ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXVI – Número 55 – 2015

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Gramma
Semestral

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

Asistente de Redacción
Enzo Cárcano

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de dos números por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar
La correspondencia sobre el canje debe dirigirse a la Biblioteca Central de la Universidad del Salvador. Área de Gestión de la Información. Bibliotecaria Iris Bajú. Tte. Gral. Perón 1818 (subsuelo) – Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Argentina, Tel.: 54-11-4375-5434, int. 1231. Correo electrónico: canjerevistas@usal.edu.ar
La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica**: Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial
Graciela Aletta de Sylvas - Universidad Nacional de Rosario
Ana Benda - Universidad del Salvador
Jorge Alejandro Bracamonte - Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
Elisa Calabrese - Universidad Nacional de Mar del Plata
Beatriz Curia - Universidad del Salvador / CONICET
Juan José Delaney - Universidad del Salvador
María Rosa Lojo - Universidad del Salvador / CONICET
Rodolfo Modern † - Academia Argentina de Letras
Hebe Beatriz Molina - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina
Ana María Zubieta - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional
Manuel Aznar Soler - Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Camilla Cattarulla - Università degli Studi Roma Tre (Italia)
Gregory Dawes - North Carolina State University (Estados Unidos)
Malva Filer - Brooklyn College (Estados Unidos)
David William Foster - Arizona State University (Estados Unidos)
Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)
Silvia Sauter - Kansas State University (Estados Unidos)
Cynthia Tompkins - Arizona State University (Estados Unidos)
Arnaldo Toledo Chuchundegui - Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba)

Consejo de Redacción
Haydée Isabel Nieto - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Liliana Laura Rega - Directora de la RedBUS

Gramma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel 1); en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en el Portal del Hispanismo y en el catálogo de la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): http://p3.usal.edu.ar/index.php

Gramma
Año XXVI, Número 55, 2015

ÍNDICE

Editorial 7

INVESTIGACIÓN

Malvina Aparicio y Susana Biasi (Argentina)
La tempestad de Shakespeare en la Construcción de la Identidad Sudamericana en el siglo xx. El Ariel *(1900), de J.E. Rodó, e* Inglaterra, una fábula *(1999), de L. Brizuela* . . . 17

Soledad Martínez Zuccardi (Argentina)
La "Primera Antología Poética de Tucumán" (1952) y el Campo Literario Local Durante el Peronismo 32

Camila Spoturno Ghermandi (Argentina)
La Pesadilla del Hombre Suburbano en los Cuentos de John Cheever «¡Adiós, juventud! ¡Adiós, belleza!» y «El nadador» 48

Alejandro Casais (Argentina)
Reflexiones en torno de la ignorancia de Merlín en el Baladro *burgalés* 69

Laureano Ralón (Argentina)
No Estar del Todo: Los Límites de la Lucidez en la Narrativa Cortazariana 86

Tarik Torres Mojica (México)
«Misa Fronteriza», de Luis Humberto Crosthwaite: Literatura e Identidad desde la Frontera 104

ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE

Oscar Conde (Argentina)
Acerca del Lenguaje del Fútbol 123

Julián Martínez Vázquez (Argentina)
Importancia de Trabajar la Competencia Morfológica en las Clases de Español: la Derivación. 127

CREACIÓN

Patricio Foglia (Argentina)
Poemas. 137

María Eugenia López (Argentina)
Poemas. 140

Laura García del Castaño (Argentina)
Poemas 142
Gloria Olga Justa Martínez (Argentina)
Tríptico de Teresa 145
Cristian Godoy (Argentina)
Beverly Hills 147
Natalia Camodeca (Argentina)
Hugo 151

RESEÑAS

Daniel Alejandro Capano (Argentina)
Historias sin historia. La mirada que piensa 161
Andrea Alejandra Bocco (Argentina)
Reseña del Libro de Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo Juego de espejos. Otredades y cambios en la literatura argentina contemporánea 164
Carmen Kowalinski (Argentina)
Aproximaciones Teóricas y Críticas sobre la Violencia 168
Jéssica Sessarego (Argentina)
Fernanda Bravo Herrera, Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina 173

TRABAJOS DE CÁTEDRA

Santiago Tomás Espora (Argentina)
Effi Briest*, de Theodor Fontane, o el Trasplante de Un Alma «Natural»* 179
Jorge Rauber (Argentina)
Una Poética del Desvelo: los Tres Cuadros del Pintor Mijáilov en Anna Karénina*, de Lev Tolstói* 190

Autores 201

Normas Editoriales 207

Editorial

La revista *Gramma* adhiere a la Declaración sobre los índices de citación y las prácticas editoriales, cuyo texto reproducimos a continuación:

Por iniciativa de la *Revista chilena de literatura*, de la Universidad de Chile, los editores de algunas revistas latinoamericanas nos reunimos el 29 de septiembre del 2014 en Santiago de Chile para discutir políticas comunes y formas de apoyo en nuestra actividad. Los asistentes coincidimos en expresar nuestra inconformidad frente a las formas predominantes de medición de la calidad académica de las publicaciones que, en primer lugar, privilegian criterios administrativos y cuantitativos sobre los contenidos y, en segundo lugar, tienden a ignorar las prácticas académicas propias de las humanidades, que son diferentes a las de las ciencias exactas y aplicadas. Por eso, hemos decidido firmar la siguiente declaración pública, en cuya redacción hemos trabajado durante el primer semestre del 2015.

Antecedentes

En los últimos años, varios gobiernos latinoamericanos han venido adoptando formas de medición de la calidad académica basadas en las nuevas políticas de administración pública, que privilegian el uso de indicadores y métricas por encima del contenido y del valor científico, social y cultural intrínseco del trabajo académico. Tales políticas han sido asumidas también por algunas universidades, cada vez más atentas a la visibilidad y el impacto, a la posición en los ránquines internacionales, y en general a la formación de capital humano en una perspectiva que privilegia el desarrollo económico.

Por lo general, los modelos de medición adoptados se basan en las prácticas académicas de las ciencias exactas y aplicadas, e ignoran las particularidades que caracterizan el trabajo académico en las ciencias humanas. Como criterio general, se suele privilegiar el *paper* como formato estándar de la producción académica, por encima de otras formas de difusión del conocimiento más afines a las humanidades, como el ensayo o el libro. Además, estos modelos conciben la utilidad del conocimiento de un modo restringido, limitado a la aplicación práctica y a la solución de problemas concretos.

Las ciencias humanas, por su naturaleza reflexiva y polémica, no se ajustan a este tipo de criterios, y esto no significa que sean menos importantes para la sociedad. El saber que ellas buscan es abierto y plural, no está dirigido exclusivamente a las comunidades académicas, sino también al ámbito público. Las humanidades fortalecen y alientan la apropiación crítica de la cultura y la tradición, abren espacios de discusión y debate, y tienen una dimensión utópica que va más allá de la mera solución de problemas inmediatos. Por eso, las humanidades no se adaptan fácilmente a los criterios meramente cuantitativos,

ni a las formas estandarizadas de producción académica. De hecho, al adecuarse a los criterios de calidad imperantes, las humanidades a menudo se ven obligadas a traicionar su naturaleza, sus fines y su efecto social y cultural.

Las publicaciones que suscribimos el presente documento abogamos por una reformulación de los criterios de evaluación académica en las ciencias humanas. Nuestros comités editoriales comprenden la necesidad de la evaluación, pero se oponen a que esta sea concebida a partir de principios cuantitativos o basados en la aplicación práctica inmediata del conocimiento. Dadas las diferencias de tradición e identidad entre las disciplinas, consideramos que tanto las universidades como los estados deben adoptar modelos de medición diferenciados, que tengan en cuenta las particularidades de cada una de ellas, y en cuya elaboración se cuente con una participación verdadera de las comunidades académicas. Solo así podrán establecerse criterios claros para la adopción de políticas públicas con respecto a la investigación académica en nuestras áreas que redunden, efectivamente, en el bien general.

Algunos estados y universidades han adoptado, sin matices, criterios puramente cuantitativos de evaluación basados en los índices de citación, cuyos análisis y métricas se asumen como indicadores directos de la calidad de las publicaciones y de sus contenidos. La necesidad de publicar en revistas o en otros medios que se reportan en estos índices se ha convertido en política pública, en un imperativo para los investigadores, lo que afecta la lógica de la producción académica, los enfoques de las investigaciones, los formatos en los que se escribe y la naturaleza de algunos proyectos editoriales regionales. Esta exigencia y el enfoque cuantitativo dominante crean problemas para los investigadores, y no solo en el ámbito de las humanidades. En el área de las ciencias exactas y naturales han surgido voces críticas frente a los parámetros de evaluación y a la importancia excesiva que han adquirido los índices de citación y el factor impacto. La evaluación cuantitativa, han señalado, es apenas uno de los elementos de la evaluación de la calidad académica, pero no es el único, y ni siquiera el más importante. En todas las áreas, la evaluación académica debe ser contextual, pues debe hacerse a partir de la misión y el proyecto específico de las instituciones, de las publicaciones, de los distintos saberes disciplinarios, de los grupos de investigación y los individuos que son evaluados.

El contexto cultural y socioeconómico juega un papel importante en la consideración de la calidad de una publicación académica en cualquier área, pero especialmente en las humanidades y las ciencias sociales. Los indicadores suelen favorecer, por ejemplo, las publicaciones en inglés, pues tienen índices de citación más altos, se editan en países desarrollados y las más importantes se proponen como publicaciones «nucleares» (*core journals*), es decir, publicaciones que consolidan un canon de la literatura académica más relevante para cada disciplina. Pero las ciencias humanas y sociales, por su propia naturaleza, están vinculadas a contextos regionales y lingüísticos específicos, y esos vínculos son fundamentales en la consideración de la calidad de los productos académicos.

Así ha sido reconocido, por ejemplo, en el documento «Bases para la Categorización de Publicaciones Periódicas en Humanidades y Ciencias Sociales», publicado en junio del 2014 por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (conicet) de Argentina. Allí se establece con claridad que el factor de impacto no tiene la misma incidencia en las ciencias sociales y las humanidades que en otras disciplinas, y que los libros —individuales y colectivos— tienen una gran importancia en la producción científica de este campo, a pesar de que no suelan ser incorporados en los índices de citación. El documento dice, además, que criterios bibliométricos como el factor de impacto no deben ser usados sin más para evaluar la calidad de las publicaciones en ciencias sociales y humanidades. También vale la pena destacar la decisión del conicet de poner en un mismo nivel los índices internacionales (WoS, Scopus) y los regionales (SciELO) o nacionales, como parte de una estrategia para fortalecer la producción regional, y para proponer la lengua española como un idioma de importancia en la generación de conocimiento y la difusión científica en las humanidades y ciencias sociales.

Acuerdos para las Prácticas Editoriales y Académicas

Basados en los antecedentes anteriores, los comités editoriales de las revistas firmantes de la presente declaración hemos decidido formular una serie de acuerdos básicos que guíen nuestras prácticas editoriales y académicas:

- Consideramos que la calidad de nuestras revistas no se basa en un indicador de citación, sino en los contenidos que publican. Por eso, no utilizamos los índices de citación como herramienta promocional. La evaluación de los artículos recibidos tiene como criterios centrales la originalidad y la claridad de sus argumentos, y el aporte que ellos puedan hacer en la discusión académica sobre problemas literarios, estéticos, históricos y culturales. No se tienen en cuenta, por eso, aquellas cualidades o tendencias que puedan incidir directamente en el incremento de la citación de ningún autor o artículo, y mucho menos de cada una de nuestras revistas en su conjunto.
- Nuestras revistas promueven la lectura de sus contenidos y facilitan el acceso de los lectores, pero no obligan a los autores, por ejemplo, a citar artículos previamente publicados por ellas mismas, sino únicamente lo que sea relevante para los fines de cada texto, y de acuerdo con las recomendaciones que surjan del arbitraje por pares. Nuestras revistas tampoco se ciñen exclusivamente al formato del *paper*, ni a la estructura usual del artículo científico (introducción, métodos, resultados y discusión).
- Para nuestras revistas, los sistemas de indexación y resumen internacionales son un elemento clave en la difusión de sus contenidos, pues facilitan la localización de la información y el diálogo académico entre pares (esos eran, de hecho, sus propósitos iniciales). Sin embargo, una revista que no esté indexada en esos sistemas, especialmente en aquellos que miden la citación, no debería ser menos valorada por ese hecho.
- Nuestras revistas promueven la difusión gratuita de sus contenidos o su adquisición

a precios asequibles para los lectores, pues consideramos que el conocimiento, el debate y la argumentación deben ser públicos.
- Nuestras revistas no cobran ni se proponen cobrar a los autores por publicar en ellas, para garantizar el acceso libre a sus contenidos.

Queremos invitar a otras revistas y editoriales académicas a suscribir la anterior declaración y a tener en cuenta los principios aquí establecidos. Hasta ahora, esta declaración tiene el respaldo de las siguientes publicaciones:

- *Aletria, Revista de Estudos Literários* (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
- *ALPHA* (Universidad de Los Lagos, Chile)
- *alter/nativas: revistas de estudios culturales latinoamericanos* (Ohio State University, Estados Unidos)
- Ámbito de Encuentros (Universidad del Este, Puerto Rico)
- *América, cahiers du Criccal* (Université de Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, Francia)
- *Anclajes* (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina)
- *Antares: Letras e Humanidades* (Universidade de Caxias do Sul, Brasil)
- *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Artelogie* (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia)
- *Babedec. Revista de Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
- *Belas Infiéis* (Universidade de Brasilia, Brasil)
- *Biotecnología en el sector agropecuario y agroindustrial* (Universidad del Cauca, Colombia)
- *Bitácora urbano/territorial* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Boletín de arqueología* (Pontificia Universidad Católica del Perú)
- *Boletín científico* (Universidad de Caldas, Colombia)
- *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
- *Boletín de filología* (Universidad de Chile)
- *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico* (Universidad Autónoma de Barcelona)
- *CAFE. Cahiers des Amériques, Figures de l'Entre* (Université de La Rochelle, Francia)
- *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* (Universidad de Salamanca, España)
- *Caribe: revista de cultura y literatura* (Marquette University, Estados Unidos)
- *CELEHIS* (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
- *Centroamericana* (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia)
- *Colindancias* (Universidad de Oeste de Timisoara, Rumania)

- *Cuadernos del CILHA* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
- *Cuadernos de historia* (Universidad de Chile)
- *Cultura del cuidado enfermería* (Universidad Libre, Colombia)
- *Decimonónica: revista de producción cultural hispánica decimonónica* (Estados Unidos)
- *Desafíos* (Universidad del Rosario, Colombia)
- *Desde el jardín de Freud. Revista de psicoanálisis* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Diálogos de Saberes. Investigaciones en Derecho y Ciencias Sociales* (Universidad Libre, Colombia)
- *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* (Universidad el Manar, Túnez)
- Editorial Jorge Millas (Fundación Jorge Millas, Chile)
- *El Ágora USB* (Universidad San Buenaventura, Medellín, Colombia)
- *El taco en la brea* (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- *Encuentros* (Universidad Autónoma del Caribe, Colombia)
- *Entramado* (Universidad Libre, Sede Cali, Colombia)
- *Episteme. Revista de Ciencias Sociales y Humanas* (Universidad Santo Tomás, Sede Villavicencio, Colombia)
- *e-scrita* (UNIABEU, Brasil)
- *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (Universidad Simón Bolívar, Venezuela)
- *Estudios Avanzados.* Instituto de Estudios Avanzados (Universidad de Santiago de Chile)
- *Estudios de Filosofía* (Universidad de Antioquia, Colombia)
- *Estudios de Literatura Colombiana* (Universidad de Antioquia, Colombia)
- *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (Universidade de Brasilia, Brasil)
- *Folia Histórica del Nordeste* (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- *Fronteras de la historia* (Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Colombia)
- *Gramma* (Universidad del Salvador, Argentina)
- *Hispamérica* (University of Maryland, Estados Unidos)
- *Historia Caribe* (Universidad del Atlántico, Colombia)
- *HOW* (Asociación Colombiana de Profesores de Inglés, Colombia)
- *Humanidades* (Universidad de Montevideo, Uruguay)
- *Hypnos* (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil)
- *Ideas y Valores. Revista Colombiana de Filosofía* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Izquierdas* (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile)
- *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* (Red Interuniversitaria Katatay, Argentina)
- *Kavilando. Revista de ciencias sociales y humanas* (Grupo de Investigación para la Transformación Social Kavilando, Colombia)

- *Kaypunku, revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura* (Grupo de Investigación Kaypunku, Perú)
- *Kipus: Revista andina de letras* (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)
- *La manzana de la discordia* (Universidad del Valle, Colombia)
- *La Palabra* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia)
- *Lenguaje* (Universidad del Valle, Colombia)
- *Letras* (Universidad de San Marcos, Perú)
- *Lexis. Revista de lingüística y literatura* (Universidad Católica del Perú)
- *Línguas&Letras* (Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil)
- *Lingüística y Literatura* (Universidad de Antioquia, Colombia)
- *Literatura: teoría, historia, crítica* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Luciérnaga* (Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, Colombia)
- *Lúmina* (Universidad de Manizales, Colombia)
- *Memoria y sociedad* (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia)
- *Milenio. Revista de Artes y Ciencias* (Universidad de Puerto Rico, sede Bayamón)
- *Mora* (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- *Mundo amazónico* (Instituto Imani, Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia)
- *Olho d'água* (Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho», Brasil)
- *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
- *Orbis Tertius* (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
- *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* (Universidad de los Andes, Colombia)
- *Perspectiva geográfica* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia - Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Colombia)
- *Pilquen. Sección Ciencias Sociales* (Universidad Nacional del Comahue, Centro Universitario Zona Atlántica, Argentina)
- *Pilquen. Sección Psicopedagogía* (Universidad Nacional del Comahue, Centro Universitario Zona Atlántica, Argentina)
- *Polifonía. Revista de Estudios Hispánicos* (University of San Francisco, Estados Unidos)
- *Praesentia, revista venezolana de estudios clásicos* (Universidad de Los Andes, Venezuela)
- *Prismas. Revista de historia intelectual* (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina)
- *PROFILE Issues in Teachers' Professional Development* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Psicoespacios* (Institución Universitaria de Envigado, Colombia)
- *Quipu, Revista Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la Tecnología* (Comunidad en Internet de Historia de la Ciencia y la Tecnología en América Latina, México)
- *Rastros Rostros* (Universidad Cooperativa de Colombia)

- *Recial* (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- *Revista Archivos de medicina* (Universidad de Manizales, Colombia)
- *Revista colombiana de gastroenterología* (Asociación Colombiana de Gastroenterología, Colombia)
- *Revista Colombiana de Sociología* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Revista chilena de literatura* (Universidad de Chile)
- *Revista de Filosofía* (Universidad de Chile)
- *Revista de la Asociación Colombiana de Ciencias Biológicas* (Asociación Colombiana de Ciencias Biológicas, Colombia)
- *Revista de Literaturas Modernas* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
- *Revista de psicología GEPU* (Universidad del Valle, Colombia)
- *Revista Historia y Sociedad* (Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín)
- *Revista Iberoamericana* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos)
- *Revista INNOVAR* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Revista Instituto Colombiano de Derecho Tributario* (Instituto Colombiano de Derecho Tributario, Colombia)
- *Revista Laboratorio* (Universidad Diego Portales, Chile)
- *Revista latinoamericana de etnomatemática* (Universidad de Nariño, Colombia)
- *Revista Lebret* (Universidad Santo Tomás, Colombia)
- *Revista Miradas* (Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia)
- *Revista Nomadías* (Universidad de Chile)
- *Revista Poiésis* (Fundación Universitaria Luis Amigó, Colombia)
- *Revista U.D.C.A Actualidad & Divulgación Científica* (Universidad de Ciencias Aplicadas y Ambientales, Colombia)
- *RIVAR, Revista Iberoamericana de Viticultura, Agroindustria y Ruralidad.* (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile)
- *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura* (Universidad de Extremadura, España)
- *Telar* (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)
- *Tendencias & Retos* (Universidad de La Salle, Colombia)
- *Teuken Bidikay* (Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, Colombia)
- *Trabajo Social* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Verba Hispánica* (Universidad de Ljubljana, Eslovenia)
- *Zama* (Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Investigación

La tempestad de Shakespeare en la Construcción de la Identidad Sudamericana en el siglo XX. El *Ariel* (1900), de J.E. Rodó, e *Inglaterra, una fábula* (1999), de L. Brizuela

Malvina Aparicio*
Susana Biasi**

Resumen: Con motivo del Bicentenario y dentro del fenómeno de la globalización, se produce un cuestionamiento generalizado sobre el concepto de identidad y específicamente sobre la naturaleza de la identidad argentina e iberoamericana. A más de 400 años de la primera representación de *The Tempest*, de W. Shakespeare, el poeta que definiera la identidad cultural británica, esta situación se presenta como una feliz conjunción para examinar, dentro de nuestro campo de estudios, las relaciones intertextuales entre dicha obra y algunas producciones en español y en inglés que problematizaron estos temas con el objetivo de identificar las percepciones que se integraron al imaginario colectivo rioplatense. A tales fines se investigaron fuentes tales como Roberto Fernández Retamar, Isak Dinesen, Bruce Chatwin, Lucas Bridges, entrevistas periodísticas y personales (Leopoldo Brizuela), entre otros. Se cotejaron diversas ediciones y dramatizaciones de la obra shakespeariana y se leyó a Rodó y a Brizuela en su contexto epocal con miras a comparar prácticas discursivas desde una perspectiva poscolonial. Asimismo, se atendió

* Doctora en Lenguas Modernas por la Universidad del Salvador y Profesora en Lengua y Literatura Inglesa por la Universidad Nacional de La Plata. Realizó estudios de posgrado en las Universidades de Oxford, de Birmingham (Stratford-upon-Avon), de Londres y en la Universidad de París (Sorbona I). Profesora Emérita de Literatura Inglesa en la USAL y Titular de Literaturas Poscoloniales en la Universidad Católica Argentina. Directora del grupo interdisciplinario de Investigación en Lengua Inglesa de la USAL (Shakespeare). Miembro del Centro de Narratología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: malvina.aparicio@gmail.com

** Magíster en Integración Latinoamericana por la Universidad Nacional de La Plata, Profesora en Historia por la Universidad de Buenos Aires y Traductora Pública de Inglés por la Universidad del Salvador (USAL). Profesora emérita de Historia en la Facultad de Historia, Geografía y Turismo y en la Escuela de Lenguas Modernas (USAL). Investigadora principal del grupo interdisciplinario de Investigación en Lengua Inglesa de la USAL (Shakespeare). Correo electrónico: susana.biasi@fibertel.com.ar

Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 17-31.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

a la evolución de la figura/concepto «Ariel» en ambos textos para determinar su valor en modelos educativos en transición.
Palabras clave: Identidad, Intertexto, Poscolonial, Educación, Discurso.

Abstract: *The Argentine and other Bicentennial celebratory events in our Iberoamerican world have prompted a generalized challenge of the concept and meaning of the so- called «american» identity. Shakespeare, the poet that has for a long time defined British cultural identity, in his last play* The Tempest *seems to provide a wonderful opportunity to examine the impact that his genius caused on the intellectuals that chose to reflect on the problems and issues arising from the complexity of reality all along the* XX *century within the framework of globalization. In this paper we have sought to single out intertextual relationships between the shakespearean play and some productions in English and Spanish with a view to identify perceptions that were later to enter the colective imaginary of our societies. To such ends we have dwelt on such sources as Roberto Fernandez Retamar, Isak Dinesen, Bruce Chatwin, Lucas Bridges, press & personal interviews (Leopoldo Brizuela) as well. Different editions and performances were explored and both Rodo and Brizuela were read in context with a view to compare their discursive practices from a post-colonial perspective.The development of the figure/concept «Ariel» in both texts was studied in order to ascertain its interest in changing educational models.*
Keywords: *Identity, Intertextual, Post-colonial, Education, Discourse.*

deja ahora que la luz de Shakespeare
ilumine tu propia zona de sombra
Leopoldo Brizuela*, Inglaterra, una fábula*

I

El objetivo de nuestra investigación consistió en examinar, desde la doble perspectiva histórico-literaria, las relaciones intertextuales entre *The Tempest* (1611) y algunas producciones —*Ariel* (1900) de J. E. Rodó, uruguayo, e *Inglaterra, una Fábula* (1999), de Leopoldo Brizuela, argentino— que problematizaron cuestiones relativas a la identidad de nuestras sociedades, con el fin de localizar percepciones que se integraron al imaginario colectivo de nuestra región.

El ensayo de Rodó supone un lector ideal joven que se prepara intelectualmente para la dirigencia del futuro y que se modela sobre Ariel, interpretado como un discípulo de Próspero, de rasgos grecolatinos. La novela de Brizuela, por su parte, conecta fenómenos, sucesos, textos icónicos de la cultura occidental, lugares y personajes donde lo real y lo ficticio se integran en formas que requieren de un pormenorizado estudio de fuentes como primer paso para su resignificación dentro del nuevo texto.

La conclusión intenta determinar cómo Shakespeare, especialmente en *The Tempest,* contribuye a la construcción de sentido de estos textos desde una perspectiva postcolonial, y cuál podría ser ese sentido para nosotros en nuestro tiempo y lugar.

II

Con motivo del Bicentenario y dentro del fenómeno de la globalización, se produce un cuestionamiento generalizado sobre el concepto de identidad y sobre la naturaleza de la identidad argentina e iberoamericana. A las puertas de la celebración de los 400 años de la primera representación de *The Tempest* de William Shakespeare, el poeta que definiera la identidad cultural británica, esta situación se presenta como una feliz conjunción para examinar, dentro de nuestro campo de estudios, las relaciones intertextuales entre dicha obra y algunas producciones en castellano que problematizaron estos temas, con el fin de identificar las percepciones que se integraron al imaginario colectivo

De tal modo, hemos leído comparativamente *The Tempest*, el ensayo de José Enrique Rodó *Ariel* (1900) y la novela de Leopoldo Brizuela *Inglaterra, una Fábula* (1999), tanto desde la perspectiva de la escritura y sus características genéricas cuanto de la perspectiva histórica que delimita el ámbito temporal de su emergencia. Por medio del rescate de textos fundantes de nuestra cultura, nos unimos al espíritu de búsqueda y de renovación iniciados con el cambio de siglo.

El estudio del texto de Shakespeare comporta un complejo procedimiento. Por una parte el acceso a diversas ediciones críticas de este, que responden a diversas épocas, diversas aproximaciones teóricas y, por lo tanto, a variantes de forma y fondo. El hecho de que Shakespeare sea no solamente un poeta, sino también un actor con un profundo sentido de lo dramático torna obligatoria la recurrencia a diversas concretizaciones de la obra (aquellas disponibles en nuestro medio).

La concretización de Ariel en escena es particularmente relevante porque ha sufrido cambios genéricos a lo largo de la historia de la representación dramática. Desde los tiempos de Shakespeare en que, como sabemos, los actores eran todos varones, hasta la llegada de las mujeres a escena, cuando se estableció una tradición teatral de dar el rol a un actor mujer. En la audiograbación de 1963 de Harper & Row NY, con Sir Michael Redgrave en el rol de Próspero, la fina vocecita femenina del personaje de Ariel es a veces difícil de distinguir de la del personaje de Miranda (Vanessa Redgrave). En las versiones de la BBC de los setenta y en la de una compañía de repertorio (Renaissance) estadounidense, con actores ingleses en los roles principales, se coincide en utilizar a un actor varón para Ariel. La división junguiana animus/anima que obraba en el dúo Próspero/Ariel(a) desaparece de las modernas construcciones del personaje, las cuales se van politizando poco a poco. En la versión del Teatro Gral. San Martín de 2005, Alfredo Alcón proponía una multiplicación de Arieles; cuatro en traje de fajina, especie de «senderistas» a la orden del Che-Próspero, encarnado por él mismo.

La invisibilidad de Ariel es uno de los problemas que debe enfrentar la puesta en escena. Dicho problema resulta significativo en sí para la caracterización del personaje. En efecto, los espectadores pueden verlo actuar, oírlo cantar, dialogar, eventualmente discutir con Próspero, pero deben estar conscientes todo el tiempo de que, en realidad, nadie puede conocerlo o siquiera saber de él, solo su patrón.

Ariel, criatura súper eficiente, adaptable, confiable, resiente, sin embargo, su servidumbre y, como tal, discute con Próspero a la manera de Caliban y, como Caliban, es reprendido y amenazado en parecidos términos ofensivos. A diferencia de Caliban, sin embargo, tiene un lazo de gratitud con el patrón, que lo liberó de la esclavitud de la gente de Caliban, una esclavitud que aparecía como sin esperanza. Confía en el sentido de justicia de su patrón porque parece comprender el sistema de valores que rige la conducta de Próspero, por lo que se esfuerza en la creencia de que su trabajo finalmente redimirá su servidumbre. Al optar por Próspero, se apropia de una cultura que le brinda nuevas oportunidades. Aparece así como *el ser postcolonial*, integrado a una identidad que se pretende universal. En la perspectiva postcolonial, parece responder a las características de lo que se denomina el «intérprete», el que ocupa la posición intermedia, la posición imposible en la polaridad civilización/barbarie; el que está en la brecha.

En la simetría Caliban-Ariel anteriormente mencionada, Caliban toma, a la inversa de Ariel, solo lo negativo de la cultura invasora. El alcohol, la vulgaridad, el ansia de dominio, la holgazanería. No puede o no quiere procesar la experiencia/el conocimiento obtenido por el contacto con la cultura dominante. Querría revertir la situación al estado previo a la conquista, negando así el decurso histórico. Repite sin cesar el mismo comportamiento que lo llevó a su esclavitud original (Cf. su actitud hacia el bufón y el mayordomo, el mismo que observara con Próspero originariamente). El proceso independista de las colonias del antiguo imperio británico en la segunda mitad del siglo XX indujo a examinar el rol de Caliban en la economía de la obra shakespeariana con mayor atención y a simpatizar con sus acciones y reclamos exasperados. De allí la proliferación de bibliografía que explicita posiciones teóricas variadas, reivindicatorias del personaje.

El objetivo inicial de nuestra investigación se centra en la lectura que hace el uruguayo J. E. Rodó de la obra shakespeariana elegida. En efecto, en 1900 publica su *Ariel,* ensayo de unas cien páginas donde refleja las incertidumbres que los intelectuales de su época en estas latitudes experimentaban frente al cambio de siglo. El imaginario de *La tempestad* seguirá provocando a Rodó todavía por algún tiempo ya que sus reflexiones en esa clave serán publicadas en dos tomos llamados *El mirador de Próspero*, edición madrileña de 1920 (Biblioteca Andrés Bello).

Nuestro interés apunta a rever la recepción de época de *La Tempestad;* asimismo a registrar el cambio de perspectivas que se produce de una vuelta de siglo a otra.

A tal fin, tomamos otro texto, también rioplatense, esta vez argentino, publicado en

1999 bajo el nombre de *Inglaterra, una fábula*, que alude directamente a la patria del Bardo. La vigorosa presencia de *La Tempestad* en nuestra literatura vuelve pertinente la curiosidad y el deseo de estudiar las razones y las raíces de tal vitalidad.

También nos hemos abierto a ecos y producciones que la obra ha suscitado en nuestra América multicultural, especialmente la obra ensayística del cubano Roberto Fernández-Retamar reunida en su libro *Todo Calibán* (2004). La misma forma parte de una generalizada toma de posición socio-política del último tercio del siglo veinte que lo va perfilando como el verdadero héroe/víctima de la obra, en contrapunto con Próspero, perdiendo así la simetría tradicional con Ariel, motivo por el cual ocupa un lugar marginal en nuestro escrutinio.

De las lecturas, visionados y debates de las obras mencionadas, rescatamos algunas respuestas idiosincrásicas. Con respecto a la lectura de *Ariel (*1900), la misma plantea de entrada dificultades de estilo. Poético, elaborado y con una retórica propia de la época, cargado de alusiones a veces oscuras, otras necesitadas de profusas explicaciones y extendidas glosas, se aparece a lectores contemporáneos como de difícil lectura. A la vez, el mismo estilo nos acerca a una época con la que no estamos familiarizados, pero que a partir del texto comenzamos a entender mejor. Los jóvenes que se embarcaron en su formación como investigadores a través de este proyecto lo encontraron atractivo y digno del esfuerzo que les exigía[1]. El hecho de que el ensayo, dedicado a «la juventud de América», tenga la estructura de una clase presidida por un Maestro que recuerda a Próspero y cuya «voz magistral» se revista de un tono cordial pero serio para dirigirse a sus discípulos virtuales, los eventuales lectores, lo tornan muy legible a pesar de las dificultades apuntadas anteriormente y estimulan, como un maestro real haría, a seguir esforzándose para recibir el mensaje que se emite.

El hipotexto shakespeariano se manifiesta desde el título y a través de la imagen que se describe de una figura alada que representa al personaje, de los libros que desde las paredes simbolizan la presencia de Próspero. Pero la lectura de Rodó toma la obra de Shakespeare como punto de partida para una apasionada exhortación a favor de una educación que proteja al hombre de la tentación utilitaria, lo fortalezca frente a los reclamos de su naturaleza que le mantienen esclavo de la misma, indiferente a las posibilidades que su humanidad le abre. Rodó aboga por un sistema de valores que fundamente la educación común, el gran desafío político de la época que las sociedades rioplatenses estaban afrontando con éxito. Esta educación conduce al sufragio universal al que, sin embargo, nuestro escritor mira con recelo debido a los «calibanes» que podrían, por el peso de su número, frustrar las perspectivas de desarrollo futuro de las jóvenes naciones. Al apelar de esta forma a los jóvenes, está exhortándolos a prepararse para ser dirigentes de esta nueva sociedad cuya identidad está en proceso de definición. Tomar conciencia de que dicha identidad será, al menos en parte, su decisión.

1 Silvina Barna; Marcelo Videtta; Marco Luccon; Ariana Araki.

Tal vez porque esta inquietud viene ya desde el hipotexto: lo educativo aparece muy marcado en *The Tempest* desde el primer acto, escena segunda, cuando dialogan Próspero y su hija: el rol del padre como maestro, la educación impartida a la hija y a Caliban, la valoración del maestro sobre su acción («Have I, thy schoolmaster, made thee more profit than other princesses can that have more time for vainer hours and tutors not so careful» [Shakespeare, 1962, p.21]. [«Yo, como tu maestro, te he dado más ventajas que las que han tenido otras princesas con horas perdidas y tutores no tan cuidadosos»][2]); la valoración de uno de sus dos alumnos, tal como la sintetiza Caliban («You taught me language, and my profit on't is, I know now to curse» «The red plague rid you for learning me your language!» [Shakespeare, 1962, p.37]. [«Me enseñaste el lenguage, y mi ventaja es, ahora sé maldecir...» «¡Maldito seas por enseñarme tu lenguaje!»]). El objeto del aprendizaje, tal como aparece en situación, es, pues, el lenguaje mismo. La referencia volverá en diversas oportunidades, como cuando Ferdinand diga de Miranda: «My language! Heavens» (Shakespeare, 1962, p. 41) [«¡Mi lengua! Cielos»]; o cuando Stephano, el mayordomo del rey de Nápoles, se asombre al ver/oír a Caliban por primera vez: «This is some monster of the isle with four legs, who hath got, as I take it, an ague. Where the devil should he learn our language?» (Shakespeare, 1962, p.79) [«Este es algún monstruo de la isla, con cuatro patas, y creo que tiene los temblores. ¿Dónde diablos habrá aprendido nuestra lengua?»].

Para la época de Rodó los valores de la civilización occidental no estaban en tela de juicio como ahora y, por lo tanto, Ariel polarizaba la atención de los intelectuales.

Ariel crea o destruye a la señal del amo a quien reconoce como superior. Pero cuando hacia el final le observa a Próspero que el castigo/hechizo infligido a sus enemigos es tan poderoso que si ahora Próspero los viera, aun él se enternecería, Próspero le responde «¿realmente piensas eso, Espíritu?» en un tono tal que muestra a Ariel como un interlocutor en un diálogo igualitario:

> *Ariel: Your charm so strongly works 'em*
> *That if you now beheld them, your affections*
> *Would become tender.*
> *Prospero: Dost thou think so, Spirit?*
> *Ariel: Mine would, sir, were I human* (Shakespeare, 1962, p.141. La cursiva es nuestra).
>
> [Ariel: Tu hechizo sobre ellos es tan potente
> Que si tú ahora los vieras, tus sentimientos
> Se conmoverían.

2 Todas las traducciones son nuestras.

Próspero: Eso piensas, Espíritu?
Ariel: A mí me pasaría, si yo fuera humano].

Rodó, en Ariel, nos está proponiendo la integración a esa cultura dominante, simbolizada por los libros de Próspero y por la idealización de la cultura del Mediterráneo, vehiculizada en esta instancia por la colonización española.

En efecto, el gran debate de la época sobre la identidad reconoce diversas vertientes: por una parte, las clases patricias se ven amenazadas por las inmigraciones que, originariamente destinadas a las zonas rurales, se afincan en las grandes ciudades donde prosperan y desafían políticamente al orden tradicional. Por otro lado, el avance del imperialismo norteamericano crea una corriente reivindicatoria de las raíces hispanas que, socavadas durante todo el siglo XIX, parecen resurgir como alternativa válida en este debate. Rodó y los universitarios a quienes él está buscando inspirar necesitan encontrar la voz, el discurso que exprese estas contradicciones.

III

Inglaterra, una fábula (1999), la novela de Leopoldo Brizuela, presenta rasgos y se vale de estrategias que la hacen susceptible de un tratamiento desde la perspectiva cultural y/o postcolonial.

Sin entrar todavía en el debate teórico sobre la aptitud de estos enfoques para su lectura, sobre las eventuales diferencias entre estos o también sobre una supuesta postmodernidad que su autor rechazó con cierta vehemencia, nos pareció natural, para principiar el abordaje de esta, detenernos en algunas características de la escritura que nos orientan hacia esos campos de la crítica literaria.

Fuertemente marcado por una intertextualidad shakespeariana, como era de esperarse desde el título, el autor no tiene reparos en descubrirnos, en su Cuaderno de Bitácora hacia el final de la narrativa, otras escrituras entretejidas en esta, que el lector experimentado ya habría detectado, tales como Virginia Woolf, Henry James, Lucas Bridges, Bruce Chatwin e Isak Dinesen, entre otros. Ante la profusión de voces elegimos a Isak Dinesen, una escritora poco leída en nuestro medio[3], la cual no solo testimonia una larga y profunda relación con Shakespeare en varias de sus obras sino que ella misma ha sido leída con igual intensidad por nuestro autor Brizuela, especialmente en clave narratológica.

En el caso de la escritora danesa, que escribía en inglés y luego traducía sus obras a su lengua madre, se trata de una conciencia narradora ubicada al margen de lo nacional *strictu sensu*. Conciencia que podría definirse también como de doble pertenencia o bien *outsider* (marginal). No es un dato menor para el análisis ya que una de las primeras

3 Que Dinesen haya sido propuesta dos veces para el premio Nobel de Literatura indica la apreciación en la que se la tenía.

cuestiones que se plantean en la novela es la relativa a la *posición del narrador* en su texto, es decir, ¿desde dónde se narra?

Aquí nuestros «senderos» se «bifurcan». Por un lado, el intento de captar al narrador, definir su identidad. Por el otro, el de la identidad de los modelos o predecesores con los cuales Brizuela dialoga al ir trazando su «fábula».

La evocación borgeana resulta casi inevitable al aparecer en la narrativa el nombre «Dahlman» conferido a un personaje delineado sobre el pastor Tarrant (de *The Bostonians* por Henry James). Esta alusión al cuento «Sur» parece querer enraizar firmemente el relato en territorio argentino. Es también un nombre real que consta en las crónicas patagónicas. La utilización de datos reales asociados a situaciones/lugares/sucesos ficticios es una técnica de la mimesis decimonónica de la cual el autor se declara gran admirador y que, sin embargos contradice al género «fábula» que se anuncia en el mismo título. Hay una voluntad narradora que parece querer desestabilizar las certezas desde el inicio.

La doble dedicatoria de la novela, una previsible (a los padres del autor), la otra a «la memoria de Niní Marshall» parece seguir la misma vía hasta que el tema del teatro se instala y la figura de la gran artista argentina, singular por la creación de múltiples voces, aparece como una elección eminentemente apropiada al relato[4]. Un relato del cual Brizuela afirma que es una novela sobre la literatura. O, deberíamos decir, la metaliteratura. Donde la construcción del relato, sus partes, sus saltos témporo-espaciales, la constante labilidad de los personajes, las frases memorables que enhebran los diferentes episodios nos recuerdan continuamente que se trata de una escritura re-flexiva.

La preferencia de Brizuela por las personalidades femeninas fuertes se hace evidente en la importancia que en su novela tiene la lectura del último libro publicado de Isak Dinesen *Anecdotes of Destiny* (1958) que consta de cinco cuentos, de uno de los cuales extrajimos el siguiente párrafo:

> *And now I have gained courage, and I will write to you the secret of which you know nothing.*
> *You are to know then, Arndt, that when I was in the midst of the storm in Kvasefjord, on* Sofie Hosewinckel*, then I was not in the least afraid.*
> *[...].*
> *And I understand now, and see well, that in a human being it is beautiful to fear, and also I see clearly that the one who does not fear is all alone [...]. But I, I was not in the least afraid.*
> *[...]. I thought that the storm was the storm in the play* The Tempest *in which I*

4 En una reunión con el autor, él mismo se refirió con afecto y gratitud a la entrevista que le hiciera en los comienzos de su carrera a la Sra. Niní Marshall en su casa, donde la artista no escatimó información sobre los diferentes aspectos de su actividad creativa.

was then soon to play a part, and which I had read more than a hundred times. Therein I myself am Ariel, a spirit of the air, and a mighty magician, Prospero, is my master. And in that night I thought that if Sofie Hosewinckel *went down, I could fly off and wing my way from her.*
[...].
In this play there is also a lovely island full of tones, sounds and music sweet, on it in the end all the shipwrecked folk are rescued unharmed. And I thought, in the midst of the snowstorm, that this island was not far away. Yes, now you know all. And it is for such a reason that you cannot keep me, for I belong elsewhere and must now go there. For it is possible, I know, that you might forget what had once happened. But it would ever be the same in all that happened between you and me. Ay, that the hungry man dreameth, and behold, he eateth; and he awaketh, and his soul is empty. And that the thirsty man dreameth, and behold, he drinketh; but he awaketh, and he is faint, and his soul hath appetite (Dinesen, 1958, p.130-131).

[Y ahora he cobrado coraje, y te escribiré sobre el secreto del cual tú no sabes nada. Debes saber, pues, Arndt, que cuando yo estaba en medio de la tormenta en Kvasefjord, en el *Sofie Hosewinckel*, entonces yo no tenía miedo en absoluto.
[...].
Comprendo ahora, y lo veo con claridad, que en un ser humano es bello tener miedo, y también claramente veo que quien no teme está solo. [...]. Pero yo, yo no tenía miedo en absoluto.
[...]. Pensaba que la tormenta era la tormenta de la obra *La Tempestad* en la cual yo pronto jugaría un papel, y la había leído más de cien veces. En la obra yo era Ariel, un espíritu del aire, y un poderoso mago, Próspero, era mi señor. Y esa noche pensé que, si el *Sofie Hosewinckel* se iba a pique, yo podría aletear y volar desde el barco hacia el cielo.
[...].
En esta obra también hay una deliciosa isla llena de tonos, sonidos y dulce música, en ella todos los náufragos son finalmente rescatados indemnes. Y pensé, en medio de la tormenta de nieve, que esta isla no estaba demasiado lejos. Sí, ahora lo sabes todo. Y es por esta razón que no puedes retenerme, porque pertenezco a otro lado, y ahora debo ir allá. Es posible, lo sé, que debas olvidar lo que una vez fue. Pero siempre sería lo mismo en todo lo que pasara entre tú y yo. Sí, que el hambriento soñara, y ¡mira!, que comiera; y luego despertara con su alma vacía. Y que el sediento soñara, ¡y mira!, que bebiera, y al despertar desfalleciera, y su alma sintiera hambre].

Las repetidas referencias a *La tempestad* en un texto que pretende ser oral (se dirige a una segunda persona, «tú», nombrándola «Arndt», nombre masculino con el que parece dialogar) a la vez que, paradójicamente, se declara escritura («I will write to you the secret») [«Te escribiré el secreto»] construyen una versión de la obra shakespeariana desde la perspectiva de Ariel, el sirviente. Es esta versión de Ariel de la que Brizuela se apodera cuando dice que Ariel es «el espíritu de la palabra» (1999, p. 391) Pero también, en otro momento, lo define como una «arpía» (1999, p. 200), el gran pájaro graznador que recuerda a los aristócratas náufragos frente a su banquete porque, al final de este, seguirán con hambre y con sed.

En las líneas 5-6, la voz narradora pone en el centro de su discurso el tema del miedo. De cómo lo transfigura por medio de la imaginación creadora, de la huida hacia un mundo paralelo donde se identifica con Ariel, el «espíritu del aire». Levantado así de la tierra y de sus inevitables horrores, es investido con los poderes de su señor, el Mago Próspero, de quien se vuelve agente transformador de la realidad. ¿Cómo podría Ariel sentir miedo?[5]

El modelo de Henry James también puede ser estudiado desde la doble identidad o doble conciencia típica del postcolonialismo o interculturalidad. La posición periférica del escritor estadounidense en la forma de encarar sus relatos donde el narrador no se identifica con los valores tradicionales de su país de nacimiento —ni con los de su lugar de residencia (sea este Londres, París, a veces la Costa Azul, etc.) parece ser también la posición escogida por el narrador de *Inglaterra, una fábula (*1999)—. La cuestión permanece: ¿dónde está exactamente ese lugar?

La narrativa se inicia como un relato de viajes con un narrador heterodiegético que provee, como hemos señalado, datos veraces, lo que la asemeja casi a una guía de turismo, dentro de la cual aparece el personaje de Waichai, un «indio viejo». Desde esa perspectiva, el texto podría ser definido como el trayecto de una palabra en busca de su significado. El lector supone[6] que se trata de un nombre propio indígena, y se podría preguntar, si cabe, si será nombre ona (selknam) o yagan, alacalufe o qué. Hacia el final de la novela comprenderá el lector que en realidad el nombre es ¡inglés!, una apropiación local de la expresión *wild child* ('niño o criatura salvaje').

5 Plantea Brizuela (en nuestra entrevista) una especie de juego de significados sobre lo que le ocurriera en su casa cuando policías de civil irrumpieran allí sin saber él muy bien por qué y él quedará separado de sus padres con un custodio en la sala donde había estado estudiando para su examen de piano. Él continuó deslizando sus dedos sobre el teclado, atento a la partitura, tal un Ariel sonoro en el bosque de la isla de Próspero, donde se amortiguará la inquietud y sus padres, al oírlo, sabrían que todo estaba «bien» con su hijo. Sin embargo, al conjurar el miedo con su música, al escaparse, la amenaza permanece, queda en la puerta de la consciencia, y se transforma una y otra vez en la escritura.

6 El verbo «suponer», con «viajeros» como sujeto (real o implícito), es recurrente, de donde «viajeros» puede llegar a identificarse con «lectores» y allanar el camino para una construcción de sentido a partir de la figura del homo viator.

¿El «nosotros» con que prosigue la narración está referido a los argentinos debido a que el autor es argentino? ¿O a los descendientes de los británicos/europeos que visitaron nuestras tierras o que se afincaron finalmente en ellas porque habla con soltura de «los ingleses» como si fueran parte de esta identidad?[7]

Refiriéndose a la acogida del Waichai a su isla, el sujeto «nosotros» menciona que llegaron ahí «remando», definiéndose así parcialmente la identidad como «marinos», otro sujeto plural plausible. Sin embargo, hacia el final del discurso introductorio, la entidad narradora cuenta que el indio «por fin nos dejó solos en aquella *penumbra,* como si quisiera que los propios objetos de la casa nos contaran su historia, la increíble y triste historia que hasta ahora solo han contado las leyendas y que *yo ahora quiero* narrar en este libro» (1999, p. 17).

