZ, MAURICE. 1972. *Los estructuralistas: Foucault, Lévi-Strauss, Lacan, Althusser y otros*, Buenos Aires, Amorrotu.
- CROATTO, SEVERINO Y OTROS. 1974. *Mito y hermenéutica*, Buenos Aires, El escudo.

- DERRIDA, JACQUES. 1971. *De la gramatología*, México, Siglo XXI.
- DEVOTO, DANIEL. 1974. *Texto y contexto*, Madrid, Gredos.
- DILTHEY, WILHELM. 1961. *Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la historia moderna y su problemática actual*, Buenos Aires, Losada.
- DURAND, GILBERT. 1971. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- FERRATER MORA, JOSÉ. 1951. *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- FOUCAULT, MICHEL. 1978. *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- GADAMER, HANS-GEORG. 1984. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- GARCÍA MORENTE, MANUEL. 1938. *El cultivo de las Humanidades*, Publicación N° 39, Rosario, Universidad Nacional del Litoral.
- GENETTE, GERARD. 1970. *Figuras*, Córdoba, Nagelkop. 1967. *Estructuralismo y crítica literaria*, Córdoba, Editorial Universitaria.
- GREIMAS, A. J. 1971. *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- GUSDORF, GEORGES. 1971. *La palabra*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- HEIDEGGER, MARTIN. 1958. *Arte y poesía*, traducción y prólogo Samuel Ramos, México, F.C.E.
- HERDER, JOHANN GOTTFRIED. 1954. *La idea de Humanidad*, fascículo 40 de la Antología Alemana, Instituto de Literatura Alemana Facultad de Filosofía y Letras UBA, Argentina. 1989. *Homenaje a Urs von Balthasar*, Buenos Aires, Ágape.
- HUSSERL, EDMUND. 1992. *Invitación a la fenomenología*, introducción de Reyes Mate, traducción de Zirión, Baader, Tabernig, Buenos Aires, Paidós, I.C.E. Universidad Autónoma de Barcelona.
- IBÁÑEZ LANGLOIS, J. M. 1964. *La creación poética*, Madrid, Rialp.
- IRIBARNE, JULIA V. 1988. *La intersubjetividad en Husserl*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- KOGAN, JACOBO. 1967. *Husserl*, Buenos Aires, CEDAL.
- KUSCH, RODOLFO. 1970. *El pensamiento indígena y popular en América*, México, Instituto de Cultura Americana, 1ra. ed. 1976. *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, García Cambeiro.
- LAPOINTE, R. 1967. *Les trois dimensions de l'herméneutique*, París.
- LYOTARD, JEAN F. 1960. *La fenomenología* (orig. francés, 1949), Buenos Aires, EUDEBA.
- MANDRIONI, HÉCTOR DÉLFOR. 1971. *Rilke o la estética del fundamento*, Buenos Aires, Guadalupe. 1971. *Hombre y poesía*, Buenos Aires, Guadalupe.
- MARCEL, GABRIEL. 1951. *Le mystère de l'être*, París.
- MARECHAL, LEOPOLDO. 1965. *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*, Buenos Aires, Citearea.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX. 1972. *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 2da ed.
- MATURO, GRACIELA (comp. y co-autora). 1976. *Hacia una crítica literaria latinoamericana*, Buenos Aires, G. Cambeiro. 1985. *Literatura y hermenéutica*, Buenos Aires, G. Cambeiro. 1991. *Imagen y expresión*, Buenos Aires, G. Cambeiro.
- MATURO, GRACIELA. 1983. *Fenomenología creación y crítica*, Buenos Aires, García Cambeiro. 1996. *La mirada del poeta*, Buenos Aires, Corregidor. 1999. *Marechal: el camino de la Belleza*, Buenos Aires, Biblos. 1995. "La simbolización como etapa metódica de una fenomenología literaria", en *Escritos de Filosofía*, Buenos Aires.
- MERLEAU PONTY, M. 1964. *La fenomenología y las ciencias del hombre*, Buenos Aires.
- 1957. *Fenomenología de la percepción*, México, FCE.
- MURENA, HÉCTOR. 1974. *La metáfora y lo sagrado*, Buenos Aires, Arca.
- PAZ, OCTAVIO. 1956. *El arco y la lira*, México, FCE.

- PEIRCE, CHARLES SANDERS. 1972. *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PODETTI, AMELIA. 1969. *Husserl, Esencias. Historia. Etnología. Comentario sobre El origen de la Geometría*, Buenos Aires, Estudios. 1988.
- READ, HERBERT. 1973. *Educación por el arte*, Buenos Aires, Paidós. 1988. *Revista Communio*, Madrid, Encuentro.
- RICŒUR, PAUL. 1969. *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus. 1969. *Le conflit des interpretations: essais d'herméneutique*, Paris, Seuil. 1975. *La métaphore vive*, Paris, Seuil. 1983-1985, *Temps et Récit*, Paris, Seuil. 1990. *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil.
- ROSA, NICOLÁS (director). 2001. *Políticas de la crítica*, Rosario.
- SÁBATO, ERNESTO. 1987. *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 2ª.ed.
- SAPIR, EDWARD. 1954. *El lenguaje*, México, FCE.
- SARTRE, JEAN PAUL. 1939. *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Herman y Cie.
- SCHILLEBEECKX, EDWARD. 1993. *Revelación y experiencia*, Buenos Aires, Almagesto.
- SCHMIDT, SIEGFRIED. 1979. *Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire*. Paris.
- SCHÜLTE-HERBRUGGEN, Heinz. 1963. *El lenguaje y la visión del mundo*, Santiago, Univ. de Chile.
- STENZEL, JULIUS. 1935. *Filosofía del Lenguaje*. Trad. de Ramón de la Serna, Madrid, Revista de Occidente.
- SZILASI, WILHELM. 1973. *Introducción a la fenomenología de Husserl*, traducción de Ricardo Maliandi, Buenos Aires, Amorrortu.
- TODOROV, TZVETAN. 1971. *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta. 1975. *¿Qué es el estructuralismo? Política*, Buenos Aires, Losada. 1970. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos (comp.)*, Buenos Aires, Signos.
- URS VON BALTHASAR, HANS. 1955. *La esencia de la verdad*, Buenos Aires, Sudamericana. 1959. *La verdad es sinfónica*, Madrid, Encuentro. 1985. *Gloria. Una estética teológica: la percepción de la forma*, Madrid, Encuentro.
- VASCONI, RUBÉN. 1967. *Origen y esencia del conocimiento en la fenomenología existencial*, Rosario, Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional del Litoral.
- VIRASORO, MIGUEL ÁNGEL. 1950. *Introducción al estudio de la fenomenología de Husserl*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras.
- VITTORI, JOSÉ LUIS. 1972. *Imago mundi: notas para una morfología de la imagen literaria*, Buenos Aires, Alonso.
- VOSSLER, KARL. 1943. *Filosofía del Lenguaje*, trad. de Amado Alonso y María Rosa Lida, Buenos Aires, Losada.
- WALTON, ROBERTO. 1993. *Husserl. Mundo conciencia y temporalidad*, Buenos Aires, Almagesto.  
— *El fenómeno y sus configuraciones*, 1993, Buenos Aires, Almagesto.
- WELLEK, RENÉ. 1968. *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- ZOLLA, ELÉMIRE. 1968. *Le potenze dell'anima. Morfologia dell' spirito nella storia della cultura*, Milano, Bompiani.
- ZUBIRI, XAVIER. 1982. *Siete ensayos de antropología filosófica*, Bogotá, Universidad Santo Tomás.



## LA ACRECIBILIDAD COMO RASGO GENÉRICO Y LA EDICIÓN DE UNA CRÓNICA MEDIEVAL EN DOS VERSIONES

JOSÉ LUIS MOURE

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

*In memoriam Germán Orduna*<sup>1</sup>

Las dificultades que presenta el establecimiento de un texto crítico son bien conocidas por toda aquella persona que alguna vez se haya visto tentada o precisada de llevar esa tarea a la práctica, y raramente imaginadas por quien ha logrado eludirlos. Una bibliografía que se va haciendo más copiosa cada día puede dar cuenta de los múltiples aspectos atendibles por esta disciplina, cuyas denominaciones preferidas son las de “crítica textual” o ecdótica<sup>2</sup>.

Sin perjuicio de la utilidad de las reflexiones teóricas de carácter más general, que además de iniciar al principiante pueden encamilarlo advirtiéndole acerca de riesgos más o menos sorteables y ahorrarle algunos disgustos (nunca todos), la tarea crítica, entendido el adjetivo en el sentido que hemos expuesto, suele llevar al practicante a comprobar la paladina verdad del dicho de Michele Barbi, citado por Germán Orduna como epígrafe de su obra póstuma: *Il più s'impára facendo*<sup>3</sup>.

No es casual que hayamos citado a Orduna en dos oportunidades. Más allá de otras motivaciones personales, las páginas de este trabajo pretenden revisar algunas consideraciones tardíamente nacidas de una experiencia compartida y concreta. La edición de las *Crónicas de los reyes* (Pedro I y Enrique II) *de Castilla* de Pero López de Ayala, cuya forma más conocida (denominada *Vulgar*) fue llevada a cabo por el insigne filólogo prematuramente desaparecido<sup>4</sup>, fue desarrollada en paralelo con las investigaciones realiza-

<sup>1</sup> El presente trabajo amplía algunas consideraciones que expusimos verbalmente en la sesión de homenaje a Germán Orduna, que tuvo lugar en el marco del 36º Congreso Internacional de Estudios Medievales (Kalamazoo, Michigan, EE.UU.), el 5 de mayo de 2001.

<sup>2</sup> Explícitamente sin pretensión de exhaustividad, v. la nutrida bibliografía ofrecida por Germán Orduna en su trabajo póstumo, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 201-237.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 1.

<sup>4</sup> LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano* [...], Ed. de Germán Orduna.

das por nosotros sobre la naturaleza de su otra versión, tradicionalmente llamada *Abreviada* (y que habríamos de rebautizar *Primitiva*)<sup>5</sup>. El minucioso prólogo de la edición orduniana nos exime de reproducir aquí el complejo camino que hubo de recorrerse para echar luz sobre los materiales que habían de editarse. Nos limitaremos, en consecuencia, a exponer una cuestión de implicancia crítica vinculada con el carácter cronístico de la obra que consideramos, y que surgió del imprescindible cotejo de ambas versiones.

Nuestras conclusiones sobre la versión *Abreviada* permitieron a Orduna contar con una hipótesis razonable para ratificar, entre otras cosas, su idea de la unidad compositiva de las dos primeras crónicas ayalianas, esto es la de don Pedro y la de su fratricida hermano don Enrique de Trastámara<sup>6</sup>. En efecto, tras el examen recurrente de las diferencias entre las dos formas de la obra histórica del Canciller Ayala y después de reexaminar la prolongada tradición crítica sobre la obra desde Jerónimo Zurita en el siglo XVI, Eugenio de Llaguno en el XVIII, Wilhelm Schirmacher y Eduard Füter a caballo de los siglos XIX y XX, pasando por Franco Meregalli, Roderic Diman, William Holman, Constance y Heanon Wilkins y Michel García en años más próximos<sup>7</sup>, y reduciendo esas conclusiones a sus elementos nucleares, pudimos postular que esas versiones *Abreviada* y *Vulgar* correspondían a dos momentos redaccionales sucesivos de la *Crónica de Pedro I y Enrique II*, en tanto en pureza sólo podía denominarse de la segunda manera, esto es *Vulgar*, al segundo de esos momentos, aquel que había conformado un proyecto armónico de reescritura<sup>8</sup> de las dos crónicas mencionadas y que sumó después, siguiendo los nuevos lineamientos, la de la primera y única versión de la *Crónica de Juan I* y, eventualmente, de la de Enrique III. Más sintéticamente expresado, creemos haber probado que la oposición *Abreviada-Vulgar* es sólo válida para la crónica de los dos primeros monarcas; en lo que a las dos restantes se refiere, sólo existe una modalidad coincidente con la *Vulgar*<sup>9</sup>.

La versión *Vulgar*, única que mereció los favores de la imprenta, puede así definirse como el resultado de una modificación operada sobre la versión primera, a la que la tradición insistió en denominar *Abreviada*, empleando un participio decididamente engañoso, que desorientó largamente la correcta apreciación del problema. Una de las primeras cuestiones fue, efectivamente, la de despejar la imagen de “abreviación” —y por ende, de posterioridad cronológica y compositiva— que ese participio parecía implicar, idea que a decir verdad no había contado con la adhesión de los críticos, pero que sin embargo enturbió la recta consideración de la relación entre las dos formas conocidas. Fue nuestro análisis el que fundamentó la prioridad de la forma más reducida y la decisión de llamarla, de común acuerdo con Orduna, versión *Primitiva*.

<sup>5</sup> Cfr. nuestra tesis doctoral inédita *La llamada “Crónica abreviada” del Canciller Pero López de Ayala*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1992.

<sup>6</sup> Cfr. ORDUNA, Germán. “*Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*. Unidad de estructura e intencionalidad”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 agosto de 1986)*, 1. Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 255-262.

<sup>7</sup> Ver las referencias bibliográficas al final de este trabajo.

<sup>8</sup> En el empleo del término “reescritura” como caracterización de la segunda versión cronística, seguimos a García, Michel; cfr. *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, Alhambra, 1983.

<sup>9</sup> Cfr. nuestra tesis cit. en n. 5.

Restaba, sin embargo, caracterizar la naturaleza y el sentido de las diferencias entre una y otra versión, asunto íntimamente vinculado al de la intencionalidad de la reescritura, esto es al de los móviles de la nueva formulación cronística, asunto sobre el cual prácticamente todos los críticos que se ocuparon de esta versión hicieron importantes avances en un intento de interpretación histórico-política, sin que hasta el presente pueda decirse que contamos con una explicación incontrovertible y definitiva. Y ello porque parece conservar vigencia aquella temprana advertencia de Friedrich Schirmacher (1890) según la cual, lo que el Canciller quiso ocultar lo silenció tanto en una como en otra, con lo que vino a impugnar tempranamente la difundida presunción de un segundo texto esencialmente atento a borrar las huellas de la desertión de Ayala del bando legitimista, o a una mera voluntad denigratoria de Pedro y exaltadora de Enrique. Más de medio siglo después Meregalli, Tate y Gingras volverían a entibiar los entusiasmos de quienes denunciaban la novedad de la versión *Vulgar* en lo historiográfico y aun en lo estilístico.

Frente a estos debates interpretativos, y como exigencia metodológica de la edición crítica de la *Primitiva*, forma matriz sobre la que se construyó la *Vulgar*, hemos venido analizando las características materiales de sus diferencias. Sin haber logrado abstenernos enteramente de alguna modesta hipótesis de interpretación de posible valor historiográfico —aunque en todo momento estrictamente limitada por la evidencia textual—, oportunamente propusimos para la *Vulgar* un incremento de los deméritos del rey Pedro como un perfeccionamiento interno de la Crónica, específicamente de la intencionalidad que ya estaba, a nuestro parecer, en el origen del texto primero. Destacamos una ampliación de las referencias, negativamente evaluadas, al círculo de familiares y allegados de María de Padilla, la amante de Pedro y abuela de la reina Catalina, figura ésta de convergencia de los dos linajes antagónicos, y advertimos el incremento informativo sobre miembros de la familia Guzmán<sup>10</sup>.

No fuimos por cierto los primeros en demorarnos privilegiadamente en la materialidad textual, pues contábamos con los cotejos selectivos de Meregalli y los exhaustivos de Michel García, pero sí corrimos con la ventaja de disponer de una más clara y completa evidencia de la realidad manuscrita, concretamente con la totalidad de los siete manuscritos que conservan la crónica *Primitiva*. Fue precisamente esta disponibilidad la que nos permitió fundar adecuadamente tres evidencias críticas:

- a) la conformación bifurcada de la rama *Primitiva*;
- b) el estadio tardío de copiado de ambas versiones;
- c) un único manuscrito (el BNM 2880) como el más próximo al arquetipo frente al conjunto de los otros seis.

La clasificación de las diferencias entre las versiones *Primitiva* y *Vulgar* nos autorizó a proponer que el casamiento del príncipe Enrique (futuro Enrique III) con Catalina de Lancaster en 1388, al neutralizar el antagonismo dinástico nacido en el regicidio de Montiel, pudo llevar a Ayala a emprender su ampliación con los requerimientos de una más cuidada perspectiva trastamarista. El Canciller habría retomado entonces la crónica

<sup>10</sup> Cfr. MOURE, José Luis, "Adiciones unitarias a la versión *Primitiva* de la Crónica de Pedro I y Enrique II de Pero López de Ayala", ponencia leída en las *IT Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval* (Buenos Aires, 6-8 de agosto de 2002). En prensa.

*Primitiva* y la habría sometido a un proceso modificadorio que apretadamente puede caracterizarse así:

a) más allá de unos pocos capítulos desplazados desde su primitiva ubicación, o de las comunes transposiciones en el nivel de la frase, la reubicación de material no es relevante;

b) tampoco las omisiones o supresiones manifiestas en la *Vulgar* pueden caracterizarse como sistemáticas;

c) mínimas son también las alteraciones de contenido, la manifestación de relatos claramente divergentes entre ambas formas;

d) la modificación largamente mayoritaria y más significativa es la adición, operada tanto en el nivel extra como intraoracional, es decir la que se cumple por añadido de capítulos y párrafos enteros, o por inserción de sintagmas breves dentro de la oración. La ampliación denuncia esencialmente un afán de precisión, de corrección en algún caso, pero particularmente de acrecentamiento informativo.

Sin reiterar aquí los resultados que arroja una tipología de esos añadidos<sup>11</sup>, podemos decir que en su conjunto y atendiendo a la forma en que se operó su incorporación, el texto que resultó del proceso adicionador (la versión *Vulgar*) no manifiesta sustituciones léxicas ni sintácticas relevantes, como no sean las de ciertos elementos conectores o introductores, de previsible responsabilidad de los copistas, o la eventual inserción de oraciones enmarcadoras que introducen el agregado o indican que se habrá de retomar la secuencia narrativa previa, la que en virtud de ello se mantiene de tal manera idéntica en la segunda versión que no resulta difícil delimitar los añadidos.

Diríamos, en resumen, que en el plano de la materialidad textual la versión *Vulgar* reescribió la *Primitiva* modificando mínimamente su base, pero adicionándole considerable cantidad de nueva información. Esta evidencia fue la que nos permitió insistir en la caracterización de la crónica del período como esencialmente *acrecible*, esto es, instada por su propia naturaleza al acopio exhaustivo de información, virtualidad del género que es previa a otras intenciones pasibles de interpretación crítica<sup>12</sup>. La Crónica de Ayala no fue una excepción; por el contrario, constituyó un emblema de la cronística del siglo XIV. Nadie ha podido probar que la *Primitiva* no fue una crónica oficial, y de hecho su ensamblado posterior, en alguna tradición manuscrita, con la *Crónica de Juan I*, o su portación del único prólogo conocido (pese a las acusaciones de falsa ubicación), defienden su respetabilidad<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. MOURE, José Luis, "Para una tipología de las adiciones textuales que conformaron la redacción Vulgar de las Crónicas del Canciller Ayala", *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XI T*. Buenos Aires, Secrit, 2001, pp. 135-156.

<sup>12</sup> El adjetivo "acrecible" resulta de nuestra traducción de la forma inglesa *accretive*, que empleó Dennis Seniff para caracterizar el tratado de caza de Alfonso XI, reiteradamente ampliado y actualizado con nueva información sobre cotos y técnicas venatorias. Cfr. Alfonso XI. *Libro de la montería*, Ed. by Dennis P. Seniff, Madison, 1983, pp. XXXIII-XXXIV. Cfr. MOURE, José Luis, "Una cuestión de método y una propuesta terminológica (A propósito de las adiciones en la versión *Primitiva* de las Crónicas del Canciller Ayala)", *Incipit* 15 (1995), pp. 139-146.

<sup>13</sup> Cfr. MOURE, José Luis, "En torno al prólogo de las Crónicas de Pero López de Ayala", en *Studia Medievalia* III, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", 1995, pp. 138-148.

Pero la *Vulgar* fue “más crónica” que la *Primitiva*, y ello porque perfeccionó ciertos requerimientos de una formulación cronística regularizada (retrato físico y moral de los monarcas, especificaciones de orden dinástico, jerarquía, título o parentesco, datación, etc.), pero más aún, a nuestro entender, porque enriqueció informativamente el contenido previo.

El carácter homogéneo de las crónicas del Canciller, o acaso la homogeneidad que le asignó la tradición y la comunidad de su autoría, determinaron nuestra larga y exclusiva atención al *corpus* histórico ayaliano. Esta afirmación se hace necesaria por cuanto la otra gran obra cronística del siglo XIV —nos referimos a la *Crónica de Alfonso Onceno* de Fernán Sánchez de Valladolid, precedente inmediato de la ayaliana—, no había despertado nuestra curiosidad crítica sino en la medida en que su final trunco instó a Orduna a reconsiderar el inicio de la crónica de Pedro I como supletoria de la información que sobre la muerte de Alfonso faltaba en las otras<sup>14</sup>. No cabe duda de que nuestra desatención se debió al hecho de que aquella crónica había sido exhaustiva y genialmente estudiada por Diego Catalán a lo largo de veinticinco años, y de que su monumental edición de la *Gran Crónica de Alfonso XI*, publicada en 1977<sup>15</sup>, sólo podía levantarse ante nosotros como una dura premonición de la empresa que nos esperaba, y que sólo el irrefrenable optimismo de Orduna daba como posible.

Una evidencia nos obligó a reconsiderar la existencia de ese precedente. La que Catalán denominó *Gran Crónica de Alfonso XI* es también el resultado de una ampliación de la crónica cuyo original se interrumpió en 1344, *terminus ante quem* de su composición. De esa primera forma se conserva un traslado en pergamino que Enrique II ordenó para su tesoro, y que fue copiada en 1376, y una versión próxima (a la que Catalán designó *Crítica*), comenzada a trasladar en 1379 por orden del escribano de cámara de este mismo monarca y acabada bajo el reinado de Juan I, su sucesor.

Nos apresuramos a señalar que entre las polaridades *Crónica-Gran Crónica de Alfonso XI* y *Primitiva-Vulgar* de Ayala los datos diferenciadores que pueden aducirse son abrumadores: la autoría, la fecha de composición, el período cronológico historiado (un reinado incompleto frente al de cuatro monarcas), los diversos condicionamientos del escenario histórico de fondo (Alfonso XI frente a la presión de la aristocracia, Pedro como referente de un traumático cambio dinástico marcado por la ilegitimidad), la ausencia en la obra del Canciller de una fuente poética conocida como el *Poema de Alfonso XI* de Rodrigo Yáñez (1348), el denunciado estilo pintoresco y dramático de las adiciones de la *Gran Crónica* sobre el sobrio relato de fondo de Sánchez de Valladolid, etcétera.

Pero si prescindimos por un momento de esas presiones centrifugas e intentamos ceñirnos a las relaciones textuales que se establecen entre dos formas de una crónica, una breve y otra amplia, algunos paralelismos nos parecen no menos elocuentes:

<sup>14</sup> ORDUNA, Germán. “La *collatio* externa de los códices como procedimiento auxiliar para completar la recensio (Las adiciones a la *Crónica de Alfonso XI* y los capítulos iniciales de la *Crónica de Pedro I*)”, *Incipit IV* (1984), pp. 17-34.

<sup>15</sup> CATALÁN, Diego (ed.). *Gran Crónica de Alfonso XI*. Madrid, Gredos, 1976, 2 vols.

1. Al igual que en el caso de la *Vulgar* ayaliana, la *Gran Crónica* se diferencia de su texto de base –y citamos palabras de su editor–:

“en la ausencia o presencia de toda una serie de capítulos, párrafos y frases que caracterizan al texto más amplio. En todo el texto de la narración ambas coinciden casi a la letra. La ausencia o inclusión de la materia propia exclusivamente de la *Gran Crónica* rara vez va acompañada de modificaciones en los párrafos inmediatos comunes a las dos redacciones. Son escasísimos los pasajes en que la *Gran Crónica* y la *Crónica* presentan dos relatos divergentes sobre un mismo episodio, uno más desarrollado y otro más resumido<sup>16</sup>.

Como se habrá advertido, el fragmento de Diego Catalán podría haber servido sin un cambio de coma para caracterizar la relación entre las versiones *Primitiva* y *Vulgar* de las crónicas del Canciller, que nosotros habríamos de establecer de manera totalmente independiente casi veinte años después.

2. En las condiciones señaladas, hablar de reelaboración o reescritura puede dar una idea equivocada del procedimiento practicado por la segunda instancia autoral. En ambos casos el mecanismo parece haber sido la inserción de nuevo material sobre una base textual previa que se ha dejado poco menos que intacta. Aceptada la hipótesis de sendas nuevas intencionalidades, éstas se operaron privilegiadamente por medio de la adición antes que por una verdadera reformulación del primer texto, lo que se compadece más con una voluntad de acrecentamiento informativo que con una refinada y coherente intención de desviar o alterar el impacto sobre el destinatario del sentido original.

3. En asistencia de lo dicho puede considerarse la dimensión cuantitativa de lo adicionado. Diego Catalán asegura que la *Gran Crónica de Alfonso XI* incrementó a su precedente en un 30%. Un conteo electrónico de palabras, descontados los epígrafes, arrojó para la versión *Vulgar* de la crónica de Ayala un aumento del 90% sobre el texto de la *Primitiva*, si bien con una distribución a lo largo de la obra que dista de ser uniforme.

4. En efecto, las adiciones se distribuyeron irregularmente sobre el texto primero al que se incorporaron. La *Gran Crónica* interrumpe abruptamente sus añadidos en el capítulo correspondiente a la batalla del Salado en 1340, cuatro años antes del final de la obra, que obviamente tampoco cubre el período íntegro del reinado que se propone historiar. Los agregados de la versión *Vulgar* oscilan entre un 582% (año 1377) o un 432% (1351) y un 12% para el relato del año 1374. En ambos casos la irregularidad en la distribución del incremento o su manifiesta acumulación en ciertos lugares parecen explicarse antes como resultado de una mayor disponibilidad de información sobre determinadas circunstancias o personajes históricos que como producto de una reformulación deliberada del texto de base.

5. Este acceso a una nueva fuente de información puede justificar incluso la presencia –indudable pero mínima– de contenidos esencialmente divergentes entre las formas breves y las ampliadas, a los que ya hemos aludido (v. gr. los capítulos referidos al paso a España del sultán Abu-l-hasan o Albohacen de Marruecos en la *Gran Crónica*, o los orígenes de la guerra con Aragón, que para el año 1356 refiere la *Vulgar* del Canciller Ayala). La ampliación viene a corregir así un contenido previo erróneo o insuficiente.

<sup>16</sup> Ibid., p. 120.

6. El carácter mismo de ciertos importantes añadidos ha sido recurrentemente atribuido a una voluntad de renovación estilística por parte del adicionador, a un deseo de imprimir dramatismo o nuevo colorido a episodios y circunstancias del texto inicial. Nos permitimos proponer que la novedad puede estar más vinculada a la naturaleza de la fuente que se pretende insertar que a un afán puramente artístico del adicionador. La incorporación de la historia de Abu-l-hasan (caps. 214-238) o los sueños proféticos de la horra Fátima, su mujer (cap. 298) en la *Gran Crónica* conllevan ingredientes de color y dramatismo que son propios de la fuente, muy probablemente esa Historia de África que el interpolador cita para el primer caso<sup>17</sup>, pero que no difieren de los supuestos exotismos, cuyo alcance ya hemos matizado en algún trabajo anterior, y que fueron endilgados a las cartas del sabio moro Benahatin, introducidas en las proximidades del episodio de Montiel, donde el Rey Cruel muere a manos de su hermanastro, como añadido de la versión *Vulgar* de la Crónica de Pedro<sup>18</sup>. Todo hace pensar que esos textos añadidos, que podemos ver como modélicos de otras inserciones, tienen su origen en tradición textual de existencia previa e independiente, y que han sido tomados con la conciencia de que enriquecían el texto inicial sumando material que apuntalaba la verdad de la “historia” que se aspiraba a perfeccionar<sup>19</sup>. Diego Catalán advierte sobre la disparidad de orígenes y de fuentes desconocidas que deben suponerse para numerosas noticias y episodios autónomos sumados en la *Gran Crónica*<sup>20</sup>. Un sólido y documentado trabajo reciente de Michel García, dedicado a la memoria de Germán Orduna, nos auxilia también en esta proposición<sup>21</sup>.

Permitásenos un paréntesis. La carta del soldán de Babilonia o califa de Bagdad al rey de Benamarín (cap. 266 de la *Gran Crónica*), tan inteligentemente cotejada por Catalán con los versos de Rodrigo Yáñez y con la versión publicada en las *Canónicas* de Fray García de Eugui en 1389<sup>22</sup> (CATALÁN, 1977:85-93) nos deja la duda de por qué el adicionador colorista reprodujo prosificada la versión incluida en el *Poema de Alfonso XI*, limitándose a volcar lo esencial de ella en estilo indirecto y absteniéndose de una reproducción que habría resaltado su sabor oriental y su fuerza expresiva. Pero es el mismo Catalán quien nos advierte en cierto momento que el interpolador, por muy inclinado que se muestre a dar cabida en su *Gran Crónica* a los pormenores del *Poema*, pretende siempre narrar sucesos, no revivir escenas<sup>23</sup>, y observa también que cuando los elementos presentes en la obra en verso tienen ya su correspondencia en el texto de Fernán Sánchez de Valladolid, el adicionador tiende a incorporar toda la información histórica allí contenida<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>18</sup> Cfr. MOURE, José Luis, “Sobre la autenticidad de las cartas de Benahatin en la Crónica de Pero López de Ayala: consideración filológica de un manuscrito inédito”, *Incipit*, III (1983), pp. 53-93.

<sup>19</sup> Cfr. MOURE, José Luis, “Otra versión independiente de las cartas del moro sabidor al rey Don Pedro. Consideraciones críticas y metodológicas”, *Incipit* XIII (1993), pp. 71-85.

<sup>20</sup> CATALÁN, Diego (ed.), *ob. cit.*, pp. 204-208.

<sup>21</sup> GARCÍA, Michel, *El historiador en su taller en Castilla, a principios del siglo XV. Edición y comentario del Ms. Esp. 216 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. [Tirada aparte de *Atalaya*, 10] Paris, 2000.

<sup>22</sup> CATALÁN, Diego (ed.), *op. cit.*, pp. 85-93.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 187.

Los paralelismos expuestos, y otros que podríamos sumar, merecen un tratamiento individual y más cuidadoso que el que en este trabajo proveemos, consagrado a una reflexión de alcance general. Por lo demás, queremos hacer final referencia a un tema que condiciona en alguna medida el alcance de nuestras consideraciones presentes. Nos referimos a la fecha de composición de los textos a que aludimos.