Emerge así, brevemente, el *yo* narrador, sin precisión alguna, para revertir luego al «nosotros», provisoriamente también, antes de perderse en la marejada de relatos que van a componer el total de la novela. La pregunta pues permanece, ¿quién es «nosotros»? Se incorpora además la cuestión *temporal*. ¿Quién llega *hoy* remando a Ushuaia? ¿O a cualquiera de las islas de los alrededores? Se está refiriendo obviamente a un tiempo anterior al contemporáneo. Descartamos totalmente al «viajero» de quien no se espera que reme excepto en situación de naufragio[8].

En la literatura postcolonial tal como la entendemos (siguiendo la sistematización de los australianos Ashcroft, Griffiths y Tiffin en su *The Empire Writes Back* de 1989), el espacio es su dimensión significante y aun el tiempo se vuelve espacio desde esta perspectiva. El término mismo «postcolonial» podría definir un compromiso con todas las variadas manifestaciones del poder colonial, al referirse a una capacidad de estas teorías para demostrar la complejidad de la operación del discurso imperial, inglés en este caso; o sea la necesidad de afincar al postcolonial en el hecho mismo de la experiencia colonial. Sin embargo es problemático afirmar dónde/cuándo esa experiencia y sus efectos comienzan o concluyen, razón por la cual el «acto de comprensión» al cual el narrador alude una y otra vez en su relato, no se localiza en un momento o período determinado sino que parece ínsito al proceso narrativo.

Asimismo planea frecuentemente sobre los personajes de Isak Dinesen (como en los de Henry James) la ambigüedad de género. Probablemente sean figuraciones de identificaciones divididas. El mismo Brizuela se refiere a esto en su artículo de *Página 12* «Juego de Damas» (2011) cuando, refiriéndose a María Elena Walsh, afirma que su interés en la

7 Llamar «ingleses» a los británicos es típico de nuestra habla que antes de la globalización no distinguía mayormente entre irlandeses, escoceses, ingleses, galeses, aun cuando entre sí se hallaran bien diferenciados en nuestro medio.

8 Tal vez no se debieran descartar las situaciones críticas a las que se exponen actualmente los turistas que cada verano toman los cruceros a la Antártida.

ambigüedad reside en que esta tiene motivos estéticos «porque hay un aprovechamiento de la polisemia... que produce más de un sentido, no es una *castración*» (cursiva nuestra).

Vemos en contexto cómo en el concepto de ambigüedad aparece implícitamente lo sexual (cf «castración»). De ahí que los personajes de Ariel y Caliban en particular sean los más visitados por la reflexión crítica en función de su indefinición existencial. Pero no solamente ellos: el Cuaderno de Bitácora finaliza con una cita que el autor no se molesta en traducir: «When shall we three meet again? In thunder, lightning, or in rain...» (1999, p. 397). Simplemente agrega «en la próxima tempestad» estableciendo así una relación entre la última pieza de Shakespeare, una de sus obras más memorables, *Macbeth*, a través de los tres personajes que, como Caliban, despiertan mayores perplejidades tanto entre críticos como teatristas: las tres *weird sisters* o «hermanas extrañas»: otro caso de identidad dudosa.

Al cruce del océano, al paso por los trópicos, a la travesía del Ecuador se dan asimismo mutaciones de género, de nombre, de nacionalidad, que operan no solo en el espacio sino también en el tiempo, ¿metáforas? de las relaciones entre Europa y América.

El tema del doble (la condesa que fue conde, el inglés Alex que se desdobla en el ruso Alexei, etc.) refuerza la hibridación temática y genérica a la que aludimos. Se trata de un texto que se lee como novela, pero en realidad se desarrolla como drama *in medias res* en un continuum más teatral que narrativo. El teatro como lenguaje encarnado que es casi la misma cosa o, en la poética expresión de Leopoldo Brizuela, «masa sonora del lenguaje» (ver nota a pie de página número 2 del presente trabajo).

Cuando Brizuela, en su entrevista de 2001 en el suplemento cultural de *Clarín* titulada «Tempestades inglesas en la Patagonia», dice en forma algo juguetona: «Lo que muestro no es en verdad Inglaterra pero hay tantos libros sobre la imagen que los otros tienen de América que ¿por qué no podemos hacer uno con la Inglaterra que tenemos inventada?» (Pérez, 2001), lo que está haciendo realmente es dando el paso hacia el campo postcolonial, hacia la contra-escritura. Eso es lo que nos proponemos explorar específicamente ahora.

En efecto, la paradoja como figura característica de la narrativa postcolonial aparece en el intento de decir la imposibilidad del decir, la brecha entre la lengua del nativo y la del colonizador. El relato en lengua original (castellano) se moldea como si fuera traducido (del inglés), y traducido en una época determinada, o sea a principios de siglo (veinte) cuando en realidad se trata de una escritura del siglo veintiuno. A causa del deterioro de las palabras, es necesario re-significarlas o re-interpretarlas constantemente, por eso la «traducción» no se realiza de palabra a palabra sino de cultura a cultura. Y la comunicación ideal es la que se logra más allá de las palabras. En el texto que sigue: «"Habla, Caliban", rogó Shakespeare... "Tú crees ser esclavo, pero nos tienes en tu poder..."» (Brizuela, 1999, p. 211).

Si Caliban calla muere una cultura y el diálogo entonces se vuelve imposible. Lo humano se vuelve imposible. Caliban aprende, pero ese aprendizaje lo vuelve esclavo. Para hablar,

uno de los dos debe aprender la lengua del otro. Se establece así la relación amo-esclavo. No tiene el indígena otra manera de repudiar su situación más que cortándose la lengua. Pero ese acto, al cancelar la vía del lenguaje, vuelve al otro despiadado, desnudando de esta manera la situación de opresión que es lo que percibe Shakespeare (cf. «el gran William manchado de sangre y de silencio se retiró a su casa de Londres» (1999, p. 212).

Para nuestro autor, tanto Shakespeare como el «nativo patagónico» son mitos, de modo que, cuando los pone frente a frente en una búsqueda de diálogo entre dos culturas, dos épocas, dos identidades, trata de dos países imaginarios (el Reino Unido y la Patagonia, *la terra incognita*). Al escribir así sobre tierras, tiempos y sucesos que no conoció personalmente sino que le fueron transmitidos en diversas formas por otros, extranjeros visitantes de remotos lugares, su texto mismo se reviste de una calidad mítica. La condición/experiencia del viajero que al contacto con lo que no es aprende lo que es.

Brizuela cruza los mitos con datos históricos que permiten constatar el sinsentido de actos tales como la matanza de los indios perpetrada por buscadores de oro o colonos ovejeros ante la pasividad e indiferencia de los representantes del Estado nacional, para quienes estos indígenas carecen de entidad (como la naturaleza misma con la cual ellos se identifican). Análogamente proceden los *do-gooders* ('bienhechores') que les contagian enfermedades o se las causan a partir de sus intentos por «ayudar» (cf. el uso compulsivo de ropa «abrigada»).

La literatura vivida como un camino de trascendencia hace de Shakespeare un dios y de sus obras una biblia de la cual el personaje central de la condesa resulta ser una «misionera», parodia de los propagadores del Evangelio entre los indígenas.

Y esos fuegos que se avistaban desde los barcos, según cuentan los exploradores del siglo xvi, adquieren entonces un valor simbólico: un fuego se enciende con otro fuego; así el oficio del foguista se emparenta con el del narrador oral o escritor desde tiempos remotos. La condesa, como misionera de Shakespeare, alcanza su destino sobre el tablado en su rol de Caliban. En efecto, cuando a veces logra *ser* Caliban ahí es cuando alcanza lo que busca, la «comprensión», que aparecería como una suerte de comunión. La literatura remplaza así a la religión.

Leopoldo Brizuela rescata, pues, a partir de una experiencia comunitaria como es el teatro, una especie de mayéutica socrática que extrae lo que el indio tenía sin saberlo: contrapone la búsqueda clásica de la «comprensión» a la moderna actividad de la construcción de significado.

A la ordenada visión de un mundo civilizado que debía servir de modelo y estímulo, según Rodó, para los pueblos al Sur del trópico de Capricornio, sucede entonces un torbellino (*whirlwind*) de incitaciones de todo tipo, encuentros de pueblos y grupos diversos en el llamado *confín de la tierra*, planteado por Brizuela, donde el lenguaje, referente ineludible de la identidad, ha perdido su rol y son otros gestos/signos/señas los que se proponen para definir el perfil de un ser, su capacidad de comunicar.

El fin del mundo, en este contexto, se refiere no solo al espacio físico (Tierra del Fuego) sino al tiempo, agosto de 1914, cuando se produce el derrumbe de una forma de cultura que había enorgullecido a Occidente y que se va a probar en las trincheras de lo que entonces se llamaría la Gran Guerra. El enfoque postcolonial, por su condición de híbrido, al incorporar no solo los aportes de los estudios culturales sino también los políticos, filosóficos, antropológicos, lingüísticos y otros nos ha parecido más inclusivo, más pródigo en posibilidades para este tipo de análisis. Resulta particularmente apto para el estudio de las relaciones entre diversos grupos étnicos de antigua data, en los que permite restaurar un sentido de identidad, de *diferencia*, que hasta entonces se hallaba sumergido en la de los antiguos dominadores. Efectivamente, al multiplicar los cuestionamientos y quebrar los relatos la escritura postcolonial tal como se manifiesta en el texto de Brizuela expone ambigüedades y rechaza el orden espacio-temporal para imaginar los encuentros resultantes de la expansión europea postrenacentista de la que nuestro autor toma inspiración para su novela («lo más importante para mí es jugar con lo que pudo haber pasado, lo que podría haber sucedido [...] sobre todo porque alcanzo mi verdad cuando invento: el libro produce su verdad cuando se vuelve ficción» [Martínez Pérsico, 2014, p. 9]).

IV

Rodó delinea con claridad un perfil de ciudadano, de dirigente, y de sociedad, inspirado por los valores predominantes en los países que a fines del siglo XIX y principios del XX —antebellum— se presentaban como el más exitoso experimento de desarrollo humano (simbolizado en el personaje de Próspero en la recepción de la época). Y ve en Ariel un destilado de esa perfección.

Leopoldo Brizuela, en cambio, despliega una variada mitología que converge en el espacio desierto de la estepa patagónica donde tiene lugar el encuentro con la población originaria, buscando así legitimar no una situación histórica en sus diversas facetas políticas, antropológicas, socioeconómicas, etc., sino más bien el reclamo de dicho territorio por parte de la imaginación creadora. Le abre la puerta de este modo a todos los hipotextos a fin de contraescribir una versión personal del «romance» shakespeariano.

El perfil identitario que Rodó buscaba definir en Brizuela estalla en infinidad de posibilidades, ninguna de las cuales aparece concretada, lo que indica de esta manera el final de las certidumbres positivistas. Efectivamente, Brizuela rescata tanto al Shakespeare tradicional (el Próspero patriarcal) cuanto a sus múltiples lecturas a lo largo del siglo XX. Sus elecciones son singularmente esclarecedoras para el lector del siglo XXI.

El diálogo con Shakespeare se da pues por medio de la Condesa, de su interpretación actoral (los actores mismos como iconos de identidades múltiples), y su potencialidad se realiza cuando los nativos, aunque no descifren las palabras, alcanzan la «comprensión» a través de la comunión que solo se puede dar en el teatro.

Referencias Bibliográficas

Ashcroft, B., Griffiths, G., y Tiffin, H. (2002). *The Empire Writes Back* (2.ª ed.). Londres: Routledge. Texto original publicado en 1989.

Brizuela, L. (1999). *Inglaterra, Una Fábula*. Buenos Aires: Alfaguara.

Brizuela, L. Juego de damas. *Página 12*. Recuperado el 19 de enero de 2011, desde: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/subnotas/6255-686-2011-01-19.html.

Dinesen, I. (1993). *Anecdotes of Destiny.* Nueva York: Random House. Texto original publicado en 1958.

Fernandez Retamar, R. (2004). *Todo Caliban.* Buenos Aires: Clacso. Consultado el 3 de noviembre de 2010 desde: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/caliban/caliban.html.

Hall, S. y du Gay, P. (comps.) (2003). *Cuestiones de identidad cultural.* Buenos Aires: Amorrortu. Texto original publicado en 1996.

Hulme, P., y Sherman, W. H. (Eds.) (2000). *«The Tempest» and Its Travels*. Londres: Reaktion Books.

Kott, J. (1984). *The Bottom Translation.* Evanston: Northwestern University.

Martínez Pérsico, M. (2014, agosto 15). Leopoldo Brizuela: "Fue apasionante trabajar con trabajar con recuerdos personales para hacer ficción". *ADN Cultura*, pp. 8-9.

Pérez, A. L. (2001, octubre 14). Tempestades inglesas en la Patagonia. Entrevista con el autor del Premio Clarín de Novela. *Clarín*. Consultado el 29 de marzo de 2012 desde: http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/novela/entrevista.htm.

Rodó, J. E. (2002). *Ariel*. Madrid: Letras de América. Texto original publicado en 1900.

Shakespeare, W. (1962). *The Tempest.* Ed. de Ward, A. C. London: Longmans. Texto original publicado en 1611.

Shakespeare, W. (1964) *The Tempest.* Ed. de Furness, H. H. Nueva York: Dover.

Shakespeare, W. (1999). *The Tempest.* Ed. Vaughan, V. M. y Vaughan, A. T. Londres: Arden.

La *Primera Antología Poética de Tucumán* (1952) y el Campo Literario Local Durante el Peronismo

Soledad Martínez Zuccardi*

Resumen: La *Primera antología poética de Tucumán* (1952) reúne los poemas premiados en un certamen organizado por el gobierno provincial, en el que actúan, como jurado, Bernardo Canal-Feijóo, Alfredo Roggiano y Manuel Gonzalo Casas. Tres significativos autores comparten el primer premio y encabezan la antología: Raúl Galán, Guillermo Orce Remis y un casi adolescente Tomás Eloy Martínez. El presente trabajo se interroga por las implicancias del carácter «oficial» de esta antología. Advierte, al respecto, que ella involucra tanto figuras ligadas con el peronismo, como otras que no se ven relacionadas con el régimen o son, más bien, opuestas a él. Entre los poetas premiados, se encuentran algunos de los autores más relevantes de la poesía local, cuya participación en el certamen del que deriva la antología puede pensarse como una legitimación de esta iniciativa estatal. A su vez, el jurado reviste un carácter especializado en el área de la literatura y goza, además, de prestigio en ese ámbito. Entre otros, estos factores son analizados, por un lado, como parte de un proceso de especialización e, incluso, de «profesionalización» del campo literario local, y, por otro, como elementos que suponen un contraste muy marcado entre la dinámica del campo tucumano y la del campo porteño, donde los premios literarios oficiales parecían haber perdido legitimidad. Así, el examen del caso propuesto llevaría a matizar, para el campo literario local, la generalizada hipótesis acerca de un nítido divorcio entre el peronismo y los escritores e intelectuales.
Palabras clave: Campo Literario, Antologías Poéticas, Escritores y Peronismo, Profesionalización de la Literatura, Provincia, Región, Nación.

Abstract: Primera antología poética de Tucumán *(1952) includes the poems awarded in a literary contest organized by the government of the Province of Tucumán, Argentina. The members of the jury were Bernardo Canal-Feijóo, Alfredo Roggiano and Manuel Gonzalo Casas. Three significant authors shared the first prize and their poems head the anthology:*

* Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, donde integra la cátedra de Literatura Argentina II. Es investigadora asistente del CONICET. Correo electrónico: soledadmz@uolsinectis.com.ar
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 32-47.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Raúl Galán, Guillermo Orce Remis and an almost teenage Tomás Eloy Martínez. This paper reflects on the implications of the «official» character of this anthology. It points out that the book gathers figures related to Peronism as well as others who do not seem to have connections with the movement, or who even seem to be in the opposite side. Among the winners of the contest there are some of the most relevant authors of the local poetry, whose participation in that contest can be thought as a way of legitimating this official initiative. At the same time, the jury exhibits specialization and prestige in the area of literature. These aspects, among others, are analyzed in this paper, as a part of a process of specialization and professionalization of the local literary field and, also, as elements which demonstrate a significant contrast between the dynamic of the literary field in Tucumán and in Buenos Aires (where official literary prizes seemed to have lost legitimacy at that moment). In this way, the analysis of the case proposed would allow to revise the generalized hypothesis about a complete divorce between writers and Peronism in Argentina.
Keywords: *Literary Field, Poetic Anthologies, Argentinean Writers and Peronism, Professionalization of Literature, Province, Region, Nation.*

La *Primera antología poética de Tucumán* (1952) reúne los poemas premiados en un certamen de poesía organizado por el gobierno provincial, en el que actúan, como miembros del jurado, el escritor Bernardo Canal-Feijóo, junto a Alfredo Roggiano y a Manuel Gonzalo Casas, entonces profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Tres significativos autores, residentes en la provincia en la época, comparten el primer premio y encabezan la antología: Raúl Galán —líder de La Carpa, grupo de singular relevancia en la historia de la literatura del noroeste—, Guillermo Orce Remis —poeta vinculado con la línea neorromántica de la poesía argentina de mediados del siglo XX—, y un casi adolescente Tomás Eloy Martínez. En la primera página del volumen, aparece, centrada y en cuerpo de letra destacado, la siguiente leyenda: «Homenaje a la señora Eva Perón».

El presente trabajo se interroga por las implicancias del carácter «oficial» de esta antología[1]. Advierte, al respecto, que el volumen involucra tanto a figuras ligadas con el peronismo, como a otras que, en cambio, no se ven relacionadas con el régimen, o parecen, más bien, opuestas a él. Entre los poetas premiados, se encuentran algunos de los autores más relevantes de la poesía local, cuya participación en el certamen del que deriva la antología puede pensarse como una legitimación de esta iniciativa estatal. A su vez, el jurado reviste un carácter especializado en el área de la literatura y goza, además, de prestigio en ese ámbito. Estos factores son, a continuación, analizados, por un lado, como

1 Se trata de un volumen escasamente estudiado, objeto tan solo de breves menciones y alusiones en estudios generales sobre la literatura de la provincia y la región (Lagmanovich, 1974; Billone, 1985), o bien, sobre antologías poéticas del país (Arancet Ruda, 2012).

parte de un proceso de especialización e, incluso, de «profesionalización» del campo literario local y, por otro lado, como elementos que suponen un contraste muy marcado entre la dinámica del campo tucumano y la del campo porteño, donde iniciativas tales como los premios literarios oficiales habían perdido legitimidad, por cuanto se veían más asociados con una lógica de lealtad política, que con una lógica específicamente literaria, como desarrollo más adelante, siguiendo a Flavia Fiorucci (2011). Así, el análisis del caso propuesto lleva a matizar, para el campo literario local, la generalizada hipótesis —relativa, sobre todo, al ámbito de Buenos Aires— acerca de un más o menos nítido divorcio entre el peronismo y la mayor parte de los escritores e intelectuales[2].

1. El Ámbito Literario Local y las Antologías Poéticas Anteriores

La particularización de la esfera de lo literario, en el marco del más vasto campo cultural, constituye un fenómeno que, en Tucumán, comienza a evidenciarse a partir de la década de 1940, y que, en buena medida, se vincula con la presencia, en el ambiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán —constituida en 1939, pero existente como Departamento desde fines de 1936—, de su notable plantel inicial de profesores (Manuel García Morente, Marcos A. Morínigo, Enrique Anderson Imbert, Eugenio Pucciarelli, Risieri y Silvio Frondizi, Aníbal Sánchez Reulet, entre otros). La nueva Facultad promueve la institucionalización de la literatura e introduce nuevas ideas y lecturas, a la vez que fomenta la exigencia de rigor y sistematicidad, tanto en la producción literaria, como en la crítica.

Surgen, entonces, revistas excluyentemente literarias (a diferencia de las publicaciones culturales anteriores, en las que convivían y se cruzaban distintos ámbitos disciplinarios)[3],

2 Esta hipótesis está, de distintos modos, presente, por citar solo estudios recientes, en trabajos de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, como los de Daniel García Helder (1999) —quien habla de los poetas argentinos como «en su mayoría antiperonistas», durante los dos primeros gobiernos de Perón, aunque, luego, esta postura se matizaría (p. 213)— y Sylvia Saítta (2004) —quien advierte que, para ciertos sectores de la sociedad argentina, en los que incluye a los intelectuales, el peronismo significó una «experiencia traumática, represiva y autoritaria» (p. 7)—. Y También en el excelente libro de Flavia Fiorucci (2011), dedicado, específicamente, a la compleja relación entre los intelectuales y el peronismo, que incluye, no obstante, un capítulo sobre figuras que adhirieron al régimen, como Leopoldo Marechal, Raúl Scalabrini Ortiz, Gustavo Martínez Zuviría, Manuel Gálvez, Arturo Jauretche, en su mayoría provenientes del nacionalismo. Más adelante, tomo los señalamientos de Fiorucci como base para contrastar los rasgos del concurso tucumano con la situación por la que atravesaban los premios literarios oficiales en Buenos Aires.

3 Me refiero a publicaciones como las significativas *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904-1907, fundada por Ricardo Jaimes Freyre, Juan B. Terán y Julio López Mañán, en la que participaron numerosos autores de la región y del extranjero, como Rubén Darío o Miguel de Unamuno) y *Sustancia* (1939-1943, fundada y dirigida por Alfredo Coviello, que también contó con profusos colaboradores nacionales e internacionales), cuyos proyectos estuvieron orientados tanto a la literatura, como a la historia y a la filosofía, por ejemplo (Martínez Zuccardi, 2012).

que bregan por la especificidad de lo literario. Tal es el caso de *Cántico* (1940), fundada y dirigida por el ya mencionado Morínigo, quien divulga la producción de jóvenes autores, que luego trazarían significativas trayectorias, como Guillermo Orce Remis, Leda Valladares, Alfonso Sola González, María Adela Agudo. Poco después, en 1944, se constituye el grupo La Carpa, cuyos integrantes (Raúl Galán, Julio Ardiles Gray, Manuel J. Castilla, Raúl Aráoz Anzoátegui, María Elvira Juárez, Nicandro Pereyra, Sara San Martín, la antes nombrada María Adela Agudo, entre otros) aspiraban a consagrar su vida a la poesía, y cuyo perfil de escritores revelaba cierta profesionalización —no en el sentido de encontrar, en la escritura, el sustento económico, sino en el de visualizar esa tarea como una actividad central y no accesoria, tarea a partir de la cual se definía, además, la propia identidad social—. En trabajos anteriores (Martínez Zuccardi, 2010; 2012), he analizado el conjunto de estos factores como parte de un proceso de consolidación de la literatura, en el nivel local, y de emergencia de un incipiente campo específicamente literario[4], proceso que puede pensarse en relación con lo que Sylvia Saítta (2004) entiende como una etapa de afirmación de la literatura en el país.

La *Primera antología poética de Tucumán* (1952) surge en un ambiente que ya conocía ciertas exigencias en lo que atañe a la literatura. Y ello parece contribuir a diferenciarla de compilaciones poéticas anteriores. Sin embargo, pese al título elegido, no se trata, en rigor de verdad, del primer volumen de su tipo originado en la provincia. En 1916, el poeta e historiador Manuel Lizondo Borda confecciona, por orden de la Comisión Provincial del Primer Centenario de la Independencia Argentina, una compilación titulada *Tucumán al través de la historia. El Tucumán de los poetas*, que reunía poemas referidos a la provincia, de autores de diversas procedencias geográficas. En 1921, aparece otra compilación, *Florilegio de poesías tucumanas*, firmada por Alfredo Cónsole, que recogía poemas de autores nacidos, en su mayoría, en Tucumán[5].

De todas maneras, y pese a la existencia de estas noticias, la *Primera antología poética de Tucumán* puede considerarse pionera en varios sentidos. Ante todo, es la primera que deriva de un mecanismo de selección tal como el del concurso, basado sobre criterios predominantemente estéticos, a los que me referiré más adelante. Por ello, quizá, se trata

4 Utilizo, con cierta libertad, la noción de campo literario, desarrollada por Pierre Bourdieu (1997), y tomo en cuenta, además, las precisiones realizadas por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1993) acerca del uso del concepto en ámbitos para los que no fue originariamente pensado, como las sociedades latinoamericanas. Más aun, en tanto campo constituido incipientemente en una capital de provincia, se trata aquí de un campo que se forma «en la periferia de un campo periférico», según la ilustrativa expresión empleada por Ana Teresa Martínez (2007), al estudiar el campo intelectual de Santiago del Estero, en las décadas de 1920 y 1930.

5 No incluyo, en este recuento, la *Muestra Colectiva de poemas* del grupo La Carpa, aparecida en Tucumán, en 1944, puesto que, si bien se trata de una compilación poética, es, a mi criterio, la manifestación colectiva de un grupo en particular. *La Muestra...* carece, por lo tanto, del alcance, más o menos general, pretendido por los volúmenes a los que me refiero.

de un volumen más breve que los precedentes y que supone un corte sincrónico. En las anteriores, en cambio, se privilegia una mirada diacrónica al reunir composiciones producidas en Tucumán —o bien, referidas a la provincia—, a lo largo de la historia. Aparecidas con apenas un lustro de diferencia, y con numerosos autores en común, en ambas, el criterio cronológico y el afán de reunir la mayor cantidad de composiciones posible parece primar por sobre el criterio estético[6].

La *Primera antología poética de Tucumán*, además, se distingue de sus predecesoras, en lo relativo a la presentación material del volumen. Se trata de un libro de gran formato (22x30cm) y profusamente ilustrado, con bellos dibujos del artista húngaro Lajos Szalay[7]. La edición involucra a la Universidad Nacional de Tucumán y al Estado provincial, por cuanto es una publicación oficial de la Comisión Provincial de Bellas Artes que se imprime en la Imprenta de la Universidad y cuenta, según se detalla en el cuerpo mismo del libro, con «la colaboración técnica-artística» del Instituto Superior de Artes de la casa de estudios, creado en 1948, donde Szalay se desempeñaba como docente.

2. La Dinámica del Concurso. Un Jurado Especializado

Cabe detenerse, en primer término, en el mecanismo del concurso, del que surge la antología. Los certámenes literarios de la Comisión Provincial de Bellas Artes —organismo creado a mediados de la década de 1930, durante el gobierno del radical Miguel Campero— venían desarrollándose desde 1938. La segunda edición del certamen, celebrada en 1940, había resultado llamativamente controvertida, debido a las fuertes críticas esgrimidas por la ya nombrada revista *Cántico* y por su director, Marcos A. Morínigo, antes mencionado como profesor de literatura de la Facultad de Filosofía y Letras local. Morínigo acusaba al jurado de este Segundo Certamen de falta de especialización, e insistía en que se trataba de un «jurado compuesto en su mayoría por personas ajenas a la literatura» (de hecho, de sus cinco miembros, solo dos estaban ligados a la actividad literaria[8]). También renegaba Morínigo del primer premio de poesía, que consideraba una distinción otorgada por el voto exclusivo de «esa mayoría del jurado compuesta por personas ajenas a la literatu-

6 Sobre la primera de estas compilaciones, *Tucumán al través de la historia. El Tucumán de los poetas*, puede verse un trabajo de mi autoría (Martínez Zuccardi, 2013).

7 En cuanto a la presencia de Szalay en Tucumán, puede consultarse el trabajo de María Claudia Ale (2011), donde, sin embargo, no se menciona la participación del artista en la *Primera antología poética de Tucumán*.

8 Dicho jurado estaba integrado por Amalia Prebisch de Piossek y por Manuel Lizondo Borda (autores ambos de libros de poesía y quienes no habían sido objetados por Morínigo), por Enrique García Hamilton (propietario de *La Gaceta*, el principal diario local en la época), por Enrique M. Casella (músico) y por Juan Carlos Romano (un conocido funcionario público). A estos tres últimos, que en el jurado representaban a la Comisión Provincial de Bellas Artes, parecen haberse dirigido las críticas de Morínigo; se trata de figuras influyentes en la vida provincial, pero que carecían, por decirlo en términos de Bourdieu, de capital específicamente literario (Martínez Zuccardi, 2010, 2012).

ra»[9]. Además, él pugnaba, en *Cántico*, por que las obras premiadas fueran publicadas, por cuanto entendía que la publicación era el único medio de corroborar la calidad de los textos y de mostrar que los jueces habían obrado con honestidad.

Esta situación está lejos de repetirse en el certamen que nos ocupa, realizado en 1951. En primer lugar, porque la publicación de las obras premiadas —que no se concreta en el concurso de 1940—, está contemplada en este, desde un comienzo. Así lo detalla el número 1 de la revista *Norte* (publicada por la misma Comisión organizadora del certamen), donde se anuncia que los textos seleccionados «se editarán en la *Primera antología poética de Tucumán*»[10]. Asimismo, en esta ocasión, se contaba con un jurado no solo especializado, sino también prestigioso en el momento: Bernardo Canal-Feijóo era un escritor consagrado que había participado activamente en la vida literaria de Buenos Aires, y había sido, además, uno de los pocos exponentes de la poesía vanguardista en el noroeste argentino, con su libro *Penúltimo poema del fútbol*, de 1924. Por lo demás, en la medida en que no residía en Tucumán, él constituye lo que hoy podría considerarse como un miembro «externo» del jurado. El hecho de convocar a figuras ajenas a la provincia —medida por completo ausente en el caso del certamen de 1940, tan criticado por Morínigo— da cuenta de un afán de brindar seriedad y objetividad al concurso.

Por su parte, Alfredo Roggiano —que con el tiempo trazaría, como es sabido, una vasta trayectoria en el ámbito de la crítica de la literatura hispanoamericana— unía a su condición de crítico y profesor de literatura (se había incorporado a la Facultad de Filosofía y Letras tucumana a fines de la década de 1940) la de autor, a partir de su libro de sonetos *El río iluminado* (1947), aparecido, coincidentemente, con su ingreso al medio (Billone, 1985, p. 37). Algunos años después del concurso que nos ocupa, Roggiano daría a conocer un estudio sobre la poesía del noroeste argentino, que se convertiría en un trabajo pionero en el área (Roggiano, 1954). El tercer miembro del jurado, Manuel Gonzalo Casas, también integraba el plantel docente de la Facultad. Filósofo católico —de un tomismo abierto al agustinismo, así como a diferentes corrientes del pensamiento contemporáneo, como la fenomenología y el existencialismo (Cappeletti, s/f, p. 35)—, su nombre consta en diversos estudios sobre el desarrollo de la filosofía en la Argentina (Cappeletti, s/f, p. 35; Catturelli, 1971, p. 216; Torchia Estrada, 1961, p. 272). Poco después del período aquí enfocado, publicaría una *Introducción a la filosofía*, que alcanzaría gran difusión[11]. Además, Casas

9 El primer premio de poesía es otorgado a Ricardo Chirre Danós, periodista de *La Gaceta* conocido sobre todo por sus escritos satíricos y humorísticos publicados en el diario.

10 En el número 1 de *Norte*, de octubre de 1951, el concurso es descrito como «un certamen de organización singular que hará posible una discriminación precisa de los valores esencialmente poéticos». Se aclara que tres obras serán premiadas con $1200 cada una y otras nueve seleccionadas, y que un total de doce se editarán en la *Primera antología poética de Tucumán*" (p. 168). Finalmente la antología incluiría más que las doce obras previstas por cuanto veintiún autores resultan seleccionados (con más de una composición cada uno en algunos casos).

11 Libro publicado primero, en 1954, por la Universidad Nacional de Tucumán, e incorporado, en 1960, a la

mostraba, en la época, una fuerte «inquietud poética», y adscribía a la idea de poesía de Heidegger; es definido, por ello, como un «filósofo-poeta» (Catturelli, 1963, p. 19). De hecho, estaba muy vinculado con varios poetas de Tucumán, en la década de 1950, según evoca Orce Remis (1987, p. 4) quien, como indico más adelante, cultivaría una estrecha amistad con Casas. En el seno del jurado, él representa a la Comisión Provincial de Bellas Artes, organizadora del certamen.

Se trata, en definitiva, de un jurado al que no puede acusarse ya de estar compuesto por «personas ajenas a la literatura», según los términos de Morínigo. Por el contrario, las figuras que lo integran —sobre todo las de Canal-Feijóo y Roggiano— poseen, en tanto escritores y críticos, un capital específicamente literario. Este carácter especializado, así como la seriedad y la pretensión de objetividad del jurado, puede notarse —al menos, en el plano de las propias declaraciones— en el texto del prólogo de la antología, firmado por sus tres integrantes. Allí se postulan las cualidades estéticas de las obras como foco excluyente de atención y como principal criterio de selección. De este modo, y a diferencia del caso de las ya mencionadas compilaciones poéticas anteriores de la provincia, en la *Primera antología poética de Tucumán*, no se ve una poesía al servicio de otras cuestiones, como la celebración patriótica o el recuento historiográfico. Los miembros del jurado declaran, asimismo, dejar de lado todas las circunstancias extrapoéticas, para centrarse en los poemas mismos. De ahí que juzguen el proceso del concurso como la instancia de selección más objetiva y adecuada para realizar la antología:

> ... hemos creído necesario, para la formación de esta antología, registrar el resultado objetivo de un concurso en que se manifestaran todas las formas del quehacer poético del ambiente y la circunstancia histórica y cultural que lo representa. Hemos renunciado a nuestros más individuales gustos y puntos de vista sobre la poesía, a fin de respetar y valorar lo más auténtico y lo más esencialmente propio de cada poeta. [...] en todo momento hemos extremado nuestra voluntad para que presidiera nuestra selección única y exclusivamente el sentido de la belleza, la jerarquía de los valores de cada composición, con absoluta prescindencia de la persona del poeta, sus situaciones e ideas personales o cualquier otra relación extrapoética (*Primera antología poética de Tucumán,* 1952, p. 8).

Ahora bien, ¿cuál es la relación de este jurado con el peronismo? Pese a haber sido convocado por un organismo del gobierno provincial, tal como la Comisión Provincial de Bellas Artes, la filiación al régimen no parece haber constituido un factor determinante para la integración del jurado. Más allá de Casas (miembro de dicha Comisión y, por lo

colección «Biblioteca Hispánica de Filosofía» de la editorial madrileña Gredos, donde alcanza cuatro ediciones.

tanto, funcionario de la gestión cultural oficial en la provincia), se advierte, en cambio, que Canal-Feijóo es una figura que, en la época, aparece ligada, en Buenos Aires, a órganos antiperonistas de tradición liberal, como las revistas *Sur* —de cuyo grupo inicial forma parte (King, 1989, p. 65)— o *Liberalis* (Fiorucci, 2011, p. 182). En cuanto a Roggiano, se trata de un profesor que, si bien ingresa a la Universidad tucumana durante el peronismo, en 1955, se exilia en los Estados Unidos, como «protesta contra el régimen peronista y como declaración de fe en la libertad personal y política», según se indica en una evocación de la figura de Roggiano (Keith McDuffie, 2002, p. 832). Asimismo, es posible notar que, a la vez que trabajaba en la Universidad, el crítico participaba en actividades de la Sociedad Sarmiento[12], institución que, de acuerdo con Ramón Leoni Pinto (1995), nucleaba a los intelectuales opositores al régimen, en particular a los docentes universitarios dejados cesantes en 1946 (p. 80)[13].

3. Los Poetas Premiados: Raúl Galán, Guillermo Orce Remis y Tomás Eloy Martínez

Cabe detenerse, ahora, en la relación con el peronismo de los premiados. Dada la gran cantidad de autores que resultan seleccionados en el certamen y que integran la *Primera antología poética de Tucumán* (veintiuno, en total), me centraré, aquí, en el caso de las tres figuras a las que se otorga el «Primer Gran Premio», esto es, la distinción más importante[14]. Complejos matices atraviesan el vínculo de Galán, Orce Remis y Martí-

12 Por dar un ejemplo, en 1948, Roggiano brinda una conferencia sobre poesía española en dicha institución, según consta en una breve, aunque elogiosa, nota aparecida el 18 de octubre de ese año, en *La Gaceta*.

13 Cabe aclarar aquí que los estudios al respecto difieren sobre la situación de la Universidad Nacional de Tucumán, durante los primeros gobiernos de Perón. El mencionado Leoni Pinto (1995) enfatiza en la «situación crítica» vivida por los docentes de la Casa, a partir de la intervención de 1946 (cesantías, reemplazo de antiguos profesores, conflictos con las autoridades, cercenamiento del margen de acción de profesores y estudiantes) y en la aproximación de estos docentes a la Sociedad Sarmiento, que habría sido entonces una especie de refugio para la oposición intelectual en la provincia (pp. 79-80). Leoni Pinto coincide, así, de modo general, con lo que señalan Carlos Mangone y Jorge Warley (1984) respecto de la sombría situación por la que atravesaban entonces las universidades argentinas en general, y la Universidad de Buenos Aires, en particular. Por su parte, Roberto Pucci (2013) indica que, durante la intervención peronista, numerosos profesores y destacados intelectuales fueron expulsados, y menciona los casos de Risieri Frondizi, Enrique Anderson Imbert, Marcos A. Morínigo, Roger Labrousse (p. 46). Pucci pone de relieve, además, la «conocida filiación pro fascista» del entonces interventor Horacio Descole (p. 45). Desde una óptica opuesta, en el prólogo a un libro sobre el primer peronismo en Tucumán, María Celia Bravo (2012) afirma que en la Universidad Nacional de Tucumán, a diferencia del caso de la Universidad de Buenos Aires, «no se registraron cesantías a profesores prestigiosos» (pp. 18-19), y destaca la gestión de Descole como un período de desarrollo y excelencia académica. El proyecto de Descole es analizado en el mismo libro por la autora y Mirta Hillen (Bravo y Hillen, 2012).

14 Los restantes premiados son: Eduardo Joubin Colombres, Rogelio Arana y Emilio Rubio Hernández (que comparten el «Primer Premio Especial»); Alicia Antonieta, Segundo M. Argañaraz, Carola Briones, Marina Briones, Emilio Carilla, Alba Defant Durant, Alma García, Roberto J. García, Odín Gómez Lucero, Ricardo C.

nez con el peronismo. Ello se observa, especialmente, en el caso de Galán, autor que, a mediados de la década de 1940, había comenzado a hacerse conocido como periodista y, sobre todo, como líder de La Carpa, grupo que entonces se definía, claramente, como antiperonista. En efecto, la mayor parte de sus miembros (de filiación radical, socialista o comunista)[15] asociaba el peronismo con el militarismo, el totalitarismo e, incluso, el nazismo, aunque vivían como un conflicto la generalizada aceptación del régimen entre los trabajadores. Son reveladoras, en este sentido, las palabras de un integrante activo de La Carpa, Julio Ardiles Gray:

> Encontrábamos que el peronismo venía envuelto con el nazismo: que tenía una fuerte impronta totalitaria y pro-Eje, como ya se había visto aquí en Tucumán, en 1943-44, con la intervención Baldrich, francamente proalemana y antialiada. Nos espantaba la posibilidad de un fascismo criollo, de un corporativismo [...].
> Nuestro drama era que, aunque siempre habíamos estado del lado de los trabajadores, ahora veíamos que al coro lo ponían los trabajadores, pero a la ideología la ponían los proalemanes (Ardiles Gray, 1985).

Sin embargo, a comienzos de la década de 1950 —cuando La Carpa comenzaba a desarticularse como grupo humano—, Galán ingresa a la Universidad de gestión peronista como profesor de la Escuela Sarmiento y de la Facultad de Filosofía y Letras, y como periodista del diario universitario *Trópico*, fundado en 1949, por el entonces rector

Marcantonio, Maximiliano Márquez Alurralde, Juan Eduardo Piatelli, Rubén C. Rodó, Oscar Emilio Sarrulle y Raúl Serrano (quienes comparten el «Primer Premio Mención»). Respecto de esta lista, puede advertirse que Joubin Colombres, así como Carola y Marina Briones, constituyen figuras ligadas con los primeros tiempos del grupo La Carpa. Hay también un profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, Emilio Carilla, (y otros que, con el tiempo, también serían profesores de la Casa, como Roberto J. García y Alba Defant Durant). Llama la atención que resulte premiado Oscar Emilio Sarrulle, por cuanto se desempeñaba como Subsecretario de Cultura de la Provincia, en el momento de celebración del concurso, tal como se indica en la nómina de autoridades, incluida al final de la propia antología. En otras palabras, Sarrulle formaba parte de la gestión oficial organizadora del concurso en el que él mismo recibe una distinción.

15 Entre los integrantes del grupo se advierten distintas orientaciones partidarias: Julio Ardiles Gray y María Adela Agudo eran radicales, Manuel J. Castilla simpatizaba con el yrigoyenismo, Nicandro Pereyra estaba afiliado al Partido Comunista, Raúl Galán era socialista, en un comienzo, y Raúl Aráoz Anzoátegui también declara haber comulgado en su juventud con las ideas socialistas, como otros de sus compañeros. El mencionado Pereyra describe La Carpa, al igual que lo hace María Elvira Juárez, como un grupo de «izquierda», claramente opuesto al autoritarismo militar, sector con el que identificaban a Perón. Las trayectorias de todos —con la única, aunque significativa, excepción de Galán— revelan el distanciamiento respecto del peronismo. Durante el primer gobierno peronista, algunos quedan cesantes de sus cargos docentes por su oposición al régimen, como María Adela Agudo. Otros recién asumen cargos públicos luego de la caída del peronismo, como Raúl Aráoz Anzoátegui, Julio Ardiles Gray y Manuel J. Castilla (Martínez Zuccardi, 2012, pp. 365-428).

interventor Horacio Descole. Y, en 1955, asume el cargo de Director de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Tucumán. En el discurso de asunción de dicho cargo, el poeta declara —quizá tardíamente— su concordancia con los principios peronistas, según detalla la nota («Acto en la Universidad»), que al respecto publica *La Gaceta*, el 7 de abril de 1955. Algunos de quienes habían sido sus compañeros de La Carpa, en especial, Nicandro Pereyra, ven la aceptación de estos cargos oficiales como una traición a los ideales del grupo; otros, como Ardiles Gray, justifican la decisión por las necesidades económicas que aquejaban, permanentemente, a Galán[16].

Lo cierto es que Galán termina participando en la gestión universitaria peronista. No obstante, se advierte que él escribía, al mismo tiempo, en la página literaria del diario opositor *La Gaceta.* Dicha página se crea en 1949, como indica Ana María Risco (2009), quien describe esta sección del diario como antiperonista, a tal punto que el rasgo común de sus colaboradores fundacionales era la adopción de una postura política contraria al régimen, que se mantiene hasta 1955 (pp. 274-284). Orce Remis también estaba ligado a esta sección de *La Gaceta*, donde escribe desde un comienzo. Era, además, muy amigo del director de la página, Daniel Alberto Dessein (Risco, 2009, p. 278). Pero, a diferencia del caso de Galán, en la trayectoria de Orce Remis, no se halla un vínculo visible con el régimen.

Mucho más joven que Galán y Orce Remis (tenía diecisiete años en la época del concurso), Tomás Eloy Martínez apenas comenzaba su carrera periodística y literaria. Puede advertirse, sin embargo, que, en el mismo año en que se publica la *Primera antología poética de Tucumán*, comienza a participar en la página literaria de *La Gaceta* y, a la vez, en la revista *Norte*, ya mencionada como órgano de la Comisión Provincial de Bellas Artes, donde da a conocer un poema y escribe comentarios muy elogiosos de libros de Galán y Ardiles Gray —de sabida filiación radical—[17]. Su colaboración en *Norte* no parece prolongarse mucho. En cambio, su vínculo con la página de *La Gaceta* continuaría hasta poco antes de su muerte. Una de sus últimas apariciones, en dicha página, fue una extensa entrevista, en la que afirmó que «sin Perón la Argentina sería mejor»[18].

16 Me he detenido en la trayectoria de Galán y en las controversias suscitadas por la aceptación de estos cargos en Martínez Zuccardi 2012, pp. 365-377.

17 En la página de *La Gaceta* publica el artículo «Noticias de Vicente Barbieri», el 29 de abril de 1952, como se menciona en una nota relativamente reciente, publicada en el hoy suplemento *La Gaceta Literaria* («Los tres grandes escritores de Tucumán y estas páginas», 3 de enero de 2010), donde esa primera colaboración de Martínez es reproducida. En cuanto a *Norte*, en el número 2, de mayo de 1952, se incluye un poema de su autoría y en el número 3, de octubre del mismo año, Martínez comenta el poemario *Cánticos terrenales* (1951), de Ardiles Gray, editado por La Carpa. En el número siguiente, de junio de 1953, comenta *Carne de tierra* (1952), de Galán, también editado por La Carpa, y *Elegía* (1952), de Ardiles Gray.

18 Martínez pronuncia esta frase en el marco de su respuesta a la pregunta acerca de si había cambiado la imagen que él tenía de Perón cuando escribió *La novela de Perón*. Cito la respuesta completa: «Acabo de leer las pruebas de página de *Las vidas del general*, que reúne las declaraciones que me hizo Perón en Puerta de Hierro, junto a los textos que escribí alrededor de esas declaraciones. Y me doy cuenta de que ese retrato le queda corto. Perón

En suma, de los autores premiados, uno comenzaba a estar muy ligado con la gestión universitaria peronista, aunque, al mismo tiempo, escribía en un diario opositor (Galán); otro puede situarse, más bien, en la línea contraria al régimen, por su condición de colaborador fundacional de la página literaria de *La Gaceta* (Orce Remis); y del tercero (Martínez), solo puede decirse que, en la época, escribe tanto en la página mencionada, como en una revista cultural oficial. Dadas estas diferencias y matices, no puede concluirse que la filiación al régimen haya determinado la selección de los primeros premios.

No obstante, hay que destacar, en este punto, que dos de los premiados (Orce Remis y Galán) estaban vinculados con uno de los miembros del jurado (Casas), por lazos estrechos de amistad, que, si bien se afianzarían más adelante, ya existían en la época del certamen. Se trata de un factor que puede haber influido en el proceso de selección[19]. De todas maneras, haya sido o no este lazo de amistad un factor influyente, se advierte que Orce Remis y Galán eran autores relevantes, que gozaban ya de consagración y reconocimiento en el ámbito de la poesía local. El primero había dado a conocer sus poemas iniciales en 1940, en la mencionada revista *Cántico*, y hacia la misma fecha, su obra había comenzado a ser premiada[20]. En 1944, había publicado su primer libro de poesía, *Indecisa luz*, que sería muy elogiado por los integrantes de La Carpa (Martínez Zuccardi, 2012, pp. 280-281). Además, y según lo indicado, su nombre aparecía, con frecuencia, desde 1949, en la página literaria de *La Gaceta*.

En cuanto a Galán, como se ha anticipado ya, cimienta su prestigio, en tanto líder de La Carpa y en tanto autor del que, luego, devendría en famoso prólogo a la *Muestra colectiva de poemas*, de 1944, considerado como el «manifiesto» del grupo, texto con el que La Carpa había irrumpido, ruidosamente, en la escena literaria local. Además, Galán —muy querido por otros escritores, quienes lo consideraban como una suerte de «hermano mayor» que los iniciaba en nuevas lecturas— era una figura aglutinante, en el marco de la actividad literaria de la provincia. Hacia 1950, recibe sus primeros premios

era un simulador y un gran manipulador de los sentimientos argentinos. No es afortunado que los argentinos hayamos tenido a Perón ni que sigamos viviendo todavía en el caldo de cultivo de su autoritarismo. Creo que sin Perón la Argentina sería mejor» (Dessein, D. A. y Dessein, D., 2008).

19 En una evocación publicada en *La Gaceta*, el propio Orce Remis (1987) deja testimonio de su amistad con Casas, a quien conoce como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras. Lo describe como un filósofo que vivía de la poesía y como el «mejor amigo» que tuvo. Evoca largas conversaciones y tertulias en la casa de Casas, que incluían también a Galán, y agrega que los tres paseaban por la Escuela Sarmiento, donde Casas era director, y Galán, profesor. Por su parte, David Lagmanovich (amigo de Galán) da cuenta, en una entrevista, de la amistad de Galán y Casas (Martínez Zuccardi, S., «Entrevista a David Lagmanovich», Tucumán, 31 de julio de 2007. Inédita)

20 En 1940, recibe un premio estímulo en el Segundo Certamen Literario de la Comisión Provincial de Bellas Artes de Tucumán. Se trata del certamen al que se aludió en un comienzo, del que Morínigo cuestiona la idoneidad de ciertos miembros del jurado, así como el otorgamiento de los primeros premios, pero elogia, ampliamente, la concesión de este premio estímulo a Orce Remis, uno de los autores «descubiertos» por Morínigo, en *Cántico*.

de poesía y comienza, además, su carrera como profesor de literatura[21]. En la época del concurso y de la antología, se publican sus libros de poemas *Se me ha perdido una niña* y *Carne de tierra*, publicados, precisamente, en 1951 y 1952[22].

Al mismo tiempo que ya gozaban de cierta consagración, cabe pensar que el premio que nos ocupa colaboraría en aumentar su reconocimiento y en cimentar sus trayectorias. Con los años, ambos ganarían otras significativas distinciones[23]. Además, comenzarían a ser consagrados por la crítica, poco después de la publicación de la *Primera antología poética de Tucumán*[24]. El caso de Tomás Eloy Martínez es diferente, debido a su juventud. De hecho, puede decirse que el ingreso al campo literario de este autor, que luego trazaría una vasta trayectoria internacional, se produce, justamente, a partir de la antología y del concurso examinados aquí.

En lo que atañe a los poemas premiados de cada uno de estos autores, se observa la presencia de líneas estéticas diversas. De tono cercano, por momentos, al registro conversacional, los tres textos de Galán —incluidos, después, en su libro *Carne de tierra* (1952)— oscilan entre temas de mayor «compromiso» social («Oración por el coya muerto en el ingenio»), el trabajo con villancicos de tradición popular («Guahchi [sic] Torito») y la evocación nostálgica de un pasado de deslumbramientos («¡Sésamo ábrete!»). Por su parte, los poemas de Orce Remis («Nueva oración al padre», «Esta larga queja» y «Último margen del retorno», incluidos más adelante en su libro *El aire que no vuelve*, 1953), de tono más interior y ascético, muestran un afán de aproximación a Dios, a la eternidad, a un más allá del mundo terrenal. Muy diferentes entre sí, los dos textos de Martínez presentan, en un caso, imágenes de «Frutas jugando con el tiempo», construidas desde una mirada más bien ingenua, y, en el otro, («Ámbito de ingenio»), una especie de exaltado homenaje al amado «ámbito» de una fábrica azucarera. Así, se advierte que no se premia una estética en particular, sino que, por el contrario, se muestra una diversidad de líneas, temas y tonos. Esta diversidad se relaciona, quizá, con la voluntad expresada en el prólogo de la antología de ofrecer una «muestra» de «todas las manifestaciones de la poesía tucumana», esto es, de brindar un panorama lo más abarcador posible.

21 En 1950, recibe el primer premio en un certamen literario organizado por la Comisión Provincial de Cultura de Jujuy.

22 En 1942, había publicado un poemario inicial titulado *Huerto*, del que renegaría luego.

23 Así, en 1952, ambos ganan, nuevamente, el primer premio en el concurso de narrativa de la Comisión Provincial de Bellas Artes. Más adelante, en 1960, Galán recibiría el importante premio *Clarín*, por *Canto a Jujuy* (1960), con un jurado integrado por Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari, Enrique Larreta, Fermín Estrella Gutiérrez y Ricardo Zía.

24 En el marco de la consagración realizada por la crítica, puede mencionarse, en primer lugar, el ya citado estudio pionero de Roggiano (1954), sobre poetas del Norte argentino, donde se dedica un análisis detallado y elogioso a la poesía de ambos. Ellos son también destacados en la década de 1950, en estudios sobre la poesía argentina, como el de Juan Carlos Ghiano (1957), quien, por ejemplo, se refiere a Orce Remis como «uno de los más personales elegíacos de la poesía argentina» (p. 233).

El hecho de premiar a escritores, en dos casos, significativos del momento (así como el hecho de que tales escritores hayan decidido participar en el concurso) distingue este certamen de los premios oficiales de Buenos Aires, que, siguiendo a Flavia Fiorucci (2011), habían perdido legitimidad durante el peronismo, sobre todo, a partir del «agravio» cometido contra Ricardo Rojas. Dicho agravio consistía en la revocación de un primer dictamen que otorgaba a Rojas el Premio de la Comisión de Cultura, en 1946, por otro que otorgaba la distinción a Enrique Ruiz Guiñazú, ex ministro de relaciones exteriores del presidente Roberto Castillo (p. 74). Rojas, en cambio, había sido candidato a senador por el partido radical, en 1946. De acuerdo con Fiorucci, el episodio fue visto, por la mayoría de los intelectuales, como una intervención del peronismo en la cultura que destruía las jerarquías propias del campo e imponía la lealtad política «como criterio último a la hora de distribuir premios y sanciones» (pp. 74-75). Otra evidencia de la pérdida de legitimidad de estas iniciativas estaba dada, según la autora, por el hecho de que, a pesar de los esfuerzos por promover los premios de la Comisión Nacional de Cultura (a partir del considerable aumento del monto mismo del premio, la instauración de nuevos galardones a investigaciones académicas y textos literarios, y de distinciones regionales), en algunas categorías, no se registraban presentaciones, es decir, los escritores decidían no participar (p. 44).

Pero a diferencia de lo que sucede en Buenos Aires, en Tucumán, premios literarios como los otorgados por el certamen de la Comisión Provincial de Bellas Artes parecen haber gozado de legitimidad y contaron con una amplia convocatoria (como lo demuestran, por un lado, la significación de algunos de los autores que reciben el primer premio, y, por el otro, la cantidad de participantes a los que se otorga otras distinciones). Además, según lo demostrado ya en cuanto a la integración del jurado y al otorgamiento de los primeros premios, no puede afirmarse que la lealtad política, por tomar la expresión de Fiorucci, haya sido el criterio último de selección y decisión. En otras palabras, el concurso tucumano premia a escritores relevantes desde el punto de vista literario, y no a figuras «menores», aunque leales.

Además de mostrar estas diferencias en cuanto al modo como los escritores reciben, al menos, una de las iniciativas culturales oficiales del peronismo, el desarrollo de este concurso y de esta antología muestra un grado de especialización del campo notoriamente mayor que, por ejemplo, el de la época del tan criticado concurso de 1940. Esto se evidencia en la medida en que se cuenta con un jurado que posee un capital específicamente literario e, incluso, ostenta, sobre todo en los casos de Canal-Feijóo y Roggiano, un carácter casi «profesional» en el área de la literatura. Lo mismo puede decirse de las figuras de ciertos autores premiados, como Orce Remis y Galán, cuya identidad social se basaba en su condición de escritores.

Y este carácter más especializado y profesional, ya no inespecífico ni *amateur*, se manifiesta en plena gestión peronista. Esto no implica afirmar que, en Tucumán, la política

cultural del peronismo favoreció este proceso —un proceso que, según lo indicado al comienzo del trabajo, se remonta a la acción de instituciones y grupos del primer lustro de la década de 1940—, pero puede observarse que, a diferencia del caso de Buenos Aires, al menos una iniciativa oficial se desenvolvió de acuerdo con criterios predominantemente literarios.

Para concluir, cabría dejar abierto el interrogante en torno a las razones capaces de explicar las diferencias observadas entre el campo local y el porteño, en aquel momento. En primer lugar, podría pensarse en la relevancia que puede haber tenido para la realización del concurso y de la antología un funcionario de cultura en particular, Manuel Gonzalo Casas, que, a diferencia de otros funcionarios peronistas, unía a la necesaria lealtad política un capital específicamente intelectual y mantenía una relación fluida con los escritores locales. Dichas razones podrían estar, asimismo, vinculadas, de modo más general, con una cuestión de escala. En tanto más incipiente y periférico, más reducido y, por lo tanto, menos complejo, ¿el campo literario tucumano permitiría una mayor injerencia del Estado en el proceso de consagración literaria? ¿Puede acaso pensarse que, ante la escasez de propuestas provenientes de otros ámbitos, los escritores deciden participar de ciertas iniciativas oficiales, independientemente de la gestión que las organice? ¿Tal vez esa condición de campo «chico», integrado por no demasiados agentes ni órganos de difusión, permita explicar que algunos escritores o críticos escribieran en la página literaria de un diario opositor y, al mismo tiempo, en una revista cultural oficial; o que enseñaran en la Universidad y, a la vez, dieran conferencias en la Sociedad Sarmiento, «refugio» de los profesores dejados cesantes? Se trata, en fin, de preguntas orientadas a continuar la reflexión en torno a la singularidad del campo literario tucumano y, también, en torno a la compleja relación entre escritores y peronismo en la Argentina.

Referencias Bibliográficas

Ale, M. C. (2011). Presencia de Lajos Szalay en la Universidad Nacional de Tucumán. En M. C. Bravo (Ed.). *Docentes, científicos, artistas e intelectuales en la creación de la Universidad Nacional de Tucumán (1910-1960)* (pp. 291-303). Tucumán: EDUNT.

Altamirano, C. y Sarlo, B. (1993). Del campo intelectual y las instituciones literarias. En *Literatura /Sociedad* (2.ª ed., pp. 83-100). Buenos Aires: Edicial.

Arancet Ruda, M. A. (2012). Antologías de poesía argentina en la década del 50: clausuras, infiltraciones, inminencias [ponencia]. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-IdIHCS/CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Ardiles Gray, J. (1985, octubre 16). Pelea de militares. *La Tarde* [Tucumán], p. 13.

Billone, V. A. (1985). Primera parte. En Billone, V. A. y Marrochi, H. I. *La actividad*

poética en Tucumán (1880-1970). Esquema y muestrario (pp. 8-49). Tucumán: Voces.

Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*. Génesis y estructura del campo literario (2.ª ed.). Barcelona: Anagrama.

Bravo, M. C. (2012). Prólogo. En Gutiérrez, F. y Rubinstein, G. (Eds.). *El primer peronismo en Tucumán. Avances y nuevas perspectivas* (pp. 9-21). Tucumán: EDUNT.

Bravo, M. C. y Hillen, M. (2012). El proyecto universitario de Descole y el desarrollo regional, 1946-1951. En En Gutiérrez, F. y Rubinstein, G. (Eds.). *El primer peronismo en Tucumán. Avances y nuevas perspectivas* (pp. 217-247). Tucumán: EDUNT.

Cappeletti, A. J. (s. f.). *Filosofía argentina del siglo xx*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Catturelli, A. (1963). Itinerario de Manuel Gonzalo Casas. En Orce Remis, G. (Ed.). *Ensayos filosóficos. Homenaje al profesor Manuel Gonzalo Casas (1910-1961)* (pp. 9-20). Buenos Aires: Troquel.

Caturelli, A. (1971). *La filosofía en la Argentina actual*. Buenos Aires: Sudamericana. Comisión Provincial de Bellas Artes (1952). *Primera antología poética de Tucumán*. Tucumán: Comisión Provincial de Bellas Artes.

Dessein, D. A. y Dessein, D. (2008, diciembre 21). Sin Perón la Argentina sería mejor [Entrevista a Tomás Eloy Martínez]. *La Gaceta Literaria, La Gaceta* [Tucumán], p. 1.

Fiorucci, F. (2011). *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.

García Helder, D. (1999). Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano. En Cella, S. (Comp. vol.) y Jitrik, N. (Comp. serie). *Historia crítica de la literatura argentina*: Vol. 10 *La irrupción de la crítica* (pp. 213-234). Buenos Aires: Emecé.

Ghiano, J. C. (1957). *La poesía argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Institucional. (2010, enero 3). Los tres grandes escritores de Tucumán y estas páginas. *La Gaceta Literaria, La Gaceta,* [Tucumán], p. 1.

King, J. (1989). *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lagmanovich, D. (1974). *La literatura del Noroeste argentino*. Rosario: Biblioteca.

Leoni Pinto, R. (1995). Peronismo y antiperonismo en Tucumán (1948-1955-1976). La Sociedad Sarmiento. Historia. Sociedad e ideología. *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán* 7, 79-104.

Mangone, C. y Warley, J. (1984). *Universidad y peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Martínez Zuccardi, S. (2010). Afirmación de la literatura y del perfil de «escritor» en la década de 1940. La revista *Cántico* y el grupo La Carpa. En Orquera, F. (Ed.). *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975* (pp. 107-134). Córdoba: Alción.

Martínez Zuccardi, S. (2012). *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida*

intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944). Buenos Aires: Corregidor.

Martínez Zuccardi, S. (2013). El Centenario y la fundación discursiva de Tucumán: proyectos y representaciones [ponencia]. *XIV Jornadas Interescuelas /Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Martínez, A. T. (2007). Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu. *Trabajo y sociedad. Indagaciones sobre el trabajo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas IX* (9), 1-31.

McDuffie, K. (2002). Alfredo Roggiano 1919-1991. *Revista Iberoamericana LXVIII* (200), 831-836.

Orce Remis, G. (1987, agosto 9). Cómo conocí a Manuel Gonzalo Casas. Una amistad sin tiempo. *La Gaceta* [Tucumán], p. 4.

Pucci, R. (2013). *Pasado y presente de la Universidad de Tucumán. Reforma, dictaduras y populismo neoliberal.* Buenos Aires: Lumiere.

Risco, A. M. (2009). *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la Página Literaria del diario* La Gaceta *de Tucumán entre 1956 y 1962.* Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Roggiano, A. (1954). Seis poetas del Norte argentino. *Norte* 6, 71-104.

S. d. Conferencias. En el Ateneo Sarmiento (1948, octubre 18). *La Gaceta* [Tucumán], p. 11.

S. d. (1951). Certamen poético. *Norte* 1, p. 168.

S. d. (1955, abril 7). Acto en la Universidad. *La Gaceta* [Tucumán], p. 5.

Saítta, S. (2004). Introducción. En Saítta, S. (Comp. vol.) y Jitrik, N. (Comp. serie). *Historia crítica de la literatura argentina:* Vol. 9 *El oficio se afirma* (pp. 7-15). Buenos Aires: Emecé.

Torchia Estrada, J. C. (1961). *La filosofía en la Argentina.* Washington: Unión Panamericana, Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos.

La Pesadilla del Hombre Suburbano en los Cuentos de John Cheever «¡Adiós, juventud! ¡Adiós, belleza!» y «El nadador»

Camila Spoturno Ghermandi*

Resumen: «¡Adiós, juventud! ¡Adiós, belleza!» (1953) y «El nadador» (1964) pertenecen al grupo de relatos denominado por la crítica cheevereriana como *Cheever's Country* por tratarse de cuentos en los que John Cheever ambienta la acción en los suburbios de Nueva York y cuyos personajes pertenecen a la clase media alta estadounidense. Se indagará en este trabajo la manera en la que el autor estadounidense critica el sueño de pertenencia al *country club* y muestra la pesadilla del hombre suburbano ilustrada en ambos cuentos, en el tipo de representación del espacio del suburbio y en la caracterización de los personajes principales.
Palabras Clave: John Cheever, Sueño Americano, Cuentos, Visión crítica.

Abstract: «O Youth and Beauty*!» (1953) and «The Swimmer» (1964) belong to the group of stories called by the critics as «Cheever's Country» because they are stories in which John Cheever places the action in the suburbs of New York and whose characters belong to the American upper-middle class. The purpose of this article is to analyze in which way the American writer criticizes the Dream and presents the Nightmare present in both stories. The article also aims at analyzing the representation of space and the characterization of the protagonists.*
Keywords: *John Cheever, American Dream, Stories, Critic View.*

En su libro *American Dreams, American Nightmares,* David Madden hace referencia a la pesadilla del hombre suburbano[1] de la siguiente manera:

* Licenciada en Letras con orientación literaria por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Universidad Nacional de La Plata. Universidad Nacional de La Plata. República Argentina. Correo electrónico: cspoturno@gmail.com

Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 48-68.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

1 Si bien no se ha encontrado dentro de las clasificaciones de David Madden algo similar a lo que se podría denominar el sueño del hombre suburbano o el sueño de pertenencia al suburbio, se utilizará en este trabajo dicha denominación para referirnos a la contracara de la pesadilla del hombre suburbano, sí explicada por David Madden en la introducción al libro *American Dreams, American Nightmares* (1970).

> *Listening to the atheists of the American Dream, we hear that if the American Adam is not pure myth, he has certainly fallen, he has lost his chance to regain paradise, there is no redemption, no resurrection. To the atheists, the suburbanite is simply the logical nightmare dead end of the frontiersmen, the farmer, the simple laborer* (Madden, 1970, p. 26).
>
> [Escuchando a los ateos del Sueño Americano, se nos dice que si el sueño de Adán no es puro mito, ciertamente ha caído, ha perdido su oportunidad de recuperar el paraíso, no hay redención, no hay resurrección. Para los ateos, el hombre suburbano es simplemente la lógica pesadilla del hombre de frontera, el agricultor y el simple obrero que termina en un callejón sin salida].

Tanto en «¡Adiós, juventud! ¡Adiós, belleza!» como en «El nadador»[2], los protagonistas son hombres de mediana edad, ágiles, fuertes y bellos, que parecen más jóvenes de lo que son y realizan un ejercicio con la finalidad de demostrar que tienen el estado físico para poder llevarlo a cabo. Así, en «¡Adiós, juventud! ¡Adiós, belleza!», Cash Bentley asiste a las fiestas que se realizan en el vecindario todos los sábados por las noches. Cuando ya es tarde y la mayoría de la gente se ha ido, realiza un juego con su amigo Trace. El juego comienza cuando Trace se burla de Cash y dice que está viejo; este, para demostrarle lo contrario, cambia los muebles de lugar, le pide a alguien que dispare una pistola para dar comienzo al juego y salta de mueble en mueble. Esta actividad, que tiene todas las características de una carrera, solo que Cash carece de contrincante, se asemeja en algunos aspectos a la que emprende Ned, el personaje principal del relato «El nadador». En este cuento, Ned decide cierto día de verano nadar por las piscinas de varios de sus vecinos y atravesar el condado hasta llegar a su casa.

El contexto de escritura de ambos cuentos se sitúa durante el proceso de suburbanización que tuvo lugar en Estados Unidos a fines de los años cuarenta y que es descripto por Rodrigo Fresán, en un artículo titulado «Esto parece el infierno» (2009), de la siguiente manera:

> Con la posguerra, la prosperidad inundó Estados Unidos y las ciudades se entregaron a un boom no solo de natalidad, sino también inmobiliario y económico. Pero por eso también los viejos barrios se vieron arrasados por nuevos proyectos, los precios se dispararon por la demanda desorbitada y la bohemia urbana se encontró económicamente desplazada a una nueva forma de vida que emergía en los límites de esas ciudades: los suburbios (Fresán, 2009, p. 5).

2 Los cuentos fueron originalmente publicados en The Stories of John Cheever (1980). Se trabajará con las traducciones de José Luis López Muñoz y Jaime Zulaika Goicoechea en Relatos I y Relatos II (2006) publicados por la editorial Emecé y compilados por Rodrigo Fresán.

En el imaginario cultural, la suburbanización lleva al reemplazo virtual de los espacios naturales. Es así como, en «¡Adiós, juventud! ¡Adiós, belleza!», los obstáculos que Cash debe atravesar para poder realizar su carrera son los muebles de los livings de distintas casas, objetos cotidianos cuyo correlato natural serían obstáculos pertenecientes a la naturaleza. De manera similar, en «El nadador», el mar, el lago y la laguna han desaparecido para dar lugar a una piscina para cada patio, lo cual hace que el nado sea domesticado, es decir, que se adapte la forma de nadar al espacio que se tiene disponible. También, este lugar es un sitio donde se podría nadar desnudo (y volver, así, al estado natural) y, aunque Ned lo desea, advierte que no es compatible con las reglas sociales de sus vecinos a los que debe respetar si quiere llevar a cabo su empresa: «To be embraced and sustained by the light green water was less a pleasure, it seemed, than the resumption of a natural condition, and he would have liked to swim without trunks, but this was not possible, considering his project» (Cheever, 1980, p.714) [«Sentirse abrazado y sostenido por el agua verde y cristalina, más que un placer, suponía la vuelta al estado normal de cosas, y a Neddy le hubiera gustado nadar sin bañador, pero eso no resultaba posible, debido a la naturaleza de su proyecto»] (Cheever, 2006a, pp. 354-355). Nadar con traje de baño, entonces, es otro hecho artificial. De hecho, la única piscina donde Ned puede nadar desnudo es la de sus vecinos reformistas.

La Representación del Espacio del Suburbio

Al inicio de «El nadador», se presenta el espacio del suburbio desde la focalización interna[3] de Ned, quien ve el paisaje de *Bullet Park* con admiración, idealizándolo. Así, Ned se maravilla ante la riqueza de recursos que ofrece el nuevo mundo del barrio residencial al que pertenece y ante la belleza del paisaje de las orillas del río Lucinda[4]: «Oh, how bonny and lush were the banks of Lucinda River! Prosperous men and women gathered by the sapphire-colored waters while caterer's men in white coats passed them cold gin» (Cheever, 1980, p.715) [« ¡Qué hermosas eran las orillas del río Lucinda y qué maravillosa vegetación crecía en ellas! Acaudalados hombres y mujeres se reunían junto a las aguas color zafiro, mientras serviciales criaturas de blancas chaquetas les servían ginebra fría»] (Cheever, 2006b, p. 356).

Más tarde, se muestra la pérdida de este mundo de los suburbios a través de las descripciones de algunas de las casas que Ned atraviesa durante su viaje. En la casa de los Levy, por ejemplo, quienes se han ido recientemente, se describe la siguiente escena:

3 Se tomará en cuenta la noción de focalización interna desde la teoría de la focalización propuesta por Gerard Genette y las reformulaciones de esta teoría realizadas por Mieke Bal en su libro Narratology Introduction to the Theory of Narrative (1985).

4 Es así como Ned bautiza con el nombre de su esposa la línea imaginaria que traza como recorrido conformada por las piscinas de los vecinos que debe atravesar nadando hasta llegar a su casa.

> *All the doors and windows of the big house were open but there were no signs of life; not even a dog barked. He went around the side of the house to the pool and saw that the Levys' had only recently left. Glasses, and bottles and dishes of nuts were on the table at the deep end, where there was a bathhouse or gazebo, hung with Japanese lanterns* (Cheever, 1980, p. 716).
>
> [Todas las puertas y las ventanas de la amplia casa estaban abiertas, pero no había signos de vida; ni siquiera un perro que ladrara. Ned rodeó el edificio y al llegar a la piscina vio que los Levy acababan de marcharse. Sobre una mesa al otro extremo de la piscina, cerca de un cenador adornado con linternas japonesas, había una mesa con vasos, botellas y platos con cacahuetes, almendras y avellanas] (Cheever, 2006b, p. 357).

Ned se encuentra con los restos de una pequeña fiesta recientemente finalizada Asimismo, al pasar por el picadero de los Lindley para ir hasta la casa de los Welcher, Ned se topa con un espacio de lujo abandonado: «This meant crossing the Lindleys' riding ring and he was surprised to find it overgrown with grass and all the jumps dismantled» (Cheever, 1980, p.717) [«Eso significaba cruzar el picadero de los Lindley, y le sorprendió encontrar la hierba demasiado crecida y los obstáculos desmantelados»] (Cheever, 2006b, p. 358). Inmediatamente después, en la casa de los Welcher, la piscina está vacía, la casa cerrada y los muebles sin uso:

> *The breach in his chain of water disappointed him absurdly, and he felt like some explorer who seeks a torrential headwater and finds a dead stream. He was disappointed and mystified. It was common enough to go away for the summer but no one ever drained his pool. The Welchers had definitely gone away. The pool furniture was folded, stacked, and covered with a tarpaulin. The bathhouse was locked. All the windows of the house were shut, and when he went around to the driveway in front he saw a FOR SALE sign nailed to a tree* (Cheever, 1980, pp.717-18).
>
> [Esta ruptura en la continuidad de su río imaginario le produjo una absurda decepción, y se sintió como un explorador que busca las fuentes de un torrente y encuentra un cauce seco. Ned notó que lo dominaba el desconcierto y la decepción. Era bastante normal que los vecinos de aquella zona se marcharan durante el verano, pero nadie vaciaba la piscina. Los Welcher se habían ido definitivamente. Las sillas, las mesas y las hamacas de las piscinas estaban dobladas, amontonadas y cubiertas con lonas. Los vestuarios, cerrados, y lo mismo sucedía con todas las ventanas de la casa, y cuando la rodeó hasta

> llegar al camino de grava que llevaba a la puerta principal se encontró con un cartel que decía: "se vende", clavado en un árbol] (Cheever 2006b, p. 359).

Por último, la casa de Ned es descripta desde una focalización interna que permite mostrar cómo el personaje toma conciencia de que la casa está cerrada y abandonada desde hace tiempo. Ned niega la realidad y no asume que su objetivo ha fracasado y que, en vez de haber llegado a su casa para reunirse con su familia, esta ya no es su casa y se encuentra solo:

> *The place was dark. Was it so late that they had all gone to bed? Had Lucinda stayed at the Westerhazys' for supper? Had the girls joined her there or gone someplace else? Hadn't they agreed, as they usually did on Sunday, to regret all their invitations and stay at home? He tried the garage doors to see what cars were in but the doors were locked and rust came off the handles onto his hands. Going toward the house, he saw that the force of the thunderstorm had knocked one of the rain gutters loose. It hung down over the front door like an umbrella rib, but it could be fixed in the morning. The house was locked, and he thought that the stupid cook or the stupid made must have locked the place up until he remembered that it had been some time since they had employed a made or a cook. He shouted, pounded on the door, tried to force it with his shoulder, and then, looking in at the windows, saw that the place was empty* (Cheever, 1980, pp. 724-25).

> [Todo estaba a oscuras. ¿Era tan tarde que ya se habían ido a la cama? ¿Se habría quedado su mujer a cenar en casa de los Westerhazy? ¿Habían ido las chicas a reunirse con ella o se habían marchado a cualquier otro sitio? ¿No se habían puesto previamente de acuerdo, como solían hacer los domingos, para rechazar las invitaciones y quedarse en casa? Ned intentó abrir las puertas del garaje para ver qué coches había adentro, pero la puerta estaba cerrada con llave y se le mancharon las manos de orín. Al acercarse más a la casa vio que la violencia de la tormenta había separado de la pared una de las tuberías de desagüe para la lluvia. Ahora colgaba por encima de la entrada principal como una varilla de paraguas, pero no costaría arreglarla por la mañana. La puerta de la casa también estaba cerrada con llave, y Ned pensó que habría sido una ocurrencia de la estúpida de la cocinera o de la estúpida de la doncella, pero en seguida recordó que desde hacía ya algún tiempo no habían vuelto a tener ni cocinera ni doncella. Gritó, golpeó la puerta, intentó forzarla golpeándola con el hombro; después, al mirar a través de las ventanas, se dio cuenta de que la casa estaba vacía] (Cheever, 2006b, pp. 367-368).

La descripción de la casa de Ned, en comparación con las anteriores, resulta el espacio donde el abandono y la decadencia son mayores ya que no solo se encuentra vacía, oscura y cerrada, sino que también tiene partes rotas y oxidadas[5].

En conjunto, en «El nadador», el paisaje de los suburbios está delineado como un espacio en el que el dinero y el lujo abundan, y donde, a su vez, hay un descuido y un abandono de los objetos y los espacios que representan el estilo de vida de la clase media alta estadounidense. No sucede así en «¡Adiós, juventud! ¡Adiós, belleza!», donde habrá un tratamiento diverso de los mismos elementos.

Al inicio de «¡Adiós, juventud! ¡Adiós, belleza!», el narrador presenta el paisaje del suburbio neoyorkino como un lugar de tranquilidad, paz y silencio:

> *THEN IT is a summer night, a wonderful summer night. The passengers on the eight-fifteen see Shady Hill —if they notice it at all-in a bath of placid golden light. The noise of the train is muffled in the heavy foliage, and the long car windows look like a string of lighted aquarium tanks before they flicker out of sight. Up on the hill, the ladies say to one another, 'Smell the grass! Smell the trees!'* (Cheever, 1980, p. 255).
> *The air seems as fragrant as it is dark-it is a delicious element to walk through-and most of the windows on Alewives Lane are open to it. You can see Mr. And Mrs. Bearden, as you pass, looking at their television ... Mrs. Carver –Harry Farquarson's mother in law-glances up at the sky and asks, 'Where did all the stars come from?' She is old and foolish, and yet she is right: Last night's stars seem to have drawn to themselves a new range of galaxies, and the night sky is not dark at all, except where there is a tear in the membrane of light* (Cheever, 1980, p. 255).
>
> [Después llega una noche de verano, una hermosa noche de verano. Los pasajeros del tren de las ocho y quince ven Shady Hill —si es que se fijan— bañado por una tranquila luz dorada. La espesa vegetación ahoga el ruido del tren, y las alargadas ventanillas parecen una hilera de grandes peceras iluminadas antes de perderse de vista instantes después. En lo alto de la colina, las señoras se dicen unas a otras: «¡Fíjate cómo huele la hierba! ¡Y los árboles!] (Cheever, 2006b, p. 311).
> [El aire parece tan fragante como oscuro —es un delicioso elemento para avanzar a través de él—, y la mayoría de las ventanas están abiertas. Al pasar

5 En el relato existe una progresión de casas cada vez en mayor estado de abandono. Este orden progresivo también se da con otros símbolos que aparecen a lo largo del relato como las piscinas y el trato de los vecinos para con Ned, que se repiten pero que varían en cada nueva aparición, como se verá más adelante.

> por delante de su casa, se puede ver al señor y la señora Bearden mirando la televisión. Joe Lackwood, el joven abogado que vive en la esquina, ensaya su discurso al jurado delante de su mujer.
> —Trato de mostrarles —dice— que un hombre recto, un hombre cuya reputación por su honestidad e integridad...—Mueve los brazos mientras habla. Su mujer hace punto.
> La señora Carver —la suegra de Harry Farquarson— mira al cielo y pregunta:
> —¿De dónde han salido todas las estrellas?
> Es una vieja un poco tonta, pero tiene razón: las estrellas de la noche anterior parecen haber atraído a una nueva formación de galaxias, y el cielo nocturno no resulta oscuro en absoluto, excepto donde hay una rasgadura en la membrana luminosa] (Cheever, 2006a, p. 312).

Esta representación idílica del espacio del suburbio se encuentra presente tanto en la mirada del narrador como en la de los sujetos externos a ese espacio, como lo son los pasajeros del tren. La presencia del narrador en el pasaje anterior resulta particularmente marcada, ya que es él quien conoce los nombres, los apellidos y las profesiones, así como también cómo están emparentados algunos de los integrantes del suburbio. De igual modo, el narrador relata la conversación que tiene con uno de los habitantes de *Shady Hill* y da a entender que ha estado presente la noche anterior y ha visto las estrellas. Es uno de los momentos en que el narrador se presenta como un posible integrante del *country club.* Esta mirada idílica vuelve a aparecer hacia el final del relato cuando se describe una típica noche en los suburbios de Nueva York. Sin embargo, esta vez, hay un tratamiento irónico sobre este idilio:

> *At around five the Parminters called up and asked them over for a drink. Louise didn't want to go, so Cash went alone. (Oh, those suburban Sunday nights, those Sunday-night blues! Those departing weekend guests, those stale cocktails, those half-dead flowers, those trips to Harmon to catch the Century, those postmortems and pickup suppers!) It was sultry and overcast* (Cheever, 1980, p. 258).

> [A eso de las cinco llamaron los Parmiter y los invitaron a tomar una copa. Louise dijo que no, y Cash acudió solo. (¡Ah, esas noches de domingo en los barrios residenciales, esas melancolías de domingo por la noche! ¡Esos huéspedes del fin de semana a punto de irse, esos cócteles que ya no saben a nada, esas flores medio muertas, esos viajes a Harmon para coger el Century, esos análisis a posteriori y esas cenas a base de sobras!). Hacía bochorno y el cielo estaba cubierto] (Cheever, 2006a, p. 315).

Entre paréntesis hay una presencia del narrador más fuerte que describe elegíacamente los elementos que connotan una finalización y que resultan negativos, pero que están exaltados. En este caso, el narrador es un miembro de la comunidad que conoce el estilo de vida de los habitantes de *Shady Hill*.

El momento de mayor distancia, cuando el narrador se hace presente en el relato de manera más marcada, tiene lugar en el punto que Cash, hacia el final del relato, asiste a la iglesia un domingo:

> *The family went off to Christ Church together at eleven, as they always did. Cash sang, prayed, and got to his knees, but the most he ever felt in church was that he stood outside the realm of God's infinite mercy, and, to tell the truth, he no more believed in the Father, the Son, and the Holy Ghost than does my bull terrier* (Cheever, 1980, p. 258).
>
> [«Toda la familia se presentó junto a la iglesia de Cristo a las once, como hacían siempre. Cash cantó, rezó y se puso de rodillas, pero lo único que sentía en la iglesia era que se hallaba fuera del reino de la infinita misericordia de Dios, y, a decir verdad, no creía ya en el Padre, en el Hijo y en el Espíritu Santo más de lo que cree mi bulterrier»] (Cheever, 2006a, p. 315).

A través de esta fuerte intrusión del narrador marcada por el cambio de la tercera persona a la primera del singular, se genera un gran distanciamiento y el narrador tilda el comportamiento de Cash como hipócrita.

Se podría arriesgar la hipótesis de que, en estas tres intervenciones marcadas del narrador, habría una mirada, por momentos, melancólica y, por otros, irónica. Asimismo, el narrador pertenece a ese mundo decadente que muestra, contrariamente a «El nadador», donde la mirada del narrador hacia el mundo del suburbio en ningún momento toma ese tinte melancólico y en la cual el narrador no interviene de manera directa en los hechos que narra.

Las Descripciones de los Personajes Principales

El narrador sugiere que las hazañas que emprenden Ned y Cash son heroicas solo en apariencia, porque se trata de un ejercicio estúpido y banal cuya única finalidad es demostrar que son capaces de llevarlo a cabo. Ned, por una parte, emprende una acción que nadie ha hecho antes, al nadar por las piscinas de sus vecinos hasta llegar a su casa y sortear distintos obstáculos en el camino. Cash, por otra parte, también realiza una hazaña única que todos sus vecinos admiran.

Asimismo, en algunas oportunidades hay un tratamiento paródico del discurso heroico. En «¡Adiós, juventud! ¡Adiós, belleza!», se describe la carrera de Cash de la siguiente

manera: «it was extraordinary to see this man of forty surmount so many obstacles so gracefully. There was not a piece of furniture in Shady Hill that Cash could not take in his stride» (Cheever, 1980, p. 250) [«...resultaba extraordinario ver a aquel hombre de cuarenta años superar todos aquellos obstáculos con tanta elegancia. No había un solo mueble en Shady Hill que Cash no pudiera saltar sin esfuerzo»] (Cheever, 2006a, p. 305).

De manera similar, en «El nadador» se describe cómo Ned se ve a sí mismo desde una focalización interna: «He was not a practical joker nor was he a fool but he was determinedly original and had a vague idea of himself as a legendary figure» (Cheever, 1980, p. 714) [«Neddy no era ni estúpido ni partidario de las bromas pesadas, pero tenía una clara tendencia a la originalidad, y se consideraba a sí mismo —de manera vaga y sin darle apenas importancia— una figura legendaria»][6] (Cheever, 2006b, p. 354). En los ejemplos de los dos cuentos analizados, la parodia del discurso heroico surge principalmente del enaltecimiento de una tarea banal, como si esta fuese una gran proeza. Sin embargo, ambos personajes demuestran ser narcisistas. Ned se ve a sí mismo como una figura legendaria, y Cash, luego del accidente, extraña su heroísmo:

> *He does not understand what separates him from these children in the garden next door. He has been a young man. He has been a hero. He has been adored and happy and full of animal spirits, and now he stands in a dark kitchen, deprived of his athletic prowess, his impetuousness, his good looks-of everything that means anything to him. He feels as if the figures in the next yard are the spectres from some party in that past where all his tastes and desires lie, and from which he has been cruelly removed* (Cheever, 1980, p. 256).
>
> [No entiende lo que lo separa de esos chicos que están en el jardín de al lado. También él ha sido joven. Y héroe. Lo han adorado, ha sido feliz y se ha sentido lleno de energía, y ahora se encuentra inmóvil en una cocina a oscuras, privado de sus proezas atléticas, de su impetuosidad, de su buena presencia: de todo lo que significa algo para él. Siente que las figuras del jardín cercano son los espectros de alguna fiesta del pasado a la que están ligados todos sus gustos y deseos, y de la que se ha visto cruelmente apartado] (Cheever, 2006a, p. 313).

De igual modo, otro momento donde se contradice esta heroicidad que se atribuyen a sí mismos tanto Ned como Cash son las escenas de humillación de estos personajes. Cash se humilla frente a todos haciendo el ridículo al sacar a bailar a una chica más joven, quien lo rechaza:

6 Esta autoevaluación de Ned permite afirmar que el cuento tiene como intertexto La Odisea ya que en ambas obras el protagonista realiza un viaje volviendo a su casa y a su mujer.

> *He seemed restless and perhaps drunk. He banged into a table on his way through the lounge to the ballroom. He cut in on a young girl. He seized her too vehemently and jigged off in an ancient two-step. She signaled openly for help to a boy in the stag line, and Cash was cut out* (Cheever, 1980, p. 257).
>
> [Parecía intranquilo y quizás borracho. Tropezó con una mesa al cruzar el salón camino de la pista de baile. Sustituyó a la pareja de una chica muy joven. La abrazó con demasiada vehemencia y se lanzó a dar unos pasos de baile completamente anticuados. La muchacha hizo claras señas a un chico del grupo de hombres solos solicitando auxilio, y Cash se vio a su vez rápidamente sustituido] (Cheever, 2006a, p. 313).

Ned también es humillado por algunos automovilistas que lo agreden al verlo en una situación ridícula:

> *Had you gone for a Sunday afternoon ride that day you might have seen him, close to naked, standing on the shoulders of route 424, waiting for a chance to cross. You might have wondered if he was the victim of foul play, had his car broken down, or was he merely a fool. Standing barefoot in the deposits of the highway-beer, cans, rags and blowout patches-exposed of all kind of ridicule, he seemed pitiful … He was laughed at, jeered at, a beer can was thrown at him, and he had no dignity or humor to bring to the situation* (Cheever, 1980, p. 718).
>
> [Alguien que hubiese salido a pasear en coche aquella tarde de domingo podría haberlo visto, casi desnudo, en la cuneta de la autopista 424, esperando una oportunidad para cruzar al otro lado. Podría habérsele creído la víctima de alguna apuesta insensata, o una persona a quien se le ha estropeado el coche, o, simplemente, un chiflado. Junto al asfalto, con los pies descalzos —entre latas de cerveza vacías, trapos sucios y parches para neumáticos desechados—, expuesto al ridículo, resultaba penoso. Ned sabía desde el principio que aquello era parte de su recorrido, que figuraba en sus mapas, pero al enfrentarse con las largas filas de coches que culebreaban bajo la luz del verano, descubrió que no estaba preparado psicológicamente. Los ocupantes de los automóviles se reían de él, lo tomaban a broma, y llegaron incluso a tirarle una lata de cerveza, y él no tenía ni dignidad ni humor que aportar a aquella situación] (Cheever, 2006b, p. 360).

La crítica por parte del narrador es más fuerte en la escena de humillación de Cash, ya que él mismo se ha metido en esa situación, la ha buscado y tenía plena conciencia de

ello, como lo ha hecho en otros momentos del relato al forzar su cuerpo para realizar las carreras de obstáculos que hacía antes del accidente, lastimándose, haciendo el ridículo y provocando lástima en los espectadores. De diversa manera, Ned se encuentra en una situación de sorpresa al encontrar en el camino un obstáculo que no había podido prever y frente al cual no tiene más opción que esperar que algún auto lo deje pasar, soportando que le arrojen objetos, sin tener la posibilidad de defenderse.

Así, tanto Ned como Cash presentan características propias del antihéroe moderno que se contraponen a las del héroe tradicional. Si el héroe clásico posee habilidades sobrehumanas o rasgos de la personalidad idealizados que lo llevan a realizar hazañas heroicas extraordinarias y beneficiosas por las que es reconocido, los personajes de estos cuentos realizan tareas banales, hacen un uso exagerado de sus habilidades quedando en ridículo y fracasando al querer demostrar sus proezas, Cash termina lastimado y Ned extenuado.

Pérdida del sueño de Pertenencia al *Country Club* y Pesadilla del Hombre Suburbano

Al inicio del relato, tanto Ned como Cash son descriptos como integrantes del *country club*. Así, el narrador identifica a Ned con la clase social y el grupo de vecinos que viven en *Bullet Park*, porque sus hijas juegan al tenis y Ned nada con el estilo crol que se relaciona con un tipo de estatus social específico: «It was not a serviceable stroke for long distances but the domestication of swimming had saddled the sport with some customs and in his part of the world a crawl was customary» (Cheever, 1980, p. 714) [«No era un estilo muy apropiado para largas distancias, pero la utilización doméstica de la natación ha gravado ese deporte con ciertas costumbres, y en la parte del mundo donde habitaba Neddy, el crol era lo habitual»] (Cheever, 2006b, p. 354). De manera similar, los Bentley pertenecen al *country club* a pesar de encontrarse en una posición económica distinta de la de los demás vecinos: «they belonged to the country club, although they could not afford it, but in the case of the Bentleys nobody ever pointed this out, and Cash was one of the best-liked men in Shady Hill» (Cheever, 1980, p. 250) [«pertenecían al club de campo aunque no podían permitírselo, pero en el caso de los Bentley, nadie lo mencionaba nunca, y Cash era uno de los hombres que gozaba de más simpatías en Shady Hill»] (Cheever, 2006a, p. 305). En consecuencia, la marca de pertenencia de Ned está dada simbólicamente por un estilo de nado específico: el crol; mientras la de Cash es la popularidad entre sus vecinos.

Sin embargo, a lo largo del relato, ambos personajes pierden este lugar y su sueño de pertenencia al *country club* fracasa. Es posible registrar la pérdida del sueño y la aparición de la pesadilla del hombre suburbano en la variación y el cambio de ciertos elementos que se repiten en ambos relatos. Según Morace (2009), los cuentos tardíos de John Cheever (entre los cuales se encuentran los dos que se analizan en este trabajo) comparten una estructura narrativa en la que se repite una escena varias veces en el relato, con mínimas

variaciones. El pasaje que se repite va adquiriendo mayor intensidad a medida que el cuento avanza. Así, la demostración de Cash es relatada en tres oportunidades en el relato, cada vez implicando un mayor riesgo para el protagonista hasta terminar con su muerte. De manera similar, hay varios elementos que se repiten en «El nadador» que van cambiando paulatinamente hasta llegar a la desolación del personaje principal. Algunos de estos elementos son, como ya se ha analizado, el deterioro cada vez mayor de las casas por las que Ned pasa en su viaje, así como también el momento del cruce con cada una de las piscinas.

En «El nadador», la pérdida del sueño y la experiencia de la pesadilla del hombre suburbano están marcadas por la escena principal que se repite, y varía una y otra vez a lo largo del relato. Es la escena del paso de Ned por las diversas piscinas de sus vecinos, que a su vez contiene otros elementos que se repiten, como la luz y la oscuridad en tensión. La tensión entre estos dos símbolos es reconocida por John W. Cowley como la más importante en la narrativa cheeveriana:

> *Light versus darkness describes the central tension in Cheever's work that critics have expressed in variant antinomies: celebration versus apocalypse, dream versus nightmare, Yankee paradise versus suburban wasteland [...]. This tension informs even Cheever's style and plot direction* (Cowley 2009, p. 270).
>
> [La tensión central en la obra de Cheever se puede describir como la luz contra la oscuridad, la que los críticos han expresado en variantes antinomias: celebración frente a apocalipsis, sueño frente a pesadilla, paraíso Yankee frente al páramo suburbano [...]. Esta tensión informa incluso el estilo y la dirección de la trama de Cheever].

Así, en «El nadador», a medida que Ned se aleja del sueño y se acerca a la pesadilla, el color del agua de las piscinas que atraviesa se va oscureciendo progresivamente. El agua que es al principio brillante y clara pasa a ser oscura hacia el final, mientras pasa por diversas tonalidades intermedias.

A su vez, otro de los elementos que se repite es el trato que los vecinos le dan a Ned, así como también el estado de ánimo y físico del protagonista. Estos tres elementos cambian y van tomando, un tinte de mayor negatividad.

El primer indicio de que Ned ha perdido su lugar en el *country club* tiene lugar cuando el protagonista se ve obligado a nadar en la piscina pública:

> *The effect of the water on voices, the illusion of brilliance and suspense, was the same here as it had been at the Bunkers' but the sounds here were louder, harsher, and more shrill, and as soon as he entered the crowded enclosure he was confronted with regimentation. 'ALL SWIMMERS MUST TAKE A SHOWER BEFORE*

USING THE POOL. ALL SWIMMERS MUST USE THE FOOTBATH. ALL SWIMMERS MUST WEAR THEIR IDENTIFICATION DISKS.' He took a shower, washed his feet in a cloudy and bitter solution, and made his way to the edge of the water. It stank of chlorine and looked to him like a sink. A pair of lifeguards in a pair of towers blew police whistles at what seemed to be regular intervals and abused the swimmers through a public address system. Neddy remembered the sapphire water at the Bunkers' with longing and thought that he might contaminate himself-damage his own prosperousness and charm-by swimming in this murk, but he reminded himself that he was an explorer, a pilgrim, and that this was merely a stagnant bend in the Lucinda River. He dove, scowling with distaste, into the chlorine and had to swim with his head above water to avoid collisions, but even so he was bumped into, splashed and jostled. When he got to the shallow end both lifeguards were shouting at him: 'Hey, you, you without the identification disk, get outa the water' (Cheever, 1980, p. 719).

[La peculiar resonancia de las voces cerca del agua, la sensación de brillantez y de tiempo detenido eran las mismas que anteriormente en la casa de los Bunker, pero aquí los sonidos resultaban más fuertes, más agrios y más penetrantes, y tan pronto como entró en aquel espacio abarrotado de gente, Ned tuvo que someterse a las molestias de la reglamentación: «TODOS LOS BAÑISTAS TIENEN QUE DUCHARSE ANTES DE USAR LA PISCINA. TODOS LOS BAÑISTAS DEBEN UTILIZAR EL PEDILUVIO. TODOS LOS BAÑISTAS DEBEN LLEVAR LA PLACA DE IDENTIFICACIÓN». Ned se duchó, se lavó los pies en una oscura y desagradable solución, y llegó hasta el borde de la piscina. Apestaba a cloro y le recordó a un fregadero. Sendos monitores, desde sus respectivas torres, hacían sonar sus silbatos a intervalos aparentemente regulares, insultando además a los bañistas mediante un sistema de megafonía. Ned recordó con nostalgia las aguas color zafiro de los Bunker y pensó que podía contaminarse —echar a perder su prosperidad y disminuir su atractivo personal— nadando en aquella ciénaga, pero recordó que era un explorador, un peregrino, y que aquello no pasaba de ser un remanso de aguas estancadas en el río Lucinda. Se tiró al cloro con ceñuda expresión de disgusto y no le quedó más remedio que nadar con la cabeza fuera para evitar colisiones, pero incluso así lo empujaron, lo salpicaron y le dieron codazos. Cuando llegó al lado menos profundo de la piscina, los dos monitores le estaban gritando: —¡A ver, ese, ese que no lleva placa de identificación, que salga del agua!—](Cheever, 2006b, p. 361).

Esta escena representa un simbólico descenso a los infiernos, donde algunos de los elementos de las piscinas por las que había nadado antes se encuentran distorsionados y transformados en algo negativo y desagradable. En la piscina pública, Ned debe nadar con la cabeza afuera del agua para evitar chocarse con la gente, dejando de lado no solo el estilo crol, sino lo que este representa; su estatus social. Asimismo, Ned debe soportar lavarse los pies con agua oscura y desagradable, lo que se asocia a la idea de bajar de escala social, ya que, por otro lado, en la piscina pública los que nadan no pertenecen a la misma clase social que Ned. Finalmente, Ned es echado de la piscina pública por no pertenecer a ese lugar, lo cual se encuentra simbolizado en el relato por la falta de identificación.