Si bien, como llevamos señalado, la *Crónica* de Fernán Sánchez de Valladolid extiende su relato hasta 1344, es en 1376, bajo el reinado de Enrique II y por su mandato, cuando se hace una copia para su tesoro; y en 1379 se inicia el traslado de una versión próxima (la llamada *Crítica*), que se completa bajo el reinado de Juan I, su hijo. Su forma ampliada o *Gran Crónica*, según probó la admirable indagación filológica cumplida por Diego Catalán, fue elaborada precisamente entre los años que van de uno a otro proceso de copiado de esos manuscritos de la versión primera y más breve, es decir en el período final del reinado de Enrique II<sup>25</sup>. En cuanto a la obra cronística del Canciller Ayala, el análisis de una serie de elementos textuales ya considerados en trabajos previos pone de manifiesto que el proceso adicionador sobre la *Primitiva* (Pedro I y Enrique II) habría comenzado en 1390 con el mismo criterio que presidió la composición de las crónicas de Juan I y de Enrique III, el monarca contemporáneo. La composición específica de la *Primitiva*, por su parte, permite ser fechada con posterioridad a 1383, acaso en 1385 como piensa Michel García<sup>26</sup>.

En nuestra tesis de doctorado habíamos señalado marginalmente que las indicaciones cronológicas no permiten aceptar la rotunda afirmación de Menéndez Pidal de que la *Crónica de Pedro I* fue escrita antes de 1379. El gran maestro de la filología española basaba su aserto en la existencia de un *Sumario de crónicas hasta 1368*, cuyo autor, claramente trastamarista, alude a las maldades de Pedro que “por su coronica se recuentan”, a las que en Montiel habría dado fin Enrique “regnante en Cordoua”<sup>27</sup>. Este dato, ajeno a mi interés de entonces, viene a dar nuevo sustento a una convicción personal. Parece razonable coincidir con Menéndez Pidal que para 1379 Ayala también pudo haber estado componiendo ya su obra histórica, sin que ello signifique que le haya dado remate ni que coincidiese exactamente con la que hoy conocemos, todos los manuscritos de cuya versión *Primitiva* corresponden al primer cuarto del siglo XV. Que la relación de los sucesos posteriores a la muerte de Alfonso XI se inició a instancias de Enrique II lo dice Alvar García de Santa María en la *Crónica de Juan II*<sup>28</sup> (MATA CARRIAZO, 3-4), y que la tarea fue encomendada a Pero López de Ayala puede darse por seguro, en tanto el futuro Canciller acumulaba para mediados de esa década honores que ya lo identifican como

<sup>25</sup> Ibid., pp. 242 y 250-251.

<sup>26</sup> GARCÍA, Michel. “El modelo alfonsí en las crónicas del Canciller Ayala”, en Georges Martín (ed.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XI)*. Collection de la Casa de Velázquez (68). Madrid, 2000, p. 134.

<sup>27</sup> Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R. *Crónicas generales de España* descritas por [...], Madrid, Real Biblioteca, 1898, pp. 125-126; cfr. del mismo autor, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, p. 306.

<sup>28</sup> MATA CARRIAZO ARROQUIA, Juan de (ed.). *Crónica de Juan II de Castilla*, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 3-4.

oficial del rey<sup>29</sup>. En efecto, Enrique II manifestó un marcado interés por contar con una crónica de sus predecesores inmediatos desde Alfonso X (cuya descendencia es origen de un largo pleito dinástico regularmente exhumado cada vez que la legitimidad de origen irrumpió como problema político), y con particular atención hacia la de su padre. Que haya encomendado al mismo tiempo la redacción de la historia de su hermanastro y la de su propio entronizamiento parecería no necesitar demostración; mas lo requeriría, en verdad, probar que no hubo una historia de Pedro hasta 1385. Ayala debió de encontrarse con una pluralidad de materiales en cantidad creciente, y nunca sabremos si su *Primitiva* no contó ya con algún antecedente como el aludido por Menéndez Pidal.

Lo que nos parece haber sido común a partir de ese momento, o al menos en ese momento, es la confección de crónicas regias imperfectibles, más allá o con independencia de las intencionalidades. No deja de ser llamativo que sea el mismo Diego Catalán quien hace constar su sorpresa por el desapasionamiento y ausencia de espíritu partidista manifiestos tanto en la versión inicial como en la resultante de la ampliación por parte de quien o quienes hubieron de cumplir su tarea historiográfica en el marco de las tensiones políticas que signaron el primer reinado de la dinastía usurpadora<sup>30</sup>. Puede así advertirse que la actualización (mejor que la refundición o reelaboración) —reedición corregida y aumentada diríamos hoy— fue un procedimiento historiográfico normal aun en lapsos breves, como lo prueba el que en dos o tres años se hayan promovido no menos de tres distintas formas de la misma *Crónica* de Alfonso XI.

Para caracterizar el procedimiento propio del formador de uno de los manuscritos de la *Gran Crónica*, Diego Catalán empleó el sintagma “criterio inclusivo”. En coincidencia casi íntegra con las que fueron nuestras conclusiones sobre la obra ayaliana, el filólogo quería significar que para aquel formador la mejor versión de la crónica habría sido la más completa<sup>31</sup>. Y si nosotros acabamos de hablar de coincidencia “casi íntegra” ello se debe a que entendemos que este criterio *inclusivo* o *de acrecibilidad* no fue accidental sino permanente en la intención, actitud y método de todos los integrantes del circuito de la crónica real del período, desde el autor, quien a lo largo de su actividad podía ampliar su obra, pasando por los sucesivos copistas, hasta llegar a plurales lectores, quienes también se sentían legitimados cuando completaban una enumeración, precisaban un lugar o una fecha o desarrollaban un excursu genealógico a partir de un nombre. Es comprensible, entonces, que la actitud intervencionista de los copistas, así como la acrecibilidad connatural del género, que los instaba a incorporar toda la información disponible, conforman los dos factores que deben tenerse en cuenta para entender el carácter abierto de estas crónicas: su virtualmente ilimitada perfectabilidad o completamiento, y la obvia consecuencia textual de la tradición abierta, pasible de modificaciones operadas sobre la forma primera, de las que la adición era recurso comprensiblemente privilegiado, en cuanto actuaba —como señala Michel García— como receptáculo de documentación histórica sin exigencias de modificación de la forma del material incorporado, y admitiendo todo tipo

<sup>29</sup> Cfr. ORDUNA, Germán (ed.), LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Rimado de Palacio*, Madrid, Castalia, 1987, p. 19.

<sup>30</sup> CATALÁN, Diego (ed.), *op. cit.*, pp. 238-249.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 35.

de elementos hilvanados por el cómodo hilo de la cronología, con la única exigencia “literaria” de mantener la ficción de la objetividad única<sup>32</sup>.

La forma en que un historiador desconocido operó sobre la Crónica de Fernán Sánchez de Valladolid<sup>33</sup> o en la que Pero López de Ayala lo hizo sobre la conformación *Primitiva* de su crónica apenas diez años después (y acaso antes sobre materiales previos), mediante un proceso virtualmente inacabable de escritura y adición, nos parecen más propios de un mecanismo material de componer la historia que de una particular concepción de ella.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO XI. 1983. *Libro de la montería*, Madison, Ed. by Dennis P. Seniff.
- CATALÁN, DIEGO (ed.). 1977. *Gran Crónica de Alfonso XI*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- DIMAN, RODERIC C. 1971-72. “An Edition and Study of the Manuscript of the *Coronica del rey don Juan el Primero* by Pero López de Ayala. Based on Manuscript A-14 of the Academia de la Historia”, tesis inédita, *DAI*, 32, 3300 A, Wisconsin, Madison, 1971.
- FÜTER, EDUARD. 1905. “Ayala und die Chronik Peters des Grausamen”, *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschungen*, XXVI (1), 1. Heft, Innsbruck, Wagner, pp. 225-246.
- GARCÍA, MICHEL. 1983. *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, Alhambra.
- 2000. “El modelo alfonsí en las crónicas del Canciller Ayala” en Georges Martín (ed.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, Collection de la Casa de Velázquez (68). Madrid, pp. 125-140.
- 2000. *El historiador en su taller en Castilla, a principios del siglo XV. Edición y comentario del Ms. Esp. 216 de la Bibliothèque Nationale de Paris*. [Tirada aparte de *Atalaya*, 10], Paris.
- GINGRAS, GERALD LEE. 1982. *The Medieval Castilian Historiographical Tradition and Pero López de Ayala's “Crónica del Rey Don Pedro”*, Tesis doctoral inédita, Indiana University, September.
- HOLMAN, WILLIAM LEE. 1965. “An Edition and Glossary of the *Crónica del rey d. Enrique Segundo de Castilla* from Ms. A-14 of the Academia de la Historia”, tesis inédita, *DAI*, 26 (1965.66), 5425, Wisconsin, Madison.
- LLAGUNO, EUGENIO DE (ed.). 1779-1780. *Coronicas de los Reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III por D. Pero López de Ayala, Chanciller Mayor de Castilla; con las enmiendas del Secretario Geronimo Zurita, y las correcciones y notas añadidas por Don [...]*, Madrid, Sancha.
- LÓPEZ DE AYALA, PERO. 1994-1997. *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, Edición crítica y notas de Germán Orduna. Estudio preliminar de Germán Orduna y José Luis Moure, Buenos Aires, Secrit, 2 vols.
- MATA CARRIAZO ARROQUIA, JUAN DE (ed.). *Crónica de Juan II de Castilla*, Madrid: Real Academia de la Historia.

<sup>32</sup> GARCÍA, M. “El modelo alfonsí [...]”, *op. cit.*, p. 134.

<sup>33</sup> CATALÁN, Diego (ed.), *op. cit.*, p. 173.

- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. 1898. *Crónicas generales de España* descritas por [...], Madrid, Real Biblioteca.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. 1953. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.
- MEREGALLI, FRANCO. 1955. *La vida política del Canciller Ayala*, Varese-Milano, Cisalpino.
- MOURE, JOSÉ LUIS. 1983. "Sobre la autenticidad de las cartas de Benahatin en la Crónica de Pero López de Ayala: consideración filológica de un manuscrito inédito", *Incipit*, III, pp. 53-93.
- 1992. *La llamada "Crónica abreviada" del Canciller Pero López de Ayala*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Tesis doctoral inédita.
- 1992. "Sobre la cuestión de la prioridad de composición de las dos versiones de las Crónicas del Canciller Ayala (evidencias textuales de un capítulo de la Crónica del Rey don Pedro)", *Incipit* 12, pp. 21-49.
- 1993. "Otra versión independiente de las cartas del moro sabidor al rey Don Pedro. Consideraciones críticas y metodológicas", *Incipit* XIII, pp. 71-85.
- 1995. "Una cuestión de método y una propuesta terminológica (A propósito de las adiciones en la versión *Primitiva* de las Crónicas del Canciller Ayala)", *Incipit* 15, pp. 139-146.
- 1995. "En torno al prólogo de las Crónicas de Pero López de Ayala", en *Studia Mediaevalia* III, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", pp. 138-148.
- 2001. "Para una tipología de las adiciones textuales que conformaron la redacción *Vulgar* de las Crónicas del Canciller Ayala", *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*. Buenos Aires, Secrit, pp. 135-156.
- ORDUNA, GERMÁN. 1984. "La *collatio* externa de los códices como procedimiento auxiliar para completar la recensio (Las adiciones a la *Crónica de Alfonso XI* y los capítulos iniciales de la *Crónica de Pedro I*)", *Incipit* IV, pp. 17-34.
- 1987. Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*. Ed. de (...). Madrid, Castalia.
- "Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno. Unidad de estructura e intencionalidad", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 agosto de 1986)*, 1. Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 255-262.
- 2000. *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel, Reichenberger.
- SCHIRRMACHER, FRIEDRICH WILHELM. 1890. "Über die Glaubwürdigkeit der *Crónica del rey don Pedro* von Pedro López de Ayala und über die verschollene, gleichnamige Chronik Don Juans de Castro, Bischofs von Jaen", *Geschichte von Spanien*, Gotha, II. Beilage, pp. 510-532.
- TATE, ROBERT B. 1970. "López de Ayala ¿historiador humanista?", *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*. Madrid, Gredos (trad. del original inglés en *HR*, XXV, 1957, pp. 157-174).
- WILKINS, CONSTANCE L. 1974. "An Edition of the *Coronica del rey don Pedro* by Pero López de Ayala Based on MS. A-14 of the Academia de la Historia", tesis inédita, *DAI*, 35 (1974-75), 6687 A-88 A, Wisconsin, Madison. Reed. en colaboración, cf. 1985. *Coronica del rey don Pedro*, ed. y estudio por Constance L. Wilkins y Heanon M. Wilkins, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- WILKINS, HEANON M. 1973. "An Edition and Language Study of the *Coronica del rey don Enrique el Tercero* by Pero López de Ayala Based on Manuscript X.I.5 of the Escorial Library", tesis inédita, *DAI*, 34 (1973-74), 6609 A, Wisconsin, Madison.



## DEL SIGLO DE ORO AL CINE ARGENTINO

NORMA SAURA

*Universidad Católica Argentina*

### LA PROBLEMÁTICA “CINE Y LITERATURA”

La investigación acerca de las posibles relaciones entre el cine y la literatura ha engendrado una profusa bibliografía. Uno de los aspectos en discusión es el ámbito en el cual plantearlas: si en el de la estética, el de la teoría de la comunicación, el de la semiología, el de la literatura comparada... Acercamientos semióticos y comparatísticos parecen dar buenos resultados. Pero también existe y gravita todavía una tendencia a jerarquizar el texto literario por sobre el filmico, de tal manera que este último se juzga positiva o negativamente según se haya mantenido más o menos cercano a aquél. ¿Las causas? Tal vez porque el cine se insertó en la tradición narrativa literaria y trató de hacer lo que la literatura venía haciendo desde hacía siglos, tal vez porque hay una larga tradición filmica que abrevó en la literatura, y no sólo en la clásica y consagrada, de modo que los productos posteriores se consideraron siempre subordinados al origen.

En todo caso, para comparar estos términos habrá que despojarse de prejuicios y considerar la obra literaria y el film como dos textos diferentes (GUARINOS, 1996: 111), en donde el segundo no tiene por qué obedecer las directivas del primero. Más adelante volveremos sobre este punto. Por el momento parece útil establecer algún terreno común como punto de partida.

#### 1. LA NARRATIVIDAD DEL FILME

Cine –siempre hablamos del cine de ficción– y literatura participan de la condición narrativa: en cada texto, filmico o literario, hay siempre un proceso y seres o cosas que participan en ese proceso, desarrollado en ciertas circunstancias. En otros términos: siempre hay un sujeto, individual o colectivo, que se enfrenta a objetos de valor y los persigue, o trata de conservarlos, o de darlos. Este es un esquema narrativo básico, que de alguna manera reproduce la experiencia humana.

Las diferentes formas de contar se concretan en construcciones que utilizan diferentes lenguajes. ¿Cuál es la peculiaridad del cine frente a la narración literaria? Si aquí

se cuenta con palabras, allí nos enfrentamos con un lenguaje<sup>1</sup> complejo: el cine de ficción narra, con una visión dramática de la narratividad en cuanto que lo que se cuenta está ocurriendo para el espectador, pero queda claro que no narran con la misma sustancia; el cine tiene un lenguaje hecho de imágenes dinámicas y también fijas, y de sonidos, sonidos y ruidos que pueden ser los analógicos de la vida, o palabras, o música. En ese entramado, ¿cuál es el elemento que distingue al cine de otros lenguajes icónicos? José Luis Borau define el cine como “todo aquello que ha exigido una imagen en movimiento para ser contado mejor”<sup>2</sup>. Por lo tanto, el “ver” la historia en imágenes dinámicas sería lo peculiar del cine. Este aparente predominio de lo visual, como si la dimensión sonora se adjuntara a la imagen, en realidad no es tal. Lo visual transforma lo sonoro y viceversa: Michel Chion (1993:16) enuncia el concepto de “valor añadido”, es decir, el enriquecimiento producto de la influencia mutua. Ni la imagen sola, ni el sonido solo. La intensidad expresiva del discurso filmico se logra en la conjunción.

El cine de ficción es fundamentalmente narrativo –lo hemos dicho. Y la narratividad es “una de las grandes formas simbólicas de toda nuestra civilización” (AUMONT y MARIE, 1990:130) ya que, a partir de la experiencia con la narración, el ser humano descubre, desde la primera infancia, que con el lenguaje se pueden crear mundos posibles o imaginarios (WELLS, 1988:192).

En nuestra cultura se adquiere el esquema narrativo hacia los cuatro o cinco años; reconocemos la estructura en que a un personaje le pasan cosas, reconocemos una línea cronológica, fórmulas: podemos construir un sentido. De allí en más, ante una narración no somos totalmente inexpertos. Por el contacto con los textos narrativos que proponen el cine o la televisión, tan al alcance de la mano, el espectador va adquiriendo una más amplia competencia lectora.

Creemos que resulta fructífero abordar el estudio de los textos filmicos. La premisa de Teresa Colomer Martínez acerca de que “el lector literario se forma leyendo literatura” es aplicable al caso. El panorama de lectura en los tiempos en que vivimos se complejiza en cuanto a que los textos circulan en diferentes soportes; además del libro, de cuya validez no hablaremos, la reflexión sobre cómo se adquiere la competencia literaria exige plantearse cómo lograr la alfabetización de los docentes en los diferentes lenguajes que nos rodean (incluyendo los audiovisuales de diferentes tipos y también los digitales) para que sea posible guiar a los alumnos en la lectura de esos otros textos, para aumentar

<sup>1</sup> Conservamos “lenguaje” porque creemos que en el presente trabajo es pertinente, pero hemos constar el desacuerdo de Noël Burch, por ejemplo: “Si tiendo a sustituir el término ‘lenguaje’ por el de ‘modo de representación’ no es sólo por la carga ideológica (naturalizante) que el primero implica. Porque si bien he llegado a adoptar en algunos aspectos la metodología semiológica, sigo pensando que este sistema de representación institucional es demasiado complejo y demasiado poco homogéneo, tanto en su funcionamiento global cuanto por los sistemas que construye ... para que incluso metafóricamente la palabra lenguaje sea apropiada. Pero, sobre todo, procuro subrayar que este modo de representación, del mismo modo que no es ahistórico, tampoco es neutro..., que produce sentido en y por sí mismo, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX” (1999:17).

<sup>2</sup> *Apud* SÁNCHEZ VIDAL, A., 1990:187.

la capacidad interpretativa y lograr la sistematización de competencias que aquéllos van logrando sobre la marcha, al ritmo de sus experiencias. De modo que proponemos el análisis del texto fílmico en su peculiaridad, como una forma de profundizar prácticas, no sólo por el conocimiento específico de convenciones inicialmente poco o nada conocidas, sino porque ese estudio favorece el conocimiento de la discursividad de la lengua y desarrolla otras estrategias de lectura.

El del cine ya no es un nuevo lenguaje: el siglo XX lo consagró al punto de llamarlo “el séptimo arte”. Pero este lenguaje conocido, apreciado y frecuentado, no se aprovecha sino ocasionalmente para desarrollar investigaciones que relacionen el cine y la literatura y, especialmente, investigaciones que incorporen el estudio de este lenguaje al ámbito de la docencia, ya sea primaria y media como superior.

### *1.1. De la literatura al cine*

En torno a la cuestión, creemos que los problemas a discutir pueden ser varios: en primer lugar, en qué medida el cine es deudor de la literatura.

A fines del siglo XIX, las películas primitivas, de entre uno y diez minutos de duración, mostraban unidad de acción, de tiempo y de lugar. Poco a poco la narración fílmica se hizo más compleja. Con el tiempo, el cine acudió a la literatura. Afirmar Utrera:

...desde la época del Filme de Arte francés, la Literatura se ofrece como sinónimo de garantía para un medio expresivo que se quiere prestigiar entre las clases sociales más cultas (2002:55).

La obra literaria consagrada era sometida a un proceso de adaptación al nuevo lenguaje, lo cual en el lector/espectador provocaba —y provoca— a menudo la comparación, generalmente en desmedro de la película. ¿Será necesaria la fidelidad a la obra original? ¿Qué habría que entender por fidelidad? ¿Es el respeto a la historia narrada, en cuanto a la reproducción de lugar, época, personajes, situaciones, punto de vista...? En muchos casos el mismo director de la película ha reconocido la deuda con el escritor hasta en lo referente a su técnica narrativa. Pero ¿y cuando esto no ocurre? ¿Cómo se “mide” la fidelidad? Nos preguntamos nuevamente: ¿es necesaria esa fidelidad? ¿para qué?

Tal vez debamos preferir a “adaptación” la denominación más exacta y ya difundida de “recreación fílmica”, por el hecho indudable de que el filme es un nuevo texto, en otro lenguaje, con más o menos puntos de contacto con la obra literaria.

Las adaptaciones o recreaciones han utilizado la obra literaria para desarrollar un argumento con ciertos personajes interesantes, o para privilegiar algunos aspectos dejando otros de lado, o para profundizar y completar alguna línea sólo esbozada en la historia original, o simplemente para ilustrar la obra literaria, por ejemplo en los casos de teatro filmado. Casi todos los análisis comparatísticos apuntan al nivel de la historia más que al del discurso; en general se trabaja con el texto completo antes que con fragmentos, y se señalan las variaciones: añadidos, supresiones o transformaciones.

En cuanto a la organización del nuevo texto, cabría prestar atención al criterio de selección de personajes y secuencias, las prioridades manifiestas, la conservación o transformación del orden de las secuencias, del punto de vista desde el que se narra: es decir,

en qué medida se ha elegido una manera diferente de contar, y cómo se ha visualizado esa manera.

Muy interesantes son las actualizaciones de textos de otras épocas a través de equivalentes, como las subrayadas por Urrutia en el caso concreto de Luis Buñuel a propósito de Pérez Galdós (1984).

## 1.2. *Del cine a la literatura*

También es objeto de estudio la más reciente influencia del cine en la literatura. Sólo esbozaré la situación en España y en la Argentina, ya que es éste nuestro campo de trabajo. Para lograr un panorama claro en lo referido a esas relaciones en España, recomendamos las investigaciones desarrolladas por Rafael Utrera y Jorge Urrutia. Este último, al prologar *Escritores y cine en España: un acercamiento histórico* del primero, afirma:

Dos tendencias se dan a lo largo de la historia del cine: la búsqueda de modelos literarios y, en menor medida, pictóricos, en el caso del cine, y la reutilización de estructuras literarias olvidadas redescubiertas a través del cine, en el caso de la literatura (2001:3).

En la primera mitad del siglo XX dramaturgos españoles como Pedro Muñoz Seca, Ramón del Valle Inclán, Carlos Arniches y Gregorio Martínez Sierra – los dos últimos, huéspedes de la Argentina en los tiempos de la Guerra Civil – muestran la inclusión de elementos cinematográficos en sus obras. Utrera menciona las acotaciones escénicas que incorpora Arniches, con sentido cinematográfico, y cita palabras del autor:

...creo que el cine es hoy día como un maestro para el teatro; pues aun siendo distinto, hay relaciones mutuas y si efectivamente el cine progresa, esto lo gana el teatro, que aprende de él; véase, por ejemplo, lo que el teatro ha aprovechado del cine en la manera de solucionar éste las situaciones cómicas... (2001:38).

En la misma fuente constan:

– una experiencia del año 1917, criticada acerbamente por Manuel Machado, en la que Martínez Sierra, que se dedicó ampliamente a la actividad cinematográfica a partir de 1931, conjugaba una proyección con un espectáculo teatral;

– la calificación genérica dada por Muñoz Seca a su obra *Calamar*, de 1921: “casi película policíaca en tres jornadas con letreros, primeros planos y presentación de personajes al modo filmico” (2001: 38-39 y 41).

La generación del 27 mostró interés sumo por la cinematografía, así como poetas y narradores posteriores; remito a las valiosas páginas de *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria* de Rafael Utrera, y al artículo “Influencia del cine en la poesía española”, contenido en *Imago litterae* de Jorge Urrutia.

En la Argentina, por citar dos nombres suficientemente notorios, es de sobra conocida la persistencia de técnicas narrativas cinematográficas en la obra de Manuel Puig, a quien Utrera califica como “traspasado de cine”, y en la obra de Osvaldo Soriano. El cine, lenguaje del siglo XX calificado de “séptimo arte”, ha ido alimentando a la literatura no sólo con nuevas técnicas narrativas sino también con nuevos temas. Mucho

tiempo antes de que Woody Allen nos deleitara con *La rosa púrpura del Cairo*, Horacio Quiroga imaginaba la misma situación de salto desde la pantalla a la “realidad”, de la disolución de los límites entre uno y otro mundo, en *El espectro* (El Hogar, 1929). El interés de Horacio Quiroga lo llevó no sólo a escribir sobre cinematografía sino a convertirla en tema de sus cuentos, y a confeccionar guiones que, hay que decirlo, nunca llegaron a filmarse.

## 2. RECREACIONES FÍLMICAS

En un trabajo anterior<sup>3</sup> ya esbozamos los lineamientos básicos de la adaptación de *La dama duende*, comedia de capa y espada arquetípica de Calderón de la Barca, con una deliciosa Delia Garcés en el papel protagónico, junto a un nutrido elenco hispano (Enrique Álvarez Diosdado, Antonia Herrero, Manuel Collado, Amalia Sánchez Ariño, Helena Cortesina, Manolo Díaz, Andrés Mejuto, Enrique Vilches, F. López Silva, María Luisa Santés, Antonio Martiánez, Paquita Garzón, Alejandro Maximino, Alberto Contreras), dirigida por Luis Saslavsky y estrenada el 17 de mayo de 1945. Julián Bautista, español que durante su exilio en la Argentina desarrolló su obra más importante, compuso la música, por la que en 1945 recibió el Premio a la Mejor Música de Fondo de Película, otorgado por la Asociación de Cronistas de la Argentina. La dirección de fotografía estuvo a cargo del aragonés José María Beltrán, también exiliado. Los Estudios San Miguel de Miguel de Machinandiarena se encargaron de la producción de esta obra que fue adaptada al cine por María Teresa León y Rafael Alberti.

## 3. LA DAMA DUENDE DE CALDERÓN DE LA BARCA EN LAS MANOS DE SASLAVSKY

La acción de *La dama duende* de Luis Saslavsky está situada en España y en un clima festivo, pero no en Madrid ni a principios del siglo XVII<sup>4</sup> sino en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos IV, y en un pueblo, Torre de los Donceles. La puesta en escena y el vestuario inspirados en las pinturas de Goya, fueron diseñados por el escenógrafo y pintor exiliado Gori Muñoz, de amplia y señera trayectoria en el cine y teatro nacionales.

### a) Selección de secuencias narrativas y de personajes

En la película se conservaron: la pareja protagónica, los criados de ambos, y, en lugar de los dos hermanos de la protagonista, aparecen cuñada y cuñado y un sobrino, todos familiares del virrey que no demuestran ningún afecto por la joven viuda. Se ha eliminado a Doña Beatriz, amada por Don Juan en la comedia, y ayudante de Angélica, y se añadió a la actriz Gerónima de Olmedo, que protagoniza la comedia de Calderón.

<sup>3</sup> VI Congreso Nacional de Hispanistas, San Juan, mayo de 2001.

<sup>4</sup> Los primeros versos en boca de Don Manuel informan: “Por una hora no llegamos/ a tiempo de ver las fiestas/ con que Madrid generosa/ hoy el bautismo celebra/ del pimero Baltasar.” en clara referencia al príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV, que nació en 1629.

La protagonista calderoniana, Doña Ángela, es la joven viuda de un administrador en puertos de mar que dejó deudas, y está recluida en su casa al cuidado de sus hermanos, Don Juan y Don Luis.

En la película *Doña Angélica*, también joven y bella, también viuda pero de un virrey de las Indias y nacida en las tierras americanas —la llaman “la perulera”— condenada al luto y al encierro que corresponden a su posición pero que están reñidos con sus tiernos dieciocho años, permanece en la casa de su esposo, el Soto de Aldovea, donde gobierna su cuñada, Doña Guiomar, y viven otro cuñado, Don Luis, y su hijo, Don Juan.

Allí asistimos al duelo familiar, no compartido por Angélica, quien ni siquiera quiere usar luto. Dado que antes de su partida al Perú el virrey había cedido los derechos de dominio sobre Torre de los Donceles, concluido el vasallaje, el pueblo no acepta someterse al duelo y siguen los preparativos para la fiesta que Doña Guiomar ha querido frustrar: la celebración del Patrono San Roque.

Ambas protagonistas, graciosas y dotadas de ingenio, se resisten al encierro. Doña Ángela ha ido con su criada, Isabel, a la Plaza de Palacio, adonde inesperadamente llegó su hermano. El mismo Don Luis cuenta:

...A un corro me fui/ de amigos, adonde vi/ que alegres y lisonjeros/ los tenía una tapada,/ a quien todos celebraron/ lo que dijo y alabaron/ de entendida y sazónada/ Desde el punto en que llegué,/ otra palabra no habló/ tanto que a alguno obligó/ a preguntarla por qué, / porque yo llegaba, había/ con tanto extremo callado./ Miré si la conocía/ y no pude; porque ella/ le puso más en taparse,/ en esconderse y guardarse./ Viendo que no pude vella/ seguirla determiné... (p. 20).

Por su propio hermano Ángela sabe que el hombre que estorbaba en la calle la persecución de Don Luis está herido y es huésped de la casa porque lo une una vieja amistad con Don Juan. Ella, agradecida y traviesa, como un duende se introduce en esa habitación por una puerta secreta disimulada en una alacena. Don Manuel, que así se llama el huésped, sorprendido e intrigado por las señales de una misteriosa presencia, una noche la descubre, la sigue hasta sus aposentos y allí los sorprende Don Luis, que desafía al galán.

En la película, *Doña Angélica*, en camino al entierro del virrey, ha tenido oportunidad de cruzarse con los majos y majas que van a la fiesta del pueblo, y ha admirado la apostura de cierto Capitán del Rey, que no es otro que Don Manuel.

Esa noche Angélica y su aya, violando las reglas del luto como muchos de los del Soto, se escurren entre las sombras y van al pueblo para disfrutar —eso sí, tapadas— de la función teatral, *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca, protagonizada por la famosa Gerónima de Olmedo. En el corral encuentran a Don Juan y para huir de él y volver a la casa de incógnito, Angélica solicita la ayuda del Capitán, que casualmente recorrer la calle; éste estorba al perseguidor pero resulta herido en duelo; también aquí llega Don Luis que reconoce en él a un viejo amigo, de modo que lo lleva a su casa.

Los enredos en el filme se producen por las apariciones de la “dama duende”, que son dos damas, en lugares diferentes y a diferentes galanes: Angélica, a través del espejo (que funciona como la alacena de Calderón), para velar la cura del Capitán; la cómica, para concretar un encuentro amoroso en la posada, con Don Hernando, fiel amigo del Capitán. De allí que las liviandades de una “dama duende” tomen estado público y Angélica sea

difamada por pares y villanos, mientras en la comedia de Calderón las confusiones se producen dentro de la casa, y las conocen sólo los criados y los hermanos de Ángela. En ambos textos hay final feliz: clarificación de los enredos y unión de la pareja de enamorados.

Pero en el filme, Angélica, que naturalmente había rechazado el convento al que su feroz cuñada la destinaba, ante la calumnia que ha hecho dudar de su honestidad hasta al hombre amado decide apartarse del mundo. Llama a las puertas de ese mismo convento de clausura, pero el pueblo entero y el mismo galán, ya enterados todos de la verdad, se lo impiden para que el amor triunfe.