La piscina de los Halloran contrasta con las anteriores porque en esta ya no hay agua cristalina, sino que la piscina toma una dorada opacidad que deprime a Ned. La tensión luz/oscuridad está presente, así como también la relación entre esta y el estado de ánimo de Ned. Por otra parte, los Halloran intentan ayudar a Ned con sus problemas, pero él decide no escucharlos.

Uno de los momentos donde resulta más evidente que Ned ha dejado de «pertenecer» a la sociedad representada por el *country club* tiene lugar en la piscina de los Biswanger, quienes nunca han formado parte del grupo de amigos de Ned. Esta diferenciación está basada en la desaprobación tanto de los modales como del comportamiento de la anfitriona de la fiesta por parte del protagonista:

> *He crossed some fields to the Biswangers' and the sounds of revelry there. They would be honored to give him a drink. The Biswangers invited him and Lucinda for dinner four times a year, six weeks in advance. They were always rebuffed and yet they continued to send out their invitations, unwilling to comprehend the rigid and undemocratic realities of their society. They were the sort of people who discussed the price of things at cocktails, exchanged market tips during dinner, and after dinner told dirty jokes to mixed company. They did not belong to Neddy's set-they were not even in Lucinda's Christmas card list* (Cheever, 1980, p. 723).

> [Ned tuvo que cruzar algunos campos hasta la casa de los Biswanger y los sonidos festivos que salían de ella. Sería un honor para los dueños ofrecerle una copa, se sentirían felices de darle de beber. Los Biswanger los invitaban a cenar —a Lucinda y a él— cuatro veces al año con seis semanas de anticipación. Ellos nunca aceptaban, pero los Biswanger continuaban enviando invitaciones como si fueran incapaces de comprender las rígidas y antidemocráticas normas de la sociedad en la que vivían. Pertenecían a ese tipo de personas que hablan de precios durante los cócteles, que se hacen confidencias sobre inversiones bursátiles durante la cena y que después cuentan chistes verdes

cuando están presentes las señoras. No pertenecían al grupo de amistades de Neddy; ni siquiera figuraban en la lista de personas a las que Lucinda enviaba felicitaciones de Navidad] (Cheever, 2006b, p. 364).

Ned termina siendo rechazado y agredido por Grace:

When Grace Biswanger saw him she came toward him, not affectionately as he had every right to expect, but bellicosely.
'Why, this party has everything,' she said loudly, 'including a gate crasher'.
She could not deal him a social blow-there was no question about this and he did not flinch. 'As a gate crasher,' he asked politely, 'Do I rate a drink?'
'Suit yourself,' she said. 'You don't seem to pay much attention to invitations.'
She turned her back on him and joined some guests, and he went to the bar and ordered a whiskey. The bartender served him, but he served him rudely. His was a world in which the caterer's men kept the social score and to be rebuffed by a part-time barkeep meant that he had suffered some loss of social esteem. Or perhaps the man was new and uninformed. Then he heard Grace at his back say: 'They went for broke overnight-nothing but income-and he showed up drunk one Sunday and asked us to loan him five thousand dollar...' She was always talking about money. It was worse than eating your peas off a knife. He dove into the pool, swam its length and went away (Cheever, 1980, pp. 722-3).

[Cuando Grace Biswanger lo vio, avanzó hacia él, pero no con gesto afectuoso, como él había esperado, sino de la forma más hostil imaginable.
—Vaya, en esta fiesta hay de todo— comentó alzando mucho la voz—, incluso personas que se cuelan—.
Grace no estaba en condiciones de hacerle un feo social, no tenía ni la más remota posibilidad, de manera que Ned no se echó atrás.
—En mi calidad de gorrón— preguntó cortésmente—, ¿tengo derecho a tomar una copa?—
—Haga lo que le guste— dijo ella—. No parece que las invitaciones signifiquen mucho para usted—.
Le dio la espalda y se reunió con otros invitados. Ned se acercó al bar y pidió un whisky. El barman se lo sirvió, pero de forma descortés. El mundo de Ned era un mundo en el que los camareros estaban al tanto de los matices sociales, y verse desairado por un barman a media jornada significaba haber perdido puntos en la escala social. O quizá aquel hombre era novato y le faltaba información. En seguida oyó cómo Grace decía a su espalda:
—Se arruinaron de la noche a la mañana; no les quedó más que su sueldo, y

> él apareció borracho un domingo y nos pidió que le prestáramos cinco mil dólares...—.
> Siempre hablando de dinero. Aquello era peor que llevarse el cuchillo a la boca. Ned se zambulló en la piscina, hizo un largo y se marchó] (Cheever, 2006b, p. 365).

Esta vez, desde una focalización interna que se intercala con el discurso directo de los personajes, se evidencia el contraste entre los sentimientos de Ned, es decir: el sentirse superior y suponerse bienvenido, y la realidad de que está en bancarrota y que no es bien recibido en la fiesta. Asimismo, durante esa fiesta, Ned toma conciencia de la pérdida de estatus al ser desdeñado por un barman. Sin embargo, Ned se ampara en la posibilidad de que el barman sea nuevo y no lo conozca, de allí su actitud con él.

Este trato que los vecinos tienen con Ned, especialmente la anfitriona, se encuentra asociado al símbolo de la luz y el agua, ya que, al estar oscureciendo, el crepúsculo se refleja en el agua y despide un brillo invernal.

Más tarde, en la casa de su antigua amante, Shirley Adams, Ned se coloca en una situación de superioridad y de privilegio frente a su amante: «It was he who had broken it off, his was the upper hand, and he stepped through the gate of the wall that surrounded her pool with nothing so considered as self-confidence. It seemed in a way to be his pool...» (Cheever, 1980, p. 723) [«Pero había sido él quien había decidido acabar, y eso lo colocaba en una situación privilegiada, de manera que cruzó la puerta de la valla que rodeaba la piscina de Shirley repleto de confianza en sí mismo. En cierta forma, era como si la piscina fuese suya...»] (Cheever, 2006b, p. 366). La piscina que Ned considera suya es la misma que no logra nadar a su manera: «... and he paddled to the ladder and climbed out» (Cheever, 1980, p. 724) [«... llegó como pudo a la escalerilla y salió del agua»] (Cheever, 2006b, p. 366), este es una vez más un signo de la pérdida del sueño, ya que Ned también deja de pertenecer al no poder sostener las costumbres que lo asociaban a la clase media alta.

Por otro lado, producto del cansancio físico, Ned se siente forzado a subir por el borde y a usar la escalera, ambas cosas que él desdeñaba: «He had an inexplicable contempt for men who did not hurl themselves into pools» (Cheever, 1980, p. 714) y: «He hoisted himself up on the far curb —he never used the ladder—...» (Cheever, 1980, p. 714); [«Neddy sentía un inexplicable desprecio por los hombres que no se tiran de cabeza»] (Cheever, 2006b, p. 354); [«Salió a pulso de la piscina por el otro extremo —nunca usaba la escalerilla—, y comenzó a cruzar el césped»] (Cheever, 2006b, p. 354); pierde de esta manera el sueño de juventud. Esto resulta relevante porque su ex amante está con un hombre más joven que Ned y lo rechaza.

En esta piscina, donde Ned es rechazado sin esperarlo, la luz es eléctrica a causa de la noche, y el agua de la piscina es de un azul intenso que, según el narrador, no conecta

a Ned con emociones profundas; mostrando así la conexión existente entre el color del agua y de la luz en tensión, y las emociones de Ned.

En la última piscina, al estar extremadamente cansado, Ned desciende socialmente de manera simbólica una vez más, al no poder ni zambullirse (debe bajar por las escaleras) ni nadar el estilo crol.

Finalmente, Ned llega a su casa para encontrarla vacía y abandonada. Si bien se trata de un final abierto, se evidencia la pérdida del sueño. Ned ha dejado de pertenecer al espacio de *Bullet Park* con todo lo que ello conlleva: ha bajado de escala social, ya no tiene su casa ni a su familia, está en bancarrota. El relato termina sin que se revele si Ned continuará con la confusión en la que se vio sumido durante todo su trayecto o si se dará cuenta de su realidad a través del golpe final de ver su casa vacía.

Así como sucedía en «El nadador», en «¡Adiós, juventud! ¡Adiós, belleza!», hay también una escena que se repite con mínimas variaciones, la cual marca la pérdida del sueño. Se trata de la escena de demostración de Cash que se repite en tres oportunidades durante el relato. La primera vez, desde una focalización omnisciente, el narrador utiliza la segunda persona del singular para poder así incluir al narratario y describir la escena explicándola para un espectador ajeno a *Shaddy Hill* y posicionándose él mismo dentro de la sociedad retratada:

> *... and when they had finished, you wouldn't know the place ... Cash would take off his shoes and assume a starting crouch behind a sofa. Trace would fire a weapon out of an open window, and if you were new to the community and had not understood what the preparations were about, you would then realize you were watching a hurdle race* (Cheever, 1980, p. 249).

> [Cash se quitaba los zapatos y se agazapaba detrás de un sofá. Trace disparaba el arma por una ventana abierta, y si uno era nuevo en la zona y no había entendido el significado de los preparativos, no tardaba en darse cuenta de que estaba presenciando una carrera de obstáculos] (Cheever, 2006a, p. 305).

El contrato de Cash con su clase es a través de esta demostración de habilidad física y humor, y la popularidad que le genera entre sus vecinos, a pesar de que los Bentley se encuentran en una posición económica problemática. Esto es central, porque Cash, al tener un accidente y no poder realizar la demostración, comienza a perder su sentido del humor y su pertenencia social.

La segunda oportunidad en que se narra la carrera de obstáculos es cuando Cash sufre el accidente. Luego de producido, el protagonista cambia y comienza a tener una relación hostil con su entorno: «He listened to their dirty jokes with an irritability that was hard for him to conceal [...]. He was rude to his friends when they stopped in for a drink.»

(Cheever, 1980, p. 255) [«Oía sus chistes verdes con una irritación que le costaba mucho trabajo ocultar [...]. Se mostraba antipático con sus amigos cuando aparecían por la casa a tomar una copa»] (Cheever, 2006a, p. 311). Cash no logra compartir ni fiestas ni reuniones como lo hacía antes y, sin embargo, insiste en continuar realizando las carreras de obstáculos. En una tercera oportunidad, Cash se esfuerza demasiado y termina desmayado en el piso. Es así como se humilla a sí mismo y comienza a perder su estatus de pertenencia simbólica al *country club*.

Finalmente, Cash muere, durante la carrera de obstáculos, accidentalmente asesinado por su esposa con el arma que debería dar comienzo a la carrera. Se trata de un final irónico y absurdo con cierto efecto tragicómico.

La pesadilla del hombre suburbano se evidencia, en «¡Adiós, juventud ¡Adiós, belleza!», a través de la mirada crítica hacia el sueño del amor matrimonial, presente en el texto, a manera de tantos otros cuentos de John Cheever, tales como «Tiempo de divorcio» y «La cura», ambos pertenecientes al grupo de *Cheever's Country*. Las peleas del matrimonio son descriptas por el narrador, desde una focalización omnisciente:

> *By the standards of Shady Hill, the Bentleys were a happily married couple, but they had their ups and downs. Cash could be very touchy at times. When he came home after a bad day at the office and found that Louise, for some good reason, had not started supper, he would be ugly. 'Oh, for Christ sake!' he would say, and go into the kitchen and heat up some frozen food. He drank some whiskey to relax himself during this ordeal, but it never seem to relax him, and he usually burned the bottom out of a pan, and when they sat down for supper the dinning space would be full of smoke. It was only a question of time before they were plunged into a bitter quarrel. Louise would run upstairs, throw herself onto the bed and sob. Cash would grab the whiskey bottle and dose himself. These rows, in spite of the vigour with which Cash and Louise entered to them, where the source of great deal of pain for both of them* (Cheever, 1980, p. 251).

> [Según los criterios de Shady Hill, los Bentley eran un matrimonio feliz, pero tenían sus altibajos. En ocasiones, Cash se volvía muy susceptible. Cuando regresaba a casa después de un mal día en la oficina y se encontraba con que Louise, por un algún motivo perfectamente válido, no había empezado a hacer la cena, se enfadaba mucho.
> —¡Por el amor de dios!— decía, y entraba en la cocina a calentar algún alimento congelado. Durante aquella penosa experiencia bebía whisky para tranquilizarse, pero nunca parecía lograr su propósito, porque de ordinario quemaba el fondo de una cacerola, y cuando se sentaban a cenar, el sitio donde comían estaba lleno de humo. Ya era solo cuestión de tiempo que se

> enzarzaran en una encarnizada pelea. Louise subía corriendo la escalera, se desplomaba sobre la cama y sollozaba. Cash cogía la botella de whisky y se recetaba una buena dosis. Aquellas confrontaciones, a pesar del entusiasmo con que Cash y Louise se lanzaban a ellas, les resultaban muy dolorosas a los dos] (Cheever, 2006a, p. 307).

Algunas intrusiones del narrador presentes en el pasaje demuestran que su posicionamiento, en un principio, se coloca del lado de Louise y juzga el comportamiento de Cash con su esposa de manera negativa. Cash actúa con inmadurez, rasgo que ya habíamos notado en el personaje de Ned.

Sin embargo, de la cita anterior también se desprende que la mirada crítica del narrador apunta a la ritualidad de estas peleas en las cuales ambos son partícipes, ritualidad, que, según el narrador, resulta necesaria para mantener a la pareja unida. Es así como diversas circunstancias que se repiten forman parte de este ritual. Louise suele pedir ayuda a su vecina Lucy para después no hacerle caso cuando se reconcilia con su esposo:

> *She would cry into a cup of warmed up coffee and tell Lucy Bearden her troubles. What was the meaning of marriage? What was the meaning of love? Lucy always suggested that Louise get a job. It would give her emotional and financial independence, and that, Lucy said, was what she needed.*
> *[...]. After a few days and nights of this, Louise would decide that she was at the end of her rope. She would decide to go and stay with her married sister in Mamaroneck. She usually chose a Saturday, when Cash would be at home, for her departure. She would pack a suitcase and get her War Bonds from the desk. Then she would take a bath and put on her best slip. Cash, passing the bedroom door, would see her. Her slip was transparent, and suddenly he was all repentance, tenderness, charm, wisdom and love* (Cheever, 1980, p. 251-252).

> [Se echaba a llorar sobre una taza de café recalentado y le contaba sus problemas a Lucy Bearden. ¿Qué sentido tenía el matrimonio? ¿Significaba algo el amor? Lucy siempre le sugería que se buscara un empleo, porque el trabajo le daría independencia emocional y económica, y eso, decía Lucy, era lo que necesitaba. [...]. Al cabo de unos cuantos días y noches, Louise decidía que no podía más, y que tenía que irse a pasar una temporada con su hermana casada que vivía en Mamaroneck. Normalmente elegía un sábado, cuando Cash estaba en casa, para marcharse. Hacía la maleta y sacaba sus cupones de guerra del escritorio. Luego se daba un baño y se ponía la mejor combinación que tenía. Cash, al pasar ante la puerta de la alcoba, la veía. La combinación era

> transparente, y de pronto Cash era todo arrepentimiento, ternura, delicadeza, sabiduría y amor»] (Cheever, 2006a, p. 307).

Sin embargo, el narrador aclara: «But this quarrels and reunions, like the hurdle race, didn't seem to lose their interest through repetition» (Cheever, 1980, p. 252) [«Pero aquellas peleas y reconciliaciones, al igual que la carrera de obstáculos, no parecían perder interés a causa de la repetición»] (Cheever, 2006a, p. 308). Aquí se refuerza la idea del ritual, que es lo que mantiene unida a la pareja, matrimonio definido por el narrador, irónicamente, como « (...) the happiest married couple in the whole eastern United States» (Cheever, 1980, p. 252) [«...la pareja más feliz de todo el este de Estados Unidos»] (Cheever, 2006a, p. 307).

Conclusión

Al indagar sobre la perspectiva de John Cheever acerca del sueño Americano en los cuentos analizados, resultó de utilidad tener en cuenta dos marcos teóricos: la mirada general acerca del Sueño Americano propuesta en el ensayo crítico de David Madden y la perspectiva narratológica de Gerard Genette en vinculación con las correspondientes reformulaciones de esta teoría realizadas por Mieke Bal. Por un lado, el ensayista analiza las vinculaciones del Sueño Americano con la historia, la cultura y la literatura estadounidenses; así como su definición y caracterización. A partir de este aporte, se puede identificar la temática del «sueño de pertenencia grupal», en este caso al *country club,* así como la «Pesadilla del hombre suburbano», en los cuentos analizados. Por otro lado, el análisis de las estrategias narrativas, de los diversos modos y grados en que son empleados los recursos narrativos de distancia, focalización y narrador, propuestas por Gerard Genette y Mieke Bal, resultó de especial utilidad para indagar la mirada de John Cheever con respecto al constructo del Sueño Americano.

En resumen, la perspectiva de John Cheever hacia el «sueño de pertenencia grupal» es crítica. En este se representa el mundo de la clase media alta con su sistema de pertenencia a un *country club* como parámetro de prestigio social. A través del distanciamiento del narrador, es posible observar el contraste entre lo que Ned y Cash ven en sí mismos: juventud, belleza y éxito; y lo que se ve «desde fuera»: personajes narcisistas que provocan lástima y terminan siendo humillados. Asimismo, por medio de la variación de escenas que se repiten en cada cuento, la carrera de obstáculos en «¡Adiós, juventud!, Adiós belleza!»; el estado de las casas y piscinas en «El nadador», Cheever construye metafóricamente el proceso descendente del fracaso del sueño. También en ambos cuentos hay un distanciamiento por parte del narrador hacia el sueño de la felicidad matrimonial; Ned ha perdido el vínculo con toda su familia y se ha quedado solo en una casa vacía y casi en ruinas; hasta el accidente, Cash y su esposa viven en el laberinto de un ritual de peleas y reconciliaciones que es lo que parece mantener unida a la pareja.

De igual modo, la mirada de John Cheever hacia el sueño de pertenencia grupal es compleja ya que existe una tensión entre la mirada crítica acerca del espacio del suburbio y cierta nostalgia hacia ese mundo cuya pérdida se registra.

Finalmente, existe una crítica fuerte y contundente al mundo y los personajes de la clase a la cual Cheever pertenecía. Es posible afirmar esto ya que hay una crítica ácida y fuerte dirigida a los personajes que integran la clase media alta estadounidense, como él.

Referencias Bibliográficas

Bal, M. (1985). *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. Londres: University of Toronto Press.

Cheever, J. (1980). *The Stories of John Cheever.* New York: Ballantine Books.

Cheever, J. (2006a). *Relatos I*. Buenos Aires: Emecé.

Cheever, J. (2006b). *Relatos II*. Buenos Aires: Emecé.

Crowley, J. W. (2009). John Cheever and the Ancient Light of New England. *The New England Quarterly* (2), 267-275.

Fresán, R. (2009). Esto parece el infierno. *Revista Radar*, (661), 4-7.

Genette, G. (1972). *Figures III*. París: Editions du Seuil.

Madden, D. (1970). Introduction. True believers, Atheists, and Agnostics. *American Dreams, American Nightmares* (pp. 15-43) Illinois: Southern Illinois University Press.

Morace, R. A. (2009). From Parallels to Paradise: The Lyrical Structure of Cheever's Fiction. *Twentieth Century Literature,* (4), 502-528.

Reflexiones en torno de la ignorancia de Merlín en el *Baladro* burgalés[1]

Alejandro Casais*

Resumen: El *Baladro* de Burgos (1498) es una traducción castellana de la sección merliniana del ciclo artúrico francés *Post-Vulgata*. Esta sección, integrada por una prosificación del poema *Merlín* de Robert de Boron y por una continuación conocida como *Suite du Merlin*, refiere toda la historia del célebre mago, desde su concepción por el demonio en una virtuosa doncella hasta su muerte a manos de una traidora jovencita llamada Niviana. No obstante tal condición demoníaca, Dios otorga a Merlín el don de profecía, el cual le permite conocer los hechos pasados, presentes y futuros. Puesto que tal «omnisciencia» podría ser un obstáculo para su desenlace funesto, el texto derivado de la *Suite* improvisa una nueva ignorancia cuyos límites el propio protagonista apunta: «yo sé grand parte de las cosas que atañen a mi vida e a mi muerte; mas de las cosas que tañen para me guardar, soy tan tollido por encantamento, que no sé darme consejo». Este artículo examinará las características de esta «ignorancia merliniana» del *Baladro* de Burgos centrándonos tanto en los episodios que la declaran sin ambigüedad como en aquellos en los que ella es condición implícita para la coherencia de la historia.
Palabras clave: Ciclo Artúrico Francés *Post-Vulgata*, *Baladro* Burgalés, Ignorancia, Merlín, Niviana.

Abstract: *The* Baladro *from Burgos (1498) is a Castilian translation of the Merlin section of the Old French* Post Vulgate *Arthurian cycle. This section, formed by a prose rendering of the poem* Merlin *by Robert de Boron and a sequel usually known as* Suite du Merlin*, tells the whole story of the famous wizard, from his conception by the devil in a virtuous maiden until his death at the hand of a treacherous teenager called Niviana. Even though that demonic condition, God gives Merlin the gift of prophecy, which allows him to know past, present,*

1 Algunas ideas de este artículo fueron adelantadas en la ponencia «Más acerca de la ignorancia de Merlín en el *Baladro* de Burgos 1498», leída en el Quinto Congreso Internacional Celehis de Literatura (Mar del Plata, 10-12 de noviembre de 2014).

* Profesor, licenciado y doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina, donde se desempeña como coordinador del Departamento de Letras. Correo electrónico: alejandro_casais@uca.edu.ar
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 69-85.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

and future events. Since such «omniscience» might be an obstacle to his fatal ending, the text deriving from the Suite *improvises a new ignorance whose limits the protagonist himself describes:* «yo sé grand parte de las cosas que atañen a mi vida e a mi muerte; mas de las cosas que tañen para me guardar, soy tan tollido por encantamento, que no sé darme consejo». *This article will examine the characteristics of Merlin's ignorance in the* Baladro *from Burgos by focusing both on the episodes that declare it unambiguously, and those in which it is an implicit condition for the coherence of the plot.*
Keywords: *Old French* Post-Vulgate *Arthurian cycle,* Baladro *from Burgos, ignorance, Merlin, Niviana.*

1. Introducción

El *Baladro* de Burgos 1498, traducción castellana de la prosificación del *roman* en verso *Merlín* de Robert de Boron y de la *Suite* con la que éste fue amplificado dentro del ciclo *Post Vulgata*, da cuenta de toda la historia del célebre profeta artúrico, desde su concepción por el demonio Onqueveces en una piadosa joven de Gran Bretaña hasta su muerte a traición a manos de la «donzella caçadora» Niviana, que lo encantará con unos saberes nigrománticos aprendidos del propio profeta y lo enterrará vivo en una cámara excavada en una montaña. En el texto derivado de Boron, esa condición demoníaca de Merlín era redimida por Dios dotándolo de una virtual omnisciencia y transformándolo en el profeta de Gran Bretaña y del Grial; llegados al dependiente de la *Suite*, tal omnisciencia no resultará un obstáculo para la mortal traición de la que Merlín es víctima, puesto que dicho sector de la novela improvisa una «ignorancia merliniana» cuyos límites el protagonista apunta cerca del final, justamente en diálogo con quien es responsable de ella, Niviana: «yo sé grand parte de las cosas que atañen a mi vida e a mi muerte; mas de las cosas que tañen para me guardar, soy tan tollido por encantamento, que no sé darme consejo» (XXXV: 296-299)[2]. Palabras que, a su vez, recuerdan otras pronunciadas por Merlín al interpretar un sueño profético propio en el que se le anunciaba en clave simbólica su muerte —y pertenecientes a un pasaje no documentado por ningún testimonio francés del ciclo[3]—:

2 Nos valemos siempre del texto de Bohigas (Ed.) (1957-1962), al que remitimos con la sola indicación no del número de página, sino de los más precisos de capítulo y línea; por cierto, existe un segundo *Baladro* contenido como primera parte en la *Demanda del sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo* de Sevilla (1535) (Bonilla y San Martín [Eds.], 1907), y aunque él no constituye nuestro objeto de estudio específico, no dejaremos de referirnos marginalmente a él cada vez que resulte pertinente. En cuanto al original francés de la *Suite du Merlin Post-Vulgata* seguimos el trabajo de Roussineau (Ed.) (2006).

3 En el *Baladro* burgalés el entero pasaje novedoso se extiende de la línea 33 a la 193 del capítulo XVIII; la misma interpolación existe en la *Demanda* sevillana (Bonilla y San Martín, 1907, pp. 51b-53a).

> No ay cosa que estorve esta aventura sino Dios solo, más fasta aquí cierto hera de estorcer o de allegar lo que quería, mas agora me aviene desto que lo no pueda saber por cosa que fazer quiera, nin quál es aquella donzella que me ha de matar, nin en quál tierra es, pero sé de cierto que es muy fermosa, e bien creo sin duda que Dios por mi peccado me faze esto desconocer, porque por desconoscimiento fize peccar a la muy noble e sancta dueña Yguerna [...]. Muchas vezes aviene que el arte aprovecha a muchos e no aprovecha al que la sabe, antes le empece. Esto vos digo por mí, que ayudé a quantos quise e agora no puedo ayudar a mí en esta aventura, ca no plaze a nuestro Señor, antes quiere que muera como otro ombre mortal, e aún de peor manera (xviii: 94-116).

Sobre la base de estas premisas, consagraremos el presente trabajo a abundar en el análisis de la «ignorancia merliniana» no ya solamente desde los fragmentos que, como los citados, la denotan sin ambages, sino en algunos episodios de la *Suite* donde ella constituye el presupuesto básico de la coherencia del relato; con ello intentaremos ahondar en una tesis ya defendida por nosotros (Casais, 2005-2006, pp. 166 y 169), a saber, que esas explicaciones aportadas por la *Suite* original y por esta interpolación castellana —y que a los fines prácticos podríamos llamar *mágica* y *teológica*— constituyen distintas lecturas del final del profeta que quedaron superpuestas en nuestro *Baladro* como consecuencia de su compleja historia textual[4].

2. La Ignorancia Merliniana en la *Suite du Merlin* del Baladro Burgalés

En sí misma clave, la cita de la *Suite* que proveímos en primer lugar también resulta significativa por el sector de la narración del que proviene, el episodio en que se describe el nacimiento del amor de Merlín por Niviana (cf. xxxiv: 98 – xxxvi: 157); a su análisis consagraremos la mayor parte de este trabajo. Comenzaremos por hacer constar el inicio de dicho episodio:

> ... e Merlín se llegó a la Doncella Caçadora, aquella que llamavan Niviana, e tan presto que la acompañó, la amó desigualmente, ca era tan fermosa, e no avía más de quinze años, e era muy sabida por su hedad. E ella entendió

4 Paloma Gracia (2013) hace un repaso de las opiniones críticas acerca del origen de esa interpolación del sueño de Merlín y sostiene que la misma ya debió de haberse efectuado dentro de la tradición francesa del ciclo (2013). Sin intentar echar luz sobre cuestión tan incierta como esta, hemos propuesto a lo largo de dos trabajos nuestra lectura del significado y la funcionalidad de esta profecía onírica dentro del *Baladro* de Burgos (Casais, 2005-2006 y 2010b); con el mismo espíritu procederemos aquí, rastreando las diferencias existentes entre las lecciones de nuestro incunable castellano y las del modelo galo no tanto para atribuir a tales diferencias uno u otro origen, sino simplemente para una mejor comprensión de la posible coherencia global del texto burgalés.

> bien que Merlín la amava de coraçón, e fue muy espantada, ca uvo temor de ser escarnida por su encantamento o que dormería con ella por sueño; mas desto no avía él su voluntad, ca no avía cosa en el mundo por que él pesar le fiziese. E así estuvo la donzella en la corte [de Artur] quatro meses, e Merlín la vía cada día, como aquél que la amava mucho de coraçón; e quando ella lo vio, que rescebía por ella grand pena, dixo:
> —Yo no os amaré en ninguna manera, si me vós no prometéys que me enseñarés de los encantamentos que sabéys, los que yo quisiese.
> Merlín començó de reyr e dixo:
> —No ay cosa en el mundo que yo sepa, que de buen grado no os la enseñe; que no ay cosa que yo tanto ame, como a vós.
> —E pues me tanto amáys —dixo ella— quiero que me prometáys que contra mí no faréys cosa por encantamento, por vía alguna que vós creáys que me averná pesar ni saña.
> E él lo prometió así. E desde allí se acompañó la donzella con Merlín, no en tal manera que él oviese cosa en ella; mas entendía que ella lo amava infinito, e que avría della su virginidad, ca bien sabía él que aun ella era virgen. E començóle de enseñar tanta de nigromancia e de encantamentos, que supo tanto, e en algo, más que el mesmo Merlín (XXXIV: 99-129)[5].

Algo puede decirse en descargo del profeta: él no se ha enamorado de cualquier jovencita, sino de una que suma a la belleza de sus no más de quince años una lucidez insospechada para tan corta edad. Y es la pintura de esta inteligencia el objetivo de todo

5 Aunque no falten algunos pequeños desvíos que iremos subrayando, el *Baladro* de Burgos da en este punto una versión muy cercana a la propuesta por la *Suite*: «Merlins repairoit moult volontiers avoec la Damoisele Cacheresse, celle qui Nivene estoit apielee. Et tant i repaira une fois et autre qu'il l'ama de trop grant amour pour chou que ele estoit de trop grant biauté, ne n'avoit pas d'aage plus de .XV. ans. La damoisele estoit moult sage de son aage, si s'aperchut bien que cil l'amoit. Si en fu moult espeontee, car elle avoit paour que cil ne la honnesist par son enchantement ou que cil ne geust a li en son dormant. Mais cil n'en avoit talent, car il ne fesist en nulle maniere chose dont il cuidast que elle se deust courechier. Ore dist li contes que en tel maniere demoura la demoisiele a court bien .IIII. mois. Merlins le venoit veoir chascun jour comme cele qu'il amoit moult. Et quant elle le vit souspris de li, elle li dist: 'Je ne vous amerai jai se vous ne me fianchiés que vous m'aprenderés des enchantements que vous savés tout che que je vous demanderai.' Et il commence adont a rire et respont: 'Il n'est riens que je ne vous apresisse pour que je le seusse, car je n'aim riens fors vous ne ne porroie amer. — Puis que vous m'amés tant, fait elle, je voel que vous me fianciés de vostre main nue que vous ne ferés riens par enchantements ne par autre chose dont vous cuidiés que je me doie courechier.' Et il li fianche tout erraument. Ensi s'acointa la damoisele de Merlin, non pas en tel maniere qu'il euust de riens a faire a li, mais il atendoit et esperoit qu'il la conneust carneument et de sa volenté et qu'il euust son pucelage, car che savoit il bien que elle estoit encore pucelle. Si li coumencha a aprendre d'ingromanchie et d'enchantement tant que elle en sot assé» (Roussineau [Ed.], 2006, pp. 277-278).

el fragmento citado, inteligencia que de hecho es presentada en oposición a la súbita y profunda estolidez del protagonista, anterior a cualquier «encantamento». *En efecto,* Niviana ha entendido de inmediato aquello que su nuevo compañero desea, y también que solo extremando el ingenio podrá salir indemne de tan incómoda situación pues su aspirante no es un improvisado; en este sentido, sus temores «de ser escarnida por su encantamento o que dormería con ella por sueño» (xxxiv: 105-106) no resultan infundados si se tienen presentes dos hechos heredados por el *Baladro* del texto de Robert de Boron, en orden respectivo: i) que Merlín había hecho posible, aplicando el zumo de una «yerva» *sobre el rostro del rey* Uterpadragón, que este adoptara la apariencia del esposo de Yguerna a fin de yacer con ella —unión de la que nacería Artur— (cf. xvi: 210-242); ii) que el propio profeta había sido engendrado por el demonio en ocasión en que su casta madre se durmió sin haber pronunciado sus oraciones (cf. ii: 161-173). Ambos temores, en consecuencia, ponderan al máximo la penetración psicológica de la «donzella caçadora»*; es más, la malicia de esta terminará por revelarse cuando elimine a su molesto pretendiente gracias a un hechizo que irónicamente lo adormecerá y dará la ocasión de encerrarlo vivo en la aludida cámara* (cf. xxxviii: 302-319). El sabio Merlín, en cambio, ya no parece tener reacción y, durante cuatro largos meses, se limita a frecuentar a Niviana al modo de un colegial paralizado por la posibilidad del rechazo; tanto es así que será la propia muchacha quien tomará la iniciativa, y lo hará desde luego en defensa de sus propios intereses, esto es, para privar a su adversario de los medios que podrían defenderlo, que son los mismos de que se agenciará hábilmente con el objeto de destruirlo[6]. Leído con atención, el fragmento esconde una significativa simetría según la cual el inicial movimiento de acercamiento de Merlín («Merlín se llegó a la Doncella Caçadora [...] e tan presto que la acompañó, la amó desigualmente...» [xxxiv: 99-101]) es correspondido sobre el final por Niviana con un movimiento de aspecto similar pero de contenido inverso («E desde allí se acompañó la donzella con Merlín, no en tal manera que él oviese cosa en ella...» [xxxiv: 123-125])[7]; la prueba más contundente de la nueva ignorancia merliniana es esta falta de advertencia del juego entre apariencia y realidad que se le ha propuesto («... entendía que ella lo amava infinito, e que avría della su virginidad» [xxxiv: 125-126))[8]. Pero hay algo más: la ciencia merliniana no

6 La inteligencia de la doncella queda otra vez de manifiesto en el hecho de que resulta una alumna excelente, lo que el texto castellano se ocupa de enfatizar al proponer que ella «supo tanto, e en algo, más que el mesmo Merlín» (xxxiv: 128-129) —el francés era aquí menos enfático (... *elle en sot assés* [Roussineau [Ed.], 2006, p. 278])—.

7 El paralelismo es idéntico en el texto original, pero solo en el plano de la historia pues el texto emplea dos verbos diferentes, *repairer* en el primer lugar («Merlins repairoit moult volontiers avoec la Damoisele Cacheresse...» [Roussineau [Ed.], 2006, p. 277]) y *s'acointer* en el segundo («Ensi s'acointa la damoisele de Merlin» [Roussineau [Ed.], 2006, p. 278]).

8 Nuevamente la situación es básicamente la misma en la versión francesa, pero los verbos allí empleados *atendre*

solo sufre menoscabo en sus magnitudes, el pasaje que acabamos de comentar conlleva también una recategorización de su naturaleza, pues si ella puede ser enseñada desde la sola iniciativa pedagógica de Merlín y aprendida por Niviana con sus solas luces es porque no estamos ya ante una gracia que desciende desde lo alto en una personalísima intimidad de Dios con su profeta, sino ante una ciencia traducible a conceptos y palabras humanas (cf. Casais, 2010a); apreciación que viene complementada por el hecho de que el objeto de esa iniciación consiste en «nigromancia» y «encantamentos», dominios vitandos de los que el Merlín de Robert de Boron —aunque había sido descrito como mago (cf. Zumthor, 1973, pp. 215-218)— se había mantenido a una distancia prudencial[9].

Ahora bien, en este proceso de deterioro cuantitativo y cualitativo de la ciencia merliniana, resultarán cruciales los datos aportados por el resto del episodio del que venimos hablando. Su siguiente núcleo narrativo (cf. XXXV: 1-74) muestra la visita que Merlín y Niviana realizan a la esposa del rey Ban de Benuyt y madre de Lançarote; el profeta ha dejado la corte de Logres con el objeto de acompañar a su amada discípula de regreso a su hogar en la Pequeña Bretaña (cf. XXXIV: 130-173), y el itinerario lleva a ambos a las tierras de Benuyt. Se trata de un encuentro de sugestivas implicaciones, pues es entonces cuando Niviana conoce a un Lançarote todavía infante, a quien habrá de criar una vez muerto su padre y devastado su reino[10]. Pero al nivel intratextual de nuestro *Baladro*, esta escala en el viaje de maestro y discípula posee otra función: demostrar que, no obstante

---

y *esperer* enfatizan más abiertamente la noción de paciente deseo que la de convicción intelectual propia de *entender*: el Merlín castellano no simplemente ignora, malinterpreta la situación.

9 No es este, sin embargo, el primer lugar de la *Suite* donde los saberes de Merlín constan asimilados a la nigromancia. Entre los varios a los que podría aludirse, se destaca la secuencia XXVI: 5-310 pues allí Merlín deja ver que la flaqueza que luego demostraría ante Niviana no es un evento excepcional: seducido por la belleza de Morgayna —una de las hermanas de Artur, «que era muy maliciosa e sabía mucho de engaño e de otro mal» (XXVI: 10-11) y célebre por su inquina hacia al rey—, el protagonista se dedica a instruirla en estas ciencias oscuras con la secreta esperanza de conseguir sus favores amorosos, pero en una actitud tan calculadora como la que más adelante tendrá la Doncella Caçadora, «desque [Morgayna] ovo aprendido tanto de nigromancia quanto quiso, alongó a Merlín de sí, porque vió que la amava de fol amor, e díxole que le faría un grand escarmiento si más veniese a lugar do ella estuviese» (XXVI: 136-139). Y no obstante el engaño descarado del que ha sido víctima, el profeta tampoco dudará en acudir en auxilio de la dama cuando fracasen los planes de esta para apoderarse de la vaina de Excalibur, que el mismo profeta había encarecido que fuera guardada con sumo celo (cf. XXVI: 98-106); todo el episodio consta sin variantes sustanciales en el *roman* francés y en el impreso sevillano (cf. Roussineau [Ed.], 2006, pp. 116-126; Bonilla y San Martín [Ed.], 1907, pp. 87b-90b).

10 El propio texto de la *Suite* deja constancia de ello al describir la identidad de Niviana en estos términos: «Et sachent vraiement tout cil qui le conte monsigneur Robert de Boron escoutent que ceste damoisiele fu cele qui puis fu apielee la Damoisiele dou Lac, cele qui norrist grant tans en son ostel Lanscelot dou Lac, ensi comme la grant ystoire de Lanscelot le devise. Mais ceste ystoire del Saint Graal n'en parole par gramment, anchois tient une autre voie et dist...» (Roussineau [Ed.], 2006, p. 274). Como se ve, el nervio mismo del anterior ciclo *Vulgata*, el *Lancelot en prose*, no será retomado en el *Post-Vulgata*; sobre esta supresión y la estructura general del ciclo *Post Vulgata*, cf. Bogdanow, 1959.

su nueva ceguedad, Merlín todavía supera en conocimiento a Niviana. En efecto, ante el pequeño Lançarote, la doncella exclama: «Cierto, fermosa criatura eres. Si tú puedes vivir en hedat de veynte *años, tú serás el que no* avrás par entre todos los otros» (xxxv: 38-40); tal afirmación, que la doncella propone como una simple conjetura, es inmediatamente retomada por Merlín, que concluye: «Él vivirá más de cincuenta años, mas en ningún tiempo no será tan loado de beldad como de cavallería, e bien podrés creer que antes dél nin después no será tal cavallero como él» (xxxv: 43-46)[11]. El niño vivirá más de lo que Niviana supone y será enaltecido por una razón distinta de la que ella cree. Sus palabras yerran en un aspecto lateral de la cuestión —edad y cualidades de Lançarote—, pero aciertan en lo verdaderamente central —esto es, en su absoluta singularidad—. Sin embargo, lo que importa destacar aquí es que la doncella no es capaz de notar, a pesar de su natural perspicacia y los conocimientos que ha aprendido del profeta, la profunda verdad que le ha sido dado decir y que ésta solo puede ser provista por el profeta, cuya ciencia —ya lo sabemos— solo está oscurecida en relación con «las cosas que tañen para [se] guardar» (xxxv: 297-298).

Los eventos que se narran a continuación (cf. xxxv: 74-250) son en efecto una nueva prueba de esa cruel ironía según la cual «el arte aprovecha a muchos e no aprovecha al que la sabe, antes le empece» (xviii: 111-112). *Continuando su travesía, Merlín y* Niviana llegan al «Lago de Diana», ocasión que mueve al profeta a referir la historia del origen de este nombre. Según informa, «en el tiempo de Virgilio» (xxxv: 105-106), el hijo de un rey de Bretaña, de nombre Faunes, consiguió los favores amorosos de la diosa Diana y, habiendo construido una morada para ambos a orillas del lago, abandonó a su padre y vivió junto a ella durante dos años. Sin embargo, pasado un tiempo, Diana se prendó de Felis, un joven de baja condición, e instigada por este no dudó en deshacerse del ahora molesto Faunes: aprovechando que él había resultado herido durante una caza, lo persuadió para que se recostase dentro de un monumento y, encerrándolo, lo ultimó vertiendo plomo fundido en su interior. Este relato —que en el *Baladro* de Sevilla se halla trunco producto de una laguna correspondiente a la sección xxxv: 123 – xxxviii: 23 de nuestra novela (cf. Bonilla y San Martín [Eds.], 1907, p. 146b)— no es más que una

11 El *Baladro* vuelve a ofrecer una traducción globalmente ajustada al original francés: «Et quant on ot mengié, la roine fist aporter avant son fil pour chou que la demoisele le veist. Et quant il fu venus avant et elle l'ot assés regardé, elle dist: "Certes, bele creature, se tu pues tant vivre que tu viegnes en l'eage de .XX. ans, tu seras li nonpers de tous les biaus". De ceste parole se rist Merlins, et aussi firent tout cil qui l'oïrent. Et Merlins conseille a la demoisele: "Il vivra plus de .L. ans, mais en nul tans ne fera il tant a loer de biauté comme de chevalerie. Vous ne porriés pas cuidier que devant lui ne aprés lui fust autels chevaliers coume il sera"» (Roussineau, [2006], p. 281). En general el texto de Burgos es menos fiel que el de Sevilla, cuya única anomalía consiste en la falta de equivalente para «li nonpers»: «Si tú puedes bivir tanto que vengas a edad de veynte *años, tú serás el que no* avrás entre las otras hermosas. E a esta palabra se rio Merlín y los otros todos. Y Merlín se llegó a la donzella e díxole: "él vivirá"... » (Bonilla y San Martín [Eds.], 1907, p. 146a).

anticipación de la propia muerte de Merlín, y hasta un estímulo inspirador de la estrategia con que Niviana alcanzará su objetivo homicida (cf. Gracia, 1993, p. 157), todo lo cual queda sugerido tanto por la similitud morfológica de ambas ejecuciones —el acostarse y el resultar encerrado— como por el paralelo existente entre la conducta de los miembros de las dos parejas: el ciego proceder del enamorado Merlín, que faltó al amor verdadero de los suyos abandonándolos sin previo aviso («E en la mañana, en tanto que la donzella oyó missa, cavalgó, e Merlín con ella, e non se despidió del rey [Artur], ca bien sabía que lo no dexaría yr» [XXXIV: 171-173]), *es el mismo en que incurre* Faunes con su padre y amigos («ella [Diana] amólo tanto [a Faunes], que le prometió su amor por tal pleyto que se partiese de su padre, e que otra compañía no quisiese sino la suya; [...] e así fue Faunes como perdido, e dexó a su padre e a sus amigos e a todas las otras compañas por amor de Diana...» [XXXV: 120-127]), mientras que el cálculo frío de Niviana se condirá con los turbios manejos de la diosa —de lo que hay incluso claras marcas en la superficie textual pues si Diana «pensó que faría morir a Faunes por alguna manera, o por ponçoña o por otra vía» (XXXV: 151-152), más adelante leeremos de Niviana que «si le pudiera luego acometer [a Merlín] la muerte por ponçoña, fazerlo ía muy de grado» (XXXV: 262-263)[12]—. En realidad, el paralelismo con la diosa había sido reivindicado por la propia Niviana al aceptar la invitación de Merlín de visitar el lago («mucho me plazerá, e cosa no podría ser de Diana que yo no viese de grado, porque amó en su vida el saber del monte e de la caça, así como yo» [XXXV: 84-87])[13], y de hecho el carácter de nuestra jovencita es aun *más consecuente con la pintura tradicional de Artemisa-Diana que el de la enamoradiza diosa del Baladro*. La afinidad entre ambas figuras ya constaba —abiertamente o entre líneas— en algunos episodios previos de la *Suite*, entre los que solo destacaremos dos. En primer lugar, en la misma presentación de Niviana en la corte artúrica (cf. XXIX: 299-443), cuando es caracterizada como una «donzella caçadora» *que irrumpe en palacio tras un ciervo blanco durante la solemne ocasión en la que Galván y* Tor han sido armados caballeros, y Pelinor, admitido en el último asiento de la Tabla Redonda. El comportamiento de la joven en tan encumbrado ámbito dista mucho de la circunspección aconsejable pues no duda en

12 El señalamiento de un pasaje al otro es aún más marcado en el original francés, que a propósito de Diana propone «si se pensa que elle feroit Faunus morir en auchune maniere, ou par puison ou par autre chose» (Roussineau [Ed.], 2006, p. 284-285) y luego presentará las cavilaciones de Niviana en relación con Merlín sosteniendo que «se elle osast emprendre a lui occhirre ou par puison ou par autre chose, elle l'empresist hardiement» (Roussineau [Ed.], 2006, p. 288). Más adelante encontraremos una tercera realización de esta expresión, ya en boca del propio Merlín.

13 La versión de Sevilla es en este pasaje menos apegada al original: «Si, dixo ella, e mucho me plazeria de ver la casa de la dueña, porque amo toda su vida el sabor del monte y de la caça como yo agora» (Bonilla y San Martín [Eds.], 1907, p. 146b); el texto de la *Suite* es el que sigue: «Oïl voir, fait elle, moult me plaist que je le voie. Riens ne porroit estre de Dyane qui ne me pleuust et que je ne veisse volentiers, car ella ama toute sa vie le deduit del bois autant que je faic ou plus» (Roussineau [Ed.], 2006, p. 282).

increpar abiertamente a un caballero de la corte que se apodera del «sagüeso» *blanco que guiaba la persecución, y hasta tiene la osadía de responsabilizar a* Artur por el fracaso de su ronda de caza y de exigirle —con modos nada comedidos— que se le procure de inmediato un resarcimiento (cf. xxix: 355-373); no es necesaria una aguda inteligencia para advertir que se trata de una muchachita agraciada pero enérgica, y Merlín no ignoraba su existencia por cuanto las aventuras a que ella dará lugar habían sido predichas por él mismo, sobre el comienzo de esta secuencia narrativa (cf. xxix: 311-319). El segundo elemento es ya inequívoco y ocurre durante tales aventuras, causadas por los tres perjuicios padecidos por Niviana en la corte: huida del ciervo, pérdida de su sabueso y su propio secuestro a manos de otro caballero montado en un caballo blanco. Una vez que el rey Pelinor, abocado a rescatar a la cautiva, consiga dar alcance y matar al raptor, el primo de Niviana le entregará en custodia a la doncella con esta exhortación: «ruégovos, por Dios, que la guardés como fija de rey debe ser guardada, ca sabed que es fija de rey e reyna de grand manera; mas a ella tanto le plaze con la caça del monte e tanto ha sabor della, que non quiere aver marido nin amigo, ante se ríe de quienquier que le ende fabla» (xxxii: 385-391)[14]. Palabras que resonarán más adelante cuando, finalizada la aventura, el rey Artur invite a Niviana a hospedarse en su corte:

> [Artur] —¿Donzella, somos bien quitos de vós?
> —Cierto —dixo ella— sí, que yo no creía que tan bien lo pudiésedes vós fazer. E pues cosa no me fallesce de lo por qué aquí vine, quiérome de vós despedir e yr para mi tierra.
> —Donzella —dixo el rey— antes folgarés aquí con las dueñas e con las donzellas de la reyna, e yo vos digo que vós serés bien festejada e honrrada, tanto como la más alta dueña del mundo.
> —Sí Dios me ayude —dixo Merlín— vós farés grand derecho, sabiendo, como yo lo sé, quién es. Estonces se llegó al rey e díxole cómo era fija de rey e de reyna, "e si le fiziéredes honrra, todo el mundo vos lo gradecerá" (xxxiii: 163-177)[15].

14 «*Je vous* pri que vous la gardés si chierement coume fille de roi et de roine doit estre gardee, car bien sachiés que ele est fille de roi et de roine et estraite de moult haut lignage. Mais tant li plaist la cacherie des forés et tant s'i delite que elle ne vaut onques avoir ne ami ne baron, ains s'en gabe quant on en parole a li» (Roussineau [Ed.], 2006, p. 257).

15 He aquí el texto original: «"Damoisele, que dites vous? Nous soumes nous bien acquitiet a vous? —Certes, sire, fait ele, oïl. Ce ne quidaisse pas que vous le peussiés aussi bien faire. Et puis qu'il ne me faut riens des choses que jou avoie quant jou entrai en vostre court, je prendrai congiet a vous, car je m'en irai en mon païs au plus tost que je porrai. —Damoisele, che dist li rois, ains sejornerés chaiens, s'il vous plaist, et serés avoec les dames et les damoiseles ma dame la roine. Et je vous di que vous i serés servie et houmeree autant ou plus comme la plus haute dame de chaiens. Et vous le devés bien estre, se Diex me consaut. —Voire, sire, se Diex m'aït, fait

Llama la atención, desde luego, la profunda ironía del consejo merliniano, dado que la prolongación de la estadía de Niviana hará posible su enamoramiento y, en consecuencia, su muerte (cf. Casais, 2005-2006, p. 166); pero también importa notar que si el profeta prueba estar al tanto de la identidad de la doncella, ninguna noticia aporta sobre su carácter bravío y refractario hacia los hombres, rasgo que es el que mayor provecho podría reportarle en lo personal[16].

Propuesta la ignorancia merliniana a la consideración del lector en los mismos hechos ficcionales, el *Baladro* ya no demorará más en postularla en forma explícita. Así, una vez completada la narración de la historia del Lago de Diana, y luego de informársenos que Merlín hizo construir un palacio donde residir con su amada —palacio sobre el cual también aplicó sus saberes mágicos para tornarlo invisible a los extraños (cf. XXXV: 198-250)—, se nos propone el siguiente párrafo, que recuerda a grandes rasgos el inicio del episodio:

> Así quedó Merlín con la donzella, e amávala de tan grand amor que le avía, que no avía cosa en el mundo que tanto amase, e por el grand amor que le avía no le osava pedir cosa, por le non ensañar, e él pensava todavía que se le llegara alguna manera de la aver a su voluntad, e enseñárale ya tanta de nigromancia e de encantamento, que ella sola sabía ya más que todos los que en aquel tiempo lo usavan, salvo Merlín, e ninguno no sabrá pensar cosa nin fazer juego fermoso que ella no le fiziese por encantamiento; pero con todo ello no avía cosa en el mundo que tanto desamase como a Merlín, porque sabía bien que contendía él por le levar su virginidat, e si le pudiera luego acometer la muerte por ponçoña, fazerlo ía muy de grado, mas no osava porque avía pavor que gelo entendería él, porque era más sabio ombre que otro; enpero ella lo avía ya así encantado por aquello que dél aprendido avía, que fazía ella dél todas las cosas que quisiese, e Merlín no sabía cosa (XXXV: 251-268)[17].

Merlins, se vous le saviés aussi bien coume je le fais". Et lors li conseille: "Saichiés que elle est trop vaillans et trop sage et de si haut lingnage coume celle qui est fille de roi et de roine. Se vous li faites honnour, tous li mondes vous en devera savoir boin gret"» (Roussineau [Ed.], 2006, p. 273).

16 Inmediatamente después de la revelación del profeta el texto complementa estos indicios del carácter indomeñable de Niviana con uno que nos habla de su gusto por ocultar e intrigar, incluso cuando ello no parece especialmente útil ni necesario: admitida entre las demás mujeres de la corte según la propuesta de Artur, «preguntóle la reyna *cómo avía nombre de bautismo, e ella le* dixo que avía nombre Niviana, e que era fija de un buen ombre en la Pequeña Bretaña, mas no quiso dezir que era fija del rey» (XXXIII: 182-185) —«*la* roine li demande coument ele ot non en baptesme et celle li dist que elle a non Niviene et est fille d'un haut houme de la Petite Bretaigne, mais elle ne dist pas que elle fust fille de roi» (Roussineau [ed.], 2006, p. 274)—. Sobre el carácter de Niviana y sus similitudes con Diana consúltense, por ejemplo, la introducción propuesta por el editor de la *Suite* (Roussineau [Ed.], 2006, pp. XXIV-XXVI), o el trabajo de Lendo (2005).

17 Como se ha indicado, la cita carece de equivalente en la edición sevillana; la lectura de la *Suite* francesa permite concluir que el texto de Burgos ha abreviado ligeramente algunas frases: «Ensi fu Merlins avoec la

El pasaje reafirma con claridad meridiana todos los condimentos de esa antítesis entre la mujer joven pero astuta y el hombre experimentado pero ignaro que describimos un par de páginas atrás: mientras él todavía se debate entre su esperanza de «la aver a su voluntad» (xxxv: 254-255) y el temor de «ensañar[la]» (xxxv: 253) en caso de darle a conocer sus pretensiones, ella solo refrena sus deseos de eliminarlo por el «pavor que gelo entendería él, porque era más sabio ombre que otro» (xxxv: 264-265. A pesar de que cada personaje desea algo exactamente contrario, el paralelismo entre ellos es riguroso si se piensa que ambos no se deciden a innovar por el respeto que el otro le impone; pero también dijimos que será Niviana quien, adelantándose a su enemigo, inclinará la balanza de su lado, empleando la «nigromancia» del propio Merlín. Y de pronto la oscuridad del profeta es atribuida a un hechizo que el lector no ha tenido oportunidad de presenciar: hemos dejado de estar ante el derrumbe intelectual de Merlín en tanto que proceso y súbitamente somos enfrentados a su desolador resultado («ella lo avía ya así encantado por aquello que dél aprendido avía, que fazía ella dél todas las cosas que quisiese, e Merlín no sabía cosa» [xxxv: 265-268]). Solo algunas líneas más abajo, encontramos el pasaje de la *Suite* desde el que iniciamos nuestro análisis, donde la pintura de las repercusiones psicológicas de esta nueva ignorancia es efectuada por el propio protagonista. Enterado por su ciencia profética de que Artur enfrenta graves contratiempos por el ataque de cinco reyes enemigos, Merlín habla con la doncella:

> —Por buena fee —dixo la donzella— si vós amásedes tanto al rey Artur, como él ama a vós, no lo dexaríades caer en tal peligro, antes viniérades siempre a su corte, e nin vos partiérades de la corte donde él fuese.
> —Cierto —dixo Merlín— yo lo dexé por dos cosas: la una por amor a vós, que os amo tanto, que en ninguna manera no podría sin vós allá vivir, e la otra porque mis suertes me dizen que tan presto que aí fuere, luego me matarán por trayción.
> —¿Cómo —dixo ella— e no hos podés guardar?
> —No —dixo él— que só ya encantado, que no sé quién me ordena esta muerte.

damoisele remés et i demoura nuit et jour, si l'amoit de si grant amour qu'il n'amoit riens el monde autant. Et pour la grant amour qu'il avoit a li ne li osoit il requerre que elle fesist pour lui, car il ne l'osoit courechier. Et il pensoit toutes voies que il i averroit en auchune maniere, si qu'il en feroit outreement ses volentés. Il avoit ja tant apris d'enchantements a la damoisiele et d'ingromanchie que elle seule en savoit plus que tous li siecles fors seulement Merlins, ne nus ne seuust penser biele envoiseure ne biel geu qu'elle ne feist par enchantement. Ne il n'estoit riens el monde que elle haïst si mortelement que elle faisoit Merlin pour chou que elle savoit bien que il baoit a son pucelage. Et se elle osast emprendre a lui occhirre ou par puison ou par autre chose, elle l'empresist hardiement. Mais elle n'osoit, que elle avoit paour que il ne s'en apercheust, a che que il estoit plus sages que autres. Et neporquant elle l'avoit ja si enchanté par che meismes que elle avoit de lui apris que elle pooit dire canques elle voloit avant que ja en seust riens» (Roussineau [Ed.], 2006, p. 288).

> —¿Vós solíades saber —dixo ella— tan grant cosa de las cosas que avían de venir, e agora soys tornado en esto, que perdistes la sabiduría?
> —E aún —dixo él— yo sé grand parte de las cosas que atañen a mi vida e a mi muerte; mas de las cosas que tañen para me guardar, soy tan tollido por encantamento, que no sé darme consejo, ca los encantamentos que son fechos, non los podía yo desfazer, si non pierdo mi alma. Cierto, antes quiero morir por cualquier vía que muera, que no perder el alma.
> Destas nuevas fue la Donzella del Lago maravillada; pero fue alegre, ca no entendía tanto en ninguna cosa como en la muerte de Merlín. E Merlín no podía ya saber cosa de lo que ella fazía e dezía, e bien se guardava ya dél por nigromancia (XXXV: 280-307)[18].

Esta nueva declaración amorosa del protagonista viene a cerrar, como en una suerte de tríptico, la línea abierta por otros dos diálogos en los que, primero con Blaysen (cf. XVIII: 33-193) y luego con Artur (cf. XX: 432-454), Merlín se explayara acerca del conflicto propio de su condición de sabio condenado a no poder beneficiarse de sus conocimientos. Incluso parece haber una suerte de gradación descendente en este trío de confesiones, pues la primera va dirigida a aquel que en efecto tenía el encargo de escuchar toda palabra profética

18 La lectura de la *Suite* sugiere que el texto de Burgos —recuérdese que el pasaje carece de equivalente en la edición sevillana— ha abreviado ligeramente algunas frases, amén de conllevar otras variantes que enseguida consideraremos: «—Par foi, fait la damoisele, c'est mal fait que vous le laissiés cheoir en tel peril, anchois fuissiés a sa court tous jours entour lui ne ja ne vous departissiés del païs. —Certes, che dist Merlins, je laisse a estre en la Grant Bretaigne pour II choses: l'une si est pour l'amour de vous, car je vous aimme tant que je n'i porroie pas sans vous demourer; l'autre raison si est que je me tieng hors pour chou que mes sors me dist que ja n'i serai si tost venus que on me fera morir ou par puison ou par outre chose. —Coument! Fait elle, el ne vous en poés vous garder? —Nennil, fait il, car je sui ja si enchantés que je ne sai ki ceste mort m'apareille. —Vous soliés, fait elle, savoir si grant partie des choses a avenir et si estes ore a che menés que vous en avés perdu la scienche? —Encore, fait il, en sait jou grant partie de celles qui n'apartienent a ma vie ne a ma mort. Mais des moies choses sui je si contrebatus par enchantemens que je n'i sai metre conseil, car les enchantements qui sont fait ne puis je desfaire se je ne voel m'arme perdre. Mais certes miex vaurroie je que mes cors fust tornés a honte par auchune traïson que l'ame de moi fust perdue! De ceste nouviele fu la damoisele moult lie, car elle ne baoit a nule chose autant coume elle faisoit a la mort Merlin, ne il ne pooit riens savoir de chou que elle disoit ne faisoit, car elle s'estoit trop bien garnie encontre lui par ingremanchie» (Roussineau [Ed.], 2006, p. 289). Entre las aludidas variantes del *Baladro* respecto de su fuente conviene subrayar aquí dos de las más importantes: I) las palabras de Niviana «si vós amásedes tanto al rey Artur, como él ama a vós», carentes de correlato francés, se alzan en abierta antítesis con las de Merlín «la una por amor de vós, que os amo tanto, que en ninguna manera no podría sin vós allá vivir», lo que en nuestra opinión constituye una feliz innovación tendente a insistir en que el profeta ha antepuesto un amor vergonzoso a otro noble; II) la versión francesa, por contrapartida, aventaja a la castellana en un aspecto diferente, a saber, en poner en labios del profeta aquella locución «ou par puison ou par outre chose» articulada por primera vez en relación con las intrigas de Diana y, luego, con las de su doble Niviana, lo que acarrea una eficacísima ironía trágica por la cual el lector conoce mucho más que el antes omnisciente Merlín.

y de velar por su transmisión, la segunda ya se dirige a quien, no obstante su eminencia, poca propiedad tiene para sondear en esos misterios, y la tercera, por fin, a la persona que obrará como ocasión de la misma desgracia que se anuncia: con cada articulación de su doloroso secreto, la palabra de Merlín va perdiendo cada vez más su norte. Pues bien, profeta y aprendiz enhebran, en este último miembro de la serie, la mejor definición de la nueva *cuasi-omnisciencia* merliniana: no obstante sus conocimientos siguen abarcando «grant cosa de las cosas que avían de venir» (XXXV: 293-294)—por ejemplo, el futuro de Lançarote—, diversos hechos pasados y presentes —la historia del Lago de Diana, y los trabajos de Artur con sus nuevos enemigos— e incluso «grand parte de las cosas que atañen a mi vida e a mi muerte» (XXXV: 296-297) —el hecho mismo de que muy pronto lo matarán «por trayción» (XXXV: 289)—, ellos incluyen ya esa zona oscura de que nos había hablado la interpolación del capítulo XVIII: «las cosas que tañen para me guardar». El *Baladro* conlleva aquí otra sutil diferencia respecto de su fuente, pues en ella Merlín confesaba una total ignorancia sobre sí mismo (*«encore en sait jou grant partie de celles qui n'apartienent a ma vie ne a ma mort. Mais des moies choses sui je si contrebatus par enchantemens que je n'i sai metre conseil»*, mientras que en el texto castellano el profeta puede incluso entrever su suerte final pero no precaverse de ella («yo sé grand parte de las cosas que atañen a mi vida e a mi muerte; mas de las cosas que tañen para me guardar, soy tan tollido por encantamento, que no sé darme consejo» [XXXV: 296-299]). ¿Y en qué pueden consistir esas «cosas para se guardar» sino en una justa penetración de las intenciones de Niviana, más que en un simple conocimiento de su identidad de princesa o sus desventuras de cautiva? Pues precisamente ello es lo que nuestro profeta es incapaz de juzgar desapasionadamente, incluso antes de caer preso de «encantamento». *Una pausada lectura del Baladro* y de su fuente sugiere que esta explicación constituye una apostilla racionalizante y empobrecedora del problema; en todo caso, ese encantamiento de Niviana, lección auténtica de los textos francés y castellano, ha de tener un valor más bien instrumental, el de asegurar a Merlín en unas tinieblas previas[19].

¿Debe entonces preferirse la interpretación exclusiva de la interpolación castellana —esto es, la idea de un castigo divino—, no obstante ningún testimonio francés la exhiba? Sugestivamente ella regresará en el final del novela, y a través de otros dos pasajes igualmente carentes de fuente gala conocida y que ocupan una posición de marco narrativo para la morosa secuencia del encierro de Merlín (cf. XXXVIII: 63-362): llegados a un «valle estraño e muy fondo e enojoso de andar» (XXXVIII: 9-10), la «donzella caçadora» *es anoticiada*

19 Hemos visto que esa degradación cualitativa de la ciencia merliniana en la forma de «encantamentos» ha sido obsesivamente apuntada durante el episodio analizado; es por ello que no puede sorprender que el cierre de este nos presente a un Merlín ya por completo abandonado a estas prácticas: aquí indaga en su futuro por medio de 'suertes', y en las páginas iniciales del siguiente capítulo castigará con un hechizo a dos encantadores que pretenderán valerse de la arrobadora música de sus arpas con el propósito de forzar a Niviana (cf. XXXVI: 1-157).

por el profeta de la existencia e historia de cierta cámara otrora habitada por dos amadores (cf. XXXVIII: 63-262)[20]; a la vista de dicha cámara, Niviana finge estar dispuesta por fin a acceder a los deseos del profeta (cf. XXXVIII: 262-301); súbitamente Merlín comienza a sentirse tan adolorido y somnoliento que cae rendido por un «sueño mortal», ocasión en que Niviana lo encanta y encierra en la cámara (cf. XXXVIII: 302-362). El primero de esos dos pasajes, introductorio, propone:

> Verdad es que Merlín fue fijo del diablo, e bien se otorgó en todas las ystorias, e asímesmo quél fue el más sabio ombre del mundo e que más supo de las cosas que eran por venir, sino Dios. E ningún ombre non sabe quien fablase tan maravillosamente de las cosas pasadas e de las que heran por venir, e príncipes no fueron en su tiempo ni otra cosa que lo él no supiese ante que viniese, e otrosí quál fin avrían; mas sin falta, por el grand saber que avía, fabló tan escuramente que no podía hombre entender lo que dezía, porque dixo en el libro del Sancto Greal que sus profecías no serían sabidas fasta que fuesen pasadas. E tanto dixo de las cosas que avían de venir, que fue llamado profeta de los ingleses, e aun agora ansí lo llaman, que mucho supo de sí e de otre; e otrosí de su muerte dixo que muger lo mataría, e él guaresció de muerte a muchos buenos ombres e a sí mesmo no pudo guarescer, e él así lo dixo. E esto acaece en muchos lugares, que los que son maestros e sabios e dan consejo e profetiçan a otros, e a sí no pueden dar consejo ni profetizar lo que les aprovecha a su muerte, e así acaesció a Merlín, que profetizó a todo el mundo e era el más sabio, e así mesmo no pudo aconsejar ni profetizar, ca él amó por su peccado a la Donzella del Lago, que era en aquel tiempo una de las más fermosas mugeres del mundo. E otrosí era muy rica, e avía grant tierra, e era natural de la Pequeña Bretaña; de bautismo avía nombre Niviana, e ésta crió muchos ombres buenos e muchas dueñas e fizo mucho bien. E quando ella vio que la Merlín amava por su desonrra, començó aprender dél todos los encantamentos que sabía, e fazíales grand infinta que lo amava mucho lo que

20 La secuencia constaba ya en la *Suite du Merlin*. Reducida a lo esencial, consistía en la historia del príncipe Anasten quien, enamorado de una joven de baja condición, decide huir de palacio para sustraerse de las presiones de su padre, el rey Assen, enérgicamente contrario a dicha relación; llegado con su amada y sus hombres más leales a la «Forest Perilleuse», Anasten hace construir una rica cámara y pasa allí el resto de su existencia con la joven (cf. Roussineau [Ed.], 2006, pp. 330-331). La situación en los *Baladros* es distinta pues —amén de que se trata de un rey y un príncipe anónimos— la historia se encuentra amplificada y dotada de un final trágico, claro influjo de las fábulas de la ficción sentimental de fines del siglo XV (cf. Sharrer, 1984, especialmente pp. 149-150); de esta manera, los *Baladros* sacrifican a esta nueva moda literaria un relato que en el *roman* original tenía como objetivo ilustrar las bondades del amor fiel y que entablaba por ello una relación antitética con el del Lago de Diana y con el del próximo final de Merlín.

> ella amava poco, e cierto, que ella fizo tanto que aprendió dél tanta sciencia, que sabía más que ombre ni que muger que fuese en aquel tienpo, salvo Merlín, que sabía más, e sabía profetizar lo que Merlín non sabía mostrar a otre. E él la amava de todo su coraçón, e ella le desamava en quanto podía, que nunca muger desamó tanto a hombre, e bien lo mostró en la fin; pero tanto le mostró ella de amor, que él creía que lo amava mucho (xxxviii, 23-63)[21].

No puede ser casual que la sección de la novela donde se decide la suerte final del protagonista se abra precisamente con este resumen de su entera existencia. Incluso un rápido análisis permite localizar en él todas las ideas centrales que el entero *Baladro* ha propuesto en relación con el saber de su protagonista, y en el orden en que fueron planteadas: las primeras catorce líneas (23-37: «Verdad es que Merlín fue fijo del diablo ... mucho supo de sí e de otre»*) giran en torno de la omnicomprensiva magnitud del don profético que Merlín recibió en el roman* prosificado de Robert; las siguientes catorce (37-51: «e otrosí de su muerte dixo que muger lo mataría... ésta crió muchos ombres buenos e muchas dueñas e fizo mucho bien») plantean la paradojal situación del Merlín de la interpolación del capítulo xviii, que conoció proféticamente que ignoraba, es decir, que supo que moriría, y cómo moriría, pero no a manos de quién moriría, asunto éste sobre el que justamente se explaya el texto citado; y, por fin, las últimas doce (51-63: «E quando ella vio que la Merlín amava por su desonrra... tanto le mostró ella de amor, que él creía que lo amava mucho») repasan la falsedad y las intrigas de Niviana en el decisivo episodio de la *Suite* que hemos analizado, donde la ignorancia de Merlín es una evidencia escandalosa. Y esta reseña que la novela hace de sí misma deja nuevamente en claro que el texto añadido en ese capítulo xviii efectúa un aporte crucial a la posible coherencia entre los dos principales componentes de la fábula: la estatura omnisciente de Merlín pensada por Robert y su puntual ignorancia ingeniada por la *Suite*. Cambio que otra vez resulta atribuido a una causa distinta de cualquier «encantamento», «ca él amó por su peccado a la Donzella del Lago» (xxxviii: 46), lo que también concuerda con el apunte original que cierra la secuencia de Merlín y Niviana:

21 En ambos *Baladros* el texto concerniente a los momentos finales de Merlín se encuentra muy amplificado (cf., por ejemplo, Bohigas [Ed.], 1962, pp. 168-169), de modo que una comparación estricta entre las versiones castellanas y su modelo francés no resulta sencilla. Sin embargo, en el lugar aproximado donde los *Baladros* proponen este párrafo recapitulatorio de la vida de Merlín, la *Suite* insiste en la idea de «encantamento»: «Et Merlins amoit tant la Damoisele del Lac qu'il en moroit, ne il ne li osoit requerre que elle fesist pour lui por chou qu'il savoit bien que elle estoit encore pucelle. Et neporquant il ne baoit pas gramment avoec li estre qu'il ne la conneust carneument et qu'il n'en fesist tout chou que hom fait de feme. Il li avoit apris des enchantemens tant que elle ne savoit gaires mains de lui. Elle connissoit bien que il ne baoit fors a son pucelage, si l'en haoit trop mortelment et pourcachoit de canques elle pooit sa mort. Et elle l'avoit, si que je vous ait dit autre fois, si atorné par ses enchanteements qu'il ne pooit riens savoir de canques elle faisoit» (Roussineau [Ed.], 2006, p. 329).

> Desta manera fue Merlín metido en el monumento, e comoquiera que él fue muy sabio e grand profeta de las cosas que avían de venir, Dios, que es sabidor e poderoso en todas las cosas, no quiso que él esto supiese ni que se desto pudiese guardar, e así fue soterrado vivo e engañado por muger virgen, así como lo él profetizó, e así fue muerto por los encantamentos mesmos que él mostró a la Donzella del Lago, ca en otra manera ella ni otre no lo pudiera matar sino Dios (XXXVIII: 363-372).

3. Conclusión

En un fundamental estudio, Zumthor relacionó la historia de Merlín y Niviana, tal y como es presentada por la *Suite*, con un tema recurrente de la literatura misógina de la Edad Media, el del sabio engañado y humillado por las mujeres; se trata de una narración tópica que opone la seducción del vicio, simbolizado en la mujer hermosa, a la pureza del espíritu, asociada al varón sabio, y si este cae por la debilidad o la ingenuidad de su corazón, la secuencia no se cierra sin condenar moral o efectivamente a la seductora: figuras célebres de la Escritura sagrada (Adán, Sansón) y de la antigüedad clásica (Aristóteles, Virgilio) encarnaron este modelo de diversos modos (cf. Zumthor, 1973, pp. 236-260, especialmente pp. 236-240 y 250-256). La trayectoria de Merlín de 'sabio' a 'engañado' debe comprenderse entonces desde el plano *simbólico* y *literario*. Ello, empero, no desacredita esas explicaciones *mágica* y *teológica* que hemos encontrado en el texto, más bien ayuda a descubrir el lugar exterior que ellas ocupan respecto del mito fundamental que en él se explora. Y esta necesidad de encontrar explicaciones parece acrecentarse con las sucesivas reelaboraciones de la materia narrativa, pues si al inicio el autor de la *Suite* original no se interesa en subrayar por qué Merlín no puede precaverse de Niviana y solo tardíamente atribuye su ya indisimulable candidez a «encantamento», *tal explicación debió de resultar pobre e incluso contradictoria para los responsables de las interpolaciones originales del Baladro*, quienes, lejos de eliminarla, optaron por asumirla en una lectura más abarcativa y aceptable para ellos, el pecado y la apostasía del protagonista.

Referencias bibliográficas

Bogdanow, F. (1959). The *Suite du Merlin* and the Post-Vulgate *Roman du Graal*. En Loomis, R. S. *Arthurian Literature in the Middle Ages. A collaborative History* (pp. 325-335). Londres: Oxford University Press.

Bohigas, P. (Ed.) (3 vols.) (1957-1962). *El baladro del sabio Merlín según el texto de la edición de Burgos de 1498*. Barcelona: Impr. Talleres de Gráficas. Selecciones Bibliófilas, segunda serie.

Bohigas, P. (Ed.) (1962). Estudio sobre el *Baladro del sabio Merlín*. En *El baladro del sabio Merlín según el texto de la edición de Burgos de 1498* (Vol. III, pp. 129-194). Barcelona:

Impr. Talleres de Gráficas. Selecciones Bibliófilas, segunda serie.

Bonilla y San Martín, A. (Eds.) (1907). *El baladro del sabio Merlín, primera parte de la demanda del Santo Grial*. Madrid: Bailly Bailliére e hijos editores S.A. Nueva Biblioteca de Autores Españoles 6, Libros de caballerías I, Ciclo artúrico-ciclo carolingio.

Casais, A. (2005-2006). El discurso profético ficcional de *El baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) a partir de la cuestión 171 (IIa IIae) de la *Suma teológica* de Santo Tomás de Aquino. *Letras*, *VII* (52-53), 156-171.

Casais, A. (2010a). 'Duo sunt enim divinandi genera...': pervivencia de una taxonomía clásica en un episodio del *Baladro* burgalés. *Stylos*, (19), 5-20.

Casais, A. (2010b). Sueños proféticos en el *Baladro* de Burgos 1498. En Disalvo, S.; Rodríguez Temperley, M. M.; Bonatto, V. et al. (Eds.). *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas "El Hispanismo ante el Bicentenario"*. La Plata: Asociación Argentina de Hispanistas-Universidad Nacional de La Plata. Recuperado 31 de octubre, 2014, desde http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar.

Gracia, P. (1993). E morió con un muy doloroso baladro...: de la risa al grito: la muerte de Merlín en el *Baladro*. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, (18), 149-158.

Gracia, P. (2013). El 'sueño de Merlín' y los episodios novedosos de los *Baladros* impresos en 1498 y 1535 respecto a la *Suite du Merlin Post-Vulgate* conservada. *E-Spania*, (16). Recuperado 19 de agosto, 2014, desde https://e-spania.revues.org.

Lendo, R. (2005). Viviana, amante de Merlín o la Dama del Lago, madre adoptiva de Lanzarote. En Company, C.; González, A. y von der Walde, L. (Eds.). *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales* (pp. 77-90). México: El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México.

Roussineau, G. (Ed.). (2006). *La Suite du Roman de Merlin* (2.ª ed. en un volumen). Ginebra: Droz.

Sharrer, H. L. (1984). La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media. *El crotalón: anuario de filología*, *(I)*, 147-157.

Zumthor, P. (1973). *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans.* Ginebra: Statkine reprints.

No Estar del Todo: Los Límites de la Lucidez en la Narrativa Cortazariana

Laureano Ralón*

Resumen: El presente artículo es la continuación necesaria de una indagación previa sobre la temática de la autenticidad en la narrativa de Julio Cortázar. «A todo o nada: el problema de la (in)autenticidad en *Rayuela*» (Ralón, en prensa) propuso una exégesis inicial en torno a la búsqueda individual de Horacio Oliveira en el marco de la filosofía ontológico-existencial de Martin Heidegger. Este artículo propone ampliar dicho análisis a través de una comparación sistemática con dos de sus más notables predecesores: Johnny Carter y Persio. La especulación subyacente a nuestra investigación es que las búsquedas fallidas, «a todo o nada», de los *perseguidores cortazarianos* ocurren en el interior de un mismo *paradigma lúcido* que representa la sistematización de un tipo de epistemología reduccionista. El fracaso individual de los protagonistas –que pese a la diversidad de sus técnicas y tácticas no logran trascender el subjetivismo radical y el individualismo metodológico propiciados por la modernidad, desembocando invariablemente en un solipsismo nihilista– es un componente necesario de un proceso más general de apertura existencial que comienza con «El perseguidor» (1959), continúa en *Los premios* (1960) y finaliza en *Rayuela* (1963).
Palabras claves: Ontología, Existencialismo, Autenticidad, Heidegger, Cortázar.

Abstract: *The present article is the necessary follow-up of a previous inquiry on the topic of authenticity in the narrative of Julio Cortázar. «A todo o nada: el problem de la (in)autenticidad en* Rayuela*» (Ralón, forthcoming) put forth an initial exegesis centered on the individual search of Horacio Oliveira in the context of Martin Heidegger's existential-ontological philosophy. This article seeks to broaden that analysis by way of a systematic comparison with two of his most notable predecessors: Johnny Carter and Persio. The underlining assumption of our inquiry is that the failed, «all or nothing» explorations of Cortázar's pursuers occur within a lucid paradigm which represents the systematization of a reduccionist epistemology.*

* Licenciado y Magíster en Ciencias de la Comunicación por la Simon Fraser University. Fundador y director del portal de difusión académica Figure/Ground Communication (www.figureground.org). Correo electrónico: ralonlaureano@gmail.com
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 86-103.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

The individual failures of the protagonists –who despite their diversity of their techniques and tactics are unable to transcend the radical subjectivism and methodological individualism upheld by modernity, ending up invariably in a nihilistic solipsism – is a necessary component in a more general process of existential opening that begins with «The Pursuer» (1959), continues *in* The Winners *(1960) and finalizes in* Hopscotch *(1963).*
Key words: *Ontology, Existentialism, Heidegger, Authenticity, Cortázar.*

Si la lucidez desemboca en la inacción, ¿no se vuelve sospechosa, no encubre una forma particularmente diabólica de ceguera?
Horacio Oliveira

Introducción

En «A Todo o Nada: el problema de la (in)autenticidad en *Rayuela*» (Ralón, en prensa), mostramos que la denuncia perpetua de la inautenticidad por vía del absurdo –sea trágico o humorístico– no es condición suficiente de posibilidad de una existencia auténtica en un sentido heideggeriano estricto: esto es, un compromiso resuelto de cara a la finitud que por primera vez se revela en el ser-para-la-muerte [*Sein zum Tode*], pero que requiere fundamentalmente de una proyección genuina hacia posibilidades futuras que emanan de la irreemplazabilidad ontológica de cada *Dasein*. Dado el carácter no-positivo y no-evaluativo del fenómeno de la (in)autenticidad en Heidegger (1997, p. 258), argumentamos que es erróneo equiparar el comportamiento de Horacio Oliveira con una pulsión hedonista (Pinheiro Machado, 2005) y concluimos que sus infortunios son consecuencia de una disposición errática y reductiva: un híbrido entre escepticismo hipercrítico y absurdo humorístico que todo lo problematiza y todo deforma. La hipótesis subyacente consistió en que las búsquedas «a todo o nada» de los *perseguidores cortazarianos*[1] conforman una crítica tácita general a un tipo de epistemología fundada en el subjetivismo radical y el individualismo metodológico propiciados por filosofía moderna.

El objetivo del presente artículo es ampliar nuestra investigación contextualizando la búsqueda personal de Oliveira mediante una comparación con dos de sus más notables predecesores —Johnny Carter y Persio—, a fin de entablar una línea crítica de continuidad en el rechazo cortazariano a la epistemología citada. Como lo señaló en más de una oportunidad el propio Cortázar, *Rayuela* significa la clausura de un proceso de negación sistemática de la realidad cotidiana y de admisión de otras posibles aperturas.

1 Saúl Sosnowski (1983), en su entrevista con Julio Cortázar, propone el término «perseguidores» (en plural) para referirse entre otros a Johnny Carter y Oliveira. Sosnowski observa que en la narrativa cortazariana «siempre hay un personaje que busca, que persigue algo» En este ensayo utilizaremos el término «perseguidores» en el sentido que le asigna Sosnowski para referirnos puntualmente a Johnny Carter, Persio y Horacio Oliveira.

Nuestra posición es que este proceso se inicia con «El perseguidor» (1959), se extiende a *Los premios* (1960) y desemboca en *Rayuela* (1963) como «un camino que pretende encontrar la autenticidad del hombre» (Alba, 2000, p. 247). Creemos que este giro existencial se produce a expensas de los «fracasos» individuales de los perseguidores, cuyas búsquedas fallidas trascurren en el interior de una misma estructura que —siguiendo a García Canclini (1968) y en sintonía con Heidegger— denominamos el *paradigma de la lucidez*. Con otras palabras, las búsquedas fallidas de los personajes son tomadas aquí como *fracasos necesarios* en un proceso general de apertura existencial que se desarrolla a lo largo de los textos citados. Respecto de esta paradoja que constituye el nodo central de nuestra tesis, las siguientes palabras de Cortázar cobran un sentido revelador: «Rayuela prueba cómo mucho de esa búsqueda puede terminar en fracaso, en la medida en que no se puede dejar así no más de ser occidental...» (citado en Harss, 1968, p. 269).

Más concretamente, nuestro trabajo gravitará en torno a los siguientes supuestos: 1) que cada personaje se sitúa de manera idiosincrática en el paradigma lúcido; 2) que cada una de estas *localizaciones primarias* se corresponde con una *disposición vital* y con una *constitución ontológica* específicas; y 3) que a pesar de su diversidad metodológica, los perseguidores no logran superar los confines de lo lúcido, desembocando invariablemente en el callejón sin salida del solipsismo nihilista.

Desarrollo

Antes de abocarnos a una analítica de las *localizaciones primarias* de los personajes mediante una fenomenología de sus *disposiciones vitales*, es necesario definir la noción de lucidez —eje central de nuestra investigación— con la intención de emplazar nuestra búsqueda en un plano filosófico. En *Julio Cortázar, una antropología poética* (1968), García Canclini introduce el término «lucidez» para describir la actitud inconformista e hipercrítica de Oliveira: un intelectual que desmenuza sus observaciones y cada uno de sus actos para tejer las consecuencias últimas de la persecución. En una sección clave del texto titulada «los riesgos de la lucidez», el crítico argentino ofrece la siguiente caracterización del protagonista de *Rayuela*:

> Oliveira no puede dejar de ser inteligente, no puede contemplar las cosas y estar tranquilo junto a ellas sin definirlas con una frase brillante. Es el drama del racionalismo occidental, del hombre occidental: luego de haber puesto distancia entre el sujeto y el objeto no le es posible dejar de mirarlo, no halla la manera de reincorporarse a la realidad...Las catástrofes de Oliveira son causadas por su obstinado propósito de ser lúcido...Horacio es un intelectual paralítico, exiliado de muchas cosas pero sobre todo de la acción...Esa "lucidez hipercrítica" lo sustrae de cualquier tarea que arriesgue su independencia, tanto en los problemas colectivos como en las relaciones personales (García Canclini, 1968, p. 46-49).

El diagnóstico de García Canclini acerca de la psicología y comportamiento de Oliveira es acertado. Sin embargo, sus apreciaciones se limitan a consideraciones óntico-existentivas, tal como se manifiestan en el plano vivencial y anímico inmediato del sujeto. En líneas generales, tanto la antropología poética de García Canclini como el trabajo antropológico-filosófico de otros autores en torno a la temática de la (in)autenticidad en Cortázar (Curutchet, 1972; Genover, 1978; Osorio, 2002, Pinheiro Machado, 2005) parecen inspirados en el existencialismo de Jean-Paul Sartre más que en la ontología-existencial de Martin Heidegger. A continuación, Carlos Astrada explica la diferencia fundamental entre el pensamiento de ambos filósofos:

> ...es el caso que a Heidegger no se lo puede incluir entre los "existencialistas", palabra ambigua, que aquí hace referencia a los contenidos ónticos del *Dasein*, tal como éstos son vividos anímicamente, y cuya descripción es, sin duda, necesaria; mas esta descripción es, en Heidegger, simplemente un medio para un fin. Un filósofo que se limita únicamente a esta descripción no es *existencial*, sino *existentivo*. De modo que siguiendo la falsa opinión de expositores y críticos de Heidegger, lo que se llama 'existencialismo' debe designarse, para evitar confusiones, con el nombre apropiado de 'existentivismo'. Heidegger, en este sentido, no es existencialista. Ya en la Introducción de *Sein und Zeit* hace la estricta distinción entre *existenziell*, lo óntico relativo al *Dasein*, y existencial, lo relativo a la estructura ontológica de la *Existenz* (existencialidad) (1970, p. 20).

En efecto, los intérpretes de la (in)autenticidad en Cortázar a menudo pecan de no realizar el trabajo propedéutico necesario —una analítica de los determinantes ontológico-existenciarios del estar-en-el-mundo— a fin de brindar una exégesis más completa de las disposiciones vitales, localizaciones primarias y constituciones ontológicas específicas de los personajes. Como ya hemos argumentado (Ralón, en prensa), sus aportes se circunscriben a un *existencialismo como existentivismo* que desestima las estructuras fundamentales de la existencia y es incapaz de abordar el ser de los fenómenos en toda su complejidad. El resultado de este enfoque es la vinculación arbitraria de la (in)autenticidad con el hedonismo (Pinheiro Machado, 2005), con el absurdo (García Canclini, 1968) o con la náusea sartreana (Curutchet, 1972, p. 43). Por el contrario, lo auténtico en su concepción heideggeriana no es algo óntico-factico u orgánico-material, sino la proyección hacia posibilidades futuras a partir del eje existencial indelegable de cada *Dasein*. En *El ser y el tiempo* (1997), Heidegger aclara que la muerte como posibilidad máxima y punto de partida para una existencia auténtica no posee un contenido positivo o evaluativo específico:

> La muerte, como posibilidad, no le presenta al Dasein ninguna 'cosa por realizar', ni nada que él mismo pudiera ser en cuanto real. Por su misma esencia, esta posibilidad no ofrece ningún asidero para una espera impaciente de algo, para 'imaginarse en vivos colores' lo real posible, y olvidar de esta manera su posibilidad (p. 258).

El propio Cortázar parece consciente de este principio ontológico básico cuando, por boca de su alter-ego Morelli, afirma en *Rayuela* que «el hombre no es, sino que busca ser, proyecta ser» (p. 286). Esta insinuación clave, sumada al corto alcance de los análisis ónticos ya mencionados, nos motivan a proponer un abordaje más estricto de la problemática de la (in)autenticidad en la narrativa cortazariana. En lugar del existencialismo sartreano, que a *prima facie* puede resultar una elección más lógica dado el contexto y las influencias inmediatas del escritor argentino (Cortázar, 1949), optamos aquí por una perspectiva ontológico-existencial heideggeriana. La elección es ante todo metodológica: lo que buscamos es profundizar el análisis de nuestros predecesores y avanzar hacia consideraciones de tipo estructural (ontológico-existenciarias).

En relación al fenómeno lúcido, García Canclini se contenta con asociarlo ónticamente al «racionalismo occidental» (p. 46); pero esto le impide ver que, pese a sus diferencias metodológicas, los personajes llevan adelante sus búsquedas en el interior de una misma estructura. Nuestra interpretación, en cambio, propone una línea de continuidad que atraviesa la tríada «El Perseguidor»-*Los premios*-*Rayuela* en un esfuerzo programático por demarcar los límites de la lucidez a expensas de los fracasos individuales de los perseguidores.

Ahora bien, ¿de qué hablamos cuando nos referimos a la lucidez? En vez de confinar el fenómeno a una definición explícita, a la manera de las ciencias sociales, optamos por delimitarlo invocando sus condiciones mínimas de posibilidad. En primer lugar, aunque la lucidez suele instrumentarse de manera lógica y racional, creemos que sus posibilidades metodológicas no se agotan en una contemplación teórica que todo lo desmenuza por la vía analítica. Como veremos, Johnny Carter es alguien que comúnmente definiríamos como un ser intuitivo, carente de distanciamiento racional: «La verdadera explicación», dice el protagonista de «El perseguidor» (Cortázar, 1959), «no se puede explicar» (p. 588). Sin embargo, esta intuición no-racional —una suerte de instinto ciego— en última instancia no logra trascender los confines de lo lúcido, pues, en rigor, responde a una disposición vital que no deja de ser crítica y reduccionista. Curutchet (1972) afirma en relación con «Las armas secretas» que «podría ser considerado como un intento de situar la irracionalidad en el seno de lo real, o mejor aún, de revelar la esencia irracional de lo real» (p. 53). No obstante, el problema con el «racionalismo» y el «irracionalismo» es que conforman dos caras de la misma moneda metafísica moderna: dos categorías inadecuadas a la hora de comprender las disposiciones vitales de los perseguidores y sus localizaciones primarias en el interior de lo lúcido. Nuestra posición, en cambio, es

que la lucidez como sistematización de una epistemología reduccionista fundada en el subjetivismo radical y el individualismo metodológico excede por completo la dicotomía «racional-irracional». La lucidez, en todo caso, denota un tipo de búsqueda: se trata de una variación escéptica del estar-en-el-mundo que podemos denominar «crítica» en la medida en que reduce la realidad humana a algo más acá o más allá de la experiencia vivida, culminando indefectiblemente en un solipsismo nihilista. En este contexto, las siguientes palabras de Oliveira cobran un sentido casi profético: «si la lucidez desembocaba en la inacción», se pregunta el protagonista de *Rayuela*, «¿no se volvía sospechosa, no encubre una forma particularmente diabólica de ceguera?» (Cortázar, 1963, pp. 37-38).

Otra manera de avanzar en la demarcación del paradigma lúcido es emparentándolo con lo que Heidegger denomina la «metafísica de la presencia» y contrastándolo con lo que el propio Cortázar llama «el sentimiento de no estar del todo». Por metafísica de la presencia, Heidegger se refiere a una suerte de *logocentrismo* que concibe al ser en su presencia-presente, y cuya aproximación al mundo de la vida no alcanza a develar la realidad humana en toda su complejidad. Como señala Josep María Bech (2001), la metafísica tradicional ha reducido el tratamiento del ser en función del modo temporal del presente:

> La metafísica considera, efectivamente, que el ser irrumpe de manera omni-*presente* con el mismo talante disponible de los entes subsistentes, o sea que atribuye al ser el carácter supremamente óntico que Heidegger denomina Vorhandenheit. Y justifica su predilección por el presente temporal haciendo prevalecer su propio confinamiento en el ámbito de lo subsistente y de lo disponible... Presente y presencia, en suma, se legitiman recíprocamente el rango preponderante que les asigna la metafísica (p. 193).

Para contrarrestar este avance metafísico y su empecinado énfasis en la presencia, Heidegger (1977) recurre a una radicalización existencial de la fenomenología trascendental husserliana, argumentando que el ser del fenómeno no se agota en su mero aparecer en la conciencia. Para ello, hace hincapié en los distintos modos de manifestación fenoménica, como el *encubrimiento* o el *disimulo*:

> ¿A qué se debe llamar "fenómeno" en un sentido eminente? ¿Qué es lo que por esencia *necesariamente* debe ser tema de una mostración *explícita?* Evidentemente, aquello que de un modo inmediato y regular precisamente *no* se muestra, aquello que queda *oculto* en lo que inmediata y regularmente se muestra, pero que al mismo tiempo es algo que pertenece esencialmente a lo que inmediata y regularmente se muestra, hasta el punto de constituir su sentido y fundamento. Ahora bien, aquello que eminentemente permanece *oculto* o recae de nuevo en el *encubrimiento,* o sólo se muestra «*disimulado",*

> no es este o aquel ente, sino, como lo han mostrado las consideraciones anteriores, el *ser* del ente (p. 44).

Para nuestro propósito, la noción heideggeriana de encubrimiento como contra-concepto del fenómeno —es decir, su remisión a un trasfondo de inteligibilidad como sostén de una realidad objetiva— servirá como indicación formal de los confines del paradigma lúcido. Al modelo sujeto-objeto que propone una concepción del ser humano como ente racional, Heidegger contrapone la noción del *Dasein* como «proyecto arrojado» [*geworfener Entwurf*] que se interpreta a sí mismo. De este modo, el paradigma lúcido basado en la percepción y el conocimiento empírico como correlatos de una realidad objetiva da lugar a un paradigma hermenéutico centrado en la interpretación situada, encarnada y finita en un mundo público y referencialmente estructurado como «contexto remisional de la significatividad» (1997, p. 127).

Creemos que esta noción de un mundo irreductible a una presencia-presente es afín a lo que Cortázar llama «el sentimiento de no estar del todo». En un ensayo de título homónimo (2005), el escritor define este sentimiento como «una participación parcial en mi circunstancia» (p. 262); pero esta «participación parcial» no debe confundirse con el distanciamiento racional que con frecuencia acompaña a la lucidez, mucho menos con la «medianidad» [*Durchschnittlichkeit*] que caracteriza a la interpretación pública del «uno» [*das Man*]; está más bien emparentada con una suerte de «extrañamiento» que tampoco es sinónimo de «alienación» en el sentido peyorativo del término [*Entfremdung*]. Asimismo, la asociación de la lucidez con el extrañamiento no presupone una relación de causalidad necesaria: el extrañamiento no es síntoma de una patología a tratar, sino indicio de la inviabilidad de lo lúcido como proyecto totalizador de una epistemología reduccionista; es ante todo un señalamiento de los límites del autoconocimiento y de la accesibilidad a los objetos del mundo, que con frecuencia se substraen de nuestra aprehensión consciente para ocultarse en un trasfondo subterráneo que no es el mundo platónico de las formas, sino parte integral de una mundicidad *multiestable*. En el siguiente párrafo, Cortázar describe su «sentimiento» en profundidad:

> Ese sentimiento, que creo se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento... en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico... ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteli-

> gencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar (p. 270).

En síntesis, creemos que el sentimiento de «no estar del todo» y la «búsqueda intersticial» se presentan en la narrativa cortazariana como reacción y alternativa a la lucidez al remitirnos a un trasfondo de inteligibilidad que posibilita el surgimiento de otras posibles aperturas en el «mundo circundante» [*Umwelt*].

Sobre esto último, Curutchet (1972) observa que «el tema de las *realidades paralelas* había sido tratado por primera vez en 'Lejana', uno de los cuentos de Bestiario. Pero allí era todavía una especie de hipótesis de trabajo, uno de los mecanismos para suscitar lo fantástico, como los espíritus de 'Casa tomada'» (p. 42). Agrega que, en «Las armas secretas», «el Pont Neuf y Enghien están ya fundidos en una nueva dimensión de la realidad que progresivamente se ha instalado en el seno de la cotidianidad... La verificación de la irracionalidad en el seno de lo real provoca el quiebre de un racionalismo vulgar» (p. 42). La noción de realidades paralelas propuesta por Curutchet, aunque viciada de un cierto bagaje metafísico dualista, parece superar provisionalmente la tendencia excesivamente óntica de algunos intérpretes (García Canclini, 1968 y 1982; Genover, 1978; Osorio, 2002; Pinheiro Machado, 2005), los cuales suelen confundir la existencia inauténtica con la modalidad indiferenciada del *Dasein* en la cotidianidad [*Indifferenz*]. Como veremos, este equívoco conduce a un problema recurrente: la comprensión de la inautenticidad como una forma de alienación que es consecuencia directa de la mecanización y la monotonía diarias. Como señala Carman (2005), la relación entre inautenticidad y alienación deriva del discurso romántico de una auto-realización expresiva que se remonta a Rousseau, Herder y Goethe e incluye a figuras del siglo XIX como Hegel, Marx y Dilthey (p. 287). Estos pensadores «expresivistas» conciben al ser como una conquista personal, en contraste con distintos tipos de condiciones deficientes, como la alienación, la aislación, la fragmentación y la incoherencia. En este sentido, dicha conquista significa alcanzar una suerte de totalidad o integralidad; y sin embargo, el ideal de la auto-realización es, según Carman, inalcanzable para el *Dasein*, cuyo modo de ser es la existencia (sus posibilidades).