Se conservan en la recreación las características del género de capa y espada: amor, celos, lances, enmascaramientos, simulaciones y enredos. Y es clara su filiación teatral desde el encuadre.

En cuanto al material narrativo, ha habido variantes, como queda manifestado: de acciones, de personajes, de episodios completos. La más interesante, a nuestro juicio, reside en la puesta en marcha del mecanismo de la ficción dentro de la ficción para ilustrar un caso de cita textual: la comedia representada en el corral es *La dama duende*, y a esa función acuden la protagonista y su aya, Tata Juana, rol a la medida de Amalia Sánchez Ariño. La actriz protagonista de la comedia, ya se dijo, es Gerónima de Olmedo, sin remilgos a la hora de jugar con un ridículo anciano —el Duque de Tarsis— que la persigue, y de disponer a su placer la cita amorosa con el guapo Don Hernando.

La soltura juvenil de una virreina “perulera” y por lo tanto ajena a las rígidas convenciones de la Corte desentona en el clima del duelo por Don Tomás de Pimentel Orgaz y Hurtado de Mendoza, e irrita a Doña Guiomar, la hermana del muerto, personaje que asume la función de los dos hermanos guardianes concebidos por Calderón. Doña Guiomar encarna y sostiene un concepto de honor y de autoridad aparienciales, que chocan con la alegría y el pragmatismo de los vecinos a la hora de celebrar al Santo.

MAYORDOMO: ¡Llorar debías, Agueda de Toruégano!

AGUEDA: ¡Pues me río, señor Mayordomo! ¡Habitaciones como el oro tengo yo para medio señorío que viene de Madrid!

ALCALDE: Comprende, Blas... Si no hay fiestas, no hay forasteros, y si no hay forasteros, no se vende la cosecha...

AGUEDA: ¡Calla, marido! ¡Que ningún Pimentel del mundo puede borrar a San Roquito peregrino del calendario! (pp. 9- 10)

En la concepción de la figura protagónica también hay una novedad respecto de la comedia: cuando Doña Guiomar acusa a Angélica de liviandad y pretende encerrarla en la casa:

DOÑA GUIOMAR: En memoria de nuestro hermano hemos resuelto enterrar el escándalo; podrás permanecer entre estos muros, pero tus aposentos serán la cárcel donde lavarás la mancha que has echado sobre el nombre que recibiste en custodia!

La joven se rebela y por primera vez ocupa su lugar, actitud que nunca asume Doña Ángela frente a los hermanos:

ANGÉLICA: ¡Doña Guiomar, modere Ud. su lenguaje! ¡Blas, abre esa puerta!

DOÑA GUIOMAR: ¡No lo hará!

ANGÉLICA: Señora: olvida Ud. quien le habla. Blas, obedece... ¡Soy la virreina! (p. 85).

b) *Las citas*

Para muestra del juego intertextual en forma de cita, expresa o no<sup>5</sup>, veamos el momento del encuentro de la pareja protagonista:

Texto de Calderón de la Barca

*(Salen DOÑA ANGELA e ISABEL, en corto, tapadas)*

DOÑA ÁNGELA: Si, como lo muestra

El traje, sois caballero

De obligaciones y prendas,

amparad a una mujer

que a valerse de vos llega.

Honor y vida me importa

que aquel hidalgo no sepa

quién soy, y que no me siga:

Estorbad, por vida vuestra,

a una mujer principal

una desdicha, una afrenta,

que podrá ser que algún día...

Adiós, adiós, que estoy muerta.

*(Vanse las dos muy aprisa)*

COSME *(criado de D. Manuel)*:

¿Es dama o es torbellino?

DON MANUEL: ¿Hay tal suceso?

COSME: ¿Qué piensas

hacer?

DON MANUEL: ¿Eso me preguntas?

¿Cómo puede mi nobleza

excusarse de estorbar

una desdicha, una afrenta?

Que, según muestra, sin duda

es su marido.

COSME: ¿Y qué intentas?

DON MANUEL: Detenerle con algún

ingenio; mas, si con ello

no puedo, será forzoso

el valerme de la fuerza

sin que él entienda la causa.

COSME: Si ingenio buscas, espera,

que a mí se me ocurre uno:

esta carta, que encomienda

es de un amigo, me valga.

*(Salen Don Luis y Rodrigo, criado)*

<sup>5</sup> Ver Graciela Reyes, 1994 y 1995.

DON LUIS (*hermano de Doña Ángela*):

Yo tengo de conocerla,  
no más de por el cuidado  
con que de mí se recela.

RODRIGO (*criado de D. Luis*):

Síguela y sabrás quién es. (pp. 3-5)

Texto del guión

Sobre el escenario continúa “La Dama Duende”.

*En él, Ángela, un Capitán de Flandes y un Criado.*

ÁNGELA: Señor, si como lo muestra  
el traje, sois caballero  
de obligaciones y prendas,  
amparad a una mujer  
que a valerse de vos llega.  
Honor y vida me importan  
que aquel hidalgo no sepa  
quién soy y que no me siga.  
Estorbad, por vida vuestra,  
una mujer principal  
una desdicha, una afrenta,  
que podrá ser que algún día...  
Adiós, adiós, que voy muerta.

COSME (*criado*) ¿Es dama o es torbellino?

*Doña Angélica y el Aya, abriéndose paso  
entre la gente. Se acercan al caballero de  
espalda. El Aya le toca el hombro.*

AYA: Caballero ¿puede indicar a dos  
forasteras un lugar apropiado para es-  
cuchar la comedia?

*Las dos tapadas caminando apresuradamente  
por una callejuela. Detrás de ellas Don Juan que  
apura el paso. (Esta calleja, con aspecto real, debe  
parecerse a la que se vio en el escenario.)*

*En dirección contraria, avanzan el capitán Manuel  
Henríquez, Don Hernando Peralta y el criado Cosme.  
Al pasar junto al Capitán, Doña Angélica le dice:*

ANGÉLICA: Si como lo sustenta el traje sois  
caballero y oficial español, libradme de aquel  
embozado que nos mira... Honra y fama de una  
mujer desdichada van en ello.

COSME (*criado del capitán*): ¿Es dama o es  
torbellino?

*El embozado se detiene a una cierta distancia.*  
*El Capitán dice a Don Hernando:*

CAPITÁN: Yo tengo que conocer a esa mujer  
aunque no sea más que por lo que se cuida.

DON HERNANDO: Síguela, que un  
galanteo de pueblo no debe desdeñarse.

(p. 32)

Advirtamos la utilización de los versos calderonianos aún en boca de otros personajes: la comedia representada es una cita explícita; las últimas palabras del Capitán y de Don Hernando son cita parcial, aproximada, de parlamentos de Don Luis y su criado.

## CONCLUSIÓN

Hemos querido mostrar una posibilidad de abordar el estudio de textos adaptados a un lenguaje diferente del que fueron concebidos y que, por consiguiente, se presentan como textos diferentes. Las variaciones –supresiones, añadidos o transformaciones– en el caso de las obras teatrales dependen exclusivamente de la elección del director pero no de la necesidad de abreviar la historia puesto que la duración de una representación es prácticamente la de una película; si se trata de una novela, las supresiones resultan más notorias, casi obligadas debido a la duración exigida a un filme comercial; de ahí que frecuentemente la adaptación de una obra teatral sea mucho más cercana al texto base.

Al planteo que hemos realizado se puede sumar el trabajo directo con la proyección del filme, para demostrar de qué manera se llevaron elementos lingüísticos del texto original a la imagen. El análisis de los guiones, además, permite observar el nexo más visible entre literatura y cinematografía, y asomarse a la génesis del texto filmico.

He aquí un terreno no diremos nuevo, pero sí posible de cultivar, especialmente en lo tocante al cine argentino, el cual ofrece materiales dignos de estudio que están clamando por su recuperación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADEN, CARLOS. Guión de *La dama duende*, Museo del Cine, Ciudad de Buenos Aires.
- AUMONT, JACQUES y MARIE, M. 1990. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.
- BURCH, NOEL. 1999. *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid, Cátedra, Col. Signo e Imagen, 4º ed.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. 1966. *La dama duende*, Madrid, Editora nacional.
- CHION, MICHEL. 1993. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós, Col. Comunicación.
- COLOMER MARTÍNEZ, TERESA. “La adquisición de la competencia literaria.” en *Textos de didáctica de la lengua y de la literatura*, Núm. 4, a.II, abril 1995, Barcelona, Grao.
- GUARINOS, VIRGINIA. 1996. *Teatro y cine*, Sevilla, BECE.

- REYES, GRACIELA. 1994. *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid, Arco/Libros. 1995. *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco/Libros.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. 1990. *Borau*, Zaragoza, CAI.
- URRUTIA, JORGE. 1984. *Imago litterae*, Sevilla, Alfar.
- UTRERA MACÍAS, RAFAEL. 1985. *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Prólogo de Jorge Urrutia. Ed. digital de Francisco Ortiz basada en la ed. Madrid, Ediciones JC. Monteleón, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/htm> [Consulta 02/ 07/ 2001]. 1987. *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Ed. digital basada en la ed. de Sevilla, Alfar, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/htm> [Consulta 18/ 09/ 2002].
- WELLS, G. 1988. *Aprender a leer y escribir*, Barcelona, Laia.



# LA LOCUCIÓN CONJUNTIVA *TANTO QUE* Y LA CORRELACIÓN ANAFÓRICA *TANTO...QUE* EN LA SUBORDINACIÓN TEMPORAL Y CONSECUTIVA DEL *AMADÍS DE GAULA* DE GARCI RODRÍGUEZ DE MONTALVO

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ

*Universidad Católica Argentina*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

## INTRODUCCIÓN

Aparte del excelente estudio de Francisca Domingo del Campo sobre el lenguaje del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo<sup>1</sup>, realizado sobre la edición de Edwin B. Place<sup>2</sup>, son muy pocos los que se ocupan del tema estrictamente gramatical de este texto fundamental en la historia de la literatura española y europea, a pesar de los graves problemas que presenta en este orden. Hemos comprobado, por ejemplo, que en las oraciones complejas en que aparecen los elementos *tanto* y *que* relacionados ya como locución conjuntiva o subjuntiva *-tanto que-*, cuando están juntos, ya como correlación anafórica real o aparente *-tanto...que-*, cuando están separados, se escinde la oración en dos suboraciones, distribuyendo *tanto* en la prótasis y *que* en la apódosis, de tal manera que la encabezada por *que* se entiende y clasifica siempre como consecutiva, y se edita, en consecuencia, como tal. Excepción de este tratamiento es, empero, el caso de frase subjuntiva temporal evidente *tanto que* en oraciones como “Tanto que lo vieron, fueron contra él” o “Fueron contra él tanto que lo vieron”. Sin embargo, en un buen número de casos *tanto que* y *tanto...que* no están en función de expresar la especial relación *causa* → *efecto* de las oraciones consecutivas lingüísticamente diferente de la causal *efecto* ← *causa*, sino la temporal *antes* → *después*, matizada siempre con grados de consecutividad más o menos evidentes, necesariamente inherentes en esta clase de oraciones temporales<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> DOMINGO DEL CAMPO, Francisca. *El lenguaje en el “Amadís de Gaula”*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1984.

<sup>2</sup> [RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci.] *Amadís de Gaula*. Edición y anotación por Edwin B. Place. 4 vols. Madrid, C. S. I. C., 1959-69 (vol. 1 reimpreso en 1971).

<sup>3</sup> En la constitución de las oraciones complejas adverbiales o accidentales dependientes de verbo hay que distinguir en aquellas cuya esencia y género común es la expresión de la causalidad, cuales-

En este trabajo hemos de considerar estos casos, sus orígenes y su distribución en el texto amadisiano de Garci Rodríguez de Montalvo, y la necesidad de revisar el modo de editarlas.

## CONSECUTIVIDAD Y TEMPORALIDAD

La relación *causa*  $\Rightarrow$  *efecto* de las oraciones consecutivas se caracteriza lingüísticamente por el énfasis puesto en la parte causal del conjunto, y semántica y formalmente por la representación de un efecto que resulta de una cierta intensidad de la causa. La intensidad de la causa puede aparecer gramaticalmente bien explícita por empleo de algún elemento indicativo de intensidad cuantitativa como *tan*, *tanto*, *tanto -a -os -as*, etcétera con sus construcciones específicas, medianamente explícita por empleo de elementos indicativos de intensidad cualitativa como *de tal manera o modo*, *así*, *tal tales*, etcétera con sus construcciones específicas, o simplemente implícita en la estructura semántica del lexema verbal o no verbal (“Llovió, que salieron los ríos de madre”, “Firiólo, que no ovo menester maestro”, “Bravo, que no podría decirse cuánto”)<sup>4</sup>. En la tercera modalidad, la intensidad de la causa implícita puede ser tanto cuantitativa como cualitativa. De otro lado, puede ocurrir que tal intensidad cuantitativo-cualitativa del elemento lexemático con que se expresa la causa en la relación considerada sea inducida, potenciada o beneficiada por el contexto sintáctico en que interviene, ya que fuera de él carece el lexema de esa especificidad. Puede ocurrir, además, que el uso relativamente frecuente del lexema en expresiones características de la consecutividad permita que los elementos gramaticales indicativos mencionados eventualmente no sean actualizados sino por la función vicaria que adopta el lexema. Interviene a favor de esta posibilidad la alta convencionalidad estilística e incluso formulística del lenguaje narrativo medieval y amadisiano. Pero en el caso de *tanto que* y *tanto... que* con valor temporal que aquí se considera el lexema exclusivamente verbal, que en la relación consecutiva expresa causa, no representa sino una duración acotada cuyo término no resulta de la intensidad cuantitativa ni de la intensidad cualitativa del proceso, mas de la simple consumación del mismo. Sin

---

quiera sean las clasificaciones gramaticales que de ellas se efectúan, las que radican en la representación de la causalidad con énfasis puesto en la causa, a las cuales pertenece la especie de la expresión consecutiva, y las que radican en la representación de la causalidad con énfasis puesto en el efecto, a las cuales pertenece a su vez la especie de la expresión gramaticalmente causal. Las oraciones –o subordinaciones, si se prefiere– temporales se encolumnan, como casi todas las clases restantes de las subordinadas, de acuerdo con la habitual denominación, en ambas especies de la expresión de la causalidad como subespecies suyas. Hay, pues, una subespecie o subclase de las temporales causales, que se manifiesta en la posibilidad de la conmutación de la subjunción *porque* por *donde*, *mientras*, etc., y otra subespecie o subclase de las temporales consecutivas, que se manifiesta, como en el preciso caso que aquí se considera, por el hecho de compartir patrones sintácticos comunes consistentes en construcciones en que intervienen *tanto que*, *tanto... que*, la cual comunidad formal externa redundante no pocas veces en la ambigüedad de los valores de las oraciones. Las hipotéticas, además, forman otra subespecie de las causales, así como las finales lo hacen con respecto a las consecutivas.

<sup>4</sup> Opinión contraria que no concierne, sin embargo, al castellano amadisiano en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Gramática descriptiva de la lengua española*, dirigida por Ignacio Bosque y Violeta Demonte, 3 vols., Madrid, Espasa-Calpe, tercera reimpresión, 2000; III, pp. 3745-6.

embargo, hay que tener en cuenta ciertos matices. En una forma como “Anduvieron tanto que llegaron a una floresta” o “Tanto anduvieron que llegaron a una floresta” la interpretación del valor consecutivo o la del valor temporal puede depender del contexto más amplio en que ella ocurre. Si, por ejemplo, se hubiese anticipado que los agentes estaban antes de comenzar a andar en un espacio abierto e ilimitado al parecer, como una extensa landa o páramo o desierto, el valor consecutivo, aunque no plenamente cierto, parecería más aceptable que el temporal, y, aunque éste no se extinguiría, sería preferible. De igual modo, sustituida la circunstancia de la landa, páramo o desierto inherente al primer miembro de la oración por una referencia temporal aplicada al verbo del segundo miembro (“Anduvieron tanto que al caer la noche llegaron a una floresta”), también parece ser preferible la interpretación del valor consecutivo. Pero siempre, incluso en estos casos aparentemente más claros, subsiste la ambigüedad del sentido y la duda sobre el valor correcto. Hay, pues, una sutil gradación casuística que, dada la pertenencia de la particular temporalidad de que ahora se trata a la especie de la consecutividad, va desde lo indudablemente consecutivo a lo indudablemente temporal, y no pueden aplicarse muchas veces, en presencia de comunidad formal, recetas gramaticales capaces de resolver plenamente todos los hechos. Nada hemos dicho, de otro lado, de la forma tonal de la oración y del consecuente empleo de los signos de puntuación, porque estamos tratando de una lengua en gran parte todavía medieval, el castellano de *Amadís de Gaula*, y de una lengua a la cual sólo podemos acceder a través de los testimonios escritos, y además impresos, en cuya confección han sido tenidas en cuenta normas ortográficas que en buena medida están pendientes de ser desentrañadas. Lo que ahora corresponde afirmar, anticipando en cierto modo el resultado de una investigación lingüística, gramatical y filológica de los textos, es que la bimembración tonal de la oración consecutiva es mucho más notoria que la de la oración temporal, puesto que las posiciones tácticas y las alturas de las anticadencias son marcadamente diferentes, y que, en consecuencia, las pausas que como epifenómeno acompañan el tonema anticadencial también son diferentes. De tal modo, la forma definitiva de uno de los ejemplos dados es “Anduvieron tanto que llegaron a una floresta” (esto es “Anduvieron tanto || que llegaron a una floresta”, con pausa real como epifenómeno tonal tras el intensificador *tanto*, en el cual se realiza la anticadencia), si se lo entiende como oración consecutiva; pero es “Anduvieron tanto que llegaron a una floresta” (esto es “Anduvieron | tanto que llegaron a una floresta”, con pausa virtual tras *anduvieron*, en el cual elemento se realiza ahora la anticadencia), si se lo entiende como oración temporal. La incorporación de un grafema como el que hoy denominamos *coma* tras la anticadencia de la construcción consecutiva propiamente dicha es necesaria en la edición de un texto que, como el de *Amadís*, registra dos valores sintácticos tan diferentes mediante una forma sintáctica común en apariencia por defecto gráfico. Ahora bien, en el propio texto amadisiano no son raras las veces en que la función de *tanto que* y *tanto... que* aparece desambiguada por la incorporación, ciertamente pleonástica o redundante, de suplementos formales como *fasta*, *hasta*. Aplicado tal suplemento al último ejemplo propuesto, tendríamos el siguiente resultado ya plenamente claro en cuanto al sentido: “Anduvieron tanto hasta que llegaron a una floresta” o “Anduvieron hasta tanto que llegaron a una floresta”, forma alternativa. En él, como en los textuales que hemos de citar paleográficamente editados, es evidente que el suplementario

*hasta* duplica con redundancia la función de *tanto* y que, por ello, manifiesta el sentido temporal de la construcción. Esta evidencia, por otra parte, da fundamento a la interpretación que proponemos y la corrobora, a nuestro parecer, más allá de toda duda. Ambos ejemplos, y con ellos como modelos todas las ocurrencias del mismo caso, tienen que entenderse así: “Anduvieron hasta llegar a una floresta” o ‘Anduvieron hasta que llegaron a una floresta’<sup>5</sup>. La especificidad de esta clase de oraciones temporales pertenecientes a la especie consecutiva de la expresión de la causalidad consiste, en resumen, en una representación del término de la acción o proceso como homólogo del efecto de las representaciones propiamente consecutivas, pero concebida sin particular énfasis en la intensidad cuantitativa o cualitativa de la causa o agente y en el marco de una pura secuencia temporal acotada. En toda acción y proceso naturales hay causa, efecto y tiempo que media entre aquélla y éste. Pero, mientras que en la expresión consecutiva propiamente dicha se impone la perspectiva causal, en la no consecutiva propiamente dicha emparentada con ella se impone la temporal secuencial, el tiempo mediante. Hay que agregar, en fin, que *tanto que*, la forma conjunta o locución conjuntiva, es la primaria y propia del encabezamiento de esta clase de oraciones temporales adscriptas a la especie consecutiva de la causalidad. La forma no conjunta o anafórica, en cambio, es secundaria e impropia en la medida en que, aunque cumple igual función que la anterior, la separación de sus elementos es producto del influjo analógico de la forma no conjunta normal de la correlación *tanto... que* consecutiva<sup>6</sup>. Se trata, por ello, de una correlación aparente<sup>7</sup>.

## ORIGEN DE LA FORMA Y FUNCIÓN SINTÁCTICA CONSIDERADA

La frase *tanto que* y la aparente correlación sintáctica *tanto ... que* de la oración que podríamos denominar consecutiva temporal no tienen en cuanto a este uso origen cas-

<sup>5</sup> De igual modo deben ser entendidas las construcciones encabezadas por *tanto* de correlación anafórica aparente, según el esquema “Tanto anduvieron que llegaron a una floresta”, abundante en *Amadis* como en los modelos franceses que calca, especialmente la *Vulgata Artúrica*, del primer tercio del siglo XIII.

<sup>6</sup> Influjo analógico que no se ha constreñido a lo puramente formal, ya que en la propia historia del texto amadisiano la confusión semántica ha existido, y prueba de ello es el empleo del redundante *hasta*, y se mantiene en la lectura que de él siguen haciendo sus editores.

<sup>7</sup> Los casos textuales son, en general, más complejos que los que hemos dado como modelos, pero el principio funcional es exactamente el mismo. De otro lado, para la expresión de igual sentido hay en el *Amadis* montalviano una serie de alomorfos sintácticos. El más frecuente es el constituido por oración de gerundio adverbial o accidental, según los modelos:  $\tau$  + oración de gerundio simple perfectivo + oración principal con pretérito perfecto indicativo, pero también se da el construido con gerundio compuesto sobre el mismo esquema, el modelo  $\tau$  + oración principal con pretérito perfecto indicativo +  $\tau$  + oración principal con pretérito perfecto indicativo, el de participio perfecto  $\tau$  + oración de participio perfecto + oración principal con pretérito perfecto indicativo y el de infinitivo  $\tau$  + oración principal con pretérito perfecto indicativo + preposición *f/ hasta* + oración de infinitivo simple. Son raros los casos en los cuales no se cumplen los esquemas verbales temporales-aspectuales reseñados. Debe ser consignada, empero, una diferencia funcional notable entre el modelo con gerundio simple perfectivo y el de gerundio compuesto. Mientras que en general el primero significa conclusión del proceso o acontecimiento total, el segundo significa especialmente incidente parcial del mismo.

tellano. Es en realidad un calco sintáctico realizado por el autor del *Amadís* primitivo de una forma sintáctica francesa medieval. Es frecuente en la prosa de la denominada *Vulgata Artúrica*, y probablemente de ella haya procedido el primer texto amadisiano, del último tercio del siglo XIII. No ha desaparecido en el proceso de la transmisión textual medieval del *Amadís*, y, cosa notable, el calco ha sido imitado y empleado, aunque con extraordinaria vacilación, por el último refundidor conocido, Garci Rodríguez de Montalvo, en el último cuarto del siglo XV. En una gramática del francés medieval como la de G. Moignet<sup>8</sup> hallamos claramente descrita la forma sintáctica original en el capítulo en que se tratan las proposiciones temporales. Extractamos del siguiente modo el texto gramatical correspondiente, conservando los títulos y subtítulos para mayor claridad:

*A. Les propositions temporelles. [...] 3. Datation par rapport à un procès postérieur:* | La datation par rapport à un procès postérieur se fait par les locutions signifiant “avant que”: *ainz que, ançois que, avant que, devant [ce] que*, et par celles qui signifient “jusqu’à ce que”: *tant que, de ci que, tres que, josque (jesque, jusque), josqu’a tant que, desque, dusque, si que*, etcétera. | [...] *b) Après les locutions qui signifient “jusqu’à ce que”, on a le subjonctif quand le procès dont le commencement manque le terme du procès principal est pensé comme simplement possible, -l’indicatif s’il est prévu probable ou posé effectif.* | Subjonctif: | Guill. Lorris, 2409 *Ja fin ne prendra ceste guere / tant que j’en veille la pes querre*<sup>9</sup>. | Jean de Meun, *Rose*, 10812 *Qui a parjurer l’acoustume / n’en boit jusque l’an soit passez*<sup>10</sup>. | *Cor. Lo.*, 4 *Vilains juglerres ne sai por quoi se vant / Nul mot a dire trusque l’an li comant*<sup>11</sup>. | Indicatif: | *Roland*, 162 *La noit demurant tresque vint al jur cler*<sup>12</sup>. | *Cor. Lo.*, 2001 *Puis s’en alerent tant qu’il sont a Poitiers*<sup>13</sup>. | *Queste*, 172, 5 *Et atendi jusqu’a tant qu’il fu jorz*<sup>14</sup>. | *Roland*, 3849 *Fait cels garder tresque li dreiz en serat*<sup>15</sup>. | *Erec*, 5762 *Uns autre pex sera fichiez / après celui, qui atandra / tant que ne sai qui revandra*<sup>16</sup>. En estos casos que G. Moignet presenta aparecen solamente, por lo que a nuestro estudio toca, las formas conjuntas *tant que* y *jusqu’a tant que*, cuyas equivalencias castellanas son *tanto que* y *basta tanto que* en *Amadís de Gaula*. No aparecen, pues, las no conjuntas, de las cuales, empero, brinda el texto español una amplia variedad, como veremos.

<sup>8</sup> MOIGNET, Gérard. *Grammaire de l’ancien français*. Morphologie-Syntaxe. Paris, Éditions Klincksieck, deuxième édition revue et corrigée, troisième tirage, 1984; pp. 236-237.

<sup>9</sup> Guillaume de LORRIS & Jean de MEUN. *Le Roman de la Rose*. Éd. par Félix Lecoy. 3 vols. Paris, Librairie Honoré Champion, 1965-1966-1970 (CFMA 92, 95, 98).

<sup>10</sup> Íd., *ibid.*

<sup>11</sup> *Le Couronnement de Louis*. Chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle. Texte du Ms. B. N. 774. Paris, Librairie Honoré Champion, 2<sup>e</sup> édition revue par Ernest Langlois, 1925 (CFMA 22).

<sup>12</sup> *La Chanson de Roland*. Éd. par G. Moignet. Paris, Bordas, 3<sup>e</sup> édition, 1972.

<sup>13</sup> *Le Couronnement de Louis*, ed. cit.

<sup>14</sup> *La Queste del Saint Graal*. Roman du XIII<sup>e</sup> siècle. Édité par Albert Pauphilet. Paris, Librairie Honoré Champion, 2<sup>e</sup> tirage, 1984 (CFMA 33).

<sup>15</sup> *La Chanson de Roland*, ed. cit.

<sup>16</sup> Chrétien de TROYES. *Erec et Enid*. Édité par Mario Roques. Paris, Librairie Honoré Champion, 1953 (CFMA 80).

En el *Lancelot* de la *Vulgata Artúrica*, que sin ninguna duda el autor del primitivo *Amadis* ha leído cuidadosamente e imitado, esta forma sintáctica con sus variantes es en verdad frecuente. Citaremos algunos ejemplos del comienzo de la obra en el orden en que aparecen, de acuerdo con la edición de A. Micha<sup>17</sup>. “Mais de tant s'avancha lo rois Bans qu'il lor ochist Poinchon Anthoine lor signor et fist tant d'armes, puis qu'il ne fu que soi quart, que tous les Romains mist en voie et les cacha asseis, tant que Claudas i vint poignant tout a desroi devant les autres” (VII, 4)<sup>18</sup>. “Et lors s'en parti li rois Bans et fu moult liés, car bien quidoit que sa proiere fust acomplie; si feri tant des esperons qu'il vint a Trebe” (VII, 5)<sup>19</sup>. “Li rois Bans chevauche en cauches de fer et en son hauberc et s'espee cheinte, sa cale a pluie afublee, et va en la route tous daarains et tant a chevauchié qu'il vint hors del marois et entre en une forest” (VII, 11)<sup>20</sup>. “Tant a alei li rois Bans et sa compaignie que il vint sour .I. lach qui al chief de la lande estoit, au chief d'un moult haut tertre dont l'en pooit veir tout le país, et lors estoit ajourné” (VII, 11)<sup>21</sup>. “Tant atent li rois qu'il fu auques esclarchi et il monte en son cheval et laise la roine et sa compaignie aval sour le lach qui moult estoit grans” (VII, 11)<sup>22</sup>. “Si i font le service tel com l'en devoit faire de cors de roi et fu autement ensevelis en l'abeie meisme jusqu'a tant que el lieu ou il avoit esté mors fust fais uns moustiers” (VII, 31). “La roine qui feme fu al roi Bohort, quant ele vit son chastel asegí, si n'i osa plus demorer pour paour que il ne li feist honte, s'il la peust par forche prendre, si s'enfui del chastel entre lui et ses .II. enfans et se fist nagier outre une riviere qui desous le chastel courroit, tant qu'ele

<sup>17</sup> *Lancelot*. Roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle. Édition critique par Alexandre Micha. 9 vols. Genève, Librairie Droz, 1978-1983.

<sup>18</sup> En tan breve pasaje aparecen tres usos distintos de *tant que, tant... que*. 1) de *tant s'avancha... qu'il lor ochist*, con valor causal (que también aparece en el texto amadisiano); 2) *fist tant d'armes... que tous*, con valor consecutivo; 3) *tous les Romains mist en voie et les cacha asseis, tant que Claudas*, con el valor temporal que estamos estudiando en el *Amadis*. El tercer uso es temporal porque en el relato no se quiere decir que el rey Claudas llega arrebatado por haber hecho sus hazañas el rey Ban, sino que el rey Ban realiza sus hazañas hasta que se presenta arrebatado el rey Claudas y después combate con él. Del primer uso tenemos también ocurrencias en *Amadis*. Citamos dos. En el Cap. 6 del Libro I se lee: “Pero tanto le vino bien al Donzel, que levó las riendas en la mano” (RODRIGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadis de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. 2 vols. Madrid, Cátedra, 1987-8; p. 296), y en el 13 leemos: “mas de tanto le vino bien, que llevó las riendas en la mano” (ibíd., p. 370). La primera oración, que F. Domingo del Campo interpreta como construcción consecutiva, es, sin embargo, homóloga de la segunda (*Pero tanto = mas de tanto*), y, dado su evidente carácter formulístico, es calco francés de un patrón sintáctico al que pertenece el caso del *Lancelot* citado o calco latino *tantum... quod* de las oraciones sustantivas causales (vid. KÜHNER, Raphael, STEGMANN, Carl, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*. 3 Bde. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, unveränderter Nachdruck, 1992; III, p. 269 y ss.). Debería entenderse, pues, “Mas/pero le vino bien (al doncel), porque llevó las riendas en la mano”. Sobre la tendencia de los calcos sintácticos amadisianos a convertirse en fórmulas narrativas véanse nuestras conclusiones y el trabajo mencionado en la nota 25.

<sup>19</sup> Creyendo el rey Ban que ha muerto en la justa al rey Claudas, espolea su caballo para estar pronto en su castillo hasta llegar a él. La oración es temporal.

<sup>20</sup> “Cabalgó hasta salir”, “ha cabalgado hasta que sale.”

<sup>21</sup> “Anduvieron hasta llegar a un lago”, “anduvieron hasta que llegaron”.

<sup>22</sup> “Espera hasta que esclarezca”, “espera que esclarezca.”

vint en une forest desus la riviere qui soie avoit esté maint jour” (VII, 32-3)<sup>23</sup>. En estos pocos ejemplos del *Lancelot*, que podrían ser cientos si no nos hubiéramos limitado a las primeras páginas de la edición, advertimos, empero, que aparecen junto a las formas conjuntas como *tant que y jusqu’a tant que* las no conjuntas *tant... que*, cuyo hipérbaton se muestra extremo cuando *tant* encabeza la oración. Todas las variantes formales reaparecen en *Amadis*, y en el último esquema, que también ocurre en *Amadis*, la proposición temporal tiene una fuerte apariencia de consecutiva.

## EDICIÓN PALEOGRÁFICA DE LA CASUÍSTICA AMADISIANA

Editamos a continuación las ocurrencias de este hecho lingüístico en el *Amadis de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, esto es en el conjunto constituido por los denominados *Cuatro Libros de Amadis de Gaula* (= *Amadis*) y *Las Sergas de Esplandián* (*Sergas*), y numeramos los casos en relación con cada libro o parte y con el total de la obra. Empleamos para la edición de *Amadis* el ejemplar C.20.e.6 de la British Library de Londres<sup>24</sup>, y para la de las *Sergas* el ejemplar C.20.e.11 también de la British Library<sup>25</sup>. Anteponeamos un asterisco a los casos de interpretación más o menos dudosa.

**Amadís. Libro I.** y dende adelante con mejor voluntad curaua del tanto *que* llego a los cinco años. [Cap. 2, fo. 7 v a = A I 1]<sup>26</sup>; partio luego al d’recho camino donde elisena era: y tanto anduuo por sus jornadas: *que* llego ala pequeña bretaña [Cap. 3, fo. 8 r b = A I 2]<sup>27</sup>; el rey se fue solo suso por la ribera: pensando como sabria d’elisena lo d’l fijo *que* los clerigos le dixeran: *quando* le absoluieron el sueño y tanto anduuo eneste pensar: *que* llego a vna hermita: [Cap. 3, fo. 8 v a = A I 3]<sup>28</sup>; y caualgando enel se fue su via: sin *que* de ninguno visto fuesse: por ser ahun de noche: y anduuo tanto *que* entro por vna floresta [Cap. 4, fo. 11 r a = A I 4]; Aquel dia folgaron alli con mucho plazer: y otro dia caualgaron: y anduuieron tanto *que* llegaron a Palíngues / vna buena villa que era puerto de mar frontera de Gaula: [Cap. 8, fo. 16 r b = A I 5]; y tomando consigo solamente a Gandalín: y otras tales armas como las *que* el rey Abies le despedaçara enla batalla / assi se partio: y anduuo tanto fasta *que* llego ala mar: [Cap. 10, fo. 20 r b = A I 6]; y galaor se armo y entro enel camino (...) y assi anduuo tanto *que* llego a dos leguas d’la peña de galtares: [Cap. 11, fo. 22 r b = A I 7]; mostrole la donzella vn castillo muy hermoso en cima de vn valle: (...) Y anduuieron tanto fasta *que* a el llegaron: [Cap. 12, fo. 23 v b = A I 8]; y por *que* creya ser cedo donde su señora era (...) anduuo tanto contra aquella parte: por vna

<sup>23</sup> “Hace que la lleven en barca hasta llegar a”, “hace que la lleven en barca hasta que llega a.”

<sup>24</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Los quatro libros del virtuoso cauallero Amadis de Gaula: Complidos*. Zaragoza, Jorge Coci, 1508.

<sup>25</sup> RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci [= GUTIÉRREZ DE MONTALVO, Garci]. *Las sergas del virtuoso cauallero esplandian hijo de amadis de gaula*. Roma, Jacobo de Junta y Antonio [Martínez] de Salamanca, 1525.

<sup>26</sup> “Siguió criándolo hasta que llegó (hasta llegar) a los cinco años”, porque después siguieron criándolo los reyes de Escocia.

<sup>27</sup> “Anduvo por sus jornadas hasta que llegó (hasta llegar) a la Pequeña Bretaña.”

<sup>28</sup> “Anduvo en este pensar hasta que llegó (hasta llegar) a una ermita.” Como puede advertirse ya, no es necesario que sigamos interpretando los casos, porque en todos la forma sintáctica estudiada tiene igual valor, excepto los más o menos dudosos que señalamos.

floresta sin *que* poblado fallasse / que enella le anocheçio: [Cap. 13, fo. 24 v b = A I 9]; Y tornando a su camino anduuieron tanto por el que llegaron a vn castillo [Cap. 13, fo. 26 r b = A I 10]; y *quexose* mucho de andar / tanto *que* syendo en cima de vn valle miro a baxo: y violos como yuan con su donzella: [Cap. 16, fo. 34 r b = A I 11]; \*Anduuo tanto Arcalaus despues *que* se partio de Amadis / donde lo dexo encantado / en su cauallero: y armado de sus armas: *que* alos diez dias llego a casa del rey Lisuarte / vna mañana quando el sol salia: [Cap. 20, fo. 41 r a = A I 12]; Amadis se despidio dela dueña y d'la niña: y entro en su camino: y anduuo tanto sin auentura hallar: *que* llego a la floresta: *que* se llamaua angaduza: [Cap. 22, fo. 45 v a = A I 13]; y entraron enel d'recho camino d'vindiliora donde el rey era: y anduuieron tanto por el *que* en cabo d' cinco dias llegaron a vna encruzijada d' caminos donde auia vn arbol grande: [Cap. 24, fo. 48 r a = A I 14]; Dieronle vn cauallero: y fuese con las donzellas: y anduuieron tanto *que* llegaron a vna floresta: [Cap. 25, fo. 49 v a = A I 15]; Y amadis se aquexo tanto de andar *que* alcanço el cauallero *que* la donzella leuaua: [Cap. 26, fo. 51 r b = A I 16]; Partidos amadis y galaor d'l castillo dela donzella: y balays con ellos anduuieron tanto por su camino: *que* sin contraste alguno llegaron a casa d'l rey lisuarte: [Cap. 30, fo. 54 v b = A I 17]; y amadis anduuo tanto *que* llego ael: y vio que auia el muro alto: y las torres espessas: [Cap. 35, fo. 63 v a = A I 18]; y el enano se fue por su camino hasta tanto *que* alcanço a amadis y sus compañeros [Cap. 40, fo. 70 v b = A I 19]; amadis y agrajes partidos d' don galaor anduuieron tanto por sus jornadas *que* llegaron al castillo d' torin / [Cap. 40, fo. 71 v a = A I 20]; La donzella salio d'l castillo en su palafren: y tanto anduuo *que* llego aquella gran cibdad / *que* Sobradisa se llamaua: [Cap. 42, fo. 75 v a = A I 21]; \*Briolanja sele omillo tanto *que* los pies le quiso besar: [Cap. 42, fo. 76 r b = A I 22]<sup>29</sup>; y anduuieron tanto fasta llegar a vna fuente *que* en aquella tierra auia [Cap. 43, fo. 78 v a = A I 23]; Enesto y en otras cosas fablando anduuieron tanto *que* llegaron al castillo d'latia [Cap. 43, fo. 80 r a = A I 24]; \*caualgaron otro dia y anduuieron tanto *que* alos quatro dias fueron en vna villa d'l reyno d' sobradisa: [Cap. 43, fo. 80 r a = A I 25]. **Libro II.** Pues assi como oys anduuieron tanto *que* fue puesto el sol: [Cap. 44, fo. 82 r b = A II 1 / 26]; \*El tomando su rastro tanto anduuo *que* ala insola firme llego / al tiempo *que* amadis entrauua de baxo del arco d'los leales enamorados: [Cap. 45, fo. 84 r b = A II 2 / 27]; \*y tanto anduuo / *que* alos diez dias llego a londres: [Cap. 49, fo. 90 v b = A II 3 / 28]; y anduuo tanto por su

<sup>29</sup> Este caso está construido sobre el esquema de los temporales, pero no lo es en rigor de verdad. La noción de movimiento espacial-temporal característica de todos los que presentan en la rama protética de la oración el verbo *andar* o algún sustituto más o menos sinonímico se halla reducida al aspecto puramente espacial del movimiento. El verbo *omillar*, en efecto, refiere la acción de “inclinarse una persona hacia el suelo en señal de reverencia y acatamiento”. La dificultad aumenta por el sentido aspectual-temporal del verbo *querer* como “estar a punto de” “casi llegar a”. Traduciríamos la expresión medieval a la moderna castellana con: “Briolanja se inclinó [ante Amadís] hasta que llegó casi a besarle los pies” o “Briolanja se inclinó [ante Amadís] hasta casi llegar a besarle los pies”. Sin embargo en estas versiones no aparece suficientemente claro que el propósito de Briolanja es precisamente besarle los pies a Amadís, pues el verbo *querer* conserva junto con su valor aspectual-temporal el volitivo. La versión consecutiva no es más afortunada en este respecto: “Briolanja se inclinó tanto [ante Amadís] que estuvo a punto de besarle los pies”. Un largo rodeo se impone como más adecuado: “Como Briolanja quiso besar los pies [a Amadís], tanto se inclinó [ante él] que casi llegó a hacerlo” o “Briolanja se inclinó tanto [ante Amadís] que llegó casi a besarle los pies como quería”.

camino que llevo a vn rio *que* se llamaua Guiñon: y el agua era grande: [Cap. 50, fo. 92 r a = A II 4 / 29]; y otro dia anduuo *tanto* queal medio dia subiendo encima d' vn cerro vio la ciudad de londres: [Cap. 55, fo. 103 r a = A II 5 / 30]; \*y anduuo *tanto que* al quinto dia llevo alli [Cap. 58, fo. 111 r b = A II 6 / 31]. **Libro III.** anduuieron por sus jornadas sin entreallo alguno *fasta que* llegaron a dos leguas d'la insola firme: [Intr., fo. 137 r b = A III 1 / 32]; y *tanto* anduuo *que* llevo a vna legua d'llos / ribera devn rio: [Cap. 67, fo. 148 r b = A III 2 / 33]; Y ellos caualgaron: y anduuieron *tanto hasta que* llegaron a su aluergie: *que* enla floresta tenian: [Cap. 68, fo. 155 v b = A III 3 / 34]; \*El rey caualgando en su cauallo se torno por el sendero *que* alli viniera: y anduuo *tanto que* llevo alas tiendas dos oras d'spues d' medio dia: [Cap. 71, fo. 166 r a = A III 4 / 35]. **Libro IV.** Dize la ystoria *que* el maestro Elisabad anduuo *tanto* por la mar: hasta *que* llevo ala tierra de Grasinda su señora: [Cap. 99, fo. 222 v b = A IV 1 / 36]; \*Don guilan el cuydador anduuo *tanto* por sus jornadas / que alos veynte dias: despues *que* dela gran bretaña partio fue en Roma *con* el emperador Patin: [Cap. 104, fo. 225 r b = A IV 2 / 37]; y encima de su asno se metio al camino ahun *que con* mucha flaqueza: y con pequeñas jornadas y mucho trabajo anduuo *tanto que* lego ala insola firme: al tiempo *que* el rey Perion y toda la gente era ya partida: para la batalla: [Cap. 113, fo. 241 v a = A IV 3 / 38]; y caualgo luego en su rocin: y anduuo dedia y de noche sin mucho parar *tanto que* llevo ala insola firme donde nada desto postrimero se sabia: [Cap. 117, fo. 254 v a = A IV 4 / 39]; y *con* toda su *compaña* anduuo *tanto que* se encontro *con* el rey perion y el emperador: [Cap. 123, fo. 265 v a = A IV 5 / 40]; nauegaron *tanto* por la mar: *que* sin *contraste* ni estoruo alguno llegaron al gran puerto d'la insola firme vna mañana: [Cap. 130, fo. 288 v a = A IV 6 / 41]; \*y *tanto* anduuo sin *contraste* alguno: *que* alos diez dias llevo al puerto de vna villeta pequeña *que* hauia nombre Licrea [Cap. 130, fo. 290 r a = A IV 7 / 42]; \**tanto* anduuieron y *con tan* prospero viento *que* alos doze dias *que* d'alli *partieron* legaron al puerto dela insola firme: [Cap. 133, fo. 295 r b = A IV 8 / 43]. **Sergas.** τ *tanto*. anduuo *que* llevo ala puente delos maderos por donde podian al castillo passar / [Cap. 6, fo. 6 r b = S 1 / 44]; E anduuieron *tanto* despues *que* enel real entraron: sin que persona mas les preguntasse: *que* llegaron ala gran tienda del rey: [Cap. 57, fo. 41 r b = S 2 / 45]; E anduuo *tanto que* passo la fuente auenturosa [Cap. 77, fo. 53 r a = S 3 / 46]; y anduuieron *tanto* hasta *que* se pusieron enel valle d'l rey [Cap. 83, fo. 57 r a = S 4 / 47]; \*E anduuieron *tanto* τ *con* tanta priessa: que quando los turcos tenian alos caualleros para los matar: (...) [Cap. 83, fo. 57 r b = S 5 / 48]; \*τ anduuieron *tanto que* encerrando el sol entraron por la puerta dela villa. [Cap. 84, fo. 58 r b = S 6 / 49]; \*E anduuieron *tanto que* con gran trabajo alsol puesto llegaron ala hermita [Cap. 89, fo. 60 r b = S 7 / 50]; \*τ *tanto* anduuieron que alas tres partes del dia passadas: fueron suso en la cumbre de aquella muy alta peña: [Cap. 89, fo. 60 r b = S 8 / 51]; \*τ *tanto* anduuo *que* en cabo d'los ocho dias fue enel gran puerto: [Cap. 94, fo. 62 r a = S 9 / 52].

## ANÁLISIS ESTADÍSTICO

Cuando se considera un caso como éste: Pues assi como oys anduuieron *tanto que* fue puesto el sol: [Amadis, Cap. 44, fo. 82 r b = A II 1 / 26], es imposible que pueda haber alguna duda acerca del valor temporal de la construcción que estamos estudiando.

Es evidente que la puesta del sol no es efecto del haber andado mucho los personajes, sino que los personajes anduvieron hasta que se puso el sol. Del mismo modo, entender en cuanto al primer caso que don Gandales curó del Doncel del Mar tan bien que llegó a tener cinco años es manifiestamente disparatado. Lo cierto es que lo crió hasta que tuvo cinco años, porque después fue criado por el rey y la reina de Escocia. Pues los restantes casos, unos más otros menos, son tan evidentes como éstos, con excepción de uno difícil de *Amadís* (el 22) y la mitad de los de las *Sergas*, en los cuales Montalvo muestra tendencia a resemantizar la construcción entendiendo *tanto* como intensivo cuantitativo. Hemos detectado 52 casos del calco francés en el *Amadís montalviano*. En el Libro I hay 25; en el Libro II, 6; en el Libro III, 4; en el Libro IV, 8, y en las *Sergas*, independientemente de la mutación semántica que ha introducido en el esquema formal Garcí Rodríguez de Montalvo, hay 9. El porcentaje correspondiente de casos por libro es: 48% en el Libro I de *Amadís*, 11,50% en el Libro II, 7,70% en el Libro III, 15,40% en el Libro IV y 17,30% en las *Sergas*. Como la distribución tipográfica en las planas de las ediciones estudiadas es homogénea, y dado que en el Libro I hay 80 folios (i v a lxxx r), en el Libro II hay 56 folios (lxxx v a cxxxvi r), en el Libro III hay 66 folios (cxxxvi v a ccii v), en el Libro IV hay 95 folios (cciii r a ccxcviii r) y en las *Sergas* 113 folios (i v a cxiii v), podemos establecer la siguiente razón de ocurrencia de casos por folio: Libro I = 0,31; Libro II = 0,10; Libro III = 0,06; Libro IV = 0,08, y *Sergas* = 0,07. Hay que notar que el calco deja de ser empleado por Montalvo en el Cap. 94 de las *Sergas*, es decir en el folio 62 r de la edición que utilizamos, por lo cual casi en la mitad de esta parte del *Amadís montalviano* cesa su aparición. La composición lexical de los casos presenta estas cantidades: en la prótasis el verbo *andar* aparece 47 veces, la frase verbal *aquejarse de andar* una vez, la frase verbal *ir por su camino* una vez, el verbo *navegar* una vez, el verbo *curar* una vez y el verbo *omillarse* una vez; es decir que en 47 de las 52 ocurrencias está *andar* y en sólo 5 hay otro verbo. En la apódosis el verbo *llegar* (*legar*) aparece 36 veces, el verbo *ser* “estar” 4 veces, el verbo *entrar* dos veces, el verbo *alcançar* dos veces, y una vez cada uno los verbos *anochece*, *mirar*, *querer*, *ser puesto*, *ver*, *encontrarse*, *passar* y *ponerse*; es decir que en 36 de las 52 ocurrencias está *llegar* y en sólo 12 hay otro verbo. En cuanto a la función temporal-aspectual de los verbos y frases verbales tenemos que en la prótasis todos los casos presentan pretérito perfecto, menos el primero que presenta pretérito imperfecto indicativo –*curava*– en el plano formal, pero aspecto durativo en tiempo perfecto –“siguió curando”– en el semántico; en la apódosis todos presentan pretérito perfecto con el inherente valor perfectivo, que coincide con el valor aspectual lexemático perfectivo de verbos como *llegar*, *ser* “estar” “llegar”, *alcançar*, etcétera. La locución conjuntiva o, mejor, subjuntiva *tanto que* se emplea 20 veces (10 en el Libro I, 3 en el II, una en el III, 3 en el IV y 3 en el V o *Sergas*). La pseudo correlación anafórica *tanto... que*, que en muchos casos debe ser considerada verdadera tmesis por interposición del verbo *andar* o de complementos recurrentes como *por el/ su camino*, *por la mar*, *por sus jornadas*, y en los más raros como hipérbaton más o menos extensa resultante de la expansión de la tmesis<sup>30</sup>, aparece 23 veces (11 en el Libro I, 3 en el II, una en el III, 4 en el IV y 4 en el V o *Sergas*).

<sup>30</sup> Los hipérbatos más notables son los de los casos 9, 12, 39, 43 y 45, de los cuatro últimos es autor seguro Garcí Rodríguez de Montalvo.

La tmesis redundante *tanto fasta/basta que* aparece 6 veces (3 en el Libro I y todas ellas con *fasta*, ninguna en el Libro II, y una vez en cada uno los libros III, IV y V y siempre con *basta*). La forma redundante *basta tanto que* aparece una sola vez, y esto en el Libro I. La forma *tanto fasta llegar* (en lugar de *tanto fasta que llegó*) aparece una sola vez, en el Libro I. Montalvo es autor de la forma expandida *tanto τ con tanta priessa que* del caso 48 de las *Sergas*, la cual muestra que *tanto* es entendido y empleado por él con función intensificadora cuantitativa como de construcción consecutiva. En este sentido, *con tanta priessa* no es sino duplicación redundante de *tanto*, que, construido con el verbo *andar*, no significa sino “tan deprisa”. Caso similar es el 43, último del Libro IV y también de Montalvo. La puntuación de los dos ejemplares que utilizamos en este estudio –y por cierto deberían utilizarse todos los testimonios conservados para llegar a una conclusión firme sobre el problema que comenzamos a investigar– ofrece materia para la reflexión acerca del modo en que los respectivos editores-impresores, no directamente Montalvo, han entendido la forma y la función de esta construcción. De los 52 casos 11 presentan colon [: o /] ante *que* (10 veces) y ante *basta que* (una vez), mientras que un solo caso presenta colon [/] ante *tanto que*. De los 11 casos con colon ante *que* o *basta que* dos interponen construcciones más o menos complejas (sujeto, oraciones subordinadas temporales), los casos 12 y 45, de los cuales es responsable el propio Montalvo<sup>31</sup>, mientras que los restantes 9 casos interponen un complemento (dos el caso 9) de los que constituyen tmesis, ya considerados. Hasta donde puede ser afirmado, pues, el mayor número de casos sin grafemas de puntuación ante *que* y *fasta/basta que* –cuarenta en total–, a los cuales hay que sumar el caso 11 con colon ante *tanto que* –cuarenta y uno, luego–, mostraría que la construcción que estudiamos es concebida preferentemente como tonalmente unitaria.

## SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

1) De la comparación de los casos franceses aducidos con los amadisianos surge con evidencia en primera instancia que la forma sintáctica castellana estudiada es calco de la medieval francesa, y en segunda instancia que, mientras que en la literatura francesa de los siglos XII y XIII se presenta con una gran variedad lexical tanto en la prótasis cuanto en la apódosis de la construcción, en *Amadís* tiene una fortísima tendencia a organizarse y funcionar como fórmula narrativa estereotipada, como ocurre con otro calco que estudiamos en otro lugar<sup>32</sup>. 2) Del primer análisis estadístico –sobre la cantidad y distribución de las ocurrencias del calco– se derivan dos claras conclusiones: a) que, triplicando –y más– los casos del Libro I los de cualquier otro y visto que su modelo es el francés literario de los siglos XII y sobre todo XIII, se corrobora la tesis ya centenaria de que el Libro I es más conservador de los rasgos arcaicos del primitivo *Amadís* que las restantes partes del conjunto montalviano, y b) que, contradiciendo la opinión general,

<sup>31</sup> Este caso denuncia la intervención de Montalvo porque, con otros elementos narrativos del mismo episodio, forma parte del arreglo que hizo para que en el Libro IV Arcaláus fuese liberado por Amadís, tomase preso al rey Lisuarte, lo liberase Esplandián, ya en las *Sergas*, etcétera.

<sup>32</sup> SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino, “El calco sintáctico latino *como* + oración de relativo en el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo”, en *Stylus*, 10 (2001), pp. 95-144.

fundada en parte en afirmaciones del propio Montalvo contenidas en el Íncipit de su obra, de que este autor renovó, modernizándola, la lengua del *Amadís* recibido de la tradición medieval, se constata que tal modernización fue parcial, puesto que no sólo conservó formas arcaicas para su tiempo, sino que él mismo las remedó en la parte del texto de que indudablemente es responsable<sup>33</sup>, aunque lo haya hecho en parte alterando su forma y función. Pero también es cierto que en determinado punto de sus *Sergas* —el Capítulo 94— abandona el empleo de esta forma, como hace también con el otro calco mencionado<sup>34</sup>. 3) El análisis de la puntuación relativa a la locución conjuntiva *tanto que* y a la pseudo correlación anafórica *tanto... que* de los dos únicos testimonios utilizados inclina provisoriamente a inducir que en términos generales, aunque hay tendencia a entender *tanto* y *hasta tanto* como elementos intensificadores de cantidad y la construcción como consecutiva, marcando el lugar del fuerte tonema correspondiente ante *que*, la ausencia de grafemas de puntuación en tal posición indica la conservación en la tradición pre-montalviana del texto de una forma tonal más continua y menos enfática, como corresponde a la función temporal frente a la consecutiva de la construcción. En una edición crítica de *Amadís* deberían tenerse en cuenta estos hechos<sup>35</sup>. 4) Hemos incluido en las conclusiones del mencionado estudio del calco latino *como + oración de relativo* un esquema de las formas de la expresión causal en el *Amadís* montalviano. Conviene ahora agregarle, en el marco de la especie consecutiva de la causalidad, esta subespecie temporal no considerada hasta el presente. 5) La lengua amadisiana tiene, como en este caso, muchas zonas todavía inexploradas. Es necesario, pues, prestarles especial atención. En particular deben ser estudiados cuidadosamente aquellos fenómenos derivados de la competencia plurilingüística del autor primitivo —y del propio Montalvo— que la homonimia castellana disimula en detrimento de una comprensión cabal del texto. *Amadís de Gaula* —*Sergas* incluidas— debe ser leído con un ojo puesto en el aspecto castellano de su lengua, con el otro puesto en el latín que se esconde debajo de él, y, si más ojos tuviésemos, también en el francés, en el italiano y en el griego.

<sup>33</sup> Para una delimitación del aporte montalviano al *Amadís*, véase SUÁREZ PALLASÀ, Aquilino, “García Rodríguez de Montalvo lector de la *Navigatio Sancti Brendani*”, en *Stylos*, 9/1 (2000), pp. 9-66. Por cierto, es ésta una cuestión infinita.

<sup>34</sup> Probablemente para evitarse el trabajo de medievalizar su propia lengua.

<sup>35</sup> Podría ser marcando con grafema de puntuación (,) ante *que* en las construcciones consecutivas.

## NOTAS

### EL FOLKLORISTA, ENTRE EL TEXTO Y EL TRABAJO DE CAMPO. “ELOGIO Y REPROCHE A UN VIEJO PERGAMINO” DE AUGUSTO RAÚL CORTAZAR

ALCIRA ABADIE<sup>1</sup>

*Centro de Estudios Folklóricos  
Universidad Católica Argentina*

La bibliografía de Augusto Raúl Cortazar, compilada por Celina Sabor de Cortazar, ha sido publicada en el libro póstumo del autor *Ciencia Folklórica Aplicada* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1976). Dicha bibliografía presenta como su obra más antigua un trabajo titulado “Elogio y reproche a un viejo pergamino”, publicado en la *Gaceta Universitaria*, órgano oficial del Círculo Médico Argentino y Centro de Estudiantes de Medicina de la Universidad de Buenos Aires (30 de junio de 1930, Año II, Número 22). En el mismo año se registra la publicación de “Impresiones sobre *Cansancio* de Yamandú Rodríguez”.

La singularidad de “Elogio y reproche ...” no radica solamente en ser la primera obra identificada de Cortazar, sino en el hecho de que no había sido hallada en el archivo del autor ni existía copia en poder de la familia. Ahora, la búsqueda emprendida por quien esto escribe ha dado resultado: la publicación fue encontrada —por amable intervención de Esmeralda Rabanedo y meritorio esfuerzo de Aída Cánepa de Urrutia— en la Biblioteca de la Facultad de Medicina.

Tenemos ante nuestros ojos un texto relativamente breve —ocupa una carilla a cuatro columnas, en tipos muy pequeños— donde enseguida salta a la vista una tercera singularidad: el nombre del autor aparece, junto al título, como *Raúl A. Cortazar*, y al pie del texto, a modo de firma *R. Cortazar*. Esto puede relacionarse con la costumbre de algunos amigos de su juventud de llamarlo por su segundo nombre, porque gesto destinado a un

<sup>1</sup> Alcira Abadie nació en la provincia de Córdoba en 1944; obtuvo en la Universidad de Buenos Aires el título de Licenciada en Economía y, más tarde, en la Universidad de Santiago del Estero se graduó como Profesora de Lengua Quichua Santiagueña. Se dedicó asimismo al estudio de la lengua guaraní. Realizó durante siete años estudios e investigaciones en el Centro de Estudios Folklóricos “Dr. Augusto Raúl Cortazar” de la Universidad Católica Argentina, en cuyo seno, y en el ámbito concreto del curso “Folklore como Ciencia” dictado por Olga Fernández Latour de Botas, produjo la nota que aquí se publica. La Prof. Alcira Abadie falleció en Buenos Aires el 16 de julio de 2002.

grupo de amigos ha de haber sido sin duda la colaboración en aquella revista, ajena al ámbito de sus estudios.

En el texto, redactado en primera persona, el autor le habla a un pergamino que se extiende sobre su mesa de estudiante. El pergamino tiene la fuerza de un símbolo; al desplegarse transfigura el entorno, llevándolo a una época pretérita, de aire monacal, donde los pensamientos quedan atrapados como pájaros prisioneros. En ese ambiente vetusto y severo, la voluntad se impone y el esfuerzo es propicio para pulir el “parduzco y acera-do bloque” de la inteligencia, en la esperanza de cultivar el intelecto hasta el punto de reunir un pequeño tesoro de sabiduría que pudiese ser compartido. “Y si esto ocurre, viejo amigo regañón y crujiente, a ti te lo deberé sin duda”.

Sin embargo, algo quiebra la quietud de la celda. Un golpe de brisa en la ventana, un rayo de sol, hacen entrar la primavera. Un perfume de jardines estremece el alma, y el viejo pergamino se retrae, huraño, presintiendo la derrota. Desde afuera entran los ruidos de la calle, alegres amigos le sugieren un paseo. El joven se vuelve entonces al pergamino, al que reprocha su “amistad tan ingrata y egoísta”. El pergamino parece lamentar el inminente abandono; el joven imagina la reprimenda; aun así, responde que no está dispuesto a trocar “por tu sabiduría marchita la frescura de mi naciente juventud”. Y se dirige a la puerta, para salir “a gozar de la vida.”

Pero no termina todavía el relato. Después de una pausa, el verdadero final de la anécdota parece conciliar las dos inclinaciones vitales de un veinteañero estudioso: “Pero olvidaba decir que al pasar junto a mi escritorio, no pude resistir la tentación de tomar el pergamino y llevarlo, enrollado bajo el brazo, para leerlo al sol.”

El texto sorprende por la presencia de términos y giros poco usuales en la lengua, aun culta, de la Argentina, a los que el autor tal vez recurre para recrear el clima pretérito y lejano en que lo sumerge la presencia del viejo pergamino. Cuando cree escuchar los pasos de un antiguo caballero, usa el vocablo *tillo*<sup>2</sup> para referirse al entablonado del piso (“me hace creer que un recio personaje, de recias botas calzado, machaca el carcomido tillo de penumbrosos corredores”), una simple ventana se convierte en *ajimez*<sup>3</sup> (“...el sol me llega escurriéndose por un ajimez de morisca factura.”), y los pensamientos del joven son *apajarados*<sup>4</sup> (“...la jaula intangible, pero efectiva, que mantiene prisioneros mis apajarados pensamientos”). El vocablo *argentado*<sup>5</sup> se aplica al brillo del intelecto (“Tal vez así, pienso yo, adquirirá el intelecto brillantes reflejos argentados...”). En el ofendido reproche que imagina recibir del pergamino, el término *refistolero* vale por “presuntuoso”<sup>6</sup>, y recurre a *carantoñas* por decir “adulonas zalamerías”<sup>7</sup> (“¡Anda amigo refistolero y

<sup>2</sup> *Tillo* es voz habitual en el norte peninsular, en Burgos y en Cantabria, y refiere “cada una de las tablas que forman el tillado o entablado” (Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 2175b. En adelante *DLE*).

<sup>3</sup> *Ajimez* es voz de origen arábigo que designa una “ventana arqueada, dividida en el centro por una columna”, o bien un “saledizo o balcón saliente hecho de madera y con celosías” (*DLE*, 81a).

<sup>4</sup> Se trata de un chilenuismo; vale por “aturdido”, “ligero de cascos”.

<sup>5</sup> Es un latinismo; vale por “plateado”, del lat. *argentum* “plata”.

<sup>6</sup> Y también por “afectado”, “presumido”, “orgullosa”, o bien “persona amiga de novedades”. Es voz usual en Venezuela. (*DLE*, 1924b).

<sup>7</sup> *Carantoñas*: “Halago y caricia que se hacen a alguien para conseguir de él algo” (*DLE*, 447a).

desleal! Ha poco me prodigabas dulzonas carantoñas...”). El modo verbal *ha poco* en lugar de “hace poco” remite nuestra memoria, desde luego, a aquel lugar de la Mancha donde “no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero...”.