La lectura romántica de la (in)autenticidad, a la que suscriben la mayor parte de los intérpretes cortazarianos que se han abocado a esta temática, suele traducirse en un enfoque que contempla al escritor como un destructor de la cotidianidad. Luis Harss, por ejemplo, afirma que el propósito de la literatura cortazariana es «derrumbar barreras para dar acceso a un orden de la realidad que está *del otro lado de la experiencia cotidiana*»[2] (1968, p. 270). Para García Canclini (1968), Cortázar «insta a cultivar lo azaroso, lo excepcional, a rebelarnos contra lo dado e instaurar la creación», porque «las excepciones ayudan a

2 La cursiva de las citas en este párrafo son mías.

salvarnos, y nosotros debemos ayudar a las excepciones *rebelándonos contra los hábitos*» (p. 69). Olga Osorio (2002), por su parte, argumenta que Rayuela es «un intento de abrir los ojos a la realidad auténtica, a aquella que existe *al margen del mundo creado por la cultura y la historia humanas*» (p. 15). Asimismo, Pinheiro Machado (2005) observa que la autenticidad en Cortázar se establece a través de la trascendencia de la realidad cotidiana: «El '*kibbutz* del deseo' cortazariano», afirma, «*representa una especie de más allá, un ámbito utópico* que contradice la noción heideggeriana de autenticidad como alcanzable solamente en el aquí y el ahora del ser-en-el-mundo» (p. 114). Ahora bien, estas afirmaciones no se consustancian con declaraciones del propio Cortázar, para quien la «maravilla» en lo cotidiano que moviliza, por ejemplo, a Oliveira, no es trascendente, sino «profundamente humana»:

> El problema central para el personaje de *Rayuela*...es que él tiene una visión que podríamos llamar maravillosa de la realidad. Maravillosa en el sentido de que él cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. Para el personaje de *Rayuela* habría que proceder por bruscas interrupciones en una realidad más auténtica (citado en Osorio, 2002, p. 18).

Lo que ignoran los intérpretes cortazarianos es que, pese al fracaso de los perseguidores, la negación sistemática de la realidad cotidiana como función de una apertura existencial no significa la aniquilación de lo cotidiano, sino un encuentro con lo fácticamente dado que conduce a la descompresión de posibilidades latentes en la mundicidad.

Respecto de esto último, hay que tener en cuenta que el principio general de figura-fondo —proveniente de la psicología gestáltica por vía de la fenomenología trascendental de Edmund Husserl— es compatible con el principio de multiestabilidad; es además un recurso central en la narrativa cortazariana, muy ligado al «sentimiento de no estar del todo» y a la noción de «búsqueda intersticial». En entrevista con Luis Harss (1968), Cortázar utiliza términos como «figuras» y «estructuras» para describir una suerte de «superficie nítida y cristalina» que oculta «fuerzas opacas que llevan a una silenciosa catarsis en la que hay a la vez alivio y desbordamiento» (p. 271-272). Es evidente que el carácter multiestable de la relación entre figura y fondo guarda una estrecha relación con el «sentimiento» y la «búsqueda intersticial» como vías de escape del paradigma lúcido. Y sin embargo, quienes ven en Cortázar a un destructor de la cotidianidad tienden a adoptar una lógica maniquea que equipara la inautenticidad con la existencia indiferenciada, anónima y enajenante de la cotidianidad. Esta asociación no es del todo

injustificada. Por momentos, el propio Heidegger (1997) parece trazar una distinción muy fuerte entre cotidianidad y autenticidad:

> El sí-mismo del Dasein cotidiano es el *uno-mismo* [*Man selbst*], que nosotros distinguimos del sí-mismo *propio,* es decir, del *sí-mismo* asumido expresamente. En cuanto uno-mismo, cada Dasein está *disperso* en el uno y debe llegar a encontrarse. Esta dispersión caracteriza al "sujeto" de ese modo de ser que llamamos la absorción ocupada en el mundo que comparece inmediatamente (p. 129).

Asimismo nos dice que «en la cotidianidad del *Dasein* la mayor parte de las cosas son hechas por alguien de quien tenemos que decir que no fue nadie» (p. 131). Sin embargo, Heidegger también aclara que «el *modo propio de ser-sí-mismo* no consiste en un estado excepcional de un sujeto, desprendido del uno, sino que *es una modificación existentiva del uno entendido como un existencial esencial*» (p. 134). Afirma además que la cotidianidad no es en sí misma sinónimo de primitividad en el sentido de un plano superficialmente mundano que es necesario trascender:

> La interpretación del Dasein en su cotidianidad no se identifica empero con la descripción de una fase primitiva del Dasein, cuyo conocimiento pueda ser proporcionado empíricamente por la antropología. Cotidianidad no coincide con primitividad. Por el contrario, la cotidianidad es un modo de ser del Dasein que éste tiene incluso y precisamente cuando se mueve en una cultura altamente desarrollada y diferenciada (p. 59).

En definitiva, la existencia indiferenciada de la cotidianidad no es para Heidegger una modalidad deficiente, sino parte integral de la mundicidad, de cuya modificación existentiva emergen tanto la existencia auténtica como la inauténtica.

Con lo expuesto hasta aquí debería quedar claro que la inautenticidad no deriva de la cotidianidad como un especio lógico-objetivo perfectamente determinado, sino de la apropiación y proyección acrítica de posibilidades inauténticas, es decir, socialmente mediatizadas por interpretación pública del «uno». Del mismo modo, no alcanzamos la autenticidad «rebelándonos contra los hábitos» o en la «renuncia sistemática al compromiso» (García Canclini, 1968, pp. 62-69), sino a través de un proyecto resuelto que se apropie de las posibilidades del mundo circundante. En este sentido, parecen inadecuadas las lecturas de «El perseguidor» (1959), *Los premios* (1960) o *Rayuela* (1963) en términos de una crítica a la modalidad existencial indiferenciada de la cotidianidad niveladora. Por el contrario, los textos citados conforman en su conjunto un rechazo cortazariano general al paradigma lúcido como sistematización de una epistemología reduccionista asociada con la «metafísica de la presencia».

Focalicémonos ahora en las *localizaciones primarias* de los perseguidores cortazarianos al interior de lo lúcido. Como afirmamos desde un comienzo, la lucidez se manifiesta en los perseguidores a través de disposiciones vitales específicas: desde la intuición miope desprovista de racionalidad que le brinde coherencia (Johnny) hasta la actitud contemplativa y teórica de un ego solitario y desencarnado (Persio) o la síntesis de lo anterior en un híbrido que combina escepticismo hipercrítico con absurdo humorístico (Oliveira). Por separado, las metodologías de los perseguidores varían de manera significativa en función de sus inquietudes y motivaciones; sin embargo, estas variaciones emanan fundamentalmente de las distintas localizaciones en el paradigma lúcido.

Las localizaciones primarias de los perseguidores, tal como se manifiestan en sus disposiciones vitales, conforman los límites estructurales/paradigmáticos de la lucidez. Ahora bien, pese a estar contenidos por el mismo paradigma, Persio y Johnny se ubican en extremos opuestos de un mismo continuo, mientras que Oliveira encarna una especie de síntesis que, en última instancia, no resulta superadora. Como veremos más adelante, la existencia plena —el no estar del todo cortazariano como señalamiento de una realidad intersticial y ampliada— requiere de una localización que no se substraiga del mundo (Persio), pero que tampoco se funda acríticamente con él (Johnny) ni quede a mitad de camino entre la tierra y el cielo (Oliveira). Por lo pronto, al extremo más racional, contemplativo y teórico del espectro tenemos a Persio, personaje que para la antropología poética de García Canclini representa un misterio: «... este astrólogo retórico se cae de cualquier clasificación», admite. «Como personaje se halla poco definido, y su función lateral está bien representada por los monólogos en bastardilla que interrumpen el relato» (1968, p. 41). Desde una perspectiva fenomenológica, la disposición de este perseguidor es claramente reflexiva y su localización en lo lúcido encarna una suerte de perspectiva anónima; de hecho, su visión totalizadora es lo más parecido a una óptica científica, o a la mirada de Dios. Al respecto, Cortázar dijo alguna vez que «Persio es la visión metafísica de esa realidad corriente» y que «ve las cosas desde lo alto como las ven las gaviotas» en «una especie de visión total y unificadora» (citado en Harss, 1968, p. 277). Este tipo de visión desde ningún lugar se corresponde con la constitución ontológica de un ser desencarnado, la cual se manifiesta en su incapacidad de intervenir en su circunstancia de manera directa. Harss escribe que «lo que desvirtúa un poco la 'visión metafísica' de Persio es que parece tener algo de cirugía estética. Más que ampliar las perspectivas, fija la escena, imponiendo un orden casi puramente formal» (1968, p. 278).

En efecto, la metodología de Persio consiste en colorear la experiencia vivida, sepultándola bajo una cartografía simbólica para brindarle una inteligibilidad derivada. Desde esta óptica, la siguiente apreciación de García Canclini cobra un sentido revelador:

> [Para Persio] la realidad no se deja explicar plenamente. El hombre sólo cuenta con los símbolos –el ferrocarril, la guitarra y la tercera mano–, torpes analogías

> pero únicas esperanzas de que el caos no sea el caos sino la distorsión de una forma que se nos escapa. Los símbolos son las confidencias de lo trascendente, los recursos para penetrar en su sentido, caminos hacia ese "punto central donde cada elemento discordante puede llegar a ser visto como un rayo de la rueda" (1968, p. 42).

Una vez más, Persio es lo más parecido a una pantalla que proyecta informáticamente coordenadas complejas sobre el mundo para bridarle un sentido extrínseco. Al respecto, es interesante releer las apreciaciones de García Canclini en clave de esta lectura:

> [Para Persio] sería preciso ver simultáneamente lo que ven los cuatro mil millones de ojos de la raza humana, construir un mapa de lo viviente. Para ensayarlo, se entretiene con la Guía oficial dos caminos de ferro de Portugal, traza los itinerarios de todos los trenes que recorren el territorio a una misma hora seguro de producir un diagrama que sea más que la suma de los recorridos, que revele el destino último de sus ocupantes (1968, p. 41).

Naturalmente, esta perspectiva privilegiada no garantiza el acceso al «kibutz cortazariano» ni a la autenticidad heideggeriana, pues si algo nos enseñó la fenomenología es que la experiencia vivida no puede ser reducida a una acumulación de símbolos, por sugestivos que sean. En última instancia, la tentativa de Persio fracasa porque deforma el mundo de la vida y lo sepulta bajo una suerte de mapa simbólico, como en el célebre cuento de Borges, «Del rigor de la ciencias» (en *El Hacedor*, 1960). Pero lo más curioso de Persio es la ambigüedad de su proceder: por un lado, afirma que el *Malcolm* es una jaula en la que los muñecos son movidos por leyes que desconocen y los determinan trágicamente, es decir, que concibe la situación en el barco en términos reduccionistas; por otro, busca exorcizar esta situación determinista recurriendo a una maniobra que barre la experiencia vivida bajo un manto de simbolismos.

García Canclini (1968) ofrece una interesante clasificación de los personajes de *Los premios* (1960) que puede resultarnos útil para comprender mejor la localización primaria de Persio en la lucidez. Para el crítico argentino, esta categorización tripartita está ligada a la actitud que los personajes asumen hacia la popa, aunque a mi forma de ver parece inspirada por la noción heideggeriana descubrimiento y descubrimiento del ser del fenómeno. Según Heidegger, el modo en que pueden estar encubiertos los fenómenos es múltiple:

> En primer lugar, un fenómeno puede estar encubierto en el sentido de que aún no ha sido *descubierto.* No se lo conoce ni se lo ignora. En segundo lugar, un fenómeno puede estar *recubierto.* Y esto quiere decir: alguna vez estuvo descubierto, pero ha vuelto a caer en el encubrimiento. Este encubrimiento

> puede llegar a ser total, pero regularmente ocurre que lo que antes estuvo descubierto todavía resulta visible, aunque sólo como apariencia. Pero, cuánto hay de apariencia, tanto hay de "ser". Este encubrimiento, en el sentido del "disimulo", es el más frecuente y el más peligroso, porque las posibilidades de engaño y desviación son aquí particularmente tenaces (1997, p. 45).

Para García Canclini, el primer grupo lo conforman los que «se han instalado en lo inmediato y jamás cuestionan sus condicionamientos ni se preguntan por el sentido último de la existencia» (1968, p. 39), grupo que se corresponde con el encubrimiento total heideggeriano. El segundo grupo lo constituyen «quienes alguna vez entrevieron una dimensión diferente, pero se quedaron más acá de la búsqueda» (1968, pp. 39-49), categoría que supone un descubrimiento recubierto. Por último, están quienes logran «encontrarse con lo mejor de sí en el examen de conciencia que la soledad del barco hacen posible», es decir, «los que acceden a la autenticidad» (1968, p. 40). Persio, no obstante, representa un desafío de clasificación en la medida en que se presenta como una alternativa a los demás personajes, los auténticos como los inauténticos. Para García Canclini, Persio no es un perseguidor, sino un oráculo. No obstante, pese a su constitución desencarnada, él también persigue algo y su proyecto totalizador es de hecho uno de los más ambiciosos. Para nuestro propósito, se trata de una manifestación extrema de la lucidez y de un tipo de búsqueda que le impide comprometerse con su circunstancia más allá de la contemplación teórica y distante.

Al otro extremo del mismo continuo encontramos a Johnny Carter, protagonista de «El perseguidor» (1959). Uno de los epígrafes del cuento sugiere que Johnny es un idealista («sé fiel hasta la muerte») y a simple vista diríamos que «está en las nubes». Para Harss,

> [Johnny] es una pobre alma perdida, ignorante de sus propias facultades, que vive atormentándose con sus percepciones, sin comprenderlas. Capta indicios de un infinito que desconoce y no puede retener. Es una visión informe, una nebulosa que al final lo pierde. El camino lleva cuesta abajo, a través de las drogas, a la locura (1968, p. 273).

García Canclini, por su parte, asocia el fracaso del perseguidor a la falta de distanciamiento racional: «Si [Johnny] finalmente y se pierde es porque vive atormentándose con sus intuiciones sin ser capaz de pensarlas en una visión coherente» (1968, p. 44). Una vez más, este tipo de descripciones no constituyen una caracterización existencial suficiente, pues la psicología y comportamiento de los personajes son el producto de disposiciones vitales y constituciones ontológicas más básicas. Desde una perspectiva fenomenológica, Johnny es quién más tiene los pies sobre la tierra en el sentido de estar *fundido* con su mundo. En el siguiente párrafo, su amigo y biógrafo Bruno da cuentas de la modalidad absorbida que caracteriza a Johnny y su estar-en-el-mundo:

> Dan ganas de decir en seguida que Johnny es como un ángel entre los hombres, hasta que una elemental honradez obliga a tragarse la frase, a darla bonitamente vuelta, y a reconocer que quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros (p. 44).

El problema reside principalmente en su localización en la estructura lúcida tal como se manifiesta en su tendencia a reducir la experiencia vivida a través de una «permanente rebelión contra las exigencias de lo cotidiano» (Curutchet, 1972, p. 45). Como ya hemos señalado, lo cotidiano como modalidad existencial indiferenciada no es en sí mismo sinónimo de inautenticidad, sino trasfondo de posibilidad tanto de la existencia auténtica como de la inauténtica. En este sentido, su escéptica rebelión contra lo cotidiano —sumada al solipsístico «viaje interior»— conducen a Johnny al nihilismo: pese a su gran sensibilidad, es incapaz de proyectarse hacia posibilidades auténticas de manera coherente y fundada. Johnny muere siendo fiel a un ideal, a su música, a un estilo de vida; pero su naturaleza fragmentaria —la dispersión de su ser en la búsqueda insaciable del inconformista— sugiere que no es fiel a sí mismo en un sentido ontológico-existencial.

En efecto, una constante de los perseguidores cortazarianos es el hecho de que sus disposiciones reductivas les impiden asumir resueltamente la investidura de ese eje existencial indelegable que les devela la angustia y el ser-para-la-muerte, condición necesaria de posibilidad de una proyección auténtica más allá de la opresión de un presente inmediato. En relación con *Los premios*, Curutchet afirma que

> ...el presente absolutizado –el presente ininterrumpido de los personajes; el tiempo circular del *Malcolm*– está ligado aquí con la ausencia de una experiencia integrada de la vida o con las dificultades para integrar esa experiencia. La absolutazación del presente deviene correlativa de la mutilación del ser (1960, p. 59).

Para García Canclini, «la insuficiencia presente deja de abrumarnos al decidir, como Johnny, que 'la realidad o puede ser esto'» (1968, p. 110); sin embargo, a pesar de sus vagas intuiciones, Johnny es incapaz de trascender más allá del *ahora*. Por momentos parece tomar conciencia del significado de su existencia (en declaraciones como «esto lo estoy tocando mañana» falta referencia parece haber una comprensión pre-ontológica de la existencia como un arrojo-proyectado), pero es incapaz de fundar sus perspicacias en un proyecto resuelto que le brinde un sentido al mañana. El resultado, pese a su gran sensibilidad, es un solipsismo que le impide relacionarse saludablemente con otros y hasta consigo mismo.

En el caso de Oliveira presenciamos un final ambiguo e incierto, alguien que va por la vida a los tumbos y queda a mitad de camino entre el cielo y la tierra de su *Rayuela*. Un

célebre crítico dijo alguna vez que «El perseguidor» era una *Rayuelita*; el propio Cortázar se mostró de acuerdo con esta interpretación, e incluso confesó que fue en «El perseguidor» donde dejó de sentirse cómodo. En entrevista con Saúl Sosnowski (1983), declara:

> Yo creo que 'El perseguidor' es el momento –del que yo no tenía conciencia clara, sin embargo; eso lo veo ahora a distancia – en que... comencé a salir de una actitud que tal vez se podría calificar de demasiado egoísta... y empecé a mirar un poco más allá de lo que lo había hecho hasta ese momento.

Sin duda, Johnny puede ser tomado como un prototipo de Oliveira, pero la búsqueda de este último consiste por sobre todo en «subvertir categorías lógicas y esquemas racionales, en bracear contra todos los molinos del sufragio universal, perdiendo pie hasta desembocar en una última razón de la sinrazón quijotesca que es a la vez un pantano y un trampolín» (Harss, 1968, p. 180). Esta caracterización deja entrever un desgarramiento en Oliveira, quien procura una comprensión racional pero al mismo tiempo trata inútilmente de negarla porque descubre que el racionalismo es un estorbo. Hay sin duda un avance en relación con Persio, que según Cortázar, «ve las cosas desde lo alto como las ven las gaviotas» (citado en Harss, 1968, p. 277). De hecho, al analizar los personajes desde el horizonte de significación de nuestra línea de continuidad entre «El perseguidor» (1959), *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963), Oliveira parece emerger dialécticamente de una síntesis entre Johnny y Persio. El polo racional y analítico de Persio se funde con el polo irracional e intuitivo de Johnny para dar lugar al híbrido radicalizado, cuya combinación entre el escepticismo hipercrítico y absurdo humorístico significa la clausura de un proceso que demarca los límites del paradigma lúcido para su posterior rechazo. Para Harss (1968), Oliveira es un «insatisfecho crónico que a fuerza de sofismas estériles, paradojas fáciles y falsas autocríticas se ha arrinconado en la incapacidad de encontrar una razón de vivir o de hacer nada» (p. 280). Una vez más, el problema es más profundo y atañe al irracionalismo como alternativa del racionalismo, el cual no logra liberarse del todo de los prejuicios de la metafísica moderna. Lo que sucede, como sentencia Heidegger en su *Carta sobre el humanismo* (2000), es que la inversión de un postulado metafísico no deja de ser un postulado metafísico. Racional o irracionalmente, Oliveira comparte con Persio y Johnny la misma tendencia crítica que violenta y reduce el mundo de la vida a algo más acá o más allá de la experiencia vivida, y esta reducción del mundo trae como correlato una reducción del ser.

Conclusión

En este artículo planteamos que el giro existencial que lleva a Cortázar a transitar «un camino que pretende encontrar la autenticidad del hombre» (Alba, 2000, p. 247) se desarrolla a expensas de los personajes individuales, cuyas búsquedas fallidas son fracasos

necesarios en un proceso de apertura ontológica general: Johnny muere, el destino de Oliveira es incierto y Persio es incapaz de intervenir de manera directa en su circunstancia. Como la revolución que devora a sus hijos, el fracaso de los *perseguidores* parece una constante que atraviesa los tres textos analizados. Según hemos visto, las disposiciones y metodologías de los personajes varían significativamente: desde la contemplación teórica y desencarnada que proyecta símbolos sobre la experiencia vivida para otorgarle un significado extrínseco, pasando por la intuición desprovista de distanciamiento racional que se funde con el mundo, hasta llegar a una suerte de híbrido hipercrítico que todo lo problematiza por vía analítica y al absurdo humorístico. Sin embargo, a pesar de estas variaciones, sus localizaciones primarias se ubican en el interior de una misma estructura que, inspirados en la noción de metafísica de la presencia, hemos denominado el paradigma de la lucidez. En última instancia, tanto Persio como Johnny y Oliveira son seres fragmentados que no logran encontrar su centro; su existencia se encuentra fracturada entre la miopía de un presente, el solipsismo de la «aventura interior» (Curutchet, año, p. 44) y vagas intuiciones sobre un futuro distante y difuso. Parte del problema es que todos los personajes se localizan más acá de la experiencia, limitados por el individualismo metodológico de un subjetivismo lúcido y solipsístico, sedimentos atomísticamente en el instante presente.

A pesar de sus variaciones metodológicas, los personajes comparten una disposición crítica que los sitúa más acá de la experiencia vivida. El ensimismamiento solipsístico que sufren los perseguidores de la lucidez implica una tendencia a violentar la experiencia vivida desde las anteojeras de su existencia claustrofóbica. El resultado es una rebelión estéril contra las costumbres, los hábitos, la rutina y todo lo que consideran «cotidiano». Desconocen que la cotidianidad es parte del trasfondo de inteligibilidad de una mundicidad multiestable, de cuya modificación existentiva emergen tanto la existencia auténtica como la inauténtica. El auténtico estar-en-el-mundo es un aquí-allí, un proyecto-arrojado. En última instancia, la autenticidad necesita de un estado de resolución [*Entschlossenheit*], es decir, de apertura y proyección que es todo lo contrario al solipsismo de un subjetivismo lúcido. Por el contrario, Oliveira, Johnny y Persio se empeñan por igual en violentar la experiencia vivida por distintas vías: del escepticismo hipercrítico al absurdo humorístico, de la superimposición de símbolos a la intuición irracional y miope.

A expensas del fracaso individual de los personajes, sin embargo, la línea de continuidad que conecta «El perseguidor» (1959) con *Los premios* (1960) y con *Rayuela* (1963) devela los límites de la lucidez y la incapacidad de alcanzar la autenticidad desde un subjetivismo individual radical. El proceso de apertura existencial que hemos identificado —a saber, el rechazo al paradigma lúcido como sistematización de un tipo de epistemología reduccionista centrada en el modelo sujeto-objeto y la aceptación de un paradigma hermenéutico— son paso obligado hacia el descubrimiento del *otro* que quedará plasmado en cuentos como «Reunión». En palabras de García Canclini, «para

librarse del subjetivismo...cada individuo cuenta con los otros; sólo se puede superar el solipsismo realizando la existencia solidariamente» (1968, p. 110).

Referencias Bibliográficas

Alba, H. (2000). *Rayuela*, de Julio Cortázar: la obra literaria como instrumento de investigación filosófica. *Taula, quaderns de pensament*, (33-34), 239-250.

Bech, J. M. (2001). *De Husserl a Heidegger. La transformación del pensamiento fenomenológico.* Barcelona: Ediciones Universitarias.

Borges, J. L. (1960). *El hacedor*. Buenos Aires: Editorial Emece.

Cortázar, J. (1949, septiembre-diciembre). Irracionalismo y eficacia. *Realidad*, (6), 253.

Cortázar, J. (1959). *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cortázar, J. (1960). *Los premios.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.

Cortázar, J. (2005). Del sentimiento de no estar del todo. En *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI.

Curuchet, J. C. (1972). *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Editora Nacional.

Escudero-Alie, M. E. L. (2004). Una lectura existencialista de la narrativa del primer Cortázar. *Espéculo*, (28). Recuperado 10 de agosto, 2014, desde: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/cortaexi.html

García Canclini, N. (1968). *Julio Cortázar, una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova.

García Canclini, N. (1982). La inautenticidad y el absurdo en la narrativa de Cortázar. *Revista de Filosofía*, (16), 65-77.

Genover, K. (1978). *Claves de una novelística existencial (en* Rayuela *de Cortázar).* Madrid: Gredos.

Harss, L. (1968). Julio Cortázar, o la cachetada metafísica. En *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.

Heidegger, M. (1997). *El ser y el tiempo* (Rivera, J. E., Trad.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Heidegger, M. (2000). *Carta sobre el humanismo*. (Cortés, H. y Leyte, A., Trads.). Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, M. (2005). *¿Qué significa pensar?* (Gabás, R., Trad.). Madrid: Editorial Trotta.

Osorio, O. (2002). Entender, no inteligir: Sobre *Rayuela*, de Julio Cortázar. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, (21). Recuperado 12 de agosto, 2014, desde https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/rayuela.html

Ralón, L. (en prensa). A todo o nada: el problema de la (in)autenticidad en Rayuela. *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, *16*, (1).

Sartre, J. P. (1969). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Londres: Routledge.

Sosnowski, S. (1983). Entrevista a Julio Cortázar. *El Juglar*. Recuperado 10 de agosto, 2014, desde: https://www.youtube.com/watch?v=dmJdZDoj7xk.

«Misa Fronteriza», de Luis Humberto Crosthwaite: Literatura e Identidad desde la Frontera

Tarik Torres Mojica*

Resumen: «Misa fronteriza», de Luis Crosthwaite, es un testimonio de vida y una reelaboración de la realidad fronteriza; una mezcla festiva entre la narración y el ensayo, entre la música popular mexicana y la cultura-mundo; entre el discurso religioso y el profano. Por medio del análisis y la aproximación hermenéutica al texto «Misa fronteriza», se abordará la manera como la literatura surgida en la región de la frontera norte de México es un medio por el que se puede apreciar cómo las identidades, en concreto la mexicana, y las artes literarias se han transformado en los últimos años.
Palabras clave: *Cultura-mundo*, Posmodernidad, Identidad, Frontera, Literatura Contemporánea, «Misa Fronteriza», Luis Humberto Crosthwaite.

***Abstract*:** *«Misa fronteriza», by Luis Humberto Crosthwaite, is a life testimony and a re-elaboration of the border reality; a festive mixture between the argumentative and the narrative genre, Mexican popular music and world culture, a text that goes between profane and religious discourse.*
In this article the author makes an hermeneutic approach to «Misa fronteriza» and reflects on the way that Mexican Northern Literature is a reflex of the recent global changes occurred in the appreciation of identities and literary arts.
***Keywords*:** *World-Culture, Postmodernity, Identity, Border, Contemporary Literature, «Misa Fronteriza», Luis Humberto Crosthwaite.*

Introducción

Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, México, 1962) es, tal vez, uno de los más importantes narradores de su generación, por representar a un grupo de escritores, los nacidos en la década del 60, que fueron capaces de desarrollar su obra fuera del contexto centralizado

* Licenciado en Comunicación, maestro y doctor en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana (México). Profesor del Departamento de Estudios Culturales, de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, de la Universidad de Guanajuato Campus León. Correo electrónico: torres.tarik@gmail.com
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 104-119.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

de la Ciudad de México, además de haber llevado a una revisión de lo que significa el término «literatura mexicana». Crosthwaite, al igual que varios de sus contemporáneos, como Jorge Volpi, Xavier Velasco, Cristina Rivera Garza, Eduardo Antonio Parra, ha desarrollado una obra que ha explorado nuevas formas de narrar como, por ejemplo, la hibridación de géneros, las diferentes posibilidades que hay de generar una historia a partir de la fragmentariedad, la intertextualidad, el pastiche, entre otros recursos. Otra vertiente que esta generación de escritores ha explorado es la de situaciones y problemáticas propias de la llamada *cultura-mundo*, tales como la soledad, la locura, la marginación, la corrupción, la construcción, el choque cultural y los conflictos identitarios.

La obra de Luis Humberto Crosthwaite se ha desarrollado en torno al tema de la frontera norte de México y las complicadas relaciones de vecindad que existen entre México y Estados Unidos de América, así como las complejas redes de construcción identitaria en esta región. Desde sus primeras obras, como el cuento «Marcela y el Rey al fin juntos» (1988) o su novela *La luna siempre será un amor difícil* (1994) hasta las obras más recientes y mejor difundidas, como la colección de cuentos *Estrella en la calle sexta* (2000) y la novela *Idos de la mente* (2001), puede observarse la construcción de un universo simbólico en el que hay espacio para la violencia, la hostilidad, la soledad, el desencuentro, pero también en el que existe la posibilidad para la reconciliación y la construcción de un *Yo* peculiar, diferente, que es el resultado de la confluencia de las distintas tradiciones y marcos culturales que conforman algo que podría denominarse *mexicanidad*, así como de lo que podría llamarse *cultura norteamericana*.

Metodología

El texto que nos ocupa en este artículo, «Misa fronteriza», fue publicado por primera vez en el año 2007, dentro de la antología titulada *Hecho en México*, de la escritora catalana Lolita Bosch. Este escrito es, a nuestro parecer, una síntesis de la propuesta y visión de Luis Humberto Crosthwaite respecto a lo que es el ser y sino del fronterizo; con este propósito recurre a diferentes registros textuales como el ensayo, el cuento y la prosa poética. Con el fin de aprehender algunos de los sentidos latentes en esta obra, se procedió a hacer un análisis de carácter hermenéutico que se basó, primordialmente, en la observación y localización de los elementos semánticos y de la forma en que están relacionados con la construcción de la identidad fronteriza. Posteriormente, con el fin de realizar una interpretación, se recurrió a la propuesta teórica tanto de autores que han abordado el tema de las identidades tanto en el contexto de la posmodernidad y la cultura mundo —Linda Hutcheon, Gilles Lipovetski, Néstor García Canclini, Gianni Vattimo, entre otros—, así como a la propuesta de José Manuel Castillo plasmada en su libro *La ética de Cristo*, en el que se plantea una visión cristológica contemporánea, aspecto que está reflejado en este trabajo de Crosthwaite.

Desarrollo

El texto literario no es un elemento estático: en el proceso de configuración primaria de la obra, tanto como en el proceso de recepción, se manifiesta el universo de significantes del autor como del lector, las concepciones del arte y de los géneros literarios así como las circunstancias económicas y políticas de la sociedad de la que emana la obra y en la que se lee el texto (Wellek y Warren, 2002, p. 114). Si bien es cierto que el texto literario demanda un lector ideal para ser interpretado, el literario no es una forma de discurso que está cerrado a una sola posibilidad de aproximación; por el contario, se trata de una forma de expresión abierta que, como afirmó Borges en su ensayo «Sobre los clásicos», está sujeta a un continuo proceso de evaluación, apreciación y comprensión por parte de los lectores (1996, p. 305). Existe una constante tensión entre el contexto histórico cultural y social del que emana la obra literaria, la obra en sí misma y el lector; estos tres horizontes convergen en el proceso de reconstrucción lectora, lo que ayuda a darle vida a las obras consideradas como literarias.

En los años recientes, se han observado cambios en la manera como se producen los textos literarios, así como en la manera como se los percibe, circulan y son recibidos; la gradual preponderancia que han adquirido nuevos géneros como los microcuentos, la importancia que han alcanzado plataformas como Twitter o los *blogs*, como espacios de creación literaria, y las experiencias de experimentación literaria en línea como Fanfiction, son muestras de estas mutaciones.

Los orígenes de los cambios en la literatura contemporánea en cierta medida se pueden hallar en cómo el pensamiento contemporáneo ha mutado. De acuerdo con algunos pensadores contemporáneos, como Gianni Vattimo (1991), Linda Hutcheon (2000) y, más recientemente, Gilles Lipovetsky (Mariano, 2010), las sociedades actuales han pasado de un esquema basado en marcos conceptuales estables y tradicionales a estructuras cognitivas y axiológicas líquidas y dúctiles que han desembocado en formas de pensamiento débiles, contradictorias y ambiguas. De esta manera, como han señalado Vattimo y Néstor García Canclini, nos enfrentamos a sociedades en las que se reevalúan y convergen múltiples formas de ser, vivir, pensar y apreciar el arte (García, 2003, p. 36; Vattimo, 1991, p. 38).

Los cambios de pensamiento y de concepción de la realidad se han gestado, en parte, debido a la capacidad de interconexión que se ha suscitado en las sociedades contemporáneas gracias a los medios de información, a los sistemas de transporte y comunicación, facilitan el traslado de personas, mercancías, ideas y formas de vida, han sometido a mutaciones y tensiones a las comunidades humanas, lo que, en resumen, ha conducido a transformaciones en los marcos culturales y artísticos recientes.

Las implicaciones de los cambios que han generado las transformaciones cognitivas recientes alcanzan a reflejarse en la forma como los grupos humanos se adaptan al cambio, ya sea por medio de la búsqueda de diálogo y adaptación de los marcos conceptuales existentes o a través de la resistencia al cambio que puede tomar como estrategia de pre-

servación identitaria el reforzamiento de lo que cada grupo humano considera que es su esencia plasmada en forma de usos, costumbres, historia, idioma o religión.

En todo caso, nos encontramos ante un contexto que Gilles Lipovetsky ha llamado *cultura-mundo* y que, en sus palabras, tiene las siguientes características:

> Por un lado [...] aproxima a las sociedades —porque consumen las mismas marcas, los mismos productos—, y por el otro contribuye a la diversificación de los individuos. El colectivo se asemeja, pero el individuo tiende a la diferenciación dentro del colectivo (Mariano, 2010)[1].

Lo anterior da como resultado un entorno que, por un lado, plantea oportunidades de intercambio cultural e incita a las personas a optar y transformarse, y por otra, conlleva incertidumbres y resistencias por parte de las comunidades, que en ocasiones perciben, en el proceso de individuación y mutación, aspectos negativos que atentan contra su integridad identitaria.

En el ámbito literario, se observa cómo las nociones de los géneros se han visto sometidas a cambios formales y de fondo: dentro de las mutaciones de forma hallamos cómo la literatura ha tendido a los recursos de la brevedad y la búsqueda de un máximo de expresión por medio de un mínimo de palabras, tal como sucede en el caso del microcuento o el microrrelato. También se percibe cómo la noción de géneros ha sido sometida a tensiones y transformaciones: un relato puede alimentarse de elementos ensayísticos, dramáticos o poéticos, tal como sucede en el caso de las obras de escritores como Macedonio Fernández, quien en su *Museo de la novela de la eterna* (1967) buscó romper con la concepción de la novela tradicional y creó un universo peculiar, fragmentario, plurilingüe, desconcertante e inquietante. O como sucede en obras de escritores como el mexicano Heriberto Yépez, quien a lo largo de su producción ensayística y narrativa ha mezclado la ficción con la exposición de ideas, lo que ha dado como resultado obras como *El matasellos* (2004), un texto que tiene algo de ensayo, de propuesta poética y de narrativa ficcional.

En el caso de los cambios de fondo, se observa lo que Linda Hutcheon ha llamado *poética de la Posmodernidad*, que consiste en unir lo culto con lo popular, la praxis con la teoría, donde conviven dos formas de discurso que van de la solemnidad al absurdo (2000, pp. 44; 53); en palabras de David Roas:

> ... la narrativa posmoderna establece una relación con la tradición literaria combinando el homenaje al pasado —pastiche— con la revisión satírica de éste —reescritura paródica—, como vía para impugnar la autoridad de las

1 La traducción es del autor del presente artículo.

> instituciones, la unidad del sujeto, la coherencia y las fronteras entre discursos, géneros, artes, disciplinas... (2008, p. 54).

Algunos ejemplos de la manera como se manifiesta la poética de la posmodernidad los podemos encontrar en la obra narrativa de Jorge Luis Borges o en *El nombre de la Rosa* (1980), de Umberto Eco, que es una ficción preñada de elementos teóricos y a la vez una novela policíaca que también puede ser leída como tratado de semiótica; un simultáneo ejercicio lúdico y académico.

El tipo de lector que demandan las obras estructuradas bajo la poética de la posmodernidad es quien, de acuerdo con la propuesta de Paul Ricœur, emplea la *estética de la lectura*; esto significa que el proceso de lectura ya no lo realiza bajo un esquema unidireccional, es decir, guiado por una perspectiva que se abandona incondicionalmente al discurso que establece la voz narrativa del texto; por el contrario, es una vía de ida y vuelta en la que el lector se asume como un actor central en la construcción literaria (2003, pp. 880-81).

Un número importante de las obras literarias contemporáneas está estructurado por medio de un sistema en el que no todo está construido: el lector tiene que sumergirse en el texto y es él quien, siguiendo las pistas y signos que están contenidos en la obra, construye la historia. Por medio de la operación lectora se puede revelar lo inacabado del texto, pues la lectura, en palabras de Ricoeur: «... no es lo que prescribe el texto; es la que saca a relucir la estructura mediante la interpretación» (1994, p. 237).

El contexto cultural contemporáneo ha estado marcado, entre otros factores, por los procesos de excentricidad tanto en el aspecto simbólico como en el geográfico. Gianni Vattimo explica el proceso de excentricidad de la siguiente manera:

> Los medios masivos de información han sido determinantes para la deconstrucción de los metarrelatos, ya que permiten la diversidad de la circulación de la información, la que, como en el Internet, prácticamente no es posible mantener un control y censura sobre los contenidos que manejan. Pero además son un escaparate por medio del cual las diversidades, las llamadas minorías pueden tener un foro (1991, p. 13).

Ejemplos de lo dicho por Vattimo podemos hallar en nuestras vidas cotidianas: ya no es indispensable que dos personas convivan en un mismo espacio físico para lograr comunicarse en *tiempo real*; basta con que ambas acuerden una cita y se encuentren en espacios virtuales como salas de *chat* o en plataformas de videoconferencias como Skype.

Por otra parte, gracias al mundo virtual ciertas comunidades han logrado hacerse visibles por medio de la *web*: en el caso de México se sabe de comunidades de migrantes que han sido capaces de mantener el contacto con sus lugares de origen y han iniciado la lucha por el respeto de sus derechos gracias a los foros virtuales como *Facebook*, *blogs*

o páginas de Internet. Por lo que respecta a la literatura ya no es indispensable que los autores sean legitimados por medio de las instancias de difusión cultural del Estado o por el circuito comercial editorial; basta un espacio en *Facebook, Twitter* o en algún *blog* para que los textos puedan potencialmente circular y ser objeto de lectura y crítica.

En el ámbito de lo simbólico, se puede observar cómo en tiempos recientes se ha suscitado un encuentro, cruce y confrontación entre lo que podría denominarse *alta cultura* y *baja cultura*, lo que ha conducido a transformaciones en la manera de entender el arte actual y la redefinición de los públicos, las formas y los medios por los que circula el arte contemporáneo. Linda Hutcheon afirma que, cuando la posmodernidad pone en juego formas provenientes de la llamada *alta cultura* con las de la *baja cultura*, lo *culto* con lo *popular*, busca que los receptores inicien un proceso de cuestionamiento profundo de los valores y creencias aprendidos. De esta manera, encontramos cómo en las expresiones literarias existe una confluencia carnavalesca de temas, situaciones, elementos simbólicos y estilos provenientes de diversos espacios históricos, lingüísticos, culturales y geográficos, que dan por resultado expresiones híbridas de carácter ambiguo, abierto y desconcertante (2000, pp. 9; 44-45).

En el contexto de la cultura contemporánea, las identidades, más que a unificarse, han tendido hacia la diversificación. Por una parte, como señala Gilles Lipovetsky, la economía del mercado ha permitido que las diferencias se acentúen antes que estandarizarse: «Los individuos son más libres y si son más libres son diferentes entre sí; los gustos se diversifican, se pluralizan. En el mismo grupo social tenemos personas con gustos muy diferentes» (Mariano, 2010, s/p). Basta con observar las posibilidades de personalización que se ofrecen a través de los productos de consumo masivo como, por ejemplo, los ordenadores personales: los usuarios tienen la posibilidad de *apropiarse* de su equipo modificando el fondo pantalla de los escritorios de sus ordenadores, cambiando los sonidos con los que inician las sesiones de trabajo o, sencillamente, colocando fundas o accesorios que permiten identificar como propios e individuales cada uno de los objetos que están al alcance del usuario. La personalización de los objetos masivos acentúa las diferencias más que la estandarización.

Por otra parte, los medios masivos de información han facilitado que las pequeñas voces, que las historias mínimas y que las identidades que habían estado relegadas a espacios secundarios o residuales adquieran una visibilidad y se sumen al concierto de voces y perspectivas que son parte del acontecer cotidiano, lo que fractura la idea de una realidad que puede ser nombrada de una sola manera y desde una misma perspectiva rectora. Como señala Gianni Vattimo: «Si hablo mi dialecto en un mundo de dialectos, seré también consciente de que no es la única lengua, sino cabalmente un dialecto más entre muchos otros» (1991, p. 17). El encuentro de los dialectos y las diversas voces ha dado como resultado el entrelazamiento de universos de significantes y de formas de expresión, pero también ha llevado a la búsqueda de lo particular en medio de lo múltiple.

Un ejemplo de cómo se ha dado un proceso de descentralización y de fragmentación de las identidades se puede hallar en el caso de la literatura mexicana contemporánea. Núria Vilanova ha señalado que tradicionalmente la crítica literaria mexicana —desde el siglo XIX hasta casi finales del siglo XX— había centrado su visión en las obras generadas en el centro del país, dejando de lado a los textos de la llamada «provincia», bajo la idea de que dichas obras, por sus recursos, estilos y temáticas, solo habían logrado adquirir trascendencia local por ser producciones propias de un contexto autocontenido y cerrado al exterior. Estos mundos autónomos, al parecer, eran apreciados por ciertos sectores de la crítica especializada como un terreno poco propicio para las innovaciones. Esto llevó a la falsa idea de que la literatura generada en provincia no era parte de la gran cultura nacional, la que surgía y se difundía representando los intereses del gobierno central (2002, p. 78). Empero, desde la década de los ochenta del siglo pasado hasta la fecha se ha venido observando un proceso de gradual ampliación de lo que puede entenderse como *literatura mexicana*.

Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández, en su «Prólogo» al libro *El Norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, explican cómo la literatura de la región norte de México se ha erigido como una respuesta a la mirada centralista con que se retrata la mexicanidad y afirman que la literatura generada en la región norte, lejos del centro político y cultural de la nación, retrata situaciones y perspectivas que van más allá de la visión oficialista mexicana, lo que da por resultado una producción única y peculiar que ha encontrado en la frontera y en la narrativa policiaca y detectivesca su expresión más depurada: «...[representa] una contestación a la hegemonía socio-política y cultural, de un poder centralizador, de unas fuerzas centrípetas que controlan la ciudad escrituraria, en un contexto que ya no es nacional, ni siquiera binacional, sino global» (2005, p. 17).

Indudablemente, la imagen de lo mexicano y, en concreto, de la expresión de la literatura mexicana ha sufrido cambios en los últimos años: si bien desde tiempos del Modernismo —finales del siglo XIX y principios del XX—, se procuró forjar la idea de una literatura mexicana que fuera capaz de dialogar con el mundo, solo hasta años recientes se puede decir que el cerco central ha empezado a ceder espacio a una mirada más amplia y ha permitido perspectivas diferentes provenientes de las periferias. De este modo, las obras para existir en el universo literario mexicano ya no necesitan emanar de la Ciudad de México; por el contrario, se puede publicar desde Puebla, Mérida, Torreón o Tijuana; para publicar y ser leídos, los autores ya no precisan de los grandes monstruos editoriales: solo se necesita de un *blog*, de una página *web* o de un grupo de lectores contemplados en una lista de distribución de correos electrónicos (Maldonado, 2008, pp. 14-15); o, para quienes aún desean circular por medio del papel y la tinta, ahí están los proyectos editoriales independientes como Ediciones El Milagro, Ediciones Sin Nombre, Editorial Aldus, Trilce Ediciones o Editorial Almadía, por solo mencionar algunos ejemplos.

Existen algunos antecedentes de los cambios que ha sufrido la literatura mexicana

finisecular en la producción editorial que se gestó en los años ochenta del siglo pasado en la región de la frontera norte de México, concretamente en la zona de Tijuana-San Diego. De acuerdo con Ramírez-Pimienta y Fernández, la literatura del norte de México ha sido objeto de indagaciones de diverso tipo:

> Por muchos años, en especial desde los años ochenta, se ha discutido la existencia de la literatura del Norte y su frontera. Esta discusión, que se ha llevado a cabo en congresos, reuniones, jornadas y festivales, causó desde el inicio polémica y confusión: ¿es literatura mexicana? ¿Chicana? ¿Dónde comienza geográficamente? ¿Qué autores representan esta corriente literaria? ¿En qué son diferentes el Norte y la frontera del resto del país? (2005, p. 13).

Las indagaciones acerca de la expresión literaria generada desde los límites geográficos no es accidental: en los últimos treinta años la región de la frontera norte de México ha adquirido importancia en el ámbito económico, social, político y cultural, en principio, gracias al proceso de industrialización de la zona fronteriza por medio del establecimiento de maquiladoras y el desarrollo de las tecnologías de comunicación que han facilitado el ingreso de la región a la cultura global. Otros catalizadores del cambio cultural de la región fueron la incorporación de México en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, que condujo a la dinamización económica de la zona de la frontera; el crecimiento demográfico de la región generado por el atractivo laboral de las maquiladoras, el dinamismo comercial con Estados Unidos y los procesos migratorios hacia este país, que han implicado el arribo de personas de diversos lugares del mundo, lo que ha convertido a la región de la frontera de México con Estados Unidos en un espacio de complejas dinámicas culturales y sociales.

Es claro que la frontera norte de México se ha transformado en un espacio que ha adquirido importancia en el imaginario nacional mexicano no solo por ser un lugar de contrastes donde se encuentra el poder económico con la pobreza más brutal; también es el lugar donde las culturas mexicanas y globales se encuentran y se desencuentran, donde lo permitido convive con la ilegalidad y donde las ilusiones por alcanzar una mejor calidad de vida se enfrentan a una realidad que tiende a ser violenta y agreste. Todos estos ingredientes y el desarrollo tecnológico, así como el desarrollo educativo que se ha experimentado en la región fronteriza de México con Estados Unidos, han facilitado el surgimiento de una expresión artística compleja, original y profusa que tiene la peculiaridad de sintetizar lenguajes artísticos, idiomas y cosmovisiones que han dado como resultado obras polémicas e inquietantes. En este contexto surge la obra de Luis Humberto Crosthwaite y, en concreto, «Misa fronteriza» (2007).

«Misa fronteriza» es un texto que está conformado por quince apartados; es un escrito que se estructura alrededor de la forma del ritual y lenguaje de la misa católica. Es, primordialmente, un ensayo que incorpora elementos de la narración corta, que expone e

invita a la reflexión sobre situaciones y conflictos que son parte de la realidad fronteriza de México con Estados Unidos y presenta dicha realidad como arquetipo de otras realidades fronterizas. Si bien el texto abre la perspectiva a conflictos globales y propone el encuentro con una realidad mundial, no renuncia a la afirmación de una identidad local que se encuentra en transformación pero que tiene sustento en una tradición. A continuación, se ahondrá en cada uno de los puntos señalados en el presente párrafo.