Desde el mismo título, nos gana la curiosidad por el mensaje literal que habrá de transmitir el pergamino. ¿Qué decía el antiguo documento, cuál es el mensaje exquisito que lo convierte en fuerza poderosa, capaz de transmutar el espacio y el tiempo? El autor no nos lo dice. El “viejo pergamino” aparece como el símbolo del saber heredado del pasado, y encarna también la exigencia y la reconvención —hoy diríamos la autoexigencia— que sin duda anidaron tempranamente en el alma del estudiante.

El relato está —como hemos dicho— en primera persona. No necesariamente el muchacho que “dialoga” con el pergamino se identifica con la persona de Cortazar. Sin embargo, parece fácil reconocer la silueta del joven estudioso, sumergido entre sus libros como en una celda monástica, subyugado por la esperanza de reunir un tesoro de sabiduría. Y tentado también por el perfume de la vida que fluye puertas afuera. En la rica combinación de ambas vertientes, se moldeó, más tarde y según ese mismo rumbo, la personalidad del investigador infatigable, diestro en bibliotecas tanto como en soles de la montaña. “Elogio y reproche a un viejo pergamino”, escrita a los veinte años, parece preanunciar la trayectoria entera de Augusto Raúl Cortazar.

*Elogio y Reproche a un Viejo Pergamino*

por Raul A. Cortazar

¡Venerable pergamino, do existis tan añejo a mi existir! No sólo eres realidad, que también eres símbolo; síntesis de mis afectos, meta de mis anhelos.

Tu apariencia enjuta y amarillenta, parece traer hasta el ambiente de mi biblioteca, (pequeña morada de mi espíritu) algo como un susurro de otra edad. ¡Cómo se estreñece de gozo mi alma, aspirando el perfume que exhalas! Al despegarla sobre mi mesa, creas

fuerzas de mi ser se don a la tarea de linar, de “polisser sans cesse”, el parduzco y acorralado bloque de mi inteligencia; hace que en mi arcón espiritual vaya acrecentándose, particula por particula, el tesoro precioso de mi cultura.

Tal vez así, picasso yo, adquirirá el intelecto brillantes reflejos argentados, y quizá también (¿por qué no!) este infimo tesorcillo, llegue a ser tal, que pueda con provecho prodigarlo más tarde a muchos lle-

un presentimiento de derrota.

Su influencia fué prontamente perdiendo terreno. Ya aquella que creí antiquísima arca claveteada, tornó a ser mi diminuta mesita, elegante y monísima. Ya ese perfume “aunve como una coqueína”, dejó de incitarme hacia los apacumbrados recuerdos, y se convirtió en un fresco olorillo de jardín. Resolvió por mi alma un estreñecimiento. Experimenté un algo... Pero vaya a saber lo que sentí! Si hasta creo que

mino, participe de mi aislamiento. ¡Parqué es tu amistad tan ingrata y egoísta! Y me quedé mirándolo, largo, intencionalmente. Sé que considerabas mi reconversión injusta, —dije al fin— y creo ya oírte responder: “Aula amigo refatolero y desleal! Ha poco me prodigabas dulzonas carantoñas, y ya te vuelves contra mí, airado de esa guisa! Y para dejarme tan maltracho con tus palabras! ¡No me he prestado aun-

Encabezado del artículo de Cortazar en su edición original



## LA DIVINA COMEDIA DESDE LA HERMENÉUTICA DE HANS URS VON BALTHASAR

CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO  
*Universidad Católica Argentina*

La *Divina Comedia* es un monumento literario que a lo largo de siete siglos ha generado una tradición interpretativa cuya amplitud y riqueza responden al exceso de sentido de un texto que, desde sus diversos horizontes teóricos e históricos, la crítica ha desentrañado abriendo cada vez nuevas perspectivas de comprensión. La hermenéutica estético-dramática, a partir de la cual el teólogo Hans Urs von Balthasar (Lucerna 1905-Basilea 1988) interpreta el fenómeno literario, representa un aporte significativo a esta tradición dado el carácter original del categorial teórico aplicado. En efecto, entre las numerosas obras literarias que inspiraron la configuración de su proyecto teológico, la obra dantesca ocupa un lugar destacado.

En el marco de la propuesta temática de este número dedicado a las diferentes posibilidades de abordaje del texto literario presentaré, primero, un breve panorama de los ejes teóricos del planteo hermenéutico balthasariano, para luego mostrar cómo se aplica dicho categorial al caso particular de la *Comedia* dantesca<sup>1</sup>.

### I. PERFILES DE LA HERMENÉUTICA ESTÉTICO-DRAMÁTICA

El encuentro entre teología y literatura en el itinerario balthasariano

En la historia del espíritu humano un hecho adquiere el rango de “acontecimiento” cuando introduce en el ámbito del pensamiento una novedad de tal magnitud que da por resultado la apertura de una orientación hasta entonces inédita<sup>2</sup>. Una de las razones por

<sup>1</sup> El estudio de la literatura en la obra de Balthasar es el tema al que está dedicada mi tesis doctoral. Allí me he ocupado de la aplicación del categorial a otros escritores: cfr. *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad*, Salamanca, Editorial Secretariado Trinitario, 2002, 53-229.

<sup>2</sup> Cfr. MANDRIONI, Héctor Delfor. 2001. “Historia y tradición”, en Ferrara, R. - Galli, Carlos (eds.), *El tiempo y la historia. Reflexiones interdisciplinarias*, Buenos Aires, Paulinas, (41-54) 41.

la que la obra de Balthasar puede ser considerada como acontecimiento en el sentido aludido es, precisamente, el carácter central que en su obra adquiere el encuentro entre la literatura y la teología. De la repercusión que esto ha producido en el ámbito de los estudios teológicos me he referido en trabajos anteriores<sup>3</sup>; aquí me propongo reflexionar sobre el aporte que representa para los estudios literarios.

El interés de Balthasar por la literatura se remonta a los años iniciales de la formación de su pensamiento. En efecto, su dedicación a la teología fue precedida por sus estudios universitarios en Germanística. Los mismos fueron coronados, primero, en 1930, con la publicación de su tesis doctoral, *La historia del problema escatológico en la literatura alemana moderna*<sup>4</sup>, y luego, con la aparición de su *Apocalipsis del alma alemana*<sup>5</sup>, obra en tres volúmenes publicada entre 1937 y 1939, en la que amplió y profundizó los temas de su doctorado dedicados a Rilke, Dostoievski, Novalis, Hölderlin, Schiller, Goethe y Jean Paul, entre otros.

Esta orientación hacia la literatura se vio consolidada luego por el encuentro con la obra de Péguy, Bernanos y Claudel. Así pues, el lenguaje de la forma literaria, valorado por su posibilidad de expresar el todo en el fragmento, fue configurando su modo estético peculiar de ver y de decir el misterio teológico. Sobre la base de las correspondencias que descubre entre el discurso literario y el teológico el autor, fue tejiendo una parte importante de la trama de su pensamiento<sup>6</sup>. Esto explica también el porqué de la presencia de poetas, novelistas y dramaturgos en su Trilogía<sup>7</sup>: junto a los clásicos griegos y latinos, aparece el florentino Dante, los ingleses Shakespeare y Hopkins, los españoles Juan de la Cruz y Calderón, por nombrar sólo a los más significativos. La literatura ocupa, pues, un lugar destacado en la forja de un modo de pensar que se propuso recuperar para el pensamiento cristiano el valor de lo estético y de lo dramático.

<sup>3</sup> Cfr. AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia. 1999. "El encuentro de dos mundos: literatura y teología en la trilogía de Balthasar", en *Studium* II/III 109-125; 2001. "La literatura como 'lugar teológico', en *Lumiera* 46 11-25; 2001. "La dimensión existencial de la esperanza en un poema de Charles Péguy", en *Teología* 77 71-81; 2002. "La belleza: un puente entre la razón y la fe", en *El quehacer filosófico en el horizonte del encuentro entre razón y fe*, Santiago de Chile, Instituto Pedro de Córdoba – Universidad Arcis, 31-54.

<sup>4</sup> Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von. 1998. *Geschichte des eschatologische Problems in der modernen deutschen Literatur*, 2da. ed., Einsiedeln-Freiburg, Johannes Verlag.

<sup>5</sup> Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von. 1998. *Apokalypse der deutschen Seele*, 3ra. ed., Einsiedeln-Freiburg, Johannes Verlag.

<sup>6</sup> Para el papel del lenguaje en la configuración de su pensamiento, véase: Avenatti de Palumbo, Cecilia, "La configuración de un lenguaje. El aporte de Hans Urs von Balthasar al diálogo interdisciplinario", en Avenatti de Palumbo, Cecilia; Muñoz de Stanziola, Verónica (eds.). 2002. *Actas de las Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, soporte CD-Rom.

<sup>7</sup> El punto culminante del extenso corpus balthasariano es su Trilogía, obra compuesta por tres partes –*Gloria* (1961-1969), *Teodramática* (1973-1983), *Teológica* (1985-1987)– y un *Epilogo* (1987). Para una visión de conjunto de la obra, se pueden consultar en castellano las siguientes estudios: HENRICI, Peter. 1989. "Semblanza de Hans Urs von Balthasar", en *Communio* (E) 11 356-391; ESPEZEL, Alberto. 1993. *Hans Urs von Balthasar. El drama del amor divino*, Buenos Aires, Almagesto; SCOLA, Angelo. 1997. *Hans Urs von Balthasar. Un estilo teológico*, Madrid, Encuentro; AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia. 1998. *Imagen y palabra. Fenomenología de la expresividad en Hans Urs von Balthasar*, Buenos Aires, Ediciones del Aljibe, 7-33.

## LA VÍA ESTÉTICA Y LA TRIPLE AUTOTRASCENDENCIA DE LA FIGURA ESTÉTICA

El punto de partida de la hermenéutica balthasariana del texto literario es su opción por la belleza, la cual es comprendida por el autor en el marco de los trascendentales del ser, es decir, en unidad con el bien y la verdad. A la pérdida de la dimensión estética atribuye Balthasar la fractura actual del horizonte teórico y el debilitamiento y relativismo de los valores éticos<sup>8</sup>. Por ser la belleza el centro de la figura estética, es posible reconocer en ella una triple autotrascendencia: 1. hacia la totalidad del ser; 2. hacia el sujeto como un otro; 3. hacia la acción y la verdad.

1. La primera autotrascendencia de la figura estética es, pues, hacia la totalidad del ser. En efecto, para Balthasar, el fenómeno estético originario consiste en la simultaneidad de “forma” y “contenido”, o bien de apariencia y esencia, a partir de cuya unidad acontece la irradiación de la “luz” o *splendor*. Precisamente, esta luz que emerge de la profundidad de la figura es la garantía de perceptibilidad del ser<sup>9</sup>. En tanto la figura estética se autotrasciende a sí misma hacia la totalidad del ser puede ser considerada como “expresión” del fundamento del ser; “pero esto —señala el autor— para el hombre nunca acontece en el plano puramente espiritual por encima del fenómeno sensible, sino necesariamente en la lectura de una forma sensible”<sup>10</sup>.

De este modo, por la vía estética, Balthasar intenta despertar en el hombre contemporáneo el hábito estético de la mirada global que consiste en la capacidad de percibir en el lenguaje de la figura fragmentaria y particular la manifestación de lo universal. Para ello apela a la necesidad de recuperar la capacidad de atención, puesto que:

<sup>8</sup> “En un mundo sin belleza —aunque los hombres no puedan prescindir de la palabra y la pronuncien constantemente, si bien utilizándola de modo equivocado—, en un mundo que quizá no está privado de ella pero que ya no es capaz de verla, de contar con ella, el bien ha perdido asimismo su fuerza atractiva, la evidencia de su deber-ser realizado; el hombre se queda perplejo ante él y se pregunta por qué ha de hacer el bien y no el mal. [...] En un mundo que ya no se cree capaz de afirmar la belleza, también los argumentos demostrativos de la verdad han perdido su contundencia, su fuerza de conclusión lógica. [...] Y si esto ocurre con los trascendentales, sólo porque uno de ellos ha sido descuidado, ¿qué ocurrirá con el ser mismo? Si Tomás consideraba al ser como “una cierta luz” del ente, ¿no se apagará esta luz allí donde el lenguaje de la luz ha sido olvidado y ya no se permite al misterio del ser expresarse a sí mismo? [...] El testimonio del ser deviene increíble para aquel que ya no es capaz de entender la belleza.” BALTHASAR, Hans Urs von, *Gloria. Una estética teológica. 1. La percepción de la forma*, Madrid, Encuentro, 1986, 23-24.

<sup>9</sup> Entre los múltiples textos en los que el autor se refiere a la constitución de la figura estética, elegimos el siguiente: “Lo bello es, ante todo, una forma y la luz no incide sobre esta forma desde arriba y desde fuera, sino que irrumpe desde su interior. En la belleza, *species* y *lumen* son una sola cosa, si nos atenemos a lo que realmente significa el vocablo *species* (que no sólo designa cualquier forma, sino la forma agradable e irradiante). La forma visible no sólo “remite” a un misterio profundo e invisible. Es además su manifestación; lo revela al mismo tiempo que lo vela. En cuanto forma natural o artística, posee un exterior que se manifiesta y una profundidad interior, pero ambos aspectos son inseparables entre sí. El contenido no está detrás de la forma, sino en ella. Al que no es capaz de ver y comprender la forma, también se le escapa el contenido. Y a quien la forma no ilumina, tampoco el contenido aportará ninguna luz.” (ídem. 141)

<sup>10</sup> BALTHASAR, Hans Urs von. 1992. *Teodramática 2. Las personas del drama: El hombre en Dios*, 28.

La atención es la actitud fundamental del hombre culto en las culturas antiguas: Egipto, China. Lo sorprendente es que el hombre atento, quienquiera que sea, comprende como universal el lenguaje que reina en el fondo de las cosas, aunque él se exprese en vocablos particulares y fragmentarios, y en cada cosa se expresa de tal modo que el hombre entiende: el sentido es más rico que lo que consigue expresar cualquier lenguaje particular<sup>11</sup>.

Por medio de la atención al lenguaje de la figura estética, Balthasar se propone transformar la mirada de superficie en una mirada de profundidad y totalidad.

2. La segunda autotranscendencia de la figura es hacia el sujeto. Objetivamente considerada, la figura irrumpe en el devenir de la existencia del sujeto al que se le manifiesta en un movimiento de salida de sí. Esta salida de la figura hacia el otro sostiene y regula el fenómeno de la interpretación.

Ahora bien, al éxtasis del objeto le corresponderá en respuesta el éxtasis del sujeto. En el dinamismo de este éxtasis mutuo acontece la manifestación de la belleza. El sujeto es arrebatado cuando entra en sintonía con las leyes objetivas de esta figura. Se produce entonces el fenómeno de sintonización o afinamiento (*Stimmung*) entre el objeto que se manifiesta y el sujeto que percibe. Sin esta “disposición de ánimo” o “sintonización” no hay, para Balthasar, encuentro estético posible.

En el encuentro entre el objeto literario y el sujeto receptor, Balthasar postula la primacía del primero sobre el segundo. Al considerar el texto literario desde la categoría estética de figura, ve en él un fragmento en el que se manifiesta la totalidad. En la percepción de la obra literaria como totalidad que aparece en la delimitación de un contorno se presentifica el subtexto o mundo vital del espíritu en la figura que lo expresa. Que este desvelamiento acontezca en el ocultamiento es consecuencia del carácter inagotable del misterio del ser que se patentiza en la figura.

3. La tercera autotranscendencia de la figura es hacia el drama y la verdad. Esto surge a partir del supuesto de que la figura estética es considerada como “expresión” sensible del fundamento del ser que se abre a la “acción dramática” por medio de la “palabra”. En efecto, la “palabra” se convierte en el lenguaje por medio del cual la figura despierta la “libertad” del sujeto. En la articulación entre “figura-expresión” y “palabra-libertad” se produce para Balthasar el tránsito de la dimensión estética a la dramática<sup>12</sup>. Esto es posible porque la figura bella no es considerada como mera mostración esteticista sino como donación de sí. En este donarse radica la apertura de lo bello hacia lo bueno. Se produce, en consecuencia, un diálogo entre la gracia del objeto que se dona y la gratitud del sujeto que recibe. Porque, dice Balthasar:

Donde hay diálogo debe haber palabra. Hace su aparición desde el ocultamiento allí donde la figura puede ser comprendida como expresión: como un fondo que se manifiesta, y tal comprensión supone libertad, intelección y disponibilidad a acoger la manifestación de la forma. [...] Lo bello es una apelación desde una esfera en la que el lenguaje domina en el

<sup>11</sup> ÍD. 29.

<sup>12</sup> CFR. íd. 25- 35.

plano trascendental. [...] Que el ser en sus trascendentales alumbre como lo bello y lo verdadero-bueno, es ya radicalmente lenguaje<sup>13</sup>.

Si bien la apelación dramática viene de la luz de la palabra que se expresa en la figura, la figura tiene que transitar hacia el ámbito del drama si no quiere quedar atrapada en un juego formal que la aleja del carácter existencial de lo humano. Hay, pues, un principio dramático en la respuesta libre del sujeto que se extasía ante la belleza. Este principio tiene su origen en el carácter inconcluso de la figura estética, cuya consumación se realiza en la transfiguración existencial del sujeto.

En virtud del lugar que la dramática ocupa entre la estética y la lógica, Balthasar evita tanto el riesgo del esteticismo como el de una visión estática en la que no hay lugar para la proyección de la estética en el drama de la vida ni para un encuentro con la verdad. La figura bella no se comprende sólo desde las categorías estéticas de *species*, *lumen*, *expressio*, ya que si fuera sólo esto quedaría encerrada en un esencialismo sin dinamismo de apertura hacia lo dramático, sino que ella es comprendida como entrega y merced<sup>14</sup>.

Así, merced a la mediación de la dramática, se produce el tránsito de la estética a la lógica, es decir, de la belleza a la verdad (logos o sentido). La acción existencial e histórica propia del drama es el ámbito tanto del discurso literario como del teológico<sup>15</sup>. Sin embargo, este centramiento en la acción dramática no debe ser entendido en el sentido de oposición acción-contemplación, sino en el sentido de una acción que implica en sí el momento contemplativo y lo consume cuando mediante el drama la dimensión estética se inserta en el devenir histórico del hombre. La decisión habita en la intimidad de la percepción y del arrebató estético, a tal punto que:

Quando esto no se toma en serio, cuando lo estético no revela lo ético que alberga, el arrobamiento se convierte en coartada engañosa (*ravissant*). Cuando algo bello se ve en su verdadera raíz, también queda abierta la libertad hasta su raíz, y entonces tiene lugar la decisión<sup>16</sup>.

La hermenéutica balthasariana del texto literario consiste, pues, en un proceso en el que la verdad o logos de la obra se desvela desde una figura estética abierta al drama de la existencia, lo cual implica una participación activa del intérprete.

<sup>13</sup> Íd. 28.

<sup>14</sup> Cfr. íd. 27 ss.

<sup>15</sup> “Quien dice ‘estética’ designa el acto de percepción o su objeto ‘bello’ y ‘glorioso’, y con ello queda preso en una condición estática que no hace justicia al fenómeno. La estética debe abandonarse e ir a la búsqueda de nuevas categorías. Igualmente el que dice ‘teología’ seguirá anclado en una dimensión estática que sólo queda justificada, si ésta previamente ha experimentado la dinámica del acontecimiento revelador y si a partir de ahí surge siempre de modo nuevo y no como un producto muerto. Por ello tampoco sería posible querer pasar inmediatamente de la estética a la lógica. [...] Y precisamente el drama teatral aparece como el eslabón de unión que falta: transforma el acontecimiento en una figura concreta, transforma por consiguiente la estética más allá de sí misma en algo nuevo, que sin embargo prolonga y prepara al mismo tiempo la imagen para la palabra.” (BALTHASAR, Hans Urs von. 1990. *Teodramática 1. Prolegómenos*, Madrid, Encuentro, 20 y ss.)

<sup>16</sup> BALTHASAR, Hans Urs von. 1992. *Teodramática 2. Las personas del drama: El hombre en Dios*, 34.

## II. LA *DIVINA COMEDIA* DE DANTE DESDE LA HERMENÉUTICA BALTHASARIANA

A decir de Henri de Lubac, la obra de Balthasar “es como una vibración que invade todas las direcciones del espacio a partir de un centro único”<sup>17</sup>, que es de orden teológico, a saber, la gloria del amor de Dios que se manifiesta en una figura abierta al drama y a la verdad. Cuando esta visión originaria se imprime en el núcleo de un modo histórico de expresar el misterio de Dios, acontece la fundación de lo que el teólogo helvético llama “estilo estético teológico”<sup>18</sup>. Su estudio sobre Dante se sitúa, precisamente, en la segunda parte de su obra *Gloria* dedicada a los estilos<sup>19</sup>.

Tanto desde el punto de vista teológico como estético el poeta florentino significa novedad y comienzo, dado que, dice Balthasar, “en el centro de la imagen escolástico-platónica del mundo Dante pone por primera vez en la historia del espíritu cristiano el misterio de un amor eterno entre hombre y mujer”<sup>20</sup>. A esta conclusión llega aplicando el categorial estético de figura a la obra literaria.

Desde esta perspectiva hermenéutica la figura de Beatriz es considerada como clave de todo el viaje dantesco<sup>21</sup>, pues ella abre el camino hacia la inauguración de lo que el autor llama una “teología existencial”<sup>22</sup>. En efecto, para Balthasar, la novedad estética de Dante se encuentra en la construcción literaria de una figura en la que el amor personal es el centro de una teología en la cual se afirma “el primado de la existencia personal concreta sobre la contemplación escolástica esencialista del mundo”<sup>23</sup>. A partir de la consideración del dinamismo dramático de la figura literaria, Balthasar incorpora a Dante “[...] a la lista de los grandes arquitectos de las catedrales medievales, donde por última vez habitaron indisolublemente juntas la ética y la estética, estimulándose e incrementándose recíprocamente”<sup>24</sup>.

Desde la perspectiva metodológica adoptada, la totalidad de la obra es interpretada desde un fragmento: la escena del encuentro de los personajes en el Paraíso terrenal. En ella confluyen la figura estética y el drama existencial. Dice Balthasar:

La *Comedia* está toda ella montada, como en su juicio, sobre el encuentro de Dante y de Beatriz en el Purgatorio. El camino por el Infierno tiene por motivo principal la compasión de Beatriz, que no ve otro modo de liberarlo de su locura. Las escarpadas laderas de

<sup>17</sup> DE LUBAC, Henri. 1989. “Un testigo de la Cristo en la Iglesia: Hans Urs von Balthasar”, en *Communio*, Santiago de Chile, III/18 (68-81), 69.

<sup>18</sup> Para un desarrollo más exhaustivo del tema de los estilos estéticos teológicos remitimos al lector a otras publicaciones. cfr. AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia. 2002. *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad*, Salamanca, Editorial Secretariado Trinitario, 139-230; “Estilo, expresión y kairós en la Estética Teológica de Hans Urs von Balthasar”, en *Studium V/X* (2002) (en prensa).

<sup>19</sup> Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von. 1986. *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*, Madrid, Encuentro, 15-113.

<sup>20</sup> BALTHASAR, Hans Urs von. 1986. *Gloria. Una estética teológica. 2. Estilos eclesiásticos*, Madrid, Encuentro, 19.

<sup>21</sup> Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von. 1986. *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*, Madrid, Encuentro, 54.

<sup>22</sup> Cfr. íd. 57.

<sup>23</sup> Íd. 41.

<sup>24</sup> Íd. 19.

la montaña del Purgatorio son para Dante simples escaladas e iniciaciones para el encuentro. El Paraíso es estéticamente la parte más ardua de la *Comedia* porque, para atenerse a la poética, debe explayar las dimensiones internas del primer encuentro que constituye el único centro dramático del poema donde tiene lugar la catarsis resolutive<sup>25</sup>.

La tensión dramática que condensa esta escena consiste en la manifestación del amor divino en el humano. Desde el punto de vista estético teológico, en esta escena el amor aparece como contenido de la forma volviéndola radiante. La justificación de la centralidad estructural de esta escena obedece a la peculiaridad misma de la figura teológica estético-dramática que inaugura la *Comedia*: el “amor personal” como “lugar” de la “manifestación” y de la “acción” divinas. De esta manera, Dante le otorga a la figura de Beatriz relevancia teológica sin espiritualizar su eros. El juicio de Balthasar al respecto es por demás contundente:

Esto constituye un hecho enteramente nuevo en la historia de la teología cristiana y desmonta completamente el sistema neoplatónico de la *via positiva, negativa y eminentiae*, como atinadamente observó Charles Williams. Sea como fuere que la figura de la amada pueda enriquecerse con contenidos simbólicos, sería ridículo considerar que esta figura fuera sólo un símbolo o tal vez sólo una alegoría —¿de qué? ¿de la fe? ¿de la teología? ¿de la visión de Dios?, realmente ¡sólo eruditos cubiertos de polvo podrían caer en algo tan abstruso!—, y no considerar más bien que sea una muchacha florentina de carne y hueso. ¿Por qué no podrá un cristiano amar a una mujer con amor eterno y dejarse introducir por ella en esa plenitud que llamamos “eternidad”? Por primera vez y ya nunca de nuevo tan grandiosamente, queda instaurado el principio de que el cristiano no tiene necesidad de desechar el amor finito a causa del amor infinito, sino que más bien puede asumirlo positivamente en el amor infinito: Dante nos revelará seguramente al precio de qué terribles sufrimientos<sup>26</sup>.

Hay una correspondencia analógica entre el carácter descendente del amor de Dios hacia el hombre y de Beatriz hacia Dante en el hecho de que ambos movimientos son iniciales y descendentes. Así lo interpreta Balthasar a partir de la oración que Dante le dedica a su Beatriz en el Empíreo:

¡Oh mujer en quien vive mi esperanza,  
y que para salvarme consentiste  
que quedara tu huella en el infierno,

en tantas cosas como tengo vistas,  
de tu poder y tu benevolencia  
reconozco la gracia y el estímulo!

Era siervo y me has hecho un hombre libre  
por todas esas vías y esos modos  
sobre los cuales potestad tenías.

(“Paraíso” XXXI, vv. 79-87)

<sup>25</sup> Íd. 60-61.

<sup>26</sup> Íd. 39.

Así, en esta hermenéutica queda superado el esquema neoplatónico en razón de que la figura, como realidad dramático existencial, prevalece por sobre interpretaciones alegóricas que impiden la captación del fenómeno estético como totalidad dinámica. Por ello, Balthasar concluye que, en la *Comedia*, “el eterno femenino [...] más que un símbolo, más aún que una alegoría, es la realidad [...]”<sup>27</sup>.

La figura de Beatriz que expresa el amor en el rostro (dimensión estética), realiza la transfiguración ético-existencial en su acto salvífico (dimensión dramática). En la confesión en el Leteo se le revela a Dante la verdad de sí mismo y de la historia (dimensión lógica). De este modo, se cierra el círculo de la hermenéutica balthasariana: en la figura estética quedan incluidas la existencialidad del drama y la revelación de la verdad.

## CONCLUSIONES

La novedad de la hermenéutica balthasariana consiste en haber puesto de relieve la necesidad de encontrar categorías de análisis que no se queden estancadas en los bancos de arena del nivel textual, sino que, desde el carácter estético-dramático-lógico de la figura, conduzcan al lector hacia el nivel de la interpretación del exceso de sentido que es el fundamento ontológico de toda obra literaria.

La hermenéutica de Balthasar no se opone, por tanto, al análisis de la estructura formal del texto literario sino que muestra sus límites, proponiendo un punto de vista a partir del cual el hecho estético se trasciende a sí mismo gracias a la consideración de un tipo de figura que sin perder las cualidades que le son propias se abre al drama y al sentido de la existencia. Los estudios literarios se verían enriquecidos si, a partir de la propuesta balthasariana, advirtieran la necesidad de pasar del nivel textual al nivel hermenéutico, lo que colocaría a la literatura en el nivel histórico-cultural de acontecimiento con poder de incidencia en la existencialidad humana.

<sup>27</sup> Íd. 111.

## PRAGMÁTICA DEL DIÁLOGO TEATRAL CANTADO

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Como todo diálogo, el diálogo teatral consiste, desde un punto de vista pragmático, en una interacción o secuencia coherente de actos de habla que varios agentes llevan a cabo en forma alternativa y bilateral o multilateral (van Dijk, *La ciencia del texto*, 89, 240-241, 260). Al requerir de la interacción del diálogo que sea alterna, estamos descartando, salvo en casos excepcionales, la posibilidad de una superposición de los turnos verbales, y al requerir de ella que sea bilateral o multilateral, excluimos de la categoría de diálogo todo turno monológico o apelativo que no contemple la posibilidad de la reversibilidad e intercambio de los roles de locutor y alocutario, en cuyo caso estaríamos en presencia de actos meramente comunicativos o dialogísticos, pero no ante un diálogo propiamente tal. Sobre estos principios puede definirse el diálogo como *una interacción verbal bilateral o multilateral—nunca unilateral—, consistente en una secuencia de turnos alternos y simétricos—con intercambio de roles—, que se orienta a la creación de un sentido en un proceso semánticamente progresivo, en una situación cara a cara y de concurrencia de signos verbales y no verbales* (Bobes Naves, *El diálogo*, 27, 33, 37-38, 41, 43-44, 63-83, 176, 181, 190; Sharim, “El diálogo dramático y la unidad interaccional”, 166; Stati, *Il dialogo*, 11).

Sin embargo, a menudo ocurren en el discurso dramático, dentro del contexto de un diálogo así definido, actos de habla que se apartan de las antedichas normas. En efecto, no son infrecuentes los monólogos, los soliloquios dialogísticos, las apelaciones sin respuesta o coloquios unilaterales (Urrutia Cárdenas, “El diálogo en el habla”, 193-196), los monodialogos o monólogos alternos con mera apariencia de diálogo (Unamuno, “Soledad”, 33), los apartes, los silencios, etcétera (Bobes Naves, *El diálogo*, 247-248, 255-257, 278). Estos fenómenos, que pueden deberse tanto a las características propias de la especie dramática en cuestión—el teatro poético, el teatro clásico en verso, proclives ambos a una relajación de los elementos intrínsecamente dramáticos en favor de recursos más líricos u oratorios— cuanto a las circunstancias peculiares de un estilo—el absurdo, p. ej.—, de una situación dramática o del estado psíquico de un personaje—silencios, estímulos sin respuesta, réplicas incongruas o no réplicas, anomalías en la toma de turnos (Stati, *Il dialogo*, 21-22, 61-67)—, han sido ya estudiados a propósito de los más diversos

autores y obras; aquí nos proponemos tratar de estas alteraciones en el normal desarrollo de la interacción exclusivamente en relación con, y como consecuencia de la existencia de un discurso musical que, sobrepuesto al verbal, determina para el diálogo, devenido cantado, una estructura interactiva peculiar en la que ya la verosimilitud, ya la economía, ya la inteligibilidad, suelen sacrificarse a las necesidades expresivas del canto y de los efectos musicales. Para ello, y con el doble fin de evitar la natural dispersión que impondría la consideración de un campo demasiado amplio de estudio y de prestar especial atención a uno de los períodos y estilos en que más evidentemente se observó una primacía de la estructura musical por sobre la dramática, nos centraremos solo en un acotado *corpus* de óperas italianas del ochocientos y del temprano novecientos –Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini–, sobradamente conocidas y gustadas<sup>1</sup>.

Una primera alteración en el normal desenvolvimiento del diálogo en el teatro cantado se deriva de la existencia de los **enunciados corales**, los que pueden a su vez ser monológicos, dialógicos, antifonales o repetitivos. Llamamos *enunciado coral monológico* a aquel enunciado producido por un locutor colectivo, definido por una identificación y coincidencia plenas de pensamiento y sentimiento entre todos los individuos que conforman esa colectividad unánime y por una correlativa coincidencia de palabras y entonación. La coincidencia de pensamientos, sentimientos y palabras postula la existencia de un contexto compartido por varios personajes, lo cual basta, en realidad, para negar a éstos su condición de tales como entidades distintas e individuales y generar una categoría peculiar de actante colectivo o desdoblado (Bobes Naves, *El diálogo*, 264; Pavis, *Diccionario*, 130). El enunciado coral monológico, en cuanto monólogo, se sale de las leyes del diálogo por ser un enunciado unilateral que no se integra en una real interacción con reversibilidad y alternancia de roles; en las óperas del estilo y período considerados el *coro* como parte estructural es casi un lugar común, pero no debe limitárselo a los casos de las grandes masas que interpretan cerradas melodías –al estilo del celeberrimo “Va pensiero” del *Nabucco* de Verdi (III iv 32), p. ej., o de los grandes coros guerreros de *Aida* de Verdi (I i 48) o *Norma* de Bellini (II vii 41-42)–, sino que basta la presencia de un simple par de personajes que, momentáneamente, resignen sus individualidades y coincidan en un único enunciado cantado al unísono, para que estemos en presencia de un coro monológico, que suele generalmente expresar el acuerdo, momentáneo o definitivo, de dos caracteres que son animados por idénticos propósitos de venganza –Sam y

<sup>1</sup> Salvo en contados casos, en que transcribiremos los textos aludidos, nos limitaremos a remitir a los libretos correspondientes para la localización de los fenómenos señalados. En muchos casos una transcripción textual significaría, además del empleo de un espacio excesivo, la carga extra de engorrosas explicaciones adicionales sobre la situación pragmática del enunciado, que requerirían por lo demás una especial disposición tipográfica para la señalización de las superposiciones o alternancias a breves secciones, o inclusive, algunas veces, el acompañamiento de notación musical. Ofrecemos las debidas excusas por esta inevitable *abbreviatio*, confiando en que el lector sabrá comprenderla y suplirla con su colaboración.

<sup>2</sup> En manos de un artista mayúsculo como Verdi, el manejo del enunciado coral como signo de acuerdo o concordia puede resultar fascinante y sorprendente. En el dúo *Si pel ciel marmoreo* de *Otello*, en el que éste y Iago unen sus voces sobre idéntico texto para jurar venganza contra la adúltera Desdemona (II v 40), una misma melodía abraza los cantos de los dos hombres sobre idénticas palabras, pero la concordia es sólo aparente; Otello cree estar concorde con Iago y éste lo finge hipócritamente, pero él y noso-

Tom en *Un ballo in maschera* de Verdi (I i 27-29 *et passim*)—, de amistad y camaradería —Alvaro y Carlo en *La forza del destino* de Verdi (III ii 52)—, de reconciliación —Norma y Adalgisa en *Norma* de Bellini (II iv 36)—, de proyectos o planes —Isabella y Taddeo en *La Italiana in Algeri* de Rossini (I v 49)—, etcétera<sup>2</sup>. Una segunda especie de enunciado coral, el *dialógico*, se obtiene cuando la masa coral ya no monologa, sino condesciende a dialogar con un personaje individual —las escenas iniciales de *Norma* de Bellini (I i 7-8) y de *Il Trovatore* de Verdi (I i 7-11), los diálogos del Padre Guardián y de Trabuco con, respectivamente, los monjes y el pueblo, en *La forza del destino* verdiana (II x 45-47, III xi 69-72), el festivo diálogo entre el Sacristán y la cantoría infantil en la *Tosca* de Puccini (I 22-23)—, o bien cuando el coro se divide en dos semicoros que dialogan entre sí —inicio del acto IV de *Ernani* de Verdi (42-43), inicio del acto III de *La Bobème* de Puccini (65-67), coro de sirvientes y sirvientas de *Don Pasquale* de Donizetti (III iii 43-44)—. La anomalía interactiva aquí es apenas parcial, pues si bien la coralidad continúa atentando contra el carácter alterno y bilateral o multilateral de los enunciados dialógicos, la presencia no ya de un coro sino de dos semicoros posibilita un rescate tanto de la alternancia cuanto de la bilateralidad. Una tercera especie coral es la del *enunciado antifonal*, en el que hay también dos semicoros, pero no ya dialogantes sino monologantes sucesivos mediante enunciados que no se relacionan a modo de estímulo-réplica, sino simplemente se suceden sin mayor grado de implicancia; se atenta por lo tanto contra el principio de la creación de sentido mediante un proceso semánticamente progresivo, ya que aquí cada enunciado significa aisladamente y no concurre a un sentido único, final y progresivo en relación con los enunciados anteriores y posteriores —ejemplos: inicio del acto II (20) del *Ernani* verdiano, respuestas de los sabios en la escena de los enigmas de *Turandot* de Puccini (II ii 38-41), inicio de la gran escena del auto de fe de *Don Carlo* de Verdi (III ii 148-150, según la versión en cinco actos)—. Por último, una cuarta especie de enunciado coral es el *repetitivo*, consistente en un coro que repite a la letra la totalidad o parte de un enunciado precedente dicho por un personaje individual; se atenta en este caso, de nuevo, contra la creación de sentido en un proceso semánticamente progresivo, por cuanto la repetición de un enunciado precedente resulta a todas luces redundante desde el punto de vista semántico, si bien pragmáticamente puede valer como acto de habla asertivo o

---

tros sabemos de su trama y de la falsedad de la acusación, y por tanto, pese a asumir ambos locutores un mismo enunciado coralmente, ni los pensamientos ni los sentimientos —esto es, sus respectivos contextos— coinciden de verdad. Para subrayar la mera apariencia de esta concordia supuesta, el compositor hace que, pese a tratarse de una sola y única melodía sobre un mismo texto, las voces no corran todo el tiempo al unísono, sino discrepen muy sutilmente en breves alternancias contrapuntísticas. *Contrario sensu*, en el dúo previo al asesinato de Desdemona (IV iii 73), ésta y su enfurecido marido creen estar discordes, Otello cree infiel a su esposa y ésta injusto al moro; cantan palabras distintas, enunciados distintos superpuestos en los que la una suplica piedad y el otro la niega, pero la melodía los une y por momentos expresan sus pensamientos divergentes plenamente al unísono, porque la divergencia es falsa, ha sido mentida por la envidia y la insidia y en el fondo los corazones de los esposos se aman y palpitan a la par (González, “Dramaturgias comparadas: William Shakespeare y Giuseppe Verdi”, 17). En los dos ejemplos, es la música la encargada de informarnos, indirectamente, acerca de la falsa coincidencia y de la falsa discrepancia de los contextos de los dos interlocutores, y es el discurso musical, por encima del verbal, el verdadero encargado de vehicular la situación dramática en su real dimensión.

de conformidad. Los ejemplos se encuadran en la especie lírica conocida como *estribillo* o *ritornello*: el más que célebre brindis de *La traviata* de Verdi (I ii 11-12), el brindis de Iago en el *Otello* verdiano (I i 14-16), las coplas de Preziosilla en la también verdiana *La forza del destino* (II i 25-26), la balada de Orsino de *Lucrezia Borgia* de Donizetti (II ii 91-93).

La segunda fuente de alteraciones en los diálogos cantados es la existencia de **enunciados distintos simultáneos**, que atenta contra el principio de la alternancia sucesiva de turnos<sup>3</sup>. Una primera especie de esta alteración la constituyen los *apartes simultáneos*, esto es, dos enunciados monológicos distintos y superpuestos que representan una clara salida del proceso interactivo. Se trata de un recurso frecuente de las comedias, por el cual vemos a menudo que un personaje comenta, dirigiéndose al público o simplemente pensando en voz alta, el desarrollo de la situación; a veces ocurre que son dos los personajes que, al mismo tiempo, se salen del diálogo para pronunciar sendos apartes simultáneos –Figaro y Almaviva en un dúo de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (I vii 27), Almaviva y Don Bartolo en otro dúo de la misma ópera (II ii 62), Cio Cio San y Pinkerton durante el gran dúo de amor de *Madame Butterfly* de Puccini (I 39)–; en otras ocasiones, los personajes dicen sus apartes primero en forma separada y sucesiva, y después los repiten simultáneamente, con lo cual se suma al hecho de violar el carácter alterno y sucesivo de los turnos, el de violar su carácter progresivo y semánticamente concurrente –dúo de Pasquale y Malatesta en *Don Pasquale* de Donizetti (III v 49-50), dúo de Rosina y Figaro en *Il barbiere di Siviglia* rossiniano (I xiii 40)–. Una segunda especie de enunciados distintos simultáneos la constituye la dupla de uno o de varios apartes más uno o varios enunciados apelativos o dialógicos; se trata por tanto de una interacción compleja y anómala en cuanto quien o quienes dialogan lo hacen superponiendo sus enunciados –violan el principio de la alternancia–, y quien o quienes dicen apartes se salen directamente del proceso del diálogo. Casos arquetípicos de estas complejas combinaciones son algunos célebres números de conjunto, como el cuarteto de *Rigoletto* de Verdi (III 126-132), en el que el Duque intenta seducir a Maddalena y ésta le responde –esto es, dialogan–, mientras Gilda dice toda su decepción en un aparte, y en otro *Rigoletto* jura venganza, los cuatro superponiendo por momentos sus frases; algo similar ocurre en el sexteto de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (II ii 124-128), o en el dúo de Norma y Adalgisa de la *Norma* belliniana (I viii 23). Una tercera especie de estos enunciados consta puramente de turnos dialógicos superpuestos, sin apartes ya, y las reglas violadas son las propias de la

<sup>3</sup> Por cierto, la existencia de enunciados distintos simultáneos o superpuestos no necesariamente es privativa del teatro cantado; existen casos, aunque mucho menos frecuentes, en el teatro hablado –recuérdese, por ejemplo, la escena del acto tercero de *Pigmalion* de Bernard Shaw en que Higgins y Pickering se dirigen simultáneamente a la madre del primero para ponderar en forma atropellada y mediante enunciados superpuestos las virtudes de Elisa Doolittle (*Comedias escogidas*, 719)–, pero en estos esporádicos casos en que el teatro hablado recurre a este tipo de enunciados el efecto perseguido es precisamente el de la ininteligibilidad y el de la reproducción mimético-naturalística de una conversación desbordada y fracasada en sus reglas básicas de desarrollo, en tanto el efecto perseguido por los enunciados distintos simultáneos en el teatro cantado suele ser generalmente de orden expresivo, y está dictado no ya por un afán de reproducción realista de una conversación imperfecta, sino por la primacía del discurso musical por sobre el verbal, con lo cual la ininteligibilidad resultante es una consecuencia no ya querida y buscada, sino tolerada o llanamente ignorada.

toma de turnos —que exigen respetar una estricta sucesividad—, con lo cual una interacción de suyo no conjunta, como la del diálogo, se torna conjunta (van Dijk, *La ciencia del texto*, 260). Generalmente, los enunciados se dicen primero en forma sucesiva, y después se repiten en forma simultánea, en un esquema que podemos reputar como el más característico del dúo operístico italiano del primer ochocientos, tal como se ve en los de Norma y Adalgisa en la *Norma* belliniana (II iii 35), Violetta y Germont en *La traviata* verdiana (II v 27, 28-29), o Leonora y Alvaro en *La forza del destino* del mismo compositor (I iii 16). Como cuarta especie, mencionemos la superposición de varios enunciados dirigidos simultáneamente por varios locutores a un alocutario común, lo cual atenta contra la simetría de roles y la sucesividad alterna de turnos —p. ej., la escena en que todos los personajes intentan explicar al mismo tiempo al oficial de policía la causa de los desórdenes, en *Il barbiere di Siviglia* (I xx 56)—. Por último y como quinta especie, un poco a manera de síntesis y combinación de todas las modalidades de enunciados distintos simultáneos, recordemos ese número tan frecuente de las óperas italianas del ochocientos, el *concertato*, en el que varios solistas y el coro, cada uno con su propio enunciado distinto y su propia línea melódica, superponen sus voces para crear un efectivo cierre de escena o de acto —final del acto III de *Otello* (III viii 60-65), final de la escena triunfal de *Aida* (II ii 78-80), marcha de las presas de *Manon Lescaut* de Puccini (III 62-66), buena parte del acto II de *La bohème* del mismo autor (II 36-61)—.

Hemos visto en la clase de los enunciados distintos simultáneos que a veces, antes de ser dichos en forma superpuesta, los turnos son dichos separadamente, y después repetidos conjuntamente; esto nos conduce al tercer tipo de alteración, el de los **enunciados repetidos**, que atentan contra la creación de un sentido mediante un proceso semánticamente progresivo, y contra la máxima conversacional de la cantidad, que prescribe la mayor economía y la menor redundancia en la expresión (Escandell Vidal, *Introducción a la pragmática*, 79)<sup>4</sup>. A veces quien repite es el mismo locutor, por ejemplo en las arias de estructura *da capo*, que se vuelven a cantar íntegramente al llegar al final, como es el caso de muchas *cabalette* o arias rápidas, o también en el caso de réplicas más breves que se desean enfatizar —*La Italiana in Algeri* de Rossini (I iii 37)—, o incluso en el caso no ya de un enunciado entero, sino de una parte, generalmente final o conclusiva, que se reitera una o dos veces, como sucede en la *coda* o *cadenza* de muchas arias o turnos de dúos —“Ah si ben mio” del *Trovatore* verdiano (III vii 44), p. ej.—. Otras veces la repeti-

<sup>4</sup> Un mismo enunciado repetido por el segundo interlocutor puede interpretarse pragmáticamente como una réplica incongrua, es decir, como una respuesta no adecuada a los requerimientos del turno-estímulo, por cuanto se limita a repetir a este mismo (cfr. Stati, *Il dialogo*, 61: “Definiamo ‘congruenza’ la proprietà dialogica degli enunciati-replica che consiste nella conformità con le regole di successione delle funzioni pragmatiche in una coppia di battute, conformità che soddisfa le aspettative di chi ha pronunciato l’enunciato-stimolo”). Sin embargo, bien puede suceder que una réplica consistente en la mera y exacta repetición del enunciado-estímulo, en determinados contextos dialógicos, desempeñe una función pragmática de asersión, conformidad, apoyo, identificación, ratificación o acuerdo, equivalente semánticamente a un simple *sí* o *lo mismo digo*, con lo cual las expectativas del locutor del enunciado-estímulo pueden quedar perfectamente satisfechas. Stati (52) considera estos turnos en que el segundo interlocutor reproduce textualmente o casi el enunciado del primer interlocutor como casos de enunciados eulógicos de índole fática, que asumen un valor pragmático cooperativo.

ción está a cargo de personajes distintos, quienes al hacerse cargo en forma sucesiva de idéntico enunciado demuestran compartir un mismo contexto; tal sucede en ciertos números de conjunto en los que, antes de cantar todos al unísono, van sucesiva y separadamente cantando el enunciado completo, como en el “S’appressan gl’istanti” de *Nabucco* de Verdi (III viii 23) o en la fuga final del *Falstaff* del mismo autor (III ii 110). Finalmente, la repetición puede ser no ya de un enunciado solo y aislado, sino de una secuencia dialógica de dos o tres turnos, vueltos a decir todos, en el mismo orden, por sus interlocutores<sup>5</sup>.

La cuarta y última anomalía de la que nos ocuparemos, la de los **enunciados casi iguales simultáneos**, resulta de una combinación del enunciado coral y la repetición. Se trata de enunciados levemente distintos, en los que sólo difieren los deícticos correspondientes a las dos personas involucradas en el diálogo, y que se cantan simultáneamente sobre una misma melodía, a veces directamente<sup>6</sup>, a veces a modo de repetición conjunta y coral tras haber cantado cada personaje el mismo enunciado —con la sola diferenciación de los deícticos, como queda dicho— en forma separada y sucesiva<sup>7</sup>.

Todas las alteraciones que hemos señalado en la interacción del diálogo cantado producen, separada o conjuntamente, efectos de ininteligibilidad —enunciados distintos simultáneos—, inverosimilitud —enunciados distintos simultáneos, enunciados corales, enunciados repetidos— o falta de economía —enunciados repetidos—; en vista de estos efectos las alteraciones estudiadas pueden reputarse como negativas, pero en el plano de la expresión los efectos producidos son abiertamente positivos y fecundos. La ininteligibilidad o la inverosimilitud, por otra parte, afectan al circuito comunicativo unilateral que se establece entre los actores/personajes y los espectadores, pero éstos aceptan por convención que en el circuito comunicativo interpersonajes, contenido por el otro circuito

<sup>5</sup> Veamos dos ejemplos rossinianos. En el dúo de Mustafà y Lindoro de *La Italiana in Algeri* (I iii 37), la siguiente secuencia, consistente en dos pares pregunta-respuesta, es íntegramente repetida por los dos interlocutores, en un ágil movimiento rítmico que intenta —y consigue— sugerir la premura y casi desesperación con que el turco Mustafà pretende adosar su mujer, de la que está ya cansado, al cautivo italiano Lindoro, ponderándole sus prendas, sobre las que Lindoro pregunta y Mustafà responde con gran economía verbal: “LINDORO: -Chiome?... MUSTAFA: -Nere. LINDORO: -Guance?... MUSTAFA: -Belle.” En *La Cenerentola* (II iv 144) se combinan dos tipos de repetición, la del solo enunciado del primer interlocutor por el segundo, y la de la entera secuencia de cuatro enunciados por ambos, según el esquema siguiente: “MAGNIFICO: -Ci rivedremo. DANDINI: -Ci rivedremo. DANDINI: -Ci parleremo. DANDINI: -Ci parleremo”, que se repite íntegramente.

<sup>6</sup> Transcribimos como ejemplo el dúo amoroso de Norina y Ernesto de *Don Pasquale* de Donizetti (III vi 51): “Tornami a dir che m’ami/ Dimmi che mio [mia] tu sei;/ Quando tuo ben mi chiami/ La vita addopi in me./ La voce tua si cara/ Rinfranca il cuore oppresso./ Sicura [sicuro] a te dappresso,/ Tremo lontan da te”. Como se ve, las únicas divergencias en los enunciados de los dos enamorados radican en el género de los deícticos *mio/a* y *sicura/o*, lo cual no basta para destruir el carácter coral del turno.

<sup>7</sup> Tal es el caso del dúo de despedida de los enamorados Lucía y Edgardo en *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (I iv 88-90); primeramente, cada interlocutor dice, separada y sucesivamente, este enunciado: “Verranno a te sull’aure/ I miei sospiri ardenti,/ Udrai nel mar che mormora/ L’eco de’ miei lamenti./ Pensando ch’io di gemiti/ Mi pasco e di dolor,/ Spargi un’amara lagrima/ Su questo pegno allor”; después, ambos lo repiten al unísono, pero con una leve variante deíctica en el primer verso: “Verranno a me [a te] sull’aure...”

mayor (Bobes Naves, *El diálogo*, 266; Cuesta Abad, “Dos dimensiones semióticas”, 366; De Toro, *Semiótica del Teatro*, 20-21; Pavis, *Diccionario*, 141) puedan ser perfectamente inteligibles enunciados distintos simultáneos y perfectamente verosímiles enunciados corales; para decirlo en términos de Bajtin (“El problema de los géneros discursivos”, 248-293), el diálogo en cuanto discurso primario, entre personajes, puede parecer inteligible, pero al ser asumido por la enunciación del discurso secundario —la obra teatral—, esa inteligibilidad se borra por obra y gracia de las convenciones del género, y si bien el espectador sigue sin entender las palabras superpuestas, acepta que sus locutores y alocutarios puedan entenderlas. A lo largo de la historia de la ópera, la dialéctica **esquema dramático/esquema musical** se correspondió muy bien con una paralela oposición **inteligibilidad/expresividad**: si prima el esquema dramático prima también la inteligibilidad, si se privilegia en cambio el esquema musical, prima con él la expresividad y sufre la inteligibilidad<sup>8</sup>. Distintas épocas, distintos estilos y distintos compositores dieron distintas soluciones a este problema, aunque en esencia permanece aún hoy, según nos parece, insoluble. Mozart, Verdi y Wagner, cada uno a su modo, intentaron insuflar más drama a la ópera y sacrificaron la estructura musical en aras de una más sólida estructura dramática; los tres alcanzaron un encomiable equilibrio, pero sus sucesores extremaron su ejemplo e hicieron que en el siglo XX la ópera esté casi a punto de morir como género musical, enredada en una teatralidad a menudo enemiga del discurso musical y en un tipo de canto —el *Sprachgesang*— cada vez más plegado a los ritmos de la palabra hablada y, en consecuencia, menos *cantabile*. La síntesis, también aquí y como en todo, es siempre la meta más ardua.

## OBRAS CITADAS

**A. Fuentes primarias.** (Citamos los libretos de las óperas consignando en primer término el nombre del compositor, y en segundo el del poeta o los poetas).

BELLINI, VINCENZO. ROMANI, FELICE. 1976. *Norma*, Buenos Aires, Ricordi.

BERNARD SHAW, GEORGE. 1957. *Comedias escogidas*, Madrid, Aguilar.

DONIZETTI, GAETANO. ACCURSI, MICHELE. 1959. *Don Pasquale*, Buenos Aires, Ricordi.

DONIZETTI, GAETANO. CAMMARANO, SALVATORE. 1993. *Lucia di Lammermoor*, Hamburg, Deutsche Grammophon.

DONIZETTI, GAETANO. ROMANI, FELICE. 1989. *Lucrezia Borgia*, Roma, RCA Italiana.

<sup>8</sup> Victor Hugo, receloso contra Verdi durante años debido a que el éxito de *Rigoletto* había llegado a opacar el de su obra *Le roi s'amuse*, en que se basa la ópera, cayó rendido, cuando al fin condescendió a asistir a una representación, ante el poder de la música, y dedicó un significativo comentario al cuarteto del último acto, muy a propósito para el tema del cual venimos tratando: “Si yo también pudiera hacer hablar en mis obras a cuatro personajes a la vez y que el público entendiera las palabras y sentimientos, lograría el mismo efecto” (Osborne, *Verdi*, 100). El altísimo valor expresivo de la música del cuarteto es el factor que opera el milagro de hacer inteligible un cuádruple enunciado verbal distinto y simultáneo; se trata, por cierto, de una inteligibilidad *sui generis*, más intuitiva o afectiva que lógica, pero eficaz al cabo.

- PUCCINI, GIACOMO. GIACOSA, GIUSEPPE - ILLICA, LUIGI. 1977. *La bohème*, Buenos Aires, Ricordi.
- PUCCINI, GIACOMO. GIACOSA, GIUSEPPE - ILLICA, LUIGI. 1977. *Madama Butterfly*, Buenos Aires, Ricordi.
- PUCCINI, GIACOMO. OLIVA, DOMENICO - RICORDI, GIULIO - ILLICA, LUIGI - PRAGA, MARIO. 1977. *Manon, Lescaut*, Milano, Ricordi.
- PUCCINI, GIACOMO. GIACOSA, GIUSEPPE - ILLICA, LUIGI. 1978. *Tosca*, Milano, Ricordi.
- PUCCINI, GIACOMO. ADAMI, GIUSEPPE - SIMONI, RENATO. 1968. *Turandot*, Buenos Aires, Ricordi.
- ROSSINI, GIOACCHINO. STERBINI, CESARE. 1978. *Il barbiere di Siviglia*, Milano, Ricordi.
- ROSSINI, GIOACCHINO. FERRETTI, IACOPO. *La Cenerentola*, Hamburg, Deutsche Grammophon, s.f.
- ROSSINI, GIOACCHINO. ANELLI, ANGELO. 1989. *L'Italiana in Algeri*, Milano, Ricordi.
- VERDI, GIUSEPPE. GHISLANZONI, ANTONIO. 1986. *Aida*, London, EMI.
- VERDI, GIUSEPPE. SOMMA, ANTONIO. *Un ballo in maschera*, Roma, RCA Italiana, s.f.
- VERDI, GIUSEPPE. MÉRY, JOSEPH - DU' LOCLE, CAMILLE [versión italiana de Lauzières, Achille de - Zanardini, Angelo]. 1992. *Don Carlo*, New York, Sony.
- VERDI, GIUSEPPE. PIAVE, FRANCESCO MARIA. 1978. *Ernani*, Milano, Ricordi.
- VERDI, GIUSEPPE. BOITO, ARRIGO. 1981. *Falstaff*, Milano, Ricordi.
- VERDI, GIUSEPPE. PIAVE, FRANCESCO MARIA. 1963. *La forza del destino*, Buenos Aires, Ricordi.
- VERDI, GIUSEPPE. SOLERA, TEMISTOCLE. 1979. *Nabucco*, Milano, Ricordi.
- VERDI, GIUSEPPE. BOITO, ARRIGO. 1984. *Otello*, Milano, Ricordi.
- VERDI, GIUSEPPE. PIAVE, FRANCESCO MARIA. *Rigoletto*, New York, London Records, s.f.
- VERDI, GIUSEPPE. PIAVE, FRANCESCO MARIA. 1979. *La traviata*, Milano, Ricordi.
- VERDI, GIUSEPPE. CAMMARANO, SALVATORE. 1969. *Il trovatore*, Buenos Aires, Ricordi.

## B. Fuentes secundarias

- BAJTIN, MIJAIL. 1995. "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. 6ª ed. México, Siglo Veintiuno, 248-293.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN. 1992. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos.
- CUESTA ABAD, JOSÉ MARÍA. 1989. "Dos dimensiones semióticas del diálogo dramático (dramaticidad y teatralidad)", *Revista de literatura*, LI, 102, 363-394.
- DE TORO, FERNANDO. 1987. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna.
- VAN DIJK, TEUN. 1992. *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós.
- ESCANDELL VIDAL, MARÍA VICTORIA. 1996. *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO. 1996. "Dramaturgias comparadas: William Shakespeare y Giuseppe Verdi", *Cuadernos de literatura inglesa y norteamericana* (Buenos Aires), I, 1, 11-22.
- OSBORNE, CHARLES. 1985. *Verdi*, Barcelona, Salvat.
- PAVIS, PATRICE. 1990. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- SHARIM, SARAH. 1993. "El diálogo dramático y la unidad interaccional", *Lenguas modernas*, 20, 165-184.
- STATI, SORIN. 1982. *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori Editore.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. 1974. "Soledad", en *Soledad*, 6ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 27-50.
- URRUTIA CARDENAS, HERNÁN. 1977. "El diálogo en el habla y la técnica narrativa actual", *Letras de Deusto*, 13, 193-196.

## LA CALIGRAFÍA MODERNA Y SU PROYECCIÓN LITERARIA

SILVIA CRISTINA LASTRA PAZ

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Católica Argentina*

“[...] había gran profundidad y sentimiento en la caligrafía.  
En verdad tenía un estilo que podía hacer callar  
a los de las damas más distinguidas de la corte”.

MURASAKI. *Cuentos de Gengi* (Japón, s.X, época Heian)

Todas las disciplinas abocadas al estudio de la escritura como sistema de signos coinciden en señalar para ésta una triple finalidad, convergente y simultáneamente evolutiva, como la forma más exacta y económica para reproducir y almacenar el lenguaje hablado esencial<sup>1</sup>, como una forma de lenguaje especial configurado por un conjunto de marcas materiales, acompañadas de un particular conjunto de convenciones para su uso, y, simultáneamente, como el medio más eficaz, durante siglos, para atesorar e interrelacionar información<sup>2</sup>.

En el devenir de la civilización occidental los sistemas de escritura para cumplir parcial o acabadamente estas funciones debieron complementar ciertos requisitos formales, en buena medida, devenidos marcas epocales de sus propios estadios de evolución. Estos elementos caracterizadores han sido y son, desde un punto de vista estrictamente material, el tipo de soporte empleado y la posición del mismo, también las diferentes clases de elementos utilizados en la acción de escribir, desde un punto de vista estrictamente formal, la funcionalidad y valorización del entorno socio-cultural con respecto al sujeto escribiente y las modalidades circunstanciales de la escritura como elaboración manual.

Estas modalidades y requisitos formales caracterizan, desde la ciencia paleográfica, de una manera especial al sistema formal de escritura del siglo XVIII, denominado caligrafía moderna, ya que en este tiempo, a causa de las exigencias planteadas por nuevos arquetipos culturales, la cotidianeidad y generalización de la escritura motivó el cambio

<sup>1</sup> Es decir el dispositivo más idóneo para hacer visibles los ejemplos de una lengua específica.

<sup>2</sup> Función, esta última, debilitada y cuestionada por los nuevos medios tecnológicos.

más abrupto y resonante en medios materiales, imbricados en el acto de escribir, desde la Antigüedad (GAUR, 1987, 175-226; RIESCO TERRERO, 1995, 198-254).

Durante siglos el tipo de soporte tradicional en el acto de escribir fue la tabla o pupitre, en posición vertical inclinada en ángulo, frente a la cual el escribiente se situaba parado o sentado, según cuál fuera el sector del manuscrito (tablilla, papiro o pergamino) que confeccionara; a su vez, el instrumento de rotulado, desde fines del siglo V, fue la pluma de ave cortada en la extremidad del escapo y mojada manualmente en tintes naturales que, para facilitar la fluidez uniforme del líquido, requería ser mantenida en posición inclinada en ángulo semivertical (de allí la necesaria complementariedad del tipo de soporte descrito inicialmente). Todos estos elementos y precauciones confinaban el acto de escribir a un proceso ceremonial inherente solo a peritos y con finalidades cancelloras, procesales o literarias que, en primordial instancia, denotaban el empleo de la escritura con un fin esencialmente conmemorador de actos ponderados valorativamente en el interdiscurso cultural y cultural específico de una comunidad determinada.

En igual dirección las posibles modalidades formales de realización del sistema de escritura empleado tendieron a fijar pautas estrictas de gran elaboración y, en consecuencia, de gran pericia de realización que cristalizaron, desde la Alta Edad Media hasta fines del siglo XVI, en la fijación tipológica de modalidades formales específicas para cada signo gráfico con el cual se representa la variación de sonidos de un idioma. De esta manera la *littera libraria* o *libralis*, propia de los códices, y la *littera epistolaris* o *documentaria*, propia de los archivos gubernamentales, tendió a despersonalizarse en variantes modélicas como *littera facticia* que obligaron en el occidente europeo a una especialización minuciosa en el arte de escribir. Estas formas estereotipadas, con fines de embellecimiento y ritualización, fueron herederas directas de la caligrafía monumental romana, específicamente de la *Lapis Niger* o Capital Clásica, propia de las Estelas monumentales romanas, y la *Lapis Desigualis* o Común Clásica, propia de los monumentos provinciales y proveniente de la escritura común. Ambas, de manera combinada, en el siglo III d.C. junto con el efecto determinante del cambio de ángulo de escritura, inclinado a la derecha, y el predominio de la cursiva ligera influyeron en la configuración de la *Libraria Romana* o *Volumina Herculanensia* que en la caligrafía documental se plasmó en la Antigua Común Romana y la Nueva Común Romana. Estas últimas antecedentes directos de las letras Uncial, con trazos curvos y solemnes, y la Semiuncial, con trazos angulosos y ligeros, características en los primeros códices altomedievales.