«Misa fronteriza» adopta la estructura de la eucaristía católica para tomar forma; empero, no es un calco exacto del rito católico: el texto de Crosthwaite evoca los rituales de entrada a lo largo de los apartados I, II y III; pero, a partir del apartado IV, rompe con la estructura de la misa católica al presentar de manera no ordenada fragmentos que hacen referencia a los Evangelios, las Epístolas de Pablo, las oraciones y la homilía; finalmente, en el apartado XV, se hace referencia al ritual de la despedida eucarística. En este sentido, se puede decir que el escrito de Crosthwaite únicamente toma como base la forma del ritual católico sin constituirse en una parodia de este; por el contrario, el elemento discursivo de la misa es un medio que es procesado de manera literaria para expresar una problemática desde una mirada mística y festiva.

No es la primera vez que en la obra de Crosthwaite aparece el pastiche; de hecho, es una de las peculiaridades de la producción de este escritor mexicano. En su primera novela, *La luna siempre será un amor difícil* (1994), el autor empleó las formas y el lenguaje de las crónicas de la conquista de América para narrar la historia de Florinda y el Conquistador Balboa en su encuentro con el Imperio Nortense. En *Idos de la mente* (2001), su segunda novela, toma como base la estructura del corrido norteño mexicano para contar la historia de Ramón y Cornelio, dos amigos que se lanzan a la aventura de crear un grupo musical, y en su novela *Aparta de mí este cáliz* (2009), evoca elementos emanados de los Evangelios para contar la historia de Chuy, una suerte de Jesucristo fronterizo.

En la narrativa corta de Crosthwaite, se hace referencia a diferentes formas del discurso y otros textos. Por ejemplo, en el cuento «Blues presidenciales» (1993) se evocan las memorias del presidente mexicano Benito Juárez y se les mezcla con elementos autobiográficos; en cuentos como «Marcela y el Rey por fin juntos en el paseo costero» (1988) o «Amores perdidos» (1993) se evocan canciones y hechos relacionados con la historia del rock: en el primer caso, el Rey –Elvis Presley- cruza la frontera para convertirse en un paria; en el segundo, se hace representa la diferencia que surgió entre George Harrison y Eric Clapton que dio por resultado la canción «Layla».

Volviendo al caso de «Misa fronteriza», el discurso que lo conforma tiende a la ambigüedad: por una parte se mantiene un tono solemne, por otra, tiene un tono festivo y juguetón. En el texto, en su parte I, se lee:

> Bienvenidos todos a esta misa fronteriza.
> (Haciendo la señal de la cruz)

> En el norte los Estados Unidos, en el sur de México; en medio, de este a oeste, una franja.
> Yo confieso, ante la frontera todopoderosa y ante ustedes, hermanos, que he pecado mucho de pensamiento, palabra, obra y omisión, y que seguiré haciéndolo por los siglos de los siglos. Por tu culpa, por tu culpa, por tu grande culpa, Frontera entre México y Estados Unidos. Por eso ruego a todos los santos, y a los que se dicen santos, que interceden por mí ante ustedes y que tengan misericordia de estas palabras (2007, p. 33).

El tono solemne se ubica en frases como «Bienvenidos todos a esta misa fronteriza»; empero, el tono juguetón y festivo está presente a lo largo del fragmento: la señal de la cruz y la fórmula que acompaña este posible gesto describen la geografía de la frontera entre México y los Estados Unidos; en el acto de contrición, se reconoce que se han cometido faltas, pero en la voz narrativa no existe deseo de enmienda, y cuando se pide la intercesión de los santos, se pone entre paréntesis la existencia de gente exenta de culpas, cuando se afirma «y a todos los que se dicen santos». La voz ensayística se describe a sí misma como falible, humana, y es por ello que recurre a la comunidad con el fin de pedir por la salvación, dadas las cuestiones que habrán de decirse: por una parte hay denuncia y por otra hay autoincriminación —«Por eso ruego a todos los santos, y a los que se dicen santos, que intercedan por mí ante ustedes y que tengan misericordia de estas palabras» (2007, p. 33)—.

En los apartados que están estructurados en forma de narraciones cortas también se halla la presencia del tono festivo de «Misa fronteriza». Por ejemplo, en el apartado xiv se narra el proceso de conversión de Luisumberto: este segmento del texto toma como pauta una parte de los Hechos de los Apóstoles, en específico la conversión de Saulo al cristianismo. El texto reelabora ese capítulo con las siguientes modificaciones: si Saulo era un judío ortodoxo, Luisumberto es un roquero ortodoxo; si Saulo se convierte en el camino a Damasco, Luisumberto se convierte en el Desierto de Altar, en Baja California, rumbo a un pueblo también llamado Damasco; si a Saulo se le aparece Cristo, a Luisumberto se le revela José Alfredo Jiménez y, finalmente, si Saulo termina predicando el cristianismo, Luisumberto acaba transformándose en un difusor de la música mexicana norteña.

Es indudable que el apartado xvi tiene un tono juguetón; sin embargo, la idea que expone esta parte de la obra respalda la tesis ensayística de «Misa fronteriza»: se es fronterizo por elección, y los fundamentos se encuentran en la cultura popular, en este caso, la cultura norteña mexicana.

En este escrito la frontera es representada como un espacio existencial, un estar en constante transición, tanto de pensamiento como espiritual y geográfica. Dentro de la acepción del pensamiento y la espiritual, el apartado iii aborda directamente este asunto:

> Mi nombre es Luisumberto y soy fronterizo.
> Me declaro así, abiertamente, sin pena ni gloria.
> Confieso ante ustedes que mi religión es la frontera.
> Monotemático, me dicen. Aburro y divierto al mejor de los escuchas. Proclamo en las esquinas de las calles más transitadas, en las cantinas y en los congales de la buena nueva de esta franja que me atraviesa el cuerpo como atraviesa al mundo. Estoy biseccionado entre dos países y dos culturas, me declaro triunfador y derrotado en la guerra de los cowboys contra los mariachis (2007, p. 35).

El tono es el de una confesión, en la que el emisor, Luisumberto, afirma encontrarse en un espacio límite que lo define y al mismo tiempo marca su destino; además, señala que es el resultado del encuentro de opuestos —la cosmovisión mexicana y la norteamericana, simbolizadas por la figura de los mariachis y los *cowboys*— que, aunque aparentemente son polos culturales irreconciliables, en él han hallado un punto de equilibrio, de manera que se abre el paso a la posibilidad de una tercera identidad: la fronteriza. La confluencia de los opuestos no es pacífica ni está exenta de conflicto, es por ello que se habla de una derrota y un triunfo simultáneo de la parte mexicana —mariachis— y de la norteamericana —*cowboys*—.

El ser fronterizo, de acuerdo con la propuesta de Crosthwaite, es un aspecto que facilita la conciliación y la adaptación del individuo en circunstancias adversas, ya que quien vive en la frontera fortalece su capacidad de resiliencia. En el apartado xv encontramos lo siguiente:

> Sólo resta invitarlos a cruzar la frontera. Cuando ustedes vean una, donde quiera que se encuentre; cuando estén frente a ella y sientan al poderoso llamado, no se aten a los mástiles no cierren los ojos, no se pasen de largo con gran indiferencia; arrójense, más bien. Crucen, crucen, crucen. Que no quede una frontera en este mundo sin cruzar, crúcenlas todas, que al fin para eso están ahí. Para eso delimitan, para eso nos restringen, nos retan, nos agreden. Para eso, para que crucemos la línea que forman, para desaparecerla en el momento que la traspasamos (2007, p. 49).

El cruce de fronteras es una forma de transgresión que demuestra que ciertos límites existen por temor o como forma de control; la experimentación y el cruce de límites es una forma de crecimiento.

Por lo que respecta al estar geográfico, la frontera es un espacio de conflicto continuo: los polos ideológicos que en ella convergen buscan imponerse uno sobre el otro. En el apartado VII, se habla sobre la lucha de imposición que se da en el espacio fronterizo: en la frontera se da el despojo y la humillación —«Nos quitaron mucha tierra, luego nos

echaron esa tierra» (2007, p. 39)—; en ella se genera la exclusión del otro y se busca proteger lo que se considera es la esencia del poder hegemónico —«Nos dicen frijoleros grasosos, nada tienen que hacer en la tierra de la libertad» (2007, p. 39)—; ahí se ejerce la violencia física con el propósito de excluir al indeseable —«Nos amenazaron grupos neonazis y los encapuchados del Ku Kux Klan quisieron incendiar cruces a lo largo de mi frontera» (2007, p. 39)—. No obstante lo anterior, se sigue imponiendo la capacidad del Otro, del marginado, para hacerse presente y continuar su gradual y silencioso acto de presencia que está impulsado por el deseo de vivir:

> Nos detuvieron un poco, es cierto. Pero decidimos entonces cruzar por el desierto, por las montañas, por donde ellos decían que la naturaleza nos impediría el paso [...]. Miles han muerto intentando cruzar la frontera entre México y Estados Unidos [...]. Pero seguimos cruzando (2007, p. 40).

«Misa fronteriza», más que parodiar los escritos bíblicos, los actualiza y, para ello, dialoga con el Nuevo Testamento; por eso, incorpora pequeñas narraciones que se sustentan en los Evangelios y los Hechos de los Apóstoles. Los Evangelios están presentes en los apartados VIII y X. En el primero, cuando se comienza con la fórmula «En el principio fue José Alfredo Jiménez» (2007, p. 44), se evoca la frase «En el principio fue el verbo...», del Evangelio de San Juan. El segundo narra la pasión y muerte de Chuy, un migrante que es asesinado por los agentes de migración norteamericanos; es una reescritura de la Pasión de Cristo. Y, como se ha mencionado, en el apartado XIV la conversión de Luishumberto establece relaciones intertextuales con el Nuevo Testamento, en específico con el pasaje de la conversión de Saulo.

La puesta al día de los textos bíblicos en «Misa fronteriza» no necesariamente tiene relación con la confirmación de una perspectiva confesional, ya que es factible leerla desde una óptica de reflexión ética secular. Algunos teólogos cristianos contemporáneos, como José María Mardones (2006), Hans Küng (1977) y Jon Sobrino (2001), han afirmado que la vida y los hechos de Cristo no son aspectos ajenos a nuestro presente y que el mensaje evangélico está abierto a toda la humanidad y no es propiedad exclusiva de los creyentes; por el contrario, se trata de un mensaje ético abierto y vivo que invita a la liberación y a la humanización que continúa teniendo eco en nuestros días, en tanto que en nuestra realidad aún hay necesidad de crear condiciones de justicia y equidad. En palabras de José M. Castillo, el Evangelio invita a las personas «... a ser sensibles a lo que más anhelamos todos: justicia, paz, esperanza y el gozo feliz de quien puede disfrutar todo lo bello, lo digno y hermoso que Dios —según nuestras creencias— ha puesto en esta tierra» (2005, p. 26). Es posible que, en el escrito de Luis Humberto Crosthwaite, uno de sus propósitos sea el de mostrar como elemento vivo al cristológico sin por ello renunciar a otras posibilidades de lectura y sin dejar de lado el rigor literario.

La parte ensayística de «Misa fronteriza» explora el conflicto de las identidades en el contexto global; también analiza los conflictos de poder y de enfrentamiento ideológico que se suscitan en los límites entre México y Estados Unidos, y para ello cruza la línea divisoria entre el discurso religioso y el secular. No obstante, el texto de Crosthwaite no se limita a reflexionar acerca de la situación peculiar cultural-identitaria que acontece en la línea que divide a México de Estados Unidos; el escrito parte de la situación personal y del contexto geográfico y cultural inmediato con el propósito de mostrarlos como arquetipos de otras realidades, tanto existenciales como geográficas.

En el ámbito de lo existencial, la voz de Luisumberto expone las implicaciones presentes en el ser fronterizo:

> Frontera: división, muro latente, línea divisoria, desgajamiento, culo y corazón de Latinoamérica. Ahí, ahí, la vida arde, suele, pero también se goza. La música de la frontera es para todos y todos bailan y todos se dejan llevar por el ritmo de esa tierra de incertidumbre, a veces desierto, a veces río, a veces ciudad, a veces pueblo, a veces rancho. Tres mil kilómetros de franja y de ilusiones rotas [...]. Lugar para no quedarse, transitoria parada de ferrocarril donde la gente espera, donde la gente espera, donde la gente espera (2007, p. 33).

La frontera es representada como un intersticio entre el dolor y el gozo, entre la vida y la muerte, que apela a la capacidad de adaptación del individuo y al desapego. Las verdades son dúctiles y existencialmente implican una contemplación activa, es por ello que al final del párrafo se afirma tres veces «donde la gente espera» (2007, p. 33). No obstante, el pensamiento fronterizo logra un peculiar equilibrio que permite la constante adaptación al entorno sin que ello signifique la total anulación del pasado ni del individuo. Los asideros que permiten la persistencia del ser en medio del cambio se hallan en los orígenes culturales y lingüísticos; es por ello que en texto se dice:

> Estoy ante ustedes, tal como soy, biseccionado, dividido entre el aquí y el allá. ¿les dije que estoy biseccionado? ¿Quieren que les muestre mi bisección? Atraviesa mi alma de un extremo a otro. Es la frontera, brother, la traigo tatuada en el brazo; la frontera, míster, se me ha metido al corazón y ahí está clavada. Y ahí es donde la requiero (2007, p. 37).

Y más adelante se agrega:

> Que no quede una frontera en este mundo sin cruzar, crúcenlas todas, que al fin para eso están ahí. Para eso delimitan, para eso nos restringen, nos retan, nos

> agreden. Para eso, para que crucemos la línea que forman, para desaparecerla en el momento que la traspasamos (2007, p. 49).

Respecto a la idea que presenta «Misa fronteriza» en lo relativo a que la frontera Tijuana-San Diego es un arquetipo de las otras fronteras geográficas, en el apartado xii se hace una relación de otros espacios fronterizos y las semejanzas que guardan entre sí:

> Ésta es la madre de todas las fronteras.
> Y todas las fronteras somos una sola.
> [...].
> Frontera entre India y Pakistán, ruega por nosotros.
> Frontera entre las dos Irlandas, ruega por nosotros.
> Frontera entre Israel y Palestina, ruega por nosotros.
> Frontera entre México y Guatemala, ruega por nosotros.
> [...].
> Frontera de la pobreza, de la necesidad, del olvido, rueguen por nosotros.
> Todos somos la misma frontera.
> Pero la mía es la madre de todas ellas (2007, p. 44).

En el fondo todas las fronteras geográficas citadas tienen en común el aspecto de la pobreza, la necesidad, el conflicto y el olvido; empero, se toma el propio espacio liminar como fundamento para hablar de las demás. Y si el conflicto y el dolor es el común denominador de la existencia fronteriza, existe la oportunidad para la reconciliación: las experiencias estéticas y místicas son presentados como posibles detonadores de diálogo cultural e identitario. Textualmente esto es: «Contento y en paz con el mundo sigo mi largo camino. El desierto se extiende mucho más allá de Sonora, mi destino es recorrerlo todo, llevando como armas sólo la Palabra y la música» (2007, p. 48).

Conclusión

«Misa fronteriza» es un escrito excéntrico que parte de la tradición cultural y religiosa mexicana para reelaborarla y presentarla desde una perspectiva liminar: los elementos del pasado —la vida y obra de Jesucristo— conviven con otros que son parte del presente —los migrantes y los habitantes de las regiones fronterizas—; se mezclan y se encuentra analogías entre los dos. El texto funciona como un ensayo, pero contiene elementos de narración ficcional, lo que abre las posibilidades de lectura, tanto desde una perspectiva estética, pasando por una reflexión teológica, hasta una lectura ética, filosófica, o como una exposición y denuncia de problemáticas sociales y culturales. En todo caso, el escrito parte de la experiencia individual para dialogar con el universo del lector, quien está llamado a reconocer en su contexto la perspectiva del Otro en el terreno común de la lectura.

Como se ha mostrado, la parte ensayística explora el tema de la transformación cultural e identitaria, la asume como un riesgo y como un proceso doloroso de desprendimiento y reconstrucción del ser individual; no obstante, señala que todo proceso de transformación parte de un sustento —tradición, lengua, cultura, identidad— con el que se tiene que dialogar y que se debe asumir de manera crítica.

«Misa fronteriza», al igual que la producción literaria de otros escritores mexicanos contemporáneos de la región norte de México, como Heriberto Yépez, Rafa Saavedra, Eduardo Antonio Parra y Cristina Rivera Garza —por mencionar solo algunos—, es un texto que plantea una revisión del canon literario mexicano al incorporar elementos simbólicos provenientes de la cultura popular norteña y otros que pueden identificarse con la cultura e identidad mexicanas —la religión católica, la música de mariachi, José Alfredo Jiménez, entre otros—, además de señalar vías de encuentro con otras tradiciones literarias al hacer énfasis en las peculiaridades de las propias raíces y buscar puntos de encuentro con otros universos de significantes a través de la cosmovisión cristiana, por ejemplo. En lo formal, el escrito explora las posibilidades de encuentro que se pueden dar entre géneros literarios y formas de discurso —la oralidad con el registro escrito; el discurso secular con el religioso...—.

En resumen, este texto de Crosthwaite es un escrito propio del contexto de la cultura-mundo: es una obra de naturaleza ambigua, abierta, compleja, en donde visiones concretas de la realidad van íntimamente tomadas de la mano con la experimentación estética.

Referencias bibliográficas

Borges, J. L. (1996). Sobre los clásicos. *Otras insquisiciones* (pp. 302-306). Buenos Aires: Emecé.

Castillo, J. M. (2005). *La ética de Cristo*. Bilbao: Desclée De Brouwer.

Crosthwaite, L. H. (1988). *Marcela y el rey al fin juntos*. México: J. Boldó i Climent.

Crosthwaite, L. H. (1993a). Amores perdidos. *No quiero escribir no quiero* (pp. 53-57). Toluca: Centro Toluqueño de Escritores.

Crosthwaite, L. H. (1993b). Blues presidenciales. *No quiero escribir no quiero* (pp. 21-24). Toluca: Centro Toluqueño de Escritores.

Crosthwaite, L. H. (1994). *La luna siempre será un amor difícil*. México: ECO.

Crosthwaite, L. H. (2000). *Estrella en la calle sexta*. México: Tusquets Editores.

Crosthwaite, L. H. (2001). *Idos de la mente: la increíble y a veces triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz.

Crosthwaite, L. H. (2007). Misa fronteriza. En Bosch, L. (Comp.). *Hecho en México* (pp. 33-49). Barcelona: Mondadori.

Crosthwaite, L. H. (2009). *Aparta de mí este cáliz*. México: Tusquets Editores.

Eco, U. (1980). *El nombre de la rosa*. Milán: Valentino Bompiani.

Fernández, M. (1967). *Museo de la novela eterna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

García Canclini, N. (2003). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.

Hutcheon, L. (2000). *A Poetics of Postmodernism*. Nueva York: Routledge.

Küng, H. (1977). *Ser cristiano*. Madrid: Cristiandad.

Maldonado, T. (2008). *Grandes hits*: Vol. 1 *Nueva generación de narradores mexicanos.* Oaxaca: Almadía.

Mardones, J. M. (2006). *Ser cristiano en la plaza pública*. Madrid: PPC.

Mariano, F. (2010). Gilles Lipovetsky: «Hoje, há demasiado de tudo». *Jornal de Notícias*. Recuperado 7 de abril, 2010, desde http://www.jn.pt/Domingo/Interior.aspx?content_id=1535438

Ramírez-Pimienta, J. C. y Fernández, S. C. (2005). Prólogo. *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana* (pp. 13-21). México: Plaza y Valdés Editores-Occidental College.

Ricœur, P. (2003). Mundo del texto y mundo del lector. *Tiempo y narración III* (pp. 864-900). México: Siglo Veintiuno Editores.

Roas, D. (2008). El microrrelato y la teoría de los géneros. En Andrés-Suárez, I. y Rivas, A. (Eds.). *La era de la brevedad* (pp. 47-76). Palencia: Menoscuarto Ediciones.

Sobrino, J. (2001). *Jesucristo liberador: lectura histórico-teológica de Jesús de Nazaret*. Madrid: Trotta.

Vattimo, G. (1991). Posmodernidad: ¿una sociedad transparente? En Vattimo, G. et al. *En torno a la Posmodernidad* (pp. 9-18). Barcelona: Anthropos.

Vilanova, N. (2002). Another Textual Frontier: Contemporary Fiction on the Northern Mexican Border, *Bulletin of Latin American Research*, (21), 73-98.

Wellek, A. y Warren, R. (2002). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Yépez, H. (2004). *El matasellos*. México: Sudamericana.

Estudios sobre el lenguaje

Acerca del Lenguaje del Fútbol

Oscar Conde*

Cuando se utiliza la expresión «lenguaje del fútbol», no siempre queda completamente en claro de qué se está hablando. En principio, podría pensarse que el «lenguaje del fútbol» es una jerga, como la de cualquier oficio o profesión —médicos, plomeros, especialistas en computación o músicos—. Sin embargo, a mi juicio, habría que distinguir, al menos, cuatro tipos de vocabularios futboleros:

Por una parte, es «lenguaje del fútbol» el vocabulario técnico del juego, esto es, el conjunto de términos y expresiones incluidas en su reglamento, como *infracción* —aunque, en la Argentina, todavía se alterna con *foul* (incluso, a veces, pronunciado como *faul*, *ful* o *fau*)—, *penal*, *mano*, *gol*, *amonestación*, *córner* o *tiro libre*.

En segundo lugar, puede considerarse «lenguaje del fútbol» a los términos y locuciones que designan jugadas o movimientos de los futbolistas. Entre otros, *amague* ('movimiento para desorientar a un rival'), *amasarla* y *pisarla* ('dominar la pelota pisándola repetidamente'), *bailar* y *dar un baile* ('dominar al equipo contrario'), *bajar* y *subir* ('retroceder o avanzar en la cancha'), *chilena* ('golpe dado a la pelota con el pie por un jugador, quien, con el cuerpo en el aire, la envía por sobre su cabeza'), *caño* y *túnel* ('jugada consistente en hacer pasar la pelota por entre las piernas del adversario'), *cañonazo* ('remate violento'), *chingarle* ('errar un tiro'), *comerse un gol* ('perdérselo'), *dejarla así chiquita* y *hacerla de goma* ('mostrar habilidad en el manejo de la pelota'), *descoserla* y *gastarla* ('jugar en un nivel óptimo'), *jugar al toque* y *jugar de primera* ('pasarse la pelota con precisión, tocándola cada jugador una sola vez'), *llenar la canasta* ('golear'), *masita* ('tiro muy débil'), *morfársela* ('retener en exceso la pelota'), *palomita* ('cabezazo que un jugador, lanzado al aire horizontalmente y con los brazos abiertos, le da a la pelota'), *pared* ('jugada en la que dos jugadores se pasan la pelota con un solo toque cada uno, a fin de esquivar a sus rivales'), *pegarle con la de palo* ('rematar con la pierna izquierda, si se trata de un diestro,

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador. Profesor titular regular del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús, profesor asociado regular del Departamento de Humanidades de la Universidad Pedagógica, donde dirige la Especialización en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura, y miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo. Correos electrónicos: oconde@unla.edu.ar y oscar.conde@ba.unipe.edu.ar

Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 123-126.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

y viceversa'), *pegarle de emboquillada* ('rematar con la intención de que la pelota caiga dentro de la valla por detrás del arquero'), *pegarle de puntín* ('rematar con la punta del botín'), *plancha* y *planchazo* ('infracción peligrosa que consiste en golpear al rival con una o las dos piernas extendidas'). Correspondería agregar a este grupo aquellos vocablos que describen funciones dentro de cada equipo, como *punta* o *puntero* ('delantero'), *media punta* ('jugador que se mueve entre el centro de la cancha y la defensa rival'), *enganche* ('jugador que provee de juego a los delanteros'), etc.; y, además, las palabras que reflejan el carácter o proceder de los árbitros, como *bombero* ('árbitro sospechado de perjudicar a un equipo') o *bombear* ('arbitrar con parcialidad'). Algunos de estos términos utilizados por los hinchas y los relatores aparecen en la letra de la canción «Toco y me voy», de la Bersuit Vergarabat: «Subiendo al latido de esta vibración, / caño, taquito, chilena y tablón, / el fuego sagrado de mi corazón...».

El tercer grupo se compone con voces y expresiones que designan a determinados clubes, canchas o grupos de simpatizantes. Por ejemplo, *la Academia* ('Racing Club'), la *Bombonera* ('el estadio de Boca Juniors'), el *Cementerio de los elefantes* ('el estadio de Colón de Santa Fe'), *La banda roja* o *El millo* ('River Plate'), los *cerveceros* ('simpatizantes del club Quilmes'), *El diablo* ('Independiente de Avellaneda'), el *Gasómetro* ('el estadio de San Lorenzo'), *El pincha* ('Estudiantes de La Plata'), el *Monumental* ('el estadio de River Plate'), los *bosteros* ('fanáticos de Boca Juniors') o el *Fortín* ('el estadio de Vélez Sarsfield').

Las denominaciones que reciben los seguidores de cada equipo tienen su propia historia. Los fanáticos de San Lorenzo son llamados *cuervos*, por el color negro de la sotana sacerdotal, ya que dicho club fue fundado en 1908, por el padre Lorenzo Massa. Los de Chacarita Juniors se denominan *funebreros*, pues, en 1906, cuando se formó el club, la mayoría de los socios eran empleados del cementerio municipal de Buenos Aires, ubicado en el barrio de la Chacarita. Asimismo, se conoce como *triperos* a los adeptos al club Gimnasia y Esgrima de La Plata, en alusión a que la mayor parte de sus primeros aficionados vivía o trabajaba en el barrio «El Mondongo», zona de frigoríficos ubicada en la localidad de Berisso. Según se cuenta, los apodos de los seguidores de los clubes rosarinos Newell's All Boys y Rosario Central se habrían acuñado el mismo día, en oportunidad de organizarse un partido amistoso, a beneficio de los enfermos de lepra del hospital Carrasco de Rosario. Un club estaba dispuesto a jugar; el otro, no. Desde entonces, los fanáticos de Newell's son llamados *leprosos* y los de Rosario Central, *canallas*.

El cuarto grupo de palabras pertenece al fútbol barrial o de potrero. Incluye vocablos como *colgarla* ('patear la pelota hacia un lugar alto, desde donde es difícil recuperarla' —con el tiempo comenzó a usarse también en las canchas, para referirse a la acción de enviar la pelota a la tribuna—), *picado* o *fulbito* ('partido informal y amistoso'), *metegolentra* ('juego informal en un único arco donde los jugadores intentan convertir goles para obtener así el puesto de arquero' —forma abreviada de la oración *el que mete el gol*

entra al arco—) o *cabeza* ('juego de dos jugadores, o dos equipos de dos jugadores, en el que solo son lícitos los goles convertidos cabeceando').

Dejando de lado el primer grupo, cuyas voces son de uso internacional, las que integran los tres restantes, en virtud de la extraordinaria difusión del fútbol en la Argentina, son, en su mayoría, lunfardismos. Habría que admitir, sin embargo, que los vocablos del segundo grupo siguen perteneciendo, mayoritariamente, al campo semántico futbolístico o, al menos, parafutbolístico. Pero lo que más me interesa, en esta oportunidad, es detenerme en aquellos vocablos y expresiones que pasaron, con cambio de significado, de la jerga del fútbol al habla popular.

Unas cuantas metáforas del lunfardo se han originado en expresiones futboleras. *Al toque*, que en el fútbol alude a la sucesión de pases en los que cada jugador toca la pelota una sola vez, se ha generalizado con los significados de 'enseguida', 'rápidamente', 'de forma acertada e inmediata'. Con la expresión *de taquito* ha sucedido algo semejante: de designar una jugada lujosa que consiste en golpear la pelota con el taco del botín, se ha extendido para significar 'con facilidad', 'sin ningún esfuerzo'. El giro *dejarla picando* remite, en el habla popular, a los dichos de una persona que le permiten a otro burlarse, hacer un chiste o expresar un defecto del primero.

En un partido de fútbol, el *offside* —tempranamente incorporado al lunfardo bajo la forma *orsai*— es una posición reglamentariamente nula para el ataque. Fuera de un campo de juego, *estar en orsai* quiere decir 'estar desubicado o fuera de lugar', 'estar en situación difícil' o 'estar en falta'. Del mismo modo, la locución *quedar en orsai* significa 'quedar descolocado en una situación', 'salir mal parado o perjudicado'. La propia palabra *fútbol* —o pronunciada como *fulbo*—, por sinécdoque, significa 'pelota'. Con este término, se generó la expresión *no cazar un fulbo*, en principio, para expresar la imposibilidad de un jugador de hacerse de la pelota en la cancha y, luego, pasible de aplicación a aquellas personas que no entienden nada sobre algo, o que no entienden nada de nada.

Asimismo, la locución *jugar en primera*, en el terreno deportivo, alude a la primera división o categoría, en la que se enfrentan los clubes más importantes, no solo del fútbol, sino también de cualquier otro deporte. Por metaforización, decir que alguien *juega en primera* implica que esa persona es reconocida y exitosa en su profesión. *Lustrar* —con su sustantivo derivado *lustrada*—, que en un partido de fútbol significa 'jugar con violencia, golpeando a los contrarios', ha pasado al habla coloquial como 'castigar' o 'golpear', y la frase *ser de madera* 'jugar mal al fútbol' ha ampliado su significación para designar torpeza o incompetencia en la actividad que alguien está realizando. Igualmente, varias expresiones que dan cuenta de la habilidad de un jugador —*descoserla*, *gastarla*, *hacerla de goma*, *dejarla así chiquita*— se han extendido a otros ámbitos y resultan aplicables, por ejemplo, para elogiar las destrezas de un músico, de un actor o de cualquiera que descolle en su oficio o profesión. De los últimos años es la exclamación ¡qué jugador!, halago polisémico otorgado ante determinada acción llevada a cabo por el elogiado.

También, del lenguaje del fútbol, proceden *tronco* ('torpe'), *colgar los botines* ('jubilarse'), *cambiar de camiseta* ('cambiar de bando'), *ponerse la camiseta* ('manifestar adhesión a algo o a alguien') y *quedar hecho pelota* ('quedar cansado').

Algunas palabras han recorrido el camino inverso, esto es, han pasado del habla popular al mundillo del fútbol, con especialización de sus significados. Así, *botón* y *vigilante*, que significan 'agente de policía', y, en su uso como adjetivos, 'muy apegado a las reglas', en una cancha de fútbol, son insultos apropiados para un árbitro que perjudica a uno de los dos equipos. Por su parte, *cepillar* ('reprender' —junto con su sustantivo *cepillada*—) pasó al lenguaje del fútbol como 'agredir violentamente', *mojar* y *vacunar* ('copular') significan 'convertir un gol' y *pepino* ('pene'), así como su forma apocopada y femenina *pepa*, quieren decir 'gol'. Lo mismo sucedió con ciertas denominaciones que terminaron especializándose: *quemero* ('que junta desperdicios en la quema' y, por extensión, 'que habita en el barrio porteño de Parque Patricios'), en el ámbito del fútbol, significa 'fanático del club Huracán'; *sabalero* ('arrabalero' y, en la ciudad de Santa Fe, 'pescador de sábalos') designa al 'fanático del club Colón'; y *xeneize* ('genovés') pasó al lenguaje futbolístico como 'simpatizante del club Boca Juniors'.

Estos cruces dan cuenta, ampliamente, tanto de la vitalidad del habla popular como de la importancia del fútbol en la vida cotidiana del Río de la Plata, y de la Argentina toda. Por esta razón, no resulta llamativo para nadie que una persona completamente ajena al fútbol catalogue un acierto innegable como un *gol de media cancha*, describa a un bailarín improvisado de la televisión como un *patadura* o grafique su esfuerzo laboral afirmando que *transpira la camiseta*.

Importancia de Trabajar la Competencia Morfológica en las Clases de Español: la Derivación

Julián Martínez Vázquez*

Una amiga subió a Facebook el siguiente diálogo entre su hija de seis años y otra chica de la misma edad:

—*¡No seas interrumpiona!*
—*Esa palabra no existe.*
—*Bueno, pero vos lo hacés igual.*

Resulta interesante el diálogo como punto de partida para la reflexión, en primer lugar, sobre la naturaleza de la competencia morfológica, y luego sobre la necesidad de promover el desarrollo de esa competencia en las clases de español.

Desde los niveles iniciales, en los cursos y materiales de Español como Lengua Segunda y Extranjera (ELSE) se presenta información morfológica relacionada, casi exclusivamente, con categorías flexivas: género y número (del sustantivo), tiempo, modo y aspecto (del verbo), caso y persona (del pronombre personal), así como también información sobre las conexiones sintácticas entre esas clases de palabras y otras partes de la oración. La morfología derivativa, no tan urgente, parece limitarse a brindar solo elementos para la explicación de aumentativos, diminutivos y grado de los adjetivos.

El objetivo de este artículo es analizar la conveniencia de dar mayor visibilidad, en las clases de ELSE, a otros procedimientos derivativos, de manera de incrementar la competencia morfológica del estudiante y permitirle, entre otras cosas, reconocer bases de palabras complejas (flor > *flo*rista, *flor*ero, *flor*ecer), conocer los prefijos y sufijos más rentables de nuestra lengua (pensar > *re*pensar, amar > ama*ble*, estudiar > estudi*os*o), identificar los principales modelos de parasíntesis en la formación de verbos y sustantivos (amor > *en*amor*a*rse, cárcel > *en*carcel*a*r, viejo > *en*vej*ece*r, consejo > *a*consej*a*r).

* Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera. Correo electrónico: julian.martinez@usal.edu.ar
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 127-134.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Dell Hymes (1971) plantea cuatro preguntas que un hablante competente debe hacerse en relación con una emisión lingüística:

1. Si (y en qué grado) algo resulta formalmente *posible*.
2. Si (y en qué grado) algo es *factible* en virtud de los medios de actuación disponibles.
3. Si (y en qué grado) algo resulta *apropiado* (adecuado, afortunado, exitoso) en relación con el contexto en el que se utiliza y evalúa.
4. Sí (y en qué grado) algo se da en la realidad, se efectúa verdaderamente, y lo que ello conlleva (p. 37).

Enseguida analiza un ejemplo: «una frase puede ser gramaticalmente correcta, estilísticamente torpe, socialmente diplomática y de uso poco frecuente» (p. 37). Teniendo en cuenta lo anterior, en 1972, Dell Hymes define la competencia comunicativa como aquello que tiene que saber un hablante para poder tomar parte en la comunicación en situaciones culturalmente significantes.

Canale (1983) se preocupa por identificar y describir los subcomponentes de dicha competencia: así, habla del subcomponente gramatical, el sociolingüístico, el discursivo y el estratégico. Bachman (1990) retoma lo anterior y prefiere hablar de una *habilidad lingüística comunicativa*, compuesta por el conocimiento o competencia y por la capacidad para ejecutar esa competencia en un uso de la lengua adecuado y contextualizado. La pregunta es: ¿dónde se sitúa la competencia morfológica en este panorama?

Soledad Varela Ortega (2003) analiza la situación problemática en que queda la morfología en tiempos donde los enfoques de enseñanza de lenguas son mayoritariamente comunicativos:

> ... concebida la lengua en esta aproximación principalmente como un instrumento para conseguir determinados objetivos comunicativos, la morfología de la palabra adquiere menor importancia en relación con otros enfoques en donde la instrucción depende crucialmente de aspectos gramático-formales (p. 574).

Sin duda, el empleo de materiales auténticos en las actividades puede ser considerado un avance en la enseñanza de una lengua extranjera, así como también la importancia dada al hecho de que el lenguaje se emplea para realizar diferentes actos de habla. Pero este foco puesto en la intención comunicativa ubica al vocabulario y su estructura interna en un segundo o tercer plano. ¿Dónde se integra, dentro de estas visiones, la competencia morfológica? Si volvemos al planteo de Canale, encontramos que el conocimiento léxico forma parte del subcomponente gramatical. Soledad Varela Ortega (2003), en el artículo ya citado, analiza la constitución interna del conocimiento léxico:

> En el caso de las palabras con morfología, el conocimiento léxico incluirá, además del conocimiento de la estructura interna de las palabras, la relación formal entre determinadas palabras de la lengua y el conocimiento de los principios que rigen la formación de nuevas palabras (p. 575).

De los conocimientos morfológicos mencionados en la cita anterior, la investigadora Marta Baralo (2001) analiza aquellos contenidos léxicos que permiten la generación de nuevas palabras:

> Otro tipo de conocimiento léxico relacionado con las reglas de la gramática es el que permite la creación de palabras nuevas mediante afijos, como las derivaciones indicadas en torno al lexema *libro* [*libresco*, *librería*, *librero*]. En este caso podríamos hablar de una competencia morfoléxica, representada en tres niveles básicos: en primer lugar, una lista finita de morfemas (*-ble*, *-mente*, *-or*, *-ito*, por ejemplo); en segundo lugar, las reglas de formación de palabras y, por último, la salida o producto de estas reglas (p. 17).

Llegamos, finalmente, a la morfología derivativa, que explica la generación de nuevas palabras a partir de bases de la lengua. Volviendo al diálogo del comienzo entre las dos niñas, constatamos que esa palabra inexistente —*interrumpiona*— evidencia la fuerte vinculación entre la génesis de las unidades léxicas y las reglas morfológicas; en particular, de la morfología derivativa o léxica. El sufijo *–ón/ona* permite derivar adjetivos de valoración despectiva a partir de verbos; así tenemos: *criticón*, *criticona*, *buscón*, *buscona*, *mirón*, *mirona*, *toquetón*, *toquetona*, entre otros. Es evidente, en el diálogo, que la niña que genera *interrumpiona* ha desarrollado ya lo suficientemente su competencia morfológica como para abstraer un morfema y reconocer que se puede aplicar a bases verbales; conoce la regla de formación de palabras, pero no del todo la norma real de uso.

David Serrano-Dolader (2015) también se aplica al análisis y definición de la competencia morfológica:

> ... la competencia morfológica [...] es aquella parte de la competencia léxica que incluye el conocimiento que los hablantes tienen tanto de la estructura interna de las palabras como de la relación formal entre ciertas palabras de su lengua y de los principios que estructuran la formación de nuevas unidades léxicas. Naturalmente, ese conocimiento implica la capacidad para reconocer palabras posibles (existentes o no) frente a palabras no posibles en una determinada lengua, lo cual es tanto como decir que el hablante tiene la capacidad de emitir juicios en relación con la buena o mala formación de una determinada palabra (p. 227).

Una niña de seis años, evidentemente, todavía no ha terminado de discriminar lo posible de lo existente. Vale aclarar que no pretendemos dar a entender que existe una línea precisa, constante e indiscutible entre las formas posibles y las formas existentes. Hay vocablos derivados cuyo status es discutible; por ejemplo, hay quienes consideran extraña —*anormal*— la formación del adverbio *grandemente* y hay quienes lo emplean con naturalidad.

Antonia Esther Minguell y Mariela Inés Masih (2011) comparan la situación del hablante nativo frente a la morfología de su lengua con la del que afronta la morfología de una lengua extranjera:

El conocimiento intuitivo del hablante nativo de una lengua le permite [...] reconocer una pieza léxica primitiva, las que de ella derivan, los afijos que la integran y las relaciones entre los afijos y la base. [...] El aprendiz de una segunda lengua, en cambio, carece de estos saberes intuitivos y no conscientes, y debe, en consecuencia, adquirir estos conocimientos de manera reflexiva (p. 8).

Pero esa reflexión de la que hablan las autoras no es sencilla y, además, no es suficiente para explicar todas las creaciones léxicas. Así lo advierte David Serrano-Dolader (2011):

La formación de palabras (lexicogénesis) no consiste únicamente en unir piezas disponibles en español —prefijos, sufijos, palabras, temas, raíces, elementos cultos...— para dar lugar a nuevas unidades léxicas. En los procesos de formación de palabras intervienen aspectos lingüísticos muy diversos, de ahí que sean igualmente varias las disciplinas lingüísticas a las que atañe su estudio: morfología, lexicología, morfonología, sintaxis, semántica, pragmática, estilística y algunas más (p. 226).

A continuación, observaremos cinco ejemplos de producción tomados de estudiantes del curso de Intermedio Alto del segundo cuatrimestre de 2014, que ilustran la dificultad mencionada por Serrano-Dolader.

> (1) Ella propone la *prohibición* de publicidades y *promoción* de tabaco, al lado de una *aumentación* de los impuestos del tabaco (H., Estados Unidos).

En este ejemplo, el estudiante asocia los verbos *prohibir* y *promover* con sus nominalizaciones respectivas *prohibición* y *promoción*; lo mismo hace al generar, a partir del verbo *aumentar*, el sustantivo *aumentación*, que consideramos inexistente y que el DRAE lista como anticuado.

Otro ejemplo, con el mismo sufijo:

> (2) La *aumentación* de las tasas hacen bajar la *consumición* del tabaco (L., Francia).

En este caso, los dos sustantivos derivados deben ser revisados. El primero lo analizamos en (1). El segundo —*consumición*— existe, y el DRAE da una acepción que justificaría

este uso (1. f. *Acción y efecto de consumir*.); sin embargo, nosotros, hablantes nativos de la variedad rioplatense, emplearíamos *consumo* en la frase anterior.

Otra dificultad que se encuentra al tratar de construir nominalizaciones se manifiesta en las palabras de la siguiente lista:

comenzar > el comienzo de la película
iniciar > el inicio de la película
principiar? > el principio de la película
empezar > el *empiezo de la película

El verbo *principiar*, en registro estándar de nuestra variedad, no se emplea. En cuanto al sustantivo *empiezo*, se considera no existente en nuestro ámbito; es interesante ver que el DRAE lo lista como vocablo del español de Honduras, con el significado 'comienzo'.

A continuación, veremos otro ejemplo, en el que los sustantivos derivan de adjetivos:

> (3) En la conversación sobre el tabaco los temas de *igualidad* y salud surgen mucho (J., Estados Unidos).

¿Debería el estudiante reconocer con qué bases emplear el alomorfo –*idad* y con qué otras bases emplear –*dad*? El aprendizaje deberá ser, en parte, memorístico, porque no hay regla que explique la distribución de uno u otro alomorfo. La terminación del adjetivo en sonido lateral no resuelve la cuestión, porque tenemos: de *normal*, *normalidad*, de *parcial*, *parcialidad*; pero también de *igual*, *igualdad*; de *leal*, *lealtad*.

En el ejemplo que sigue, el hablante tiene en cuenta los pares *olvidable* > *inolvidable*, *sensible* > *insensible*, *tolerable* > *intolerable* y produce la siguiente frase:

> (4) Sigue diciendo que el humo de los colectivos es tan *insaludable* como el de los cigarrillos (J., Estados Unidos).

En este caso, el estudiante conoce el adjetivo *saludable*, identifica el prefijo necesario para derivar su antónimo, pero no sabe aún que nuestra norma ha preferido incorporar el cultismo *insalubre*. Nuestro léxico y nuestra gramática son el resultado de negociaciones de formas, significados y rutinas, y el cultismo se ha impuesto, en esta ocasión.

A continuación, reproducimos un ejemplo que muestra cómo el fenómeno de la parasíntesis como procedimiento de formación léxica también puede dar lugar a errores en un aprendiz de español:

> (5) Si aumentara el precio de los cigarrillos, la gente cambiaría de *acostumbres* (B., Francia).

A partir del sustantivo *costumbre*, se forma en español el verbo *acostumbrar* por parasíntesis (agregado simultáneo a una base de prefijo y sufijo). Lo mismo ocurre con *consejo – aconsejar* (tengamos en cuenta que, en francés, el verbo se deriva mediante sufijación: *conseil* > *conseiller*). El estudiante reconoce que en español se emplea la parasíntesis para la formación del verbo *acostumbrar*, pero traslada luego ese procedimiento a la base.

Como vemos en los ejemplos anteriores, las palabras que hemos destacado en negrita son errores que siguen reglas, creaciones *bienintencionadas* (como en el caso de *interrumpiona*). Esto trae a cuento, oportunamente, la noción de *interlengua* (sistema lingüístico de una lengua segunda o extranjera que posee un estudiante en determinado momento; dinámica, cambiante, orientada al sistema de la lengua meta) así como la reconsideración de los errores como elementos positivos a la hora de evaluar y ubicar en un continuo el desempeño del estudiante.

Al respecto, ubicada dentro de los estudios de interlengua, Sonsoles Fernández López (1992) propone lo siguiente:

> Los errores de los aprendices de una lengua extranjera no se valoran como datos negativos que es necesario evitar, sino como pasos necesarios en el proceso de adquisición de una lengua. El análisis de esos errores ilustra sobre el mismo proceso, sus estrategias, su evolución y permite, desde esa perspectiva, planear las acciones didácticas más rentables para favorecer ese mismo proceso (p. 1).

La conclusión a la que arribamos, entonces, es que debe reforzarse en las clases de ELSE la competencia morfológica como parte fundamental de la adquisición de léxico. ¿Cuáles son las acciones didácticas que deberían proponerse, entonces, para reforzar la competencia morfógica derivativa de un estudiante de español? No es nuestra intención dar respuesta a esta pregunta en el presente artículo. Nos limitamos a citar el trabajo de Antonia Esther Minguell y Mariela Inés Masih (2011), donde las autoras analizan cómo los manuales de enseñanza / aprendizaje de ELE se preocupan por extender el vocabulario:

> [Los manuales] en escasas ocasiones se ocupan de la morfología derivativa, en general, se ofrecen actividades para:
> construir palabras complejas a partir de paráfrasis o definiciones: [...] "quien arregla zapatos se llama *zapatero*";
> relacionar categorías gramaticales con la misma raíz: La *limpieza* de la casa permitió que todo quedara *limpio*.
> [...]
> reponer en un sintagma un derivado a partir de la palabra primitiva (ofreciendo el contexto suficiente para realizar la predicción): La *destrucción* de Roma

tuvo consecuencias muy importantes (*destruir*)
reconocer el/los significados de un afijo a partir de distintas palabras en que aparezca: [...] *batidor* / *distribuidor*; *encarcelar* / *enredar* (p. 8).

El primer tipo de actividad se puede emplear también para explicar la lexicogénesis mediante parasíntesis. A partir de bases sustantivas, tenemos: «meter a alguien en una jaula»: *enjaular*; «meter un líquido en una botella»: *embotellar*; «meter a alguien en la cárcel»: *encarcelar*; «dirigir a alguien un consejo»: *aconsejar*; «clavar a alguien un cuchillo»: *acuchillar*; «llevar a alguien a la costumbre»: *acostumbrar*, etc. A partir de bases adjetivos, tenemos: «volver(se) alguien más delgado»: *adelgazar*; «volver(se) alguien más gordo»: *engordar*; «volver(se) alguien más viejo»: *envejecer*, etc.

Nos interesa destacar, finalmente, que el trabajo sobre el léxico en la clase de ELSE debe surgir de un texto auténtico que se haya trabajado en clase, de modo que el vocabulario se presente contextualizado y se motive su adquisición a partir del uso en un ítem comunicativo real.

Referencias Bibliográficas

Bachman, L. (1990). Habilidad lingüística comunicativa. En Llobera, M. et al. *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras* (pp. 105-129). Madrid: Edelsa.

Baralo, M. (2001). El lexicón no nativo y las reglas de la gramática. *ELUA. Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, *Anexo* (1), 5-40.

Canale, M. (1983). De la competencia comunicativa a la pedagogía comunicativa del lenguaje. En Llobera et al. *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras* (pp. 63-83). Madrid: Edelsa.

Fernández López, S. (1992). Formación de palabras y adquisición de la lengua. Recuperado 20 octubre, 2015, desde: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele / antologia_didactica/morfologia/sn_fernandez.htm

Hymes, D. (1971). Acerca de la competencia comunicativa. En Llobera et al. *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras* (pp. 27-47). Madrid: Edelsa.

Hymes, D. (1972). On Communicative Competence. En Pride, J. B. y Holmes, J. (Eds.). *Sociolinguistics* (pp. 269-293). Harmondsworth: Penguin.