Posteriormente, a lo largo de los siglos VI al VIII, se configura un sistema caligráfico denominado hoy como Escrituras Precarolinas, cuyos exponentes principales son las Letras Insulares o Irlandesas, de tendencia simple y redondeada, las Merovingias o Continentales, de forma angulosa y enmarañada con tendencia a la verticalización direccional y denominadas “patas de araña”, y las Visigóticas con un ligero y oblicuo énfasis con finas líneas terminales.

Estas variantes altomedievales son desechadas en la Europa continental por el sistema caligráfico, impuesto gradualmente a partir del Renacimiento Carolingio, en el cual la *littera facticia* es la Carolingia o Carolina o Francesa, que dominará el panorama de la escritura durante los siglos IX a XII, que ha sido caracterizada como una letra redondeada vertical, centralizada, de trazos gruesos en un mismo plano, de cortas líneas terminales en los

extremos superiores de sus letras capitales o mayúsculas, y que se configuró como verdadera síntesis superadora de la Nueva Común Romana, la Semiuncial y la Irlandesa o Insular.

Pero a partir del siglo XIII el cambio en el *ductus* o movimiento de la mano del escribiente va a cooperar en generar un nuevo tipo caligráfico la Letra Gótica, que se escribía con una pluma muy ancha sostenida en ángulo agudo. Todas sus variantes eran angulosas y estrechas, con pocas curvas, cargadas de ligaduras y trazos superfluos en todas las direcciones y con un marcado contraste entre perfiles; fueron las preferidas en el norte de Europa, especialmente en Alemania, y durante siglos caracterizaron la escritura de los textos eclesiásticos y la visión medieval del mundo.

Como reacción cultural, filológica y filosófica en sentido estricto, surge en el siglo XV la escritura Humanista o *Littera Antiqua Renovata*, intento consciente de reconstruir la letra manuscrita de la Roma clásica como expresión del renacimiento del saber secular y del estudio de la Antigüedad en el norte de Italia, la cual se caracterizó por un *ductus* suave que genera formas redondeadas y amplias, sin variación de planos, trazadas con pluma fina, en la práctica recuerda al modelo carolingio pero con grosor atenuado.

En los siglos XVI y XVII los sistemas gótico y humanístico acapararon indistintamente a los amanuenses y calígrafos más reputados, quienes en su afán de embellecimiento generaron una escritura cortesana y procesal de gran belleza formal pero de difícilísima lectura (CORTÉS ALONSO, 1986, 187-233).

Será el siglo XVIII quien en un marco cultural de profundos cambios provocará una nueva funcionalidad y valoración del escribiente, motivado por un concepto universalista de la educación y sus efectos en el orden público; **la escritura de marca del poder real muta a beneficio comunicacional del ciudadano en su esfera tanto pública como privada de vida.**

Es en este contexto que se origina una reacción clarificadora, la cual propondrá nuevos modelos caligráficos a través de la acción educadora de eminentes calígrafos, como Jean Poquin, Camille Boutruche, Egidio Bettone, Juan de Iciar, Francisco Javier de Santiago Palomares, Torcuato Toría de la Riva, José Francisco de Iturzaeta e incluso de la orden de los Escolapios.

Junto a esta decantación de modalidades formales promovidas por arquetipos culturales epocales nuevos, debemos recordar lo señalado más arriba en este mismo artículo acerca de la modificación en medios materiales que, ahora, debemos enfatizar como coadyuvantes primordiales de esta manifiesta “revolución” caligráfica. Así nos referimos, en general, a la aparición del **soporte horizontal** PARA ESCRITURA Y LECTURA, que suplantó definitivamente a las diversas formas mobiliarias heredadas del *scriptorium* medieval y que consolidó el auge del *secretaire* personal y del escritorio o *bureau* de estilo inglés o propiamente *Chippendale*. Pero también debemos enfatizar, en particular, el efecto reformador, para el fenómeno del grafismo, provocado por el abandono de la pluma de ave, como instrumento de escritura, por la **pluma mecanizada**<sup>3</sup> y, en me-

<sup>3</sup> En el siglo XIX se generalizó el empleo de las plumas metálicas, ya conocidas desde principios del siglo XVIII y con antecedentes en el XV. Más tarde, a fines del siglo XIX se inició el uso de la pluma estilográfica, pluma de oro o de acero inoxidable, gracias a la cual se pudo prescindir del tintero y lograr una escritura continua, de grosor y fuerza uniformes.

nor medida, el lápiz<sup>4</sup>, los cuales incidieron en el aceleramiento del *ductus* manual, en la simetría entre el módulo (relación entre la altura y la anchura) y el peso de la letra, en la disminución del ángulo de inclinación del escribiente sobre el soporte (por el principio físico de la capilaridad) y en la reducción de forma y tamaño.

Estas modificaciones materiales promovidas por una nueva mentalidad, que veía en la escritura no una marca de clase o pertenencia sino la aurora del igualitarismo social y el eficaz camino para fijar los compromisos esenciales de los ciudadanos entre sí y con el Estado, permitieron la decantación más vertiginosa en la civilización occidental, hasta la llegada en el siglo XX del soporte electrónico, de las modalidades formales de comunicación; en este caso el alfabeto, realizado mediante un determinado sistema caligráfico cuyo soporte esencial será, a partir del siglo XVIII, **la escritura a mano libre** que supondrá la instauración general de LA LETRA CURSIVA DE LIGAMENTO CONTINUO Y DE ESPACIO NORMATIVIZADO ENTRE PALABRAS (ya no más entre letras interdiferenciadas).

Éste es el constante sustrato caligráfico fundamental que caracteriza todo texto manuscrito a nuestro alcance, configurado desde mediados del siglo XVIII hasta la fecha, en su realidad formal.

En consecuencia, este mismo sistema textual, pautado ya con fines esencialmente dialógicos, que acallan ampliamente los fines memorísticos y perpetuadores de las diferentes formas evolutivas de la caligrafía antigua, se constituye también para su estudio como UN DIASISTEMA GRAFOLÓGICO SIMULTÁNEO, pues permite, desde un ángulo accidental, captar en un mismo movimiento la **disposición** de la escritura, la **dinámica** o **estructura** de la letra y el **rasgo tipo** del escribiente. Estas tres categorías de análisis, consideradas analíticamente en un texto manuscrito, abren la posibilidad de indagar, desde una óptica nueva y complementaria a otras estrategias crítico-discursivas, las etapas del proceso creador y de señalar las categorías recurrentes y principales de un genérico perfil creativo.

Esta posibilidad de estudio, frecuentada desde las primeras décadas del siglo XX por entusiastas conocedores de las grafías contemporáneas, guarda agazapado un riesgo sumamente peligroso, y éste es el desconocimiento del origen y evolución de la caligrafía occidental, en general, y de la moderna, en particular<sup>5</sup>.

Hecha esta salvedad esencial, único obstáculo a superar para llevar a cabo un análisis serio y bien fundamentado en estas cuestiones, es necesario tener presente las categorías fundamentales de análisis y los aportes primordiales ya hechos al tema.

En un texto manuscrito, al considerar su caligrafía como marca de expresión intelecto-emocional (PULVER, 1953, 34), ésta debe ser segmentada para su análisis según las categorías grafológicas fundamentales : MOVIMIENTO, CALIBRE, DISTANCIA (entre letras, palabras y líneas), TRAZOS (iniciales, medios y finales), ORDEN O DISPOSICIÓN, DIMENSIÓN, FORMA, PRESTÓN, DIRECCIÓN, INCLINACIÓN, VELOCIDAD, CONTINUIDAD O GRADO DE COHESIÓN

<sup>4</sup> Se generalizó su empleo en la Inglaterra industrial y comercial del siglo XVIII y la variante en uso correspondió a una barra de grafito enfundada en madera.

<sup>5</sup> Riesgo que, en numerosos casos, desvirtuó propósitos entusiastas y análisis interesantes, como el confundir la "D" característica de la cursiva inglesa, modelo diciosesco, presente aún en la escritura autógrafa del siglo XIX, desde Tolstoi a Mariquita Sánchez, con un rasgo tipo del escribiente.

Y GESTO TIPO. Todos estos parámetros constituyen los pasos indefectibles en una consideración integral de la grafía como concreción material de la expresión personal, pero posteriormente, en cada uno de ellos, se hace imprescindible discriminar los rasgos constantes, connotados como marcas temperamentales tipológicas (PERIOT, 1969:99) o indicios de estadios culturales específicos, de los rasgos mutables, evidencias gráficas del *ductus* personal<sup>6</sup>.

Posteriormente esta línea de investigación enfatizada por la lingüista y grafóloga española Matilde Ras, especialmente en *Los artistas escriben*, y mis propias indagaciones en torno a la concreción material de la onda gráfica como núcleo vital de la escritura artística me permiten reconocer las siguientes categorías de análisis, como elementos esenciales para el estudio del subtipo escriturario artístico, y adelantar algunas constantes generales distintivas y permanentes halladas en la realización personal de estas escrituras como manifestación individual y única de la caligrafía moderna.

En primer lugar, las categorías de análisis calígrafo-grafológicas esenciales para estudiar el constructo diferenciador de la escritura artística son : la DISPOSICIÓN DE LA ESCRITURA en el soporte, entendida como la distribución u organización dada a los espacios libre e intencionadamente (márgenes, signos de puntuación, *lapsus calami* voluntario o involuntario (HONROTH, 1960, 67)); la DINÁMICA O ESTRUCTURA DE LA LETRA, entendida como la síntesis generada por la combinación entre las marcas de la velocidad o rapidez (escritura simplificada, signos de puntuación anulados o desplazados, módulo de distancia variado) y el dibujo del trazo (anguloso, redondeado, curvo); y EL RASGO O GESTO TIPO (VELS, 1997, 56), entendido como la marca personal diferenciadora del modelo grafológico establecido (retoques, repeticiones, deformación de letras con respecto al modelo grafológico estudiado, tibeos en el microgesto<sup>7</sup> de fijación de palabras).

En segundo lugar, las constantes distintivas y permanentes, ya individualizadas en el micro sistema constituido por las variantes personales de la escritura artística, son: la simplificación, el trazado en relieve y la proporción armoniosa de la forma de las letras; la originalidad o el anti-modelo al “dibujar” la estructura; el encadenamiento entrecortado entre palabras; y la altura media de una onda gráfica manifestada en una escritura ondulada con predisposición a la inclinación. Estos rasgos generales, derivados de grafismos inherentes a los siglos XVIII y XIX, como prueba de una inteligencia creativa, una emotividad e intuición particulares llegan a enfatizarse, al considerar estas mismas escrituras personales testimoniadas en sus diarios o epistolarios<sup>8</sup>, en seis rasgos recu-

<sup>6</sup> A partir de los estudios psico-grafológicos de Jules Crépieux-Jamin en el siglo XIX, quien fijó en los siguientes siete puntos las características fundamentales de la escritura: forma, dimensión, dirección, presión, rapidez, continuidad y orden, el paleógrafo Ludwig Traube y el psiquiatra Ludwig Klages insistieron en la dinámica bipolar de esta diferenciación.

<sup>7</sup> La Grafología emocional se ha ocupado especialmente del microgesto como denotador material, mediante la modificación “casual” y momentánea de la grafía, de la situación emocional del escribiente, al poner especial énfasis en la persistente relación entre significante y significado de todo signo gráfico realizado.

<sup>8</sup> Trabajo al cual dedico una particular atención en estos momentos para confrontar la realización peculiar de la onda gráfica, de un mismo escribiente literato, en la ejecución de los manuscritos de su obra pública y de sus escritos privados.

rrentes : un orden creativo pero uniforme (márgenes y espacios con un módulo de regularidad personal); presión del trazo constante; letras reflejas “T”, “I”, “D” de estructura basculada y aislada; dirección sostenida; rapidez con velocidad rítmica, y escritura con carácter dinamo-rítmico personal.

En un estadio posterior debemos indagar el grado de intencionalidad y relación de estas múltiples anomalías o rasgos personales de la onda gráfica sobre el proceso creador de un texto específico, y el momento especial en el cual se encontraba el perfil creativo de este escribiente<sup>9</sup>.

Esta posible relectura crítica de los manuscritos de textos literarios, considerados desde la peculiaridad formal de su grafía como un DIASISTEMA DE SIGNIFICANTES GRAFO-LÓGICOS CONTINUOS Y DIFERENCIADOS, supone el reconocimiento permanente, según Geoffrey Sampson (1997, 20) y Giorgio Raimondo Cardona (1999, 34), de la distancia existente entre las **escrituras individuales**, realización momentánea y concreta, y el **sistema de escritura**, conjunto de marcas escritas posibles junto con un potencial conjunto de convenciones para su uso. Esta misma distancia vuelve insoslayable la necesidad, para todo aquel que desee realizar este tipo de análisis en un manuscrito literario determinado, de conocer exhaustivamente el modelo caligráfico de referencia, como realización potencial del sistema de escritura aludido, y sólo posteriormente centrar su atención en las marcas escritas como realización individual<sup>10</sup>.

También es necesario reconocer las limitaciones temporales de esta posibilidad de análisis centrada **exclusivamente** en los TEXTOS MANUSCRITOS, configurados como realización concreta del SISTEMA CALIGRÁFICO MODERNO, pues por todo lo dicho al distinguir en este artículo las modalidades y requisitos de las variantes caligráficas occidentales, en especial la aparición de una nueva intencionalidad comunicacional, testimonial e inmediata, reflejada en la realización material de la escritura a mano libre, únicamente estas características gráficas permiten aplicar los parámetros grafológicos de análisis ya detallados. Y estos mismos parámetros o categorías, aplicados con minuciosidad y rigor, permiten inferir de la escritura, como marca personal del grafismo, características coadyuvantes para conocer el proceso genético del texto y el perfil de su creador.

En suma, el ordenamiento científico de estos elementos suma polisemia crítica al discurso textual y al genérico interdiscurso cultural subyacente, para descifrar la construcción de la textualidad y para definir los procesos de apropiación individual de ese objeto social que es la escritura.

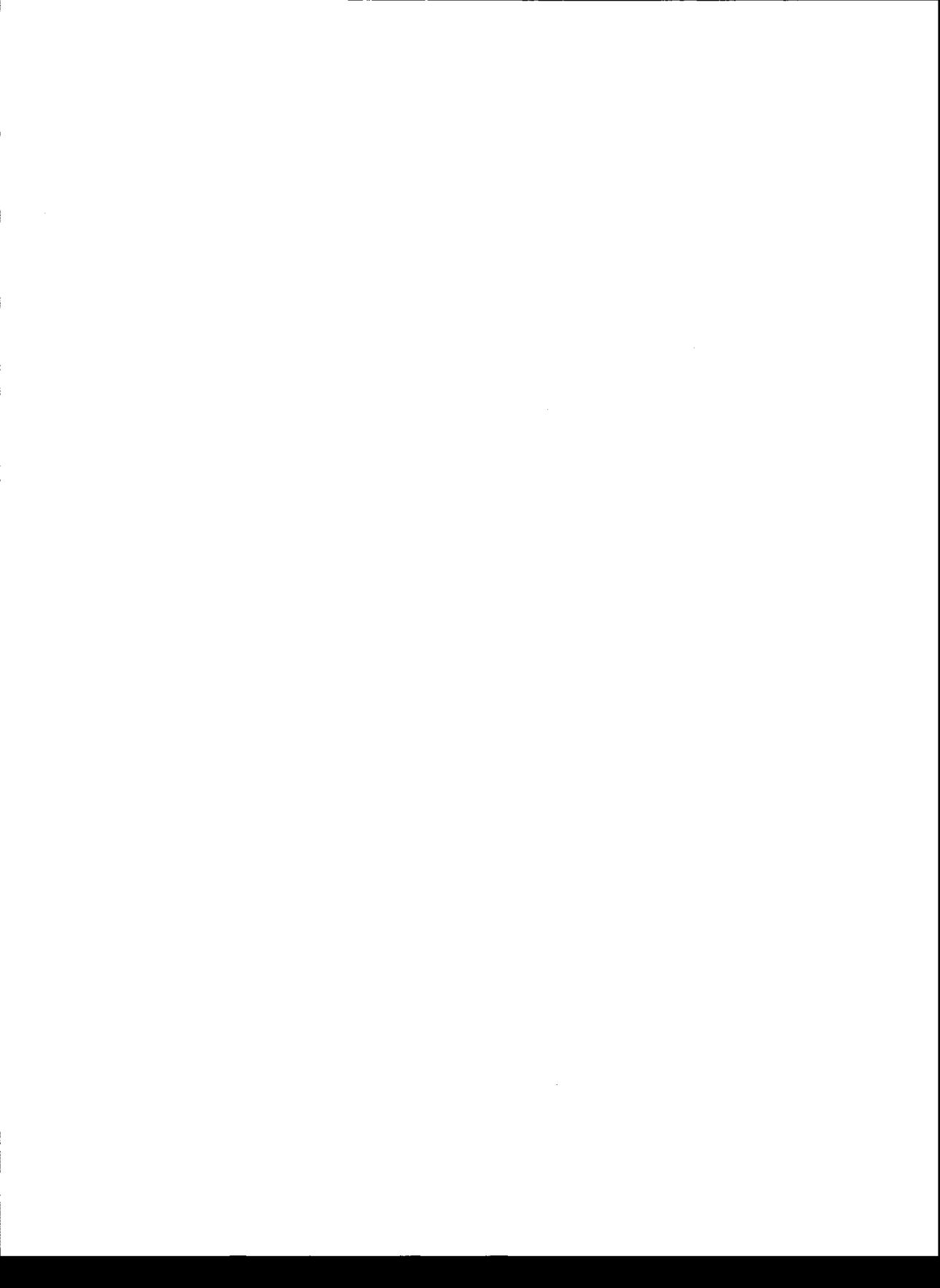
Y tal vez, así como el Oriente del siglo X percibió en el dinamismo gráfico personal una marca de poder y erotización, los manuscritos literarios de nuestra evadida modernidad nos revelen como legado la marca indeleble de la peculiar y errática creación humana.

<sup>9</sup> Al respecto Carl Jung en *Contribución al simbolismo de sí mismo* y en *Tipos psicológicos* asevera la posibilidad de aislar en el perfil creador cuatro subtipos significativos: el tipo intelectual extrovertido (el ensayista o el científico), el tipo sensorial extrovertido (el novelista), el tipo sentimental introvertido (el poeta), y el tipo intuitivo extrovertido (el artista plástico).

<sup>10</sup> Todo estudio que no respete esta pauta esencial carece de fundamento para inferir conclusiones coherentes y significativas.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARDONA, GIORGIO RAIMONDO. 1999. *Antropología de la escritura*, Barcelona, Gedisa.
- CORTÉS ALONSO, VENTURA. 1986. *La escritura y lo escrito. Paleografía y Diplomática de España y América en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Albor.
- GAUR, ALBERTINE. 1987. *A History of Writing*, London, The British Library.
- HONROTH, CURT. 1960. *Reacciones anímicas en el gesto grafoescritural*, Buenos Aires, Troquel.
- JUNG, CARL. 1986. *Contribución al simbolismo de sí mismo*, Buenos Aires, Paidós.
- 1993. *Tipos psicológicos*, Buenos Aires, Paidós.
- KLAGES, LUDWIG. 1959. *Los fundamentos de la caracterología*, Barcelona, Paidós.
- PERIOT, MAURICE. 1969. *Temperamento y personalidad*, México, Esculapio.
- PULVER, MAX. 1953. *El simbolismo de la escritura*, Madrid, Victoriano Suárez.
- RAS, MATILDE. 1974. *Los artistas escriben*, Madrid, Labor.
- RIESCO TERRERO, ANTONIO. 1995. *Aproximación a la cultura escrita*, Madrid, Gedisa.
- SAMPSON, GEOFFREY. 1997. *Sistemas de escritura*, Barcelona, Gedisa.
- VELS, AUGUSTO. 1997. *Escritura y personalidad*, Barcelona, Herder.



## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANCET RUDA, MARÍA AMELIA, *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Buenos Aires, Corregidor, 2002, 668 pp.

El acceso a la obra de Jacobo Fijman está intervenido por secuencias, por escenas surgidas de su propia biografía o del aparato mitológico creado en torno: Fijman y la demencia, Fijman judío converso en los Cursos de Cultura Católica, Fijman y su violín en un balcón, Fijman y el grupo Martín Fierro, Fijman paciente en la cama 13 del Hospital Neuropsiquiátrico Borda. A menudo, estos escenarios configuran la lectura y son causa de cierto abordaje improvisado que sólo ve en las innegables dificultades semánticas de los textos signos de la alteración mental, o en el deseo místico la sublimación de un anhelo de pertenencia a un cuerpo social e intelectual eminentemente católicos. Se encierra a Fijman en la compleja problemática literatura-locura (qué hay de locura en su poesía, qué de misticismo, cuáles son las relaciones entre los dos) y se descarta la posibilidad de un estudio textual, crítico de su obra, donde el análisis sémico busca llegar a las imágenes fuente del proceso creativo para luego, desde allí, remontarse a la interpretación. Es ésta justamente la perspectiva que sigue M. A. Arancet Ruda en *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. El libro tiene además el mérito de restablecer los lazos con el contexto histórico y literario al resaltar el carácter vanguardista de su poesía y las relaciones intertextuales que demuestran que la escritura de Fijman “no es un cosmos cerrado” puesto que recibe influencias. Se trata, en el fondo, de devolver el cariz literario a una obra signada por la marginalidad, consecuencia de su vanguardismo que “exige en el lector una súbita ampliación de la noción de realidad” (p. 79) y de su línea poética que “refiere un proceso existencial totalmente volcado a lo interior, condición que en sí misma implica marginalidad” (p. 21).

En el caso de Fijman, además, hay que añadir al problema de los preconceptos la ausencia de estudios sistemáticos dedicados a una obra que a primeras vistas se presenta fragmentaria, incoherente, hermética. Uno de los aportes del estudio de Arancet Ruda es la búsqueda constante de la coherencia interna de los textos y, en un segundo nivel, de la unidad entre las distintas producciones. En este sentido, la autora va —como dice el título del capítulo segundo— “más allá de la locura”, develando por un lado distintas facetas del sujeto poético y por otro los signos que anuncian la escritura posterior.

Arancet descubre en *Molino Rojo* (1926) un “sujeto en tensión” que pasa de imágenes fragmentarias, condensadas de la locura donde los corderos reflejan la pasividad de los enfermos, a estados de entusiasmo visibles en un grupo de poemas celebratorios cuyas isotopías (relación del sujeto con el cuerpo, con el otro, con la música y la danza) mues-

tran una vivencia del mundo y de la percepción poética que desmiente “las interpretaciones empobrecedoras que reducen *Molino Rojo* a ser portavoz del dolor y de la locura” (p. 141). Resulta particularmente interesante la noción de lugares de paso a la que recurre la autora para explicar cómo este sujeto en tensión transita por espacios interiores vagamente limitados, se mueve “en el aquí (locura, hospicio, sufrimiento), por momentos en el punto intermedio (poemas de expectativa, anunciaciones) y algunas veces, fugazmente, en un ‘más allá’ marcado por los poemas celebratorios” (p. 115).

Esta perspectiva permite recuperar la dimensión religiosa y el deseo de trascendencia que se realizan en el texto mediante “la disolución del sujeto en un estado o en una presencia caracterizada por la ausencia de límites” (p. 626) y que Arancet Ruda vincula con la angustia de los místicos, aunque no ignora que los poemas se mueven ambivalentemente en dos campos de connotación, el de la locura y el de la experiencia de lo trascendente. En cualquier caso, estamos ante un sujeto que busca algo más allá y que marca el texto con ese anhelo. Los intertextos propuestos por la autora refuerzan esta hipótesis: hierofanías del Antiguo Testamento (donde, como en *Molino Rojo*, abundan las imágenes del “pavor y del gozo”), *Las Moradas* y el *Cántico Espiritual* (en *Hecho de estampas*), el *Cantar de los Cantares* (en *Estrella de la mañana*), poetas católicos como Marechal o E. Keller Sarmiento.

Es posible, entonces, buscar en Fijman continuidades, huellas, etapas de un proceso a lo largo de la obra. La lectura completa del estudio permite delimitar varias constantes, una de ellas es la relación del sujeto con el referente. En *Molino Rojo*, el sujeto es un espectador aislado que contempla al mundo; en *Hecho de estampas*, el mundo desaparece y cuando está, es como signo de interioridad; en *Estrella de la mañana*, hay una ausencia absoluta de referentes, “el mundo entero ha retrocedido” (p. 197). Para Arancet Ruda, esta percepción decreciente de las cosas es más que el síntoma de un proceso interno (en este sentido *Hecho de estampas* es descrito como el “registro de una mutación interior”): es también —y esto es lo novedoso— causa del vanguardismo de las metáforas. El análisis propuesto se basa en la distinción que hace Iber Verdugo entre metáfora tradicional y metáfora vanguardista (o, como la llama Huidobro, imagen creada): en la primera subsiste una relación con la referencia, mientras que en la segunda no hay referentes y la imagen se caracteriza por una gran distancia entre el significante utilizado y el significado al que apunta. Así, en Fijman encontramos por un lado imágenes tradicionales donde puede rastrearse una referencia y por otro imágenes creadas donde “la selección y combinación operan en un nivel semántico puramente lingüístico” (p. 106). Esta distinción, clara en la teoría, es por momentos ambigua y nos retrae al problema de la referencia metafórica: ¿en qué medida, por ejemplo, es “silencio frío” (p. 94) una imagen creada (es decir, sin relación referencial) y no una metáfora tradicional? Cualquiera sea su naturaleza, Arancet Ruda analiza rigurosamente la potencia creadora del discurso propia de ciertas imágenes que, siguiendo a R. Juarroz, llama “imágenes fundantes” porque funcionan como matrices generadoras del resto del poema.

Este interés por la coherencia interna de los textos se repite en el análisis de *Estrella de la mañana* donde la repetición y la elipsis son causa de la estructura de “caos dinámico” o “de constelación”. Para Arancet Ruda, el valor semántico de la repetición está ligado a la plegaria y al afán por recrear “un ámbito donde la discontinuidad de los seres

esté abolida”; además, la repetición es “expresión de una experiencia signada por la ausencia de objeto, rasgo propio de la mística apofática que identifica la divinidad con la nada” (p. 267). En este sentido, se entiende por qué “la oscilación entre aislamiento y comunicación” propia de *Molino Rojo* “desaparece en *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana* donde el sentido se deja aprehender como experiencia de pasaje y de superación de la demencia en pos de una instancia superior” (p. 141). Puestas en perspectiva, estas interpretaciones subrayan la dimensión de proceso, de ascesis, de transformación observada que Fijman consigna en algunos versos de *Hecho de estampas*: “Yo estaba muerto bajo los grandes soles [...] / Yo vuelvo sobre un musgo [...] / Yo me veo colgado como un cristo amarillo sobre / los vidrios pálidos del mundo” (H.E, 5).

Fijman publica su último libro, *Estrella de la mañana*, en 1931, pero sigue escribiendo hasta su muerte, en 1970: el estudio releva las poesías no reunidas en libro que conforman un corpus fragmentado (no hay documentación del período 1931-1962). El objetivo de Arancet Ruda —además de dar a conocer poemas que se consiguen difícilmente y cuyos títulos son magníficos: “Canción para la niña prosa de la cruz”, “Canción para las manos taciturnas ocupadas de muerte”, “Égloga concreta que sustenta la abstracta belleza de las cosas, para el místico doctor San Juan de la Cruz”, etcétera— consiste en marcar los nexos que unen los poemas dispersos. Entre estos, la autora destaca la presencia de un tú femenino de probable ascendencia mariana que hace posible “la muerte vital” ya que a la “profundidad primitiva del cuerpo [...] que transforma, engendra y está más allá del tiempo” se añade la “elevación espiritual” (p. 523). Se entiende entonces cómo “un cuerpo omnipotente de una niña de tierra / trae el fuego del mundo.” (1969, “Seráfica cosmogonía”).

Los últimos capítulos del estudio se ocupan de seis cuentos que muestran la locura en acción, aunque (como bien demuestra el análisis sobre el narrador) la demencia no altera la narración, sino que, muy sutilmente, es causa y explicación ficticia de cierta fragmentación descriptiva. Arancet Ruda analiza un sujeto que se entrega a otra dimensión, pero no completamente, puesto que el cuerpo es la frontera entre adentro y afuera que “evita la fuga completa del sujeto al tiempo y al espacio internos” (p. 534). En la poesía, donde Fijman sufre en el cuerpo “una interrupción de todo lo externo para arribar a otro plano” (p. 36), ese límite es cruzado. En este sentido, los textos en prosa comparten con la lírica varios temas recurrentes y la misma falta superficial de articulación entre las partes que confunde al lector por la “presencia poco clara del narrador [que oculta] dónde está la demencia y dónde la cordura, según una ambigüedad deliberada, propia del estilo del autor” (p. 567). Con esto llegamos a la hipótesis que vertebra el análisis y da título al libro, y que consiste “en la sospecha de un deliberado ocultamiento del sentido que es gusto personal y que no debe ser exclusivamente entendido como síntoma de alteración psíquica. El alocutor no se encierra, deja huellas: [...] detrás de la superficie caótica, un significado profundo y ramificado” (p. 629). El motor real del análisis, entonces, consiste en perseguir esas huellas que son principio voluntario, o no, de significación, y que suspenden (y superan) los planteos de la locura y de la irracionalidad. Paradójicamente, es la idea de Fijman escribiendo “Demencia: el camino más alto y más desierto” lo que interpela a la sociedad y abre el tiempo del texto y del sentido.

La división de los capítulos es cronológica. Como las obras se estudian por separado y al final de cada capítulo se exponen conclusiones parciales, podría considerarse esta *Poética de las huellas* como un manual de referencia. Sin embargo, la metodología empleada (que parte del análisis exhaustivo de los semas, de los ejes semánticos, de los motivos, de las relaciones estructurales) requiere una lectura global para valorar las interpretaciones propuestas.

MAGDALENA CÁMPORA

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, HELENA - TUSÓN VALLS, AMPARO. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, Ariel, 1999.

“*El horno prueba los vasos del alfarero; la prueba del hombre es su conversación.*” La sabiduría milenaria de la frase bíblica parece tener hoy más vigencia que nunca. En términos menos poéticos, debemos admitir que efectivamente las identidades sociales de las personas se construyen a través de los usos discursivos. El lenguaje es el instrumento privilegiado para la comunicación, pero también para el poder y la solidaridad, la dominación y la resistencia.

Día a día crece el interés en diversos ámbitos profesionales por el análisis del discurso. Brindar una introducción a esta disciplina, también aludida como Pragmática o Lingüística del texto, es el objeto de *Las cosas del decir*, el nuevo *Manual de análisis del discurso* redactado por las investigadoras españolas Helena Calsamiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls. Como sus autoras lo aclaran, el volumen de casi cuatrocientas páginas pretende no alejarse de la “dignidad sencilla” del manual, del cual se espera una exposición actualizada, clara y concisa.

La Primera Parte del libro presenta un estado de la cuestión de la noción de análisis del discurso, que según cada escuela posee un determinado alcance e incluye disciplinas diversas. A continuación, se describen y se ponen en relación las dos modalidades de realización del discurso: una espontánea, que caracteriza las prácticas orales, y otra diferida, que implica una comunicación *in absentia* entre escritores y lectores. La Segunda Parte comienza con un análisis de la interdependencia del discurso con su contexto lingüístico, local, cognitivo y sociocultural. Del estudio de los elementos deícticos, aquellos que en 1957 Jakobson identificaba como conmutadores, se pasa a la consideración de las personas del discurso y las relaciones que entre ellas se generan. El sentido común indica que en todo acto de habla hay fines o intenciones que el destinatario logra o no interpretar, y el surgimiento de nociones como *implicatura*, *relevancia* o *competencia* responde a un esfuerzo por parte de los lingüistas de explicar este proceso. La complejidad de los temas va en aumento, y la Tercera Parte del manual gira en torno a los mecanismos de organización discursiva y textual. Siguiendo la clásica tipología de los textos de Werlich,

un capítulo está dedicado a los cinco modelos básicos que constituyen la narración, la descripción, la argumentación, la explicación y el diálogo. Luego, un capítulo dedicado al estudio del registro y los procedimientos retóricos ofrece especial utilidad al estudioso del discurso literario. Finalmente, el Apéndice brinda consignas simples y prácticas para quien desee incursionar en la obtención y el tratamiento de datos. De ese modo quedan planteados los lineamientos para el establecimiento de un *corpus*, como podría ser el del español actual.

Cada uno de los once capítulos está precedido por una jugosa cita de Reyes, van Dijk y Halliday, entre otros. Estos epígrafes ponen de manifiesto un criterio integrador, que busca la complementación entre las teorías de autores procedentes de diversas escuelas y lugares. Se destacan los aportes de varios estudiosos españoles, no siempre conocidos en nuestro ámbito y, algo de especial interés para nosotros, se cita la obra de dos investigadoras argentinas, Beatriz Lavandera y Norma Carricaburo.

¿Por qué algunas palabras al ser pronunciadas tienen la fuerza transgresora que se le atribuye al tabú? ¿Qué mecanismos del lenguaje están en juego en el efecto cómico de un chiste? ¿Cuáles son las estrategias que configuran la cortesía verbal? *Las cosas del decir* acerca las respuestas a estas preguntas que forman parte del análisis del discurso y de la vida cotidiana. Más allá de constituir un valioso material de consulta, la lectura del manual nos conduce, en última instancia, a pensar y conocer mejor cómo funciona nuestra propia lengua.

MARÍA LUCÍA PUPPO

GARRIDO GALLARDO, MIGUEL ÁNGEL (con la colaboración de ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ y ÁNGEL GARCÍA GALLIANO). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid, Síntesis, 2000, 366 pp.

El libro ha sido concebido como cierre de la colección en la que aparece, dirigida por el propio autor y formada por veinticinco monografías, que pretenden proporcionar al lector universitario o a cualquier persona interesada en el tema, una aproximación a las cuestiones fundamentales de lo que en la actualidad se llama Teoría de la literatura. Se ha planteado, pues, un manual, una obra de conjunto, una especie de compendio de lo tratado en los volúmenes precedentes. Debido al dinamismo del objeto de estudio, la *teoría*, y a la rapidez con que aumenta cada año la bibliografía, esta obra puede ser vista como una ampliación, reorganización y revisión de las ideas expuestas en un texto que Garrido Gallardo publicó en 1975: *Introducción a la teoría de la literatura*. En esta obra se formulaba la pregunta de qué es literatura, cuestión que late en el fondo del texto que estamos reseñando y de la que se partirá al comienzo de la obra.

Nos encontramos ante un manual sujeto a las exigencias del género entre las que están: accesibilidad, brevedad y objetividad a la hora de transmitir la información existente. El autor intenta hacer asequible al público las diferentes perspectivas teóricas,

metodológicas y terminológicas que se imbrican en el fenómeno de la literatura. Aunque, como he dicho, se trata de una exposición objetiva de los temas, según reconoce el propio autor, la obra responde también en gran medida a las convicciones personales que tiene sobre la disciplina. Algunas de estas ideas estaban presentes en la primera *Introducción* de veinticinco años atrás.

Nunca se compone un manual con la intención de resultar exhaustivo. El autor es consciente de la naturaleza de la obra por lo que únicamente proporciona la información necesaria y pertinente para que cada capítulo pueda ser comprendido, incluso si se lee de manera independiente, lo que hace que en ocasiones se repitan ciertos datos como los de la teoría de los géneros a la que dedica todo un capítulo y que también es estudiada en relación con la pragmática y la teoría de la recepción. A pesar de estas reiteraciones, el autor deja un espacio a la reflexión y la investigación del lector curioso al que se le proporciona como material complementario una breve bibliografía sobre cada tema.

Uno de los principales problemas de todo manual consiste en la organización de sus materiales. La obra está estructurada en diez capítulos cuya coherencia viene dada por los dos primeros. El capítulo con que comienza la obra recibe como título la siguiente interrogación: “¿Qué es literatura?”. La respuesta se desarrolla a través de una divertida receta o “método para hacer poemas” cuya aplicación nos conduce a pensar que la literatura no consiste exclusivamente en una especial elaboración del lenguaje. La literatura puede verse desde distintas perspectivas, desde la historia, la crítica o la teoría, y se pueden emplear distintos métodos de aproximación como señala la cita de Jakobson que sirve de pórtico al libro según la cual debe existir comunicación entre los lingüistas y los estudiosos de la literatura so pena de caer en “un caso de flagrante anacronismo”. Esta idea de la existencia de diferentes aproximaciones válidas es algo en que el autor insiste a lo largo de la obra. El segundo capítulo supone una difícil tarea de síntesis, ya que presenta una visión diacrónica del desarrollo de los estudios sobre Teoría de la literatura desde la poética y retórica de la Antigüedad hasta los planteamientos teóricos más actuales. El contenido de las distintas escuelas o corrientes aparece simplemente esbozado ya que su desarrollo reaparece en los capítulos posteriores.

El recorrido comienza recordando que la Antigüedad ha visto la literatura como elaboración del lenguaje; luego vinieron los estudios historicistas que dejaron de lado el aspecto lingüístico de la literatura. La estilística, cuyo antecedente es la Retórica, recuperó sin embargo el interés por el texto. Significativa ha sido la aportación hispánica a este campo gracias a la figura de Amado Alonso y Dámaso Alonso, por lo que Garrido ha considerado adecuado dedicarle un capítulo específico.

El discurso literario puede verse como mensaje, como resultado de un proceso o como proceso en sí. Los capítulos cuatro y cinco analizan el discurso desde estas dos perspectivas. El cuarto estudia las funciones del lenguaje en relación con los elementos del proceso de comunicación según Jakobson, que inició la Poética lingüística y cuyo impulso fue seguido durante los sesenta por los diferentes estructuralismos interesados en la estructura de la poesía (Levin) y en la del relato (Propp, Barthes y Greimas). El quinto, realizado por un colaborador, el profesor Antonio Garrido, plantea las ideas fundamentales sobre semiótica y pragmática, que tienen especial aplicación en la teoría de los géneros.

Los dos capítulos siguientes se han ocupado de los medios de configurar el discurso y, en general, se puede decir que presentan al lector la tradición del utillaje de estas disciplinas. Junto a planteamientos más innovadores, por ejemplo sobre la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, Garrido se detiene sobre todo en la teoría más acreditada.

En el octavo capítulo, se ocupa de la distinción entre el verso y la prosa. Debido a la complejidad del tema cuyo tratamiento es diferente en cada lengua, se centra exclusivamente en la métrica del verso en español.

Resulta un acierto incluir un último capítulo en el que Ángel García Galiano se plantea por qué enseñar literatura, para qué y qué es lo que hay que proporcionar al alumno. Supone una refrescante visión de la realidad existente en la educación. La falta de interés por estudiar literatura y, lo que es más grave, por leer. El autor dice que hay que formar lectores, que hay que conducirlos a experimentar ese descubrimiento mágico oculto en la literatura. Pero lejos de ser una de tantas críticas sobre la situación educativa en España se esfuerza por aportar ideas prácticas y soluciones al problema.

En conclusión, se puede decir que la obra ha sido concebida como manual de la materia y cumple acabadamente los requisitos que se exigen al género. La claridad del lenguaje, el sentido del humor y la ejemplificación en castellano son, además, atributos muy de agradecer. Una objeción: se echan de menos sendos índices, temático y de autores, que resultarían muy útiles.

**CRISTINA BARTOLOMÉ PORCAR**

GENETTE, GÉRARD, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Poétique), 1999, 365 pp.

Acaso desde otra perspectiva que la de la ficción se pueda declarar que no segundas sino terceras y hasta cuartas partes son buenas, y esa perspectiva es, al menos en esta oportunidad, la de la crítica; un estilo de crítica que crece y madura en la amplificación, la revisión, y, por qué no, la obsesión por elaborar un aparato metodológico válido para el abordaje de textos cuya diversidad puede alcanzar tanto a una epopeya barroca en verso como a las novelas de Alain Robbe-Grillet pero cuya estructura homogénea opera paradójicamente por fragmentos.

Con una compilación de veinticinco ensayos, el a esta altura célebre crítico francés vuelve a la carga con sus insistencias, sus preferencias y también algunas novedades. Nadie más indicado que el autor de *Palimpsestes* para remitimos a una serie intertextual que se remonta a una primera antología publicada en 1966 bajo la égida de Pascal: *figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir*, serie de la cual el presente volumen de “autodicción prepóstuma” (7) parece adquirir conciencia de cerrar un impresionante ciclo que cubre algo más de tres décadas de fructífera labor. El carácter epilodal y de *summa* de este libro se manifiesta sin ambages a partir del primer ensayo, “Du texte à l’œuvre”, en donde G.G. repasa su carrera diacrónica y sincrónicamente desde los inicios en 1959 hasta la

actualidad, y en el cual se advierte la flexión, nunca del todo categórica, de su interés por los problemas de la poética hacia un estudio sobre los principales puntos de la estética. Se trata de “medir y definir [...] la eventual coherencia teórica de[l] conjunto de [sus] trabajos” y de reconstruir “el camino real que [lo] condujo de un objeto a otro” (7). El propio G.G. nos resume así su trayectoria: el paso temprano de la “crítica literaria” a la Poética, en donde “crítica literaria” se define como el análisis interno, formal o interpretativo, de textos u obras singulares, o de toda la obra de un autor, dentro de la cual reconoce como sus maestros (contemporáneos y no) a Péguy, Proust, Gide, Valéry, Thibaudet, Sartre, pero también a Blanchot, Spitzer, Auerbach, Poulet, de Man, Bachelard, y por supuesto Roland Barthes (8); y en donde la inclinación hacia la poética surge a partir de sus trabajos de metacrítica sobre Barthes, Valéry, Borges y Thibaudet (reunidos, junto a sus estudios sobre Flaubert, Proust, Robbe-Grillet y la poesía barroca francesa, en *Figures I*); al tiempo que repasa brevemente sus años como asistente de trabajos prácticos en la Sorbonne (1963-7), donde conoce a “un joven búlgaro, aparentemente mal orientado” llamado Tzvetan Todorov, con quien asiste a un seminario iluminador en la *École des hautes études* (que entonces funcionaba dentro de la propia Sorbonne) a cargo de Roland Barthes, que habría de convertirse en su *mentor-malgré-lui* (9). También nos cuenta cómo el atrevimiento de publicar su primer libro surgió a instancias de Philippe Sollers y Georges Poulet, y que lo esencial de su concepción de la literatura (“y algo más”) comienza a partir del descubrimiento de Borges en 1959. Como fragmento de historia sobre la crítica, son interesantes sus opiniones acerca del escándalo provocado por la *nouvelle critique* en los años 50 y 60, a raíz de la concepción antibiografista frente a la corriente de estudios literarios que se venía desarrollando desde el siglo XIX y que, según Genette, se corta a partir del *Contre Sainte-Beuve* de Proust: la *nouvelle critique*, al igual que el *New Criticism*, se orientaba hacia un tipo de crítica inmanente que favoreciera la clausura del texto. Esta crítica no tardó en dividirse en una rama “temática”, de inspiración más bien psicológica (en la que G.G. incluye el heterodoxo “psicoanálisis existencial” sartreano) y una crítica “estructural” que analizaba las configuraciones formales de las obras. Genette parte poco convencido de la primera opción pero, mucho más atraído hacia la segunda, publica con intención programática su ensayo “Estructuralismo y crítica literaria” en un número de *L'Arc* consagrado a Lévi-Strauss (1965). Al año siguiente, con “Los caminos actuales de la crítica” (reproducido en *Figures II*), y esta vez bajo la impronta de las clases de Valéry para el Collège de France en 1936, la obra de Genette comienza a perfilar uno de sus aspectos más persistentes: el de una historia de la literatura sin nombres de autores (Valéry), la *Kunstgeschichte ohne Namen* (Wöllflin), historia sin nombres cara también a Comte y a Hegel, pero en literatura más conocida como Poética. Analizar aquello que dura y cambia (“durar es cambiar”, decía Thibaudet), lo histórico por excelencia que no es otra cosa que lo transhistórico, encontrar “la afinidad entre esta historia estructural –la historia de lo que dura– y la poética como análisis de los trazos (más o menos) permanentes del hecho literario” (13), es lo que propone también en “Poética e historia” (reproducido en *Figures III*). La realización de semejante programa implicaba, por un lado, una reinterpretación de la retórica clásica, más específicamente de la teoría de las figuras, a la que ve como un ancestro de la semiología o al menos de la semántica y la estilística modernas, y por otro un análisis del relato que se esboza en “Fronteras del relato”

(en el por todos transitado *Communications* n° 8) y que se amplificará, con un análisis global de la *Recherche* proustiana (en *Figures III*), dando lugar a lo que hoy conocemos como “narratología”: la disciplina que estudia los *modos de narración* (tratamiento del tiempo, punto de vista, funciones y estatuto del narrador, etc.), y no las estructuras “profundas”, lógicas y temáticas, que estudiaron Greimas o Bremond, si bien para Genette esta restricción no está en principio más justificada que la que reduce la retórica al estudio de las figuras, o aquella que obliga a los narratólogos a ocuparse únicamente de la ficción, dejando a filósofos como Danto o Ricoeur el estudio de textos históricos o no ficcionales. Dentro de esta línea, y puesto a trabajar en lo que se conoce como “lenguaje poético”, llega a la conclusión de que el criterio esencial del discurso poético reside en la presencia de la versificación. ¿Pero qué sucede una vez que los propios poetas abandonan este criterio? No queda más que un tratamiento semántico del texto, restablecer la fisura esencial del lenguaje, que reside en su carácter convencional o arbitrario. De allí surge su impresionante *Mimologiques, ou voyage en Cratylie* (1976, inédito en castellano), análisis de la literatura “motivada” al nivel de los significantes, y análisis también del porqué de semejantes motivaciones miméticas, desde Platón hasta Francis Ponge. Este “procedimiento estilístico transgenérico”, el de la ensoñación mimológica, no sólo lo introduce de lleno en el estudio de la poética, sino que lo obliga a una reflexión más amplia acerca de las categorías genéricas, paragenéricas o metagenéricas que comparte el campo de la literatura, y lo llevan a la publicación de un relevo *mis à la page* de los géneros literarios (*Introduction à l'architecte*, 1979) y a uno de sus libros famosos, *Palimpsestes. La littérature au seconde degré* (1982), otra espectacular lectura *alla* Borges de toda la literatura como sistema siempre regresivo de textos, la literatura como Libro mallarmeano. Con este trabajo (sin olvidar, aclaremos, las distinciones subrayadas por Kristeva en *Séméiotiké*) Genette sistematizó un concepto hoy casi obvio: el de la intertextualidad, concepto que profundiza en su siguiente publicación, *Seuils* (1987), donde el estudio de la manera en que un texto logra trascender su “clausura” o inmanencia al entrar en relación con otros textos es abordado desde los aspectos paratextuales, que representan con mayor claridad el “contrato de hipertextualidad” mediante el cual el autor hace patente al lector su intención (o sea: que reconozca el hipotexto), y donde también se establece la diferencia entre un texto y un libro.

La transición de la poética a la estética se cumple cabalmente a partir de *Fiction et diction* (1991) y apenas más tarde con *L'oeuvre d'art. I. Immanence et transcendance* (1994) y *II. La Relation esthétique* (1997). De hecho, *Figures IV* bascula en gran medida alrededor de las últimas reflexiones sobre estética planteadas y desarrolladas por el autor. Así, por ejemplo, en *Quelles valeurs esthétiques?* se invocan los conceptos kantiano y hegeliano de juicio estético (pasando por el *dictum* wildeano de que la naturaleza imita al arte), para poder deslindar lo que Genette ve como una confusión entre valores éticos y valores estéticos, cuando en realidad no es posible hablar de “valores” estéticos sin que éstos impliquen necesariamente un “juicio de valor” subjetivo. Entre interesantes notas sobre Simmel, Duchamp y el siempre recurrente (y ocurrente) Pascal, se llega a la conclusión de que “el reconocimiento del carácter autónomo y puramente subjetivo del juicio estético me parece la más segura garantía, no sólo de respeto al juicio ajeno, sino también de ese respeto de su libertad y de su integridad, que funda nuestra ley moral. Moralismo y estetismo

son hermanos enemigos, pero hermanos gemelos [...]” (84). Si con “Relations axiologiques” continúa la exploración de qué es el gusto estético, hay también ensayos más cercanos al Genette de la poética, como por ejemplo la lúcida introducción a *Les Figures du discours* de Fontanier (“La rhétorique des figures”); el análisis de otro barroco francés, Du Bartas, que le permite elaborar una ingeniosa reflexión acerca de cómo se las arregla la forma, en sus desvíos, para representar el núcleo temático del caos originario (es decir, una “mimología”); el valor significativo de la división en estrofas y su repaso diacrónico en la poesía francesa (“A propos des strophes”); la iluminación de Stendhal a partir de textos no ficcionales —aunque Stendhal resulta otro peldaño para reflexionar sobre estética en general— en “Egotisme et disposition esthétique”, “Vert perroquet” y “Autre magie des lointains”; una feroz refutación de Michael Riffaterre a propósito de una frase (entre tantas) enigmática de Proust (“Un de mes écrivains préférés”); o la presentación de un texto clave relacionado con la *Introduction à l’architexte: la Logique des genres littéraires* de Käthe Hamburger. Si bien Genette parece no compartir plenamente la severa distinción planteada por la crítica alemana (que deja fuera de los géneros literarios a las narraciones en primera persona, por ejemplo), la encuentra al menos estimulante para pensar la literatura más allá de sus múltiples codificaciones, y para pensar incluso una poética que si bien se fue haciendo sola presenta clasificaciones que resultan tan familiares que nos equivocamos al asignarlas en una grilla de metodología aplicada, como resulta de revisar los géneros desde la poética. A partir de esta inercia (metodo-)lógica contra la que se planta Hamburger es que Genette rescata su estudio, y nosotros podemos hacer otro tanto con el propio Genette que, sin compartir estos planteos, defiende con justicia la necesidad de ofrecer siempre nuevas o viejas herramientas para realizar una lectura productiva, un análisis honesto y penetrante y una metodología que nos permita quitarnos el velo del acostumbramiento en un arte difícil porque sus materiales, los del lenguaje, no sirven únicamente para fines estéticos.

Una novedad la pueden constituir los ensayos dedicados a la pintura (“La Cour du maçon”; “Le regard d’Olympia”; “Pissarro à L’Hermitage”, con diversas reproducciones) y a la música (“Romances sans paroles”), aunque la sorpresa no es tal si admitimos que el camino hacia la estética entraña necesariamente una confrontación con otras disciplinas artísticas más allá de la literatura.

En Gérard Genette la escritura siempre lúdica, cómica a fuerza de jugar con términos o conceptos que él mismo propone, contrasta con sus verbosas perifrasis, rodeos o tanteos que develan la actitud de evitar categorizaciones siempre que sea posible; ambas vertientes combinadas (más el placer suplementario de alguna cita sobreentendida, de alguna broma que no por erudita pierde su efecto) deparan en todo momento un agradable transcurso por sus páginas, que no carecen de razonamientos a veces algo alambicados, sobre todo en cuestiones de una especificidad cuyas pruebas sistemáticas aburren (las largas citas del barroco francés, o las siempre flamantes *nuances* que proporciona la lectura de nuevas *paperolles* inéditas en proteicas ediciones genéticas de la *Recherche*). El *a fortiori* que articula casi todos los ensayos como muletilla o repetición evidentemente involuntaria refleja no obstante con fidelidad el “método Genette”: la acumulación de enunciados que refuerzan la verdad de la proposición. De todos modos, en este director de la venerable colección *Poétique* de Seuil, se advierte con felicidad que la herencia bien

asimilada de la retórica clásica y neoclásica, de la estilística, del formalismo, del estructuralismo y aun de la hermenéutica (pero no de la deconstrucción, sobre la que pesa su silencio), puede muy bien servir a las reflexiones o estudios de una metodología innovadora de absoluta lucidez expositiva y analítica.

Con Genette obtenemos la fértil confirmación de que todavía sigue habiendo muchas preguntas para hacer a la literatura (desde la propia literatura, desde la poética o desde la estética), y nos enseña cómo desarrollar las posibles respuestas, siempre en el punto más alto del rigor académico, lo cual no excluye, como dijimos, la posible belleza y entretenimiento, que no tienen obligación de comparecer en un texto de crítica literaria, pero cuya presencia ayuda bastante.

**JOSÉ MARIANO GARCÍA**

JAIME-RAMÍREZ, HELIOS, *Ideosemántica de la novelística argentina*, Salamanca, Ediciones Almar, 2001 [Colección Filológica N° 14]

Helios Jaime-Ramírez, argentino, doctorado por la Sorbona y docente en esta Universidad desde 1970, propone dilucidar en este ensayo las motivaciones que rigen la novela argentina de los siglos XIX y XX.

La ideosemántica, ideada por el propio Jaime-Ramírez, sirve como nuevo enfoque metodológico para abordar los textos. Este procedimiento, explicado concisamente en la introducción, se basa en la teoría de la lengua como manifestación de una cosmovisión, por lo que las estructuras sintácticas, estilísticas y narrativas de una obra se orientan según una teleología que expresa el universo mental de su autor.

Como avisa el prefacio, se estudian en seis apartados distintos las innovaciones en materia narrativa de figuras representativas del siglo diecinueve (José Mármol, Lucio V. López y José María Miró) y, en lo tocante al siglo veinte, la obra de Ernesto Sábato y de dos escritores –Roberto Arlt y Eduardo Mallea– considerados claves para las tendencias actuales de la literatura.

El estudio inicial está dedicado a presentar a *Amalia* de José Mármol como una renovación temático-estilística. Novela perteneciente al Romanticismo, supone un avance al abandonar asuntos situados en un pasado más o menos remoto e indagar en el presente. Esto es atribuido al interés del autor de describir los acontecimientos conflictivos de su época. Asimismo, el intencionado lugar protagónico (o antagónico) que ocupa la ciudad sitúa a *Amalia* más allá del costumbrismo. También resulta llamativo el análisis del tiempo en la obra en su doble aspecto cronológico y “existencial”. Tras una detallada fenomenología, se sitúa al tiempo cronológico en función de la trama. A su vez, el tiempo “existencial”, que refiere a la intensidad emocional de los personajes, es mostrado por la estructura de contigüidad de los diferentes episodios.

*La gran aldea* de Lucio V. López, tratada en el segundo capítulo, es otro ejemplo de cómo las formas estilísticas responden a cambios sociales. Situada en el naturalis-

mo, que se ocupaba de describir una parcela de la sociedad, la obra ofrece un conjunto variado de hombres que pierden sus valores en una época signada por la bonanza económica. A través del estudio de recursos como la ironía y la caricatura, el autor ve en esta novela una sátira a la frivolidad y el esnobismo que se iban gestando en la Argentina de entonces.

También *La bolsa* de José María Miró supone para Jaime-Ramírez una renovación dentro del naturalismo. Este tercer apartado se dedica a las innovaciones de la obra en materia descriptiva. Las descripciones, ajenas a la metodología objetiva naturalista, adquieren matices fantásticos para dar la impresión de agitación de una ciudad que conduce a la enajenación de los protagonistas. La evolución psicológica de los personajes, cada vez más atrapados en una sociedad materialista, es otro punto interesante de investigación, que demuestra la mirada lúcida de Miró sobre su tiempo.

El cuarto trabajo indaga el sentido de lo fantástico en la obra de Roberto Arlt. Tras el análisis de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, donde la búsqueda de lo extraordinario se opone a una ciudad que suprime la identidad de los individuos, lo fantástico es explicado lúcidamente como reflejo del desgarramiento entre la aspiración metafísica y la sociedad materialista sufrido por el hombre actual. Con acierto se subraya en estas obras la exploración de la psicología profunda de los personajes como singular aporte a la narrativa nacional. Mención aparte merece, por otro lado, el estudio de lo “extraño natural” para el que un acontecimiento inverosímil puede ser explicado naturalmente (como sucede en *Un viaje terrible*) o el azar de un encuentro crucial e inesperado revela el misterio de la existencia (en *El amor brujo*).

El quinto trabajo expone el pensamiento de Eduardo Mallea en su novela *La babia de silencio* gracias al descubrimiento de la función semántica de la estilística y del sentido iniciático de las diferentes peripecias. Nuevamente, la oposición entre una realidad exterior destructiva y la vida interior es objeto de un inteligente análisis, que trasluce la búsqueda de Mallea de una auténtica alma nacional.

Ernesto Sábato completa la lista de los autores tratados. El estudio de *Sobre héroes y tumbas* y *Abbadón el exterminador* refleja acertadamente una dimensión vivencial del espacio y el tiempo y un ahondamiento en la psicología y en el sentido de la existencia. Otro punto digno de mencionar es la conexión que establece Jaime-Ramírez entre el escritor argentino y el movimiento romántico por la primacía de la ensoñación y lo no-racional, y por la exploración de los conflictos interiores del hombre y de nuevas dimensiones de la realidad ocultas en lo cotidiano.

El volumen se cierra con un apartado sobre el sentido de la locura. Aquí la locura (presente por ejemplo en las obras de Arlt, Sábato y Mallea) es entendida como furor poético y creación, como profundización en la interioridad del hombre y como respuesta a aparentes criterios de normalidad que impone un sistema social dominado por el pragmatismo.

El libro cumple ampliamente con sus objetivos y constituye un aporte para el estudio de la novela argentina, lo que hace de él una lectura sumamente recomendable.

DANIEL RICCARDO

## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A LA REVISTA LETRAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (U.C.A.)

1) Se presentan escritos en computadora (original y copia), acompañados del disquette procesado en WORD o WORDPERFECT, a doble espacio, y no podrán sobrepasar las 25 páginas de computadora con las notas y bibliografía incluidas. Se deben señalar claramente los párrafos y el margen a la izquierda debe ser de 4 cm.

2) Las notas deben ubicarse a pie de página. Se recomienda reducir al mínimo las notas y no utilizarlas para la simple mención de fuentes bibliográficas. La bibliografía se consignará después de las notas, por orden alfabético, con el sistema autor-fecha (ver ejemplos).

3) Las citas, si son cortas, van en el texto entre comillas. Si la cita comienza en mitad de la oración se encabeza con el signo [...]. De igual modo termina si la frase está incompleta. el mismo signo se utiliza si hay salto de texto. Si las citas son largas van con sangría en el margen izquierdo y a un espacio, sin comilla, en párrafo aparte. Se utiliza el mismo signo [...] cuando sea necesario (salto de párrafo, versos, etc.).

4) Los paréntesis se usan de acuerdo con las normas generales; los corchetes, al tratarse de cambios del texto original como ser observaciones adicionales y omisiones.

5) Los guiones van entre palabras compuestas sin espacio (ej.: Ibero-América), y cuando se utilizan para incisos en medio de una frase, con espacio antes del guión inicial y después del guión final.

6) Las palabras extranjeras y términos técnicos van en cursiva, con excepción de los que figuran en el diccionario más reciente de la Real academia de la Lengua.

7) Se utilizan los números arábigos para indicar el número de una revista y los romanos para tomos, de revistas o libros y también para los capítulos de las obras. En general se suprimen las abreviaturas n<sup>o</sup>, vol. y p.

8) Las referencias bibliográficas en el texto van entre paréntesis, ej.: (COULSON, 1974, 79). Estas referencias se consignarán a continuación de la cita. Los datos completos deben ir al final, en la bibliografía.

9) Otras normas:

— Los nombres de diarios y revistas van en cursiva.

— Los nombres de días, meses y años van en minúscula.

— Después de puntos suspensivos y comillas nova punto.

— Los títulos de primera jerarquía van en el centro, mayúsculas; los de segunda jerarquía en el margen izquierdo, mayúsculas; los de tercera van en cursiva, minúsculas.

— El adverbio “solo” no se acentúa a menos que pueda confundirse con el adjetivo homófono. Tampoco se acentúa el grupo “ui” a no ser que lleve el acento de sílaba (ej.: jesuítico, pero construido).

— Se utilizan las comillas dobles para los textos citados dentro de uno propio no cuando se cita con sangría izquierda. Las comillas incluidas dentro de otras se pueden marcar con comillas de ángulo o comilla simple (ej.: “más adelante, en El centauro. «El centauro», insiste en...”). También la comilla simple se utiliza para señalar palabras en trabajos lingüísticos y gramaticales.

— Después de “en” o “ver”, no se colocan dos puntos.

— Las abreviaturas solo van en cursiva cuando corresponden a formas latinas no españolizadas. El acento en “íd.” o en “ibíd.” ya españoliza. Para uniformar la publicación rogamos usar art. cit. (artículo citado), *op. cit.* (obra citada), *cfr.* (confróntese), *loc. cit.* (lugar citado), ms./mss. (manuscrito o manuscritos), p./pp. (página o páginas), p. ej. (por ejemplo), s./ss. (siguiente o siguientes), v./vv. (verso o versos), *Ibíd.* (ibídem), *id.* (ídem), *sic.* (así).

### Ejemplos

En el texto:

*En Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma que “ya en la «expansión» o ya en la «concentración», el alma no deja girar en torno de su centro marcado en la figura con una cruz” (MARECHAL, 1965, 58).

Según advierte Javier de Navascués (1992, 245 y ss.) la autotextualidad es un recurso importante en *Adán Buenosayres*.

En la bibliografía:

COULSON, GRACIELA. 1974, *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

LOJO MARÍA, ROSA. 1982. “Lucía Febrero; mujer simbólica en *Megaflón o la guerra*”, *Alba de América*, 1 (California, julio-diciembre).

NAVASCUÉS, JAVIER DE. 1992. *Adán Buenosayres. Una novela total* (Estudio Narratológico), Pamplona, EUNSA.

Se terminó de imprimir  
en el mes de enero de 2004 en

KADMA S.R.L.

Paraguay 372 (1870) - Avellaneda  
Provincia de Buenos Aires  
República Argentina