Minguell, A. E. y Masih, M. I. (2011). Léxico y morfología en la enseñanza de español, lengua extranjera. Recuperado 20 de octubre, 2015, desde: http://www.usal.edu.ar/ archivos/pad/docs/minguellmasih.pdf

Serrano-Dolader, D. (2015). Sobre la prefijación apreciativa en español: un enfoque didáctico. En Serrano-Dolader, D.; Porroche Ballesteros, M. y Zorraquino, M. A.

(Eds.). *Aspectos de la subjetividad en el lenguaje* (pp. 225-248). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».

Varela Ortega, S. (2003). Léxico, morfología y gramática en la enseñanza de español como lengua extranjera. *ELUA. Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, (17), 571-588.

Creación

Poemas

Patricio Foglia*

¿A QUIÉN NO LE GUSTARÍA TENER EL RECUERDO...

¿a quién no le gustaría tener el recuerdo
de su infancia con un sauce
a la orilla del río
con sus largas hojas grises tocando la corriente
y el viento leve como una textura
y el tiempo que pasa suave
móvil inmóvil
ligero? pero yo no nací en Entre Ríos
y lo más parecido al Paraná
fue para mí la Autopista Dellepiane
con el andar continuo de los autos
los neumáticos y la marcha de los motores
como un rumor
me encantaba quedarme mirando
la Autopista de la mano de mamá
tanto como dormir la siesta
o mirar cómo se deshacía
una cáscara de naranja en la hornalla
en el fuego
pero en la ciudad todo es velocidad
y las cosas no duran para siempre
el Comité Radical en dónde militaba mamá
hoy es un centro de jubilados
pero qué hermosos los sauces del Paraná
qué hermosa mi mamá cuando me peinaba
cuando me decía *no te preocupes*

* Ha publicado varios libros de poemas. Compiló y prologó, junto con Marcelo Díaz, la antología de poesía y ciencia ficción argentina contemporánea *Los fuegos de Orc* (2015). Correo electrónico: patriciofoglia@gmail.com
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 137-139.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

si te cargan por tus rulos
tu pelo es la copa
de un árbol frondoso
tu palabra mamá es para mí
un árbol frondoso
mi sauce increíble a orillas del río

¿A QUIÉN LE IMPORTA DORMIR?

¿quién dijo que dormir era saludable?
duermen en su urna
las cenizas de mamá
después de haber atravesado
la vida
de principio a fin
como un fuego ardiente
duermen y esperan alcanzar
el aire de la Costanera
el Río de la Plata
las manos delicadas que por última vez
sostendrán su cuerpo
pero yo todavía no puedo
hacerme cargo de esta despedida
como una avenida enorme por cruzar
sin poder tomarme de su mano
y claro que no duermo
pero a veces cierro los ojos
y me dejo crepitar
y soy feliz
mirando en mi piel
cómo cambian los colores del fuego

¿POR QUÉ VINISTE A VISITARME?

¿por qué viniste hasta mi casa
a darme esa charla
la tarde previa a tu internación?
¿fue algo así como la dignidad
de un animal que se retira a tiempo
sin mirar atrás
hasta encontrarse

con su último cansancio
y simplemente se detiene
y cierra los ojos?
¿o fue distinto? ¿por qué me hablaste
sobre cómo decorar la terraza
y la necesidad de una mesa de plástico
para aprovechar mejor
el mate de la tarde?
¿estabas cerrándome
los ojos para que no viera
la enorme ola invisible que se acercaba
la enorme ola invisible que te llevó?
¿por qué elegiste la tarde
por qué el mate
por qué el sol?
¿sabías que se venía
esta noche de tormenta continua?
¿por qué
ante el primer relámpago
como cuando era un chico
viniste hasta mí y
como si nada estuviese pasando
me acariciaste el pelo
y me cantaste una canción?
si
ahora entiendo
así fue mamá
como cuando era un chico
me acariciaste el pelo
y me cantaste una canción

Poemas

María Eugenia López*

F de fantasma

La cosa heavy esta del mar que se retira cuando se viene el temblor, que la tierra tiembla, que el mar se pone bravo y rumoroso, que la tierra gruñe suave pero constante, y no hay dónde ir porque todo es todo y se mueve, suavecito y rumoroso. Hay cosas que cuelgan del techo del cielo del techo de los árboles. La arena es pequeñas rocas y pequeñas piedras. El resto de lo desmenuzado no quiere casarse con nadie. Por algo los cachorros se van lejos cuando crecen.

L de límite

Este amor por las muchachas que mi cuerpo no ignora. Este deseo que no sabe. Las muchachas que no ignoro, que no puedo acordarme, que deseo. Este amor que no sabe. Esta muchacha que no desea, que ignora mi cuerpo, que no sabe que desea. El ruido de los frenos de repente. No recuerdo este amor, pero el cuerpo no ignora. Esta muchacha me olvida, pero no lo sabe. Y yo que me sentía el centro, pero era un ruido de repente. No sé, no puedo recordarlo. Ella era una muchacha y yo este amor frenado. No, este deseo.

M de músculo

El cordón de la vereda pintado de amarillo la pata trasera de la vaca sobre la plazoletita la sombra de la vaca y de la columna roja la otra pata y una rueda de bicicleta en movimiento algo espinoso dentro de una bolsa del acuario la sandalia flores secas que se vuelan con el viento y se dispersan por el polvo quizás una mano que ha quedado en una posición extraña unas huellas y a la puerta de la carnicería un perro vago mirando entre ansioso y espantado hacia adentro. Y moscas. El poeta es lo regurgitado del poema.

Ballenera

Tenían mareas en el interior. El agua vino y se fue. Quedó la viscosidad. Y había que

---

* María Eugenia López ha editado varios libros de poemas. Obtuvo el Primer Premio de Poesía Joaquín V. González, de la Universidad Nacional de La Plata (2007). Algunos de sus poemas fueron traducidos al portugués, francés, inglés y catalán. Correo electrónico: ianus1@hotmail.com

Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 140-141.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

quemar azúcar en la cena para no olerla. Las ballenas perdían su forma y se deshacían en órganos. La sangre cubría el pensamiento. Yo había ido a la ballenera para olvidarte, pero un perfume de mujer, mientras miraba las fotos de los cuerpos, te trajo. Lleva muchos años lograr hacer música sin dolor.

Inundación

Sentada en la única silla que no se ha ido, mirando los agujeros para adivinar lo que falta. Quizás pueda recuperar lo perdido si los mira fijamente. El agua pasa por las piernas, pasa por los brazos, no pasa por la cara. Llena huecos de la casa, cubre los pliegues, no pasa por los ojos. Se lleva y trae los muebles de los otros, los cuerpos de los otros, las voces. Afuera la lluvia es lenta. Los miedos de los otros. Agua secreta. Amortiguada. Por flotar se salva de lo submarino. De lo que afuera arrastra a los que corren. Pero cuando pase. Si tan sólo neblina. Si viento. Agua metiéndose entre las grietas de los planos. Pero cuando pase. Si relámpagos. ¿Han visto a mi hijo en algún lado? Pero cuando pase. El fuego nos devolverá lo normal de la lluvia.

Poemas

Laura García del Castaño*

El árbol oscuro

Yo apunté a un nido
Yo apunté a un nido y le di
e hice lo mismo que el tiempo hace con la risa.
y lo hice sola
con una roca de hielo
con una piedra de llanto congelado.

Luego, con el mismo escombro rasguñé mi cara
e hice lo que un rastrillo con la arena
Únete como a un recuerdo joven dije, y labré la marca
sin ventanas para mi rabia
labré la marca
dejé el vestigio de haber sido un instante tan vil como el tiempo

Con una roca de hielo
Con una roca de hielo
derribé lo que flameaba en el árbol oscuro.
y todos los recuerdos sin sostén cayeron
mezclándose las filmaciones de unos rostros
con las grabaciones de otras voces
en un solo engrudo

la mano de mi amante con cara de risa
el pie de la muerte con aliento de pozo
y mi padre con sus ojos en blanco.
El tiempo es un árbol oscuro
vive pensando el fruto que arrojará sobre tu risa

* Poeta argentina. Ha publicado, hasta el momento, seis libros de poemas. Correo electrónico: inviernovolcanico@gmail.com
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 142-144.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Y el pasado,
el pasado es el nido
se piensa ausente pero se sabe de este lugar
como un destino circular que otra vida menciona
y tú atiendes pero lejos ya

Pero esta vez lancé una piedra
a fuerza de ser pájaro
a fuerza de flamear sobre un árbol oscuro
al tiempo le di, al pasado le di,
derribé sus frutos, rasguñé mi cara
y todo eso lo hice yo sola,
con una piedra de llanto congelado

EL SATÉLITE

Dos veces al día me pregunto
dónde estará la muerte hoy
qué vidas cascará como la nuez
cuál fruto, de qué costado
Está de humor
Huele bien
nadie dirá que espera sin saber
que vienen a buscarlo
extiende un saludo
actualiza un estado
su corazón cruje como el cristal
Nadie dirá que será presa de lo absurdo
de lo que pensó aliado y agradable
Eso es la fatalidad
un tirador en lo alto de la siesta
el ejercicio de la fuerza en contraste
con la compasión
mil veces ignorados por esa palabra que nos burla
el pájaro que entra por error
siguiendo el cielorraso con flores
toda fatalidad
es una joya que lleva
un alfiler escondido
y está dispuesta a lucir y matar

está dispuesta a seguir siendo
esa miga de pan que nos ahoga
ese punto intermitente
que dialoga
ese insignificante satélite
que nos orbita

NADIE TE CONOCE

no saben cómo
dispones la risa, moderas el hambre
controlas el celo
la voracidad de la carne
no saben dónde
clavarías la lanza
si eres quien da o quien bebe
del veneno
lo inesperado es un mundo de ciegos
mirando el mar
esta habitación, la ropa sucia
tu dolor de espalda
que rujas como un niño maldito
no sugieren nada
sobre el corazón más tierno
sobre el bonsai más soleado
se esparce el musgo
florece la catástrofe

Tríptico de Teresa

Gloria Olga Justa Martínez*

Nota de la Directora

El *Soneto a Cristo Crucificado*, también conocido por su verso inicial «No me mueve, mi Dios, para quererte...», que se atribuye a diversos autores, motivó la inspiración de la Dra. Gloria Olga Justa Martínez. En este tríptico de 1986, que recibió el Primer Premio del Concurso para Poetas Hispanoamericanos organizado por la Orden de los Carmelitas Descalzos, la Dra. Martínez se lo atribuye a Santa Teresa de Jesús (1515 - 1586).

Infancia

Se marcha con Rodrigo de la mano
a buscar el martirio entre los moros;
y tras la leve sombra del hermano,
la sombra de Teresa vibra en oros.

El horizonte muestra en sus arcanos
que en la arriesgada empresa no hay desdoros;
y el corazón le anuncia cuán lejanos
el Paraíso guarda sus tesoros.

Alma infantil en tal quimera goza.
Para Rodrigo luego habrá Mendoza,
Buenos Aires, un río, un nuevo cielo...

Para Teresa se abrirá Castilla.
Y más allá de Soria y de Sevilla
proyectará la sombra del Carmelo.

---

* Poeta argentina nacida en la Ciudad de Buenos Aires. Es doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. En la Universidad del Salvador (USAL) fue Directora del Doctorado en Letras y docente de varias cátedras. Actualmente es Profesora Emérita de la USAL.
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 145-146.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Juventud

Teresa ha descubierto la hermosura,
la nobleza, el amor, el heroísmo;
pero también descubre en la Escritura
el Rostro incomparable de Dios mismo.

No cabe en una humana criatura
el ímpetu de Amor, que de sí mismo
la impulsa a rebasar mayor altura,
gota de sal en el divino abismo.

Ávila se prendó de su belleza...
Pero cubre una toca su cabeza
y del Carmen se hará reformadora.

Teresa de Jesús será llamada;
y en el hilo de luz de su mirada
derramará sapiencia de Doctora.

Plenitud

Conversando con Cristo bebe Vida
y luego entre los hombres la reparte...
Mas su oración conserva conmovida
los geniales gracejos de su arte.

Siete Moradas descubrió encendida
su mística andariega...Y ella parte
recorriendo con planta dolorida
los caminos del mundo que comparte.

La clara luz de su misión cumplida
cambia en la eternidad de nueva Vida
el éxtasis supremo de la Muerte.

Deja su pluma un íntimo secreto,
testamento de su alma en un soneto:
No me mueve, mi Dios, para quererte...

Beverly Hills

Cristian Godoy*

No me molestaba mandar al frente a mis padres, sino explicarle los motivos a Fernando. Ellos me habían ordenado que evitara ir a su casa porque la mamá estaba mal de la cabeza. Y yo no me animaba a responderle eso a mi mejor amigo.

Cuando éramos chicos, vivía quedándome a dormir en su casa. Tenían un departamento casi idéntico al actual, pero en el noveno piso. Después de mudarse a la planta baja del mismo edificio, la madre empezó a decir que se ahogaba sin un balcón. Además le habían escondido la llave de la terraza.

Francis quedó trastornada por haber parido un bebé muerto.

No sé si estaré usando las palabras correctas, si, al ser sacado del vientre, puede decirse que el hermanito de Fernando nació, o que murió, o que ninguna de las dos cosas. Fernando no hablaba del tema.

Al terminar la primaria, quiso cambiarse de escuela para tener compañeros nuevos y que no lo jorobaran más con el asunto de la vieja. Yo me anoté con él y nos aseguramos de que nos tocara juntos en la división.

Solo busca llamar la atención, opinaban mis padres. El que se quiere matar de verdad no avisa. Francis había fracasado en cada intento de suicidio. Mezclaba pastillas con alcohol y llamaba al marido para despedirse. Él largaba todo y la llevaba a una clínica, donde le practicaban un lavaje de estómago y la dejaban internada unos cuantos días. Los médicos le hacían prometer que no volvería a cometer las mismas estupideces de siempre, bajo amenaza de no darle de alta. Precisamente a Francis, que le gustaba más estar en la clínica que en su casa.

Antes de la mudanza, ella se había obsesionado con el balcón. Pasaba una pierna del lado de afuera, pero no se animaba a pasar la otra, y permanecía montada a caballo sobre la baranda hasta que alguien la descubría y la metía adentro. Ese alguien tenía que cargarla en brazos como a una nena chiquita que se había quedado dormida lejos de su cama.

Fernando y el papá se turnaban para no dejarla sola en ningún momento.

Yo no le tenía miedo.

---

* Escritor argentino. Sus cuentos han sido publicados en revistas literarias y antologías, incluyendo la revista *Punto de partida* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), en un número dedicado a cuentistas argentinos menores de 40 años. Correo electrónico: cristiandg83@gmail.com

Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 147-150.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Finalmente, un día, acepté la invitación de Fernando. Esa tarde mi vieja había sacado turno en la peluquería, lo cual me garantizaba un margen de tres horas sin tener que asomarme por casa, ni estar informando las coordenadas. Mi padre no se calentaba demasiado en saber dónde estaba. Él consideraba que sus funciones eran otras.

Francis abrió la puerta vestida con un pijama de hombre, de esos con guardas de rombos, y puños elásticos en las muñecas y los tobillos. Tenía el pelo pajoso y un aliento a cigarrillo que volteaba. Estaba muy contenta de verme, dijo y me saludó con un beso. Me pidió disculpas por no estar arreglada y se quejó de que no le hubieran avisado —Fernando revoleó los ojos porque sí lo había hecho—. Dijo que iba un segundo hasta su habitación para ponerse más presentable, se encerró ahí y no volvió a salir más.

No me había dado la impresión de que estuviera tan loca: actuaba como una persona normal y decía cosas de persona normal. Sí le notaba algo raro en los ojos, que me hacía acordar a esos ciegos que se las ingenian para dirigir las pupilas hacia donde proviene la voz, como si en verdad estuvieran mirándote a la cara.

El estado de Francis no merecía llamarse locura. Yo la veía más triste que otra cosa. El que está rayado de verdad no es capaz de entender por qué, en cambio ella sabía perfectamente. Todos sabíamos.

Mientras Fernando preparaba la merienda, vi que el cajón de los cubiertos tenía puesto un candado y que los vasos eran todos de plástico. Él me explicó que a su madre le agarraba un tic nervioso y, de repente, pegaba un mordiscón en el borde del vaso. Incluso había llegado a quedarse con pedazos de vidrio entre los dientes. No me animé a preguntar por lo del cajón de los cubiertos.

Estábamos por subir a la terraza. El padre le preguntó a Fernando si no tenía calor con la campera cerrada hasta el cuello. Mi amigo no le contestó y me empujó para que me apurase a salir. Como el ascensor no llegaba hasta arriba de todo, tuvimos que subir el último piso por escalera. Fernando se metió la mano por adentro del cuello de la campera y sacó un cordón que tenía atado en el cuello, de donde colgaba la llave. Entramos a la terraza y volvimos a cerrar para que nadie nos interrumpiera.

Nos sentamos en un escalón. Recién en ese momento, Fernando se desabrochó la campera y sacó la revista porno. Empezamos a mirar las fotos. Todo ese tiempo estuvimos quietos y sin hablar. Nos parecía escuchar ruidos de gente que subía por las escaleras, aunque lo cierto es que la terraza daba la impresión de no ser aprovechada por nadie, excepto para abandonar chatarra; como un lavarropas que seguramente no funcionaría, una reposera de plástico que tenía una pata rota, una bicicleta con las gomas pinchadas. Ni siquiera había ropa colgada en las sogas.

Después quise asomarme por la baranda y ponerme a contemplar la vista. El barrio me parecía un país entero. Fernando se quedó sentado en el escalón, con la revista abierta entre las piernas aunque mirándome fijo. Le dije que no fuera puto, que se acercara. Que no se iba a caer.

En geografía nos había tocado un profesor que también estaba mal de la cabeza. Eugenio Villalba era un viejo de pelo canoso pero bigote negro y tupido. Mientras que la supuesta locura de Francis representaba un peligro apenas para sí misma, la locura de nuestro profesor era peligrosa para todos sus alumnos. Tal vez por esa misma razón, por las ganas que se tienen a esa edad de seguir ciegamente a un irresponsable, él era al único que tratábamos como si fuera uno más del curso.

El tipo organizaba viajes de estudio, pero una vez allá, te hacía escalar cerros, saltar por un caminito de rocas sobre un pantano, o cruzar una laguna valiéndote de un tronco acostado. No le importaba nada. Hasta el momento, de los viajes siempre volvía la misma cantidad, ni un alumno menos, todos sanos y a salvo. Cada tanto se corría la bola de que las autoridades querían suspender la actividad. Si eso llegaba a suceder, chicos de los cinco años nos habíamos puesto de acuerdo en tomar la escuela.

Nosotros, los de segundo «B», fuimos de campamento al Palmar de Colón. Las palmeras que más teníamos grabadas eran las de Beverly Hills.

En las carpas entraban hasta cuatro personas. Villalba ayudaba solamente a las chicas, en cambio a los varones se nos paraba al lado, nos gritaba que lo estábamos haciendo mal y se iba puteando sin haber explicado nada. Como yo tardaba demasiado en clavar una estaca, le di un pisotón que la terminó doblando. ¡Qué hacés, boludo!, me retaron mis compañeros de carpa, enojados porque tenían miedo de que Villalba nos subiera al micro y nos mandara de vuelta a casa. El profe cuidaba esas carpas más que a cualquier otra cosa, porque si bien las autoridades de la escuela no se habían animado a cancelarle los viajes, le negaban la plata para comprar otras nuevas.

El que se acercó a darnos una mano fue Chango, nuestro preceptor, que también había venido al viaje. Primero nos hizo desarmar lo poco que habíamos llegado a montar, porque nos habíamos olvidado de poner la lona. Qué lona, preguntamos a coro los cuatro. La que el profesor había pedido que lleváramos para evitar que se filtrara agua. Tuvimos que improvisar con unas bolsas de supermercado.

Nos pareció que Chango terminaría más rápido si lo dejábamos solo. Yo me entretuve con unas vizcachas que se me habían acercado. Abrí un paquete de galletitas que tenía en la mochila. Chango, que me venía observando mientras encajaba los parantes, me gritó que no les diera de comer. Me mostró su mano derecha para recordarme que le faltaban un par de falanges. Él también había sido alumno de Villalba.

El sendero era lo suficientemente angosto y la barranca, lo suficientemente alta, como para sentir pánico de mover un pie. En el borde del precipicio había arbustos de donde agarrarse en caso de un resbalón, pero las ramas tenían pinches. Yo prefería avanzar de costado, de cara al horizonte, apoyando la espalda entera contra la roca. Fernando venía atrás, a mi izquierda, burlándose de mi cobardía. Éramos los últimos de la fila.

Cuando te encontrás a semejante altura en la intemperie, empezás a sentirte solo y aparece una fuerza que intenta chuparte hacia abajo, como en los huecos de los ascensores. Aparecen ganas de saltar.

De repente Fernando no hizo más bromas, dejó de reírse, no dijo más nada. Estábamos los dos de cara al precipicio. Le pregunté qué le pasaba. Le había cambiado la expresión sin motivo, ahora lo notaba muy serio, no preocupado pero con esa mirada extraña que ponía a veces. Yo le hablaba de costado. Te tragaste un bicho, insistí, aunque tampoco me respondió. Fernando estaba tranquilo, a pesar de todo, incluso más tranquilo que antes cuando me hacía bromas para descargar los nervios que a ambos nos generaba la barranca.

Fernando me agarró la mano e inclinó su torso hacía adelante, como dispuesto a tirarse al río y arrastrarme en la caída. Le metí una piña en el hombro y logré soltarme a tiempo. No sé a tiempo de qué, pero esa broma no me causó gracia.

Esos segundos durante los que no estuve pegado a la pared, creí que me volaría con el viento. Fernando no me estaba prestando atención, parecía haberse olvidado de mí. La piña no le había dolido. Miraba pálido hacia abajo como si hubiera descubierto algo siniestro, pensé en un cadáver flotando en el agua, algo de ese estilo, aunque miré en la misma dirección y no alcancé a verlo.

Lo que vi fue la duda en los ojos de mi amigo. Vi eso que algunos describen como una sombra, un humo que atraviesa, en un rapto, la mirada del otro. Pero yo lo percibí con mayor intensidad y movimiento, con una voluntad propia. En tal caso, hubiese descripto aquello como un insecto que se incineraba sobre el vidrio recalentado de una lamparita.

Después de la cena, Villalba anunció que iríamos de caminata por la selva, excepto Fernando que sufría retorcijones. Aún se lo veía pálido y yo sabía que estaba descompuesto desde la tarde, que la comida no había tenido la culpa. Le pedí permiso a Villalba para quedarme yo también, quería hacerle compañía. El profesor me preguntó si éramos novios, a la vez que me encandilaba con su linterna.

En medio de la caminata, Villalba nos hizo tomar por un atajo. Mientras él sostenía un alambrado, nosotros gateamos, uno tras otro, hacia el lado contrario. A uno de los pibes se le enganchó el pantalón y tuvimos que tironearlo entre un par.

Bajamos a la costa y nos sentamos frente al río. Villalba ordenó hacer silencio y apagar las linternas. Estuvimos un rato largo ahí, sin intentar otra cosa que juntar puñaditos de arena y escuchar la corriente de agua. Ninguno buscaba hacerse el gracioso. Yo no paraba de pensar en Fernando, en lo que estaría haciendo en ese momento, en si alcanzaría a ver todas esas estrellas a través de la lona. Lo imaginaba tirado sobre la bolsa de dormir, con los ojos abiertos, mirando el techo de la carpa.

La noche en el palmar era otro hueco de ascensor, otro agujero negro que te traga. El río sonaba parecido al murmullo de una voz aconsejándote en el oído, una voz metiéndose bien hasta el fondo de tu cabeza.

Hugo

Natalia Camodeca*

Así como algunos crean vida, teoremas, bellas composiciones musicales, o inmensos puentes que te llevan de un lado a otro, yo puedo crear portales. La cuestión técnica del asunto la expondrá otra persona en otro relato, para aquellos de mentes más brillante que la mía. Por ahora no puedo explicar cómo lo hago, la ciencia detrás de eso, pero puedo afirmar con total seguridad que hay otros mundos. No estoy seguro de si yo los creo con mi fantasía o de si siempre estuvieron ahí y resulta que simplemente poseo la llave para abrir la puerta que me lleve a ellos. Pero existen, y para los interesados en los viajes entre mundos, aconsejo seguir detenidamente la siguiente narración.

Hace unos cuarenta años me encontraba corriendo hacia la casa de mi mamá en Olivos. Había escuchado que venían por mi mujer y por mí. Venían a borrarnos. El procedimiento se desconocía, al menos yo lo hacía porque era un muchacho ingenuo e idealista. Creía que mi grupo era algo revoltoso sin llegar a ser extremo como los otros, y creía que mi causa era la de los demás. Pero siempre hay causas detrás de las causas y cuando se es joven como lo era yo, es fácil pecar por inocencia.

Nunca imaginé que mi sueño de un país mejor culminaría con una bala y un muerto. Desde luego no fui yo el que disparó, aunque sí el que llevó al hombre al patíbulo. En un principio todo consistía en asistir a las reuniones clandestinas y ponerse en campaña para juntar dinero. Con el pasar de los días, las convicciones políticas fueron abandonándome y convirtiéndose en un fanatismo muy lejos del ideal primero. Las discusiones fueron reemplazadas por peleas, las ideas por violencia y el bienestar del país quedó postergado por la guerrilla. Los argumentos eran los mismos pero las intenciones detrás de ellos me parecían otras. Aquellas otras personas con las que me había sentido identificado de pronto me resultaban extrañas, tal vez fuera que mis ideales no eran tan fuertes como los de ellos o tal vez fuera ver a un chico apuntándole a otro a la cabeza.

El hombre al que veía a los ojos justo antes de ser asesinado no tenía nombre para mí. No tenía familia que estuviera pidiendo por su vida ni un dios por el cual rezar en sus últimos momentos. Lo que sí tenía era un traje de la marina. Y eso alcanzaba para que yo

* Natalia Camodeca. Correctora literaria y Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador. Correo electrónico: nataliacamodeca@yahoo.com.ar
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 151-158.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

entendiera que no se trataba de un error, aquel hombre debía permanecer donde estaba según las órdenes de La Célula. Recuerdo que fijaba la mirada en un punto del suelo como si intentara penetrarlo. Llevaba un traje impecable salvo en los lugares donde le había salpicado la sangre cuando le dimos en la nariz con la culata del revólver. No había dicho mucho. Al menos nada de relevancia. Pero con el traje alcanzaba. Recuerdo que me daba una sensación de respeto y rebeldía a la vez. Y por eso miré aquellos ojos con fijeza casi todas las horas que duró el proceso.

Al principio creí que pedirían rescate. El dinero siempre faltaba. Pero pronto entendí que esta movida era otra cosa. Mi compañero estaba nervioso y no paraba de insultar y patear la mesa en la que estaba el teléfono. Esperábamos órdenes. Particularmente, yo esperaba que nos indicaran a quién debíamos llamar para pedir dinero. Pero me parece que a esa altura era el único que no quería entender lo que sucedía. Estábamos en el sótano de un boliche clausurado. La tía de alguien vivía al lado y mantenía guardia. A eso de las tres de la tarde la vieja apareció con un periódico en la mano. Nos mostró una nota de la segunda hoja y puso cara de gravedad. Se decía que había desaparecido un joven de la marina. Se llamaba Leopoldo y su mujer estaba embarazada. No reconocí al joven de la foto como el mismo joven que tenía arrodillado en el piso. En el periódico, tal vez por el modo en que sonreía con timidez, parecía un crío. Pensé en su mujer.

Hacía calor y no había casi luz salvo la que entraba por un vidrio sucio y la que prodigaba un foquito sobre la mesa. Las paredes estaban enmohecidas y se olía la humedad. Un lugar feo para morir. En realidad, en algún punto de la espera, me di cuenta de que tal vez tendríamos que asesinar al marinero. Y estaba de acuerdo si eso suponía un avance en la causa. Además, todo uniformado era responsable de su propia suerte desde el día en que se había alistado. Yo no era más responsable por matarlo que él por pensar estúpidamente.

Algo me avergonzaba y desvié la mirada hacia mis mocasines. Eran más bien feos pero era el único calzado que me había llevado de casa de mis padres. Allá había recibido una buena educación, y siempre había tenido dos pares de calzado en perfectas condiciones. También tenía chombas y camisas, pantalones pinzados de los que me gustaban, cinturones y comodidades. Mamá se había encargado de darme todos los gustos dentro de lo que podía y creo que mi vergüenza tenía algo que ver con mamá.

En raras ocasiones tenía tiempo para pensar en mi familia y en la vida que había tenido de más joven. Era irónico que volviera a tener tiempo para reflexionar en aquel sótano, mientras miraba al marinero arrodillado.

—¿Qué tienen de especial esos mocasines para que los mires así? —me preguntó mi compañero.

Alcé la cabeza y me di cuenta de que él estaba asustado también. Éramos tres hombres asustados en un sótano sucio. Se me ocurrió que podríamos irnos los tres y comenzar una vida en otro lugar con sol, con árboles, con libertad.

—¿Me escuchaste?

—Espero que llamen pronto.

—¿De verdad? —preguntó con una mirada que me hizo vacilar.

¿Realmente quiero que suene el teléfono?, reflexioné. Hice una mueca y desvié la mirada, otra vez, hacia los mocasines. Tenían la punta gastada de tanto andar. Pensé en los zapatos negros que mamá me había dado al cumplir 18. Esos sí que debían estar intactos en el placar. A diferencia de los mocasines no los llevaba a sótanos polvorientos. Los usé en muy pocas ocasiones, casi siempre para salir con muchachas. Estaba orgulloso de mis zapatos, me daban aires de estrella de cine. Mamá me dijo siempre que me parecía a un actor argentino. Era morocho y robusto, no demasiado alto pero sí lo necesario. Siempre había sido algo soberbio, tal vez porque el soberbio es el primero de los inseguros. Seguía teniendo soberbia pero además había cansancio. La inseguridad es agotadora. Sé que había cambiado. Lo sé porque a mis colegas les había pasado lo mismo. Supongo que tiene que ver con el rumbo de las vidas, y yo había elegido una vida clandestina y de choque. Me pregunté si al marinero también lo había transformado el rumbo de su vida. Supongo que sí porque no se parecía al de la foto. Pensé de nuevo en su mujer.

—¡Te digo que atiendas! —me instó mi compañero.

Miré el teléfono como si se tratara de una granada y más cagado que nunca en mi vida, atendí. En ese momento me enfrenté con la realidad en mí mismo. No importaba la orden, hacía años que sabía que iba a matar al marinero. Desde aquella vez que me pidieron que guardara la mochila con armas, y lo hice de buena gana. Siempre pensando en la causa. Cuando sonó el teléfono solo me di cuenta de que así como el marinero había elegido el uniforme, yo también me había alistado, aunque en el bando opuesto. Era un hipócrita que jugaba a la guerra y no se hacía cargo. Dejé de mirar mis mocasines y me decidí a hacer lo que correspondía. Pero mi compañero se adelantó. Agarró el revólver que estaba en la mesa y le dio un tiro. El marinero cayó hacia un costado. Podía verle el agujero en la chaqueta y cómo se empapaba de sangre.

—Tenía que ser rápido. No merecía mayor tortura —me dijo con los ojos deformados por la desesperación.

—No llegué a darte la orden —musité con terror. Ya no había hipocresía. La verdad había salido a la luz.

—No hacía falta —me respondió y se guardó el revólver en la parte de atrás del pantalón.

Unas semanas después me soplaron que venían por mí. No era la primera vez que escapaba de un lugar, pero sí la primera en donde mis enemigos me sabían culpable. Lo primero que hice fue llamar a mi mujer y explicarle que debíamos irnos de Buenos Aires. No sé qué habrá pasado por su cabeza porque se quedó en silencio unos cuantos segundos hasta que habló. Sonó fría y racional. Y yo sabía que cuando ella hablaba de ese modo era para ponerle distancia a sus emociones. Me di cuenta de que estaba asustada, tanto como yo.

—Te paso a buscar —dije.

—Estoy en lo de Maribel pero creo que debería irme, por los nenes.

—No, quedate ahí. No te muevas. Cierren la puerta y trábenla con algún mueble —sugerí y colgué el auricular.

Estaba en la casa de una tía. Sabía que había escuchado la conversación y para cuando me di vuelta no me sorprendió la mirada que encontré. Era una mezcla de enojo, alarma, tristeza. Menos mal que no era mamá, me dije y agarré un bolso para irme. Ni siquiera saludé, no había tiempo. Corrí escaleras abajo. Cuando abrí la puerta me pareció ver que dos personas se acercaban a la casa. Pero no me detuve a observar. Estaba tan asustado que no podía ver las cosas con claridad. Parecía como si la calle y las casas fueran manchones sobreexpuestos a la luz. Era como si mis ojos tuvieran un velo blanco. Escuché a mi tía desde la ventana del primer piso, pero no entendí lo que me decía y luego vi que me arrojaba algo. Miré hacia el suelo y vi los mocasines. Ni siquiera me había calzado al salir. Los levanté del piso y me di cuenta, entonces, de que sería lo último que haría. Había perdido segundos valiosos en un calzado.

Corrí en dirección a la casa de mamá. Quería verla una vez más. Escuché a los hombres detrás de mí, le gritaban a alguien que estaba esperándome en la esquina. Alcé la vista, intenté concentrarme pero supe que no importaba lo que hiciera, me habían atrapado. Delante de mí, el Falcon verde esperaba para engullirme.

El viaje duró alrededor de dos horas. Iba encapuchado en el baúl así que no pude ver a dónde me llevaban. El auto se detuvo haciendo una pequeña curva y sentí que tironeaban de mí para que saliera del vehículo. Me empujaron unos metros y me sacaron la capucha. Estaba parado en la puerta de un galpón en medio de un campo. Una vez más noté que iba descalzo. Sentía la tierra seca en la planta de los pies. Serían las dos de la tarde y el sol, todavía amarillo, estaba alto. Me metieron en el galpón y cerraron la puerta. Enseguida noté que había otra persona. Tuve que esperar para que mis ojos se adaptaran a la oscuridad y entonces reconocí a mi compañero. Se había meado encima, pero además de eso, se encontraba en buen estado. Noté que habían tirado mis mocasines en el suelo. Los recogí y me los puse.

—Nos van a matar —me dijo temblando.

—Son militares —respondí para confirmar la idea.

—Estos hijos de puta nos van a matar —repitió.

De afuera escuchamos que golpeaban la puerta con algo metálico para que guardáramos silencio.

—¿Ves algo que nos pueda servir para defendernos? —pregunté.

—¿De un balazo? No creo. Solo hay partes de maquinarias rotas.

Miré alrededor y distinguí un cuadro grande con marco antiguo. La pintura era de una playa rodeada de acantilados. El sol de la mañana iluminaba las olas y se veía un velero en el horizonte. Me acordé del marinero. Sentí una punzada en el pecho. También pensé en mamá y en mis zapatos de 18.

Me acerqué al cuadro y recordé haber pensado en un paisaje similar con anterioridad.

Fue cuando estábamos en el sótano del boliche abandonado, con el marinero arrodillado y esperando la llamada. Había deseado abandonar la ciudad, la causa, los ideales. Ahora ya no podía huir hacia un horizonte con sol. Todo lo que me esperaba estaba al otro lado del galpón.

—¿Conocés la playa? —me preguntó mi compañero acercándose a la pintura para observarla mejor.

Asentí y recordé un viaje a Mar del Plata cuando tenía doce años.

—Es una putada el velero en la pintura. Te hace pensar —dijo mi compañero.

—¿De qué lado estás? —inquirí pasando un dedo sobre el óleo.

—Del tuyo. Del pueblo. De los que quieren hacerse cargo del país, como los viejos caudillos. Yo sé que vamos a triunfar, aunque vos y yo ya no estemos. La gente que dirige nuestro grupo sabe planear y moverse. Son estratégicos. Inteligentes. Y estamos del lado de los buenos. Somos los buenos —me dijo mirándome a los ojos con más preguntas que las que aparecían en su voz. Me miraba y me preguntaba si aquello que decía con tanta convicción era así.

Yo tenía miedo. Muchísimo. Pero no se me notaba en lo físico más que en mi mirada posada en el cuadro. Todo mi pensamiento estaba puesto en ese paisaje. El deseo que había tenido tantos años de cambiar mi país, de cambiar mi mundo, se había transformado por otro. Deseaba irme al mundo de la pintura; enterrar mis pies en la arena y oír las olas. Apoyé la frente contra la pintura e inspiré profundo mientras imaginaba que olía el mar salado.

Algo debe haber pasado. Es decir, algo pasó pero recién ahora, a la distancia, puedo empezar a comprender. Fue como si cayera hacia adelante justo después de oír que la puerta del galpón se abría. No sabría decir si los milicos me vieron o se encontraron con un galpón sin presos. Pero sentí que entraba en otro lugar, húmedo, cubierto por telones de terciopelo rojo. Asustado como estaba de que nos persiguieran, tironeé de mi amigo —el cual se había venido conmigo de alguna forma— y nos obligué a adentrarnos entre la tela. Avanzamos unos cuantos metros en aquel lugar oscuro y frío hasta que alcanzamos una puerta de metal. Empujamos y la puerta se abrió hacia adentro.

—¿Qué es este lugar? —me susurró mi compañero al oído.

Le indiqué con un codazo que hiciera silencio. No veíamos nada. Palpé la pared buscando un interruptor. Pero en cambió, sentí una mano que me agarraba del brazo.

—¿Quién está ahí? —preguntó el que me había aferrado con voz temblorosa.

—¿Qué es este lugar? ¿Dónde estamos? —dije de pronto lleno de miedo.

—Qué se yo qué es. Estoy encerrado. Me van a matar en cualquier momento. Llévenme con ustedes por esa puerta —respondió el que parecía ser un hombre joven.

—¿Por qué te van a matar?

Lo interrogaba por miedo a lo desconocido. La habitación a oscuras me ponía los pelos de punta y no dejaba de pensar en los milicos del galpón.

—Por ser un idealista que quiere a su país —me respondió—. Me llamo Manuel

Iribarren. No me queda mucho tiempo. Llévenme, por el amor de dios.

—¿Estás atado?

—Solo las manos. Puedo caminar.

—Vamos —dije y lo ayudé a levantarse.

Caminamos varias horas. La tela rojiza era pesada y nos costaba caminar. El olor del meo de mi compañero mezclado con el de la tela me impregnaba la nariz. No entendía lo que estaba pasando pero tenía tanto miedo de detenerme y volver al galpón que preferí continuar. Me pregunté si estaría muerto o dormido. Tal vez desmayado por el miedo. Pero sentía la tela pesada contra el cuerpo y veía la silueta de mi compañero que caminaba por detrás y me decía que un sueño no se sentiría de ese modo. A pesar de tener el pantalón pegado por la transpiración y el dolor en la planta de los pies, lo que más me hinchaba las pelotas era estar tan asustado. Nunca había sentido tanto temor. En las últimas reuniones con mi grupo, las cuales eran cada vez más cortas, se hablaba de resistir con valentía —y silencio— los desaciertos de quienes nos perseguían. Tan solo unas semanas atrás me sentía capaz de soportar una bala en el cráneo sin flaquear. Pero esto era completamente distinto. La idea de la muerte es débil ante el acecho de la verdadera muerte. Por eso pensamos que podemos aguantar de pie, sin temblar, sin mearnos encima.

Anduvimos horas. A cada rato encontrábamos una puerta y alguien a quien rescatar. A los primeros les preguntamos con cautela quiénes eran y por qué estaban encerrados. Había mujeres y hombres. Todos decían algo parecido: «me atraparon por ir en el bando contrario». Al sexto ya no le preguntamos nada. Nos limitamos a sacarlo de la habitación antes de que fuera tarde. Al final éramos un grupo de más de veinte personas. Todas sigilosas, golpeadas y llenas de temor.

En determinado momento, varias horas o días después —quién sabe—, corrimos el telón y detrás apareció un cielo con nubes y un océano. Habíamos alcanzado la cima de un acantilado. Debajo estaban la arena y las olas. En el horizonte, el velero. Parecía un sueño, pero no lo era. Estaba vivo. Sentía el aire salado en los pulmones. Lo miré a mi amigo perplejo y feliz. Me volteé para conocer las caras de mis otros compañeros que había rescatado pero al verlos, aumentó mi incredulidad.

Varios de ellos llevaban traje de milicos y de policía. En un segundo la realidad me golpeó el alma. Nos distanciaba solo un traje. Un traje, un bando, una postura. Alguien a quien admiro poco dijo alguna vez que las ideas no se matan, y ahora lo veía con claridad. Cada tortura, desaparición o muerte nos acercaba más al otro bando, a pesar de querernos separar.

Miré mis mocasines y sentí vergüenza. La verdad nos impactó a todos juntos. Algunos lo comprendimos de inmediato, otros con el paso del tiempo. Pero todos comprendimos al final. Me saqué los mocasines y los arrojé en el agua. Me parece que ese fue mi último acto de rebeldía. De rebeldía contra mí mismo. Me di cuenta de que los mocasines simbolizaban una parte de mi pasado que quería dejar atrás.

Pasamos varios días en aquella playa desierta. Comíamos de unos bananeros y tomábamos agua de un viejo grifo cerca de una construcción cerrada. Pero un día apareció en el horizonte otra persona. Se acercaba a toda prisa. Cuando estuvo lo suficientemente cerca para que lo oigamos nos dijo:

—¡Otros viajeros! ¿Quién lo hizo?

—¿Quién hizo qué? —preguntó mi amigo acercándose al nuevo para verlo mejor—. Pensábamos que nos habían dado un tiro y que esto era el paraíso. Los otros piensan lo mismo.

—No tienen pinta de merecerse el paraíso —replicó el nuevo con una sonrisa amable. Tenía el torso desnudo y lo que era la camisa atada en la cabeza— ¿Quién lo hizo?

—Supongo que fui yo —dije levantándome del suelo y sacudiendo la arena de mis calzoncillos— ¿No estamos muertos, entonces?

Negó con la cabeza como si le acabara de preguntar una locura, pero al ver que el grupo entero lo miraba con dudas, agregó para explicar:

—Este lugar es real. ¿Fue a través de una fotografía?

—De una pintura —respondí tomándome unos segundos para comprender la pregunta.

—Con algunas pinturas se puede hacer. Si el artista pintó una playa basándose en una real y existente, entonces se puede.

—¿Y dónde estamos? —preguntó mi compañero mirando el horizonte.

—En unas islas del Pacífico, cerca de Fiji. Ese velero —dijo señalando el horizonte— es de un hombre en la isla vecina. Viene al coral a bucear. Es un fanático. ¿No lo vieron todavía?

Negamos con la cabeza. El nuevo sonrió y parecía que por primera vez nos observaba con atención.

—Vamos, no pueden vivir a bananas. Felipe —se presentó tendiéndome la mano.

—Hugo —musité.

Alcanzamos el pueblo unas dos horas después. Acá nos quedamos algunos. Otros iniciaron el viaje de regreso a casa, aunque no sé si habrán encontrado destino. En cuanto a mi habilidad de transportarme parece que nadie la cuestiona. Tal vez están más locos que yo. Pero lo cierto es que no soy el único que puede hacerlo. En dos ocasiones encontré viajeros que habían venido a la isla a través de ciertas copias del cuadro que encontré en el galpón. Un uruguayo y un chileno. Se alegraron tanto después del susto. ¿A quién no le gustaría tocar una pintura y aparecer en una hermosa isla?

Volví a usar mi poder hace poco para viajar a mi país. Resulta que uno de los hombres que vino conmigo a la isla tenía una fotografía del almacén donde trabajaba, allá en Argentina. Aparecí en plena noche detrás de un mostrador. Volví a la casa de Rawson pero no quedaba nada para mí. A veces, hay que dejar ir parte del pasado. Revisé en el placard y encontré los zapatos que mi mamá me había regalado a los 18. Fue todo lo que agarré. Usé una foto que le habíamos tomado a la isla y regresé.

Nunca fui de escribir mucho, pero creo que algunas cosas vale la pena contarlas. En

este caso no traté de explicar lo que pasó en mi país, sino lo que me pasó a mí. Siempre me sentí un barrilete que andaba errante en el cielo, arrastrado por las ideas caprichosas. Ya no me siento de ese modo. Mientras escribo con mis zapatos negros llenos de arena, recordando a mamá con ternura, me doy cuenta de que todo se simplificó, de que estoy bien. Estamos bien y somos muchos. Ahora espero que recuerden que no estamos muertos. Somos desaparecidos.

Reseñas

Historias sin historia. La mirada que piensa

Daniel Alejandro Capano*

Datos de la Obra

Gavinoser, Kelly (2014). *Historias sin historia. La mirada que piensa.* Buenos Aires: Dunken. ISBN 978-987-02-7317-2.

Historias sin historia. La mirada que piensa es un libro singular por la manera novedosa de recrear el material lírico presentado y por el trabajo personal realizado sobre el discurso que lo transmite.

Kelly Gavinoser, de amplia trayectoria en el campo de la semiología, la lingüística, la gramática y la creación literaria, desgrana en estas páginas sus conocimientos de esas disciplinas, pero no de manera dogmática, sino cuestionando y reelaborándolos desde su particular punto de vista. Tal bagaje forma una compacta amalgama con diferentes temas y tipos de discurso, en especial con el poético. El mestizaje de géneros que ofrece la lectura es el eje vertebrador del volumen. Se está frente a un texto de ruptura en cuanto al género. No es un ensayo, tampoco puede ser considerado prosa narrativa o descriptiva, ni lírica pura porque el libro es todo eso y mucho más. Escrito en primera persona, el sugerente título de *Historias sin historia* conlleva una negación implícita. Se trata de la construcción de un sintagma que niega al final lo que se afirma en la palabra inicial. Por otra parte, el texto escrito parece desbordar su espacio tradicional para proyectarse en el paratexto de la tapa, donde se muestra una enigmática mirada (*La mirada que piensa*) en un rostro semioculto por un pañuelo, con lo cual no solo se escatima información verbal, sino también visual. Estos estímulos llevan a pensar en el constructo de una «poética de la negación»: negación de géneros, negación de información referida a las materialidades de la comunicación, a la tapa, negación verbal con relación al oxímoron del título. Además, se podría casi afirmar lacanianamente que lo esencial es aquí el significante, de tal modo que se niega también el signo lingüístico saussuriano en favor de ese componente sígnico, es decir que se reduce el significado respecto del significante, se acota, no se anula porque

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente e investigador en literatura italiana, literatura francesa en la USAL y la Universidad Católica Argentina (UCA). Correo electrónico: daniel.capano@fibertel.com.ar
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 161-163.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

ello haría ininteligible el texto. Así, el lector es desafiado a encontrarlo entre las múltiples «historias sin historia» ofrecidas. El libro se identifica, como señalara Roland Barthes, con el «texto de goce», aquel que no está ligado a una práctica confortable de lectura, sino que desacomoda los componentes discursivos y hace profundizar al lector sobre lo que está leyendo, lo obliga a cavilar, a practicar una lectura activa en busca de sentido.

Gavinoser da cauce a la creación de un estilo novedoso, conectado de forma indisoluble con el (no)género que produce, con la hibridación discursiva y con continuas rupturas isotópicas. De este modo, exhibe con una mirada fenomenológica el (su) mundo. Un mundo fragmentado con los trozos lírico-narrativo-descriptivo-ensayísticos que componen las diferentes partes del libro. El fragmento, tan característico de la escritura posmoderna, adquiere espacio destacado. La misma autora se refiere a ellos cuando apunta: «Todo esto tiene que ver con los *fragmentos* —dije— que no son compartimientos estancos sino partes de un todo, de ese todo que constituye la vida y la existencia, la existencia hecha de pensamientos-palabras-poemas» (2014, p. 88). Asimismo, como un plus semántico adicional, no pocas imágenes que integran las piezas poéticas, generadas sobre la base de la desarticulación corporal, provienen del surrealismo.

La escritura posee un ritmo variado en el que la prosa fluye de forma plácida para desembocar, como el «impromptus» que organiza una parte del libro, en la indeterminación y el sobresalto orquestado sobre la alteración de palabras-temas, la arbitraria puntuación o su ausencia y la construcción con presencia intencionada del anacoluto («me guía hasta la entrada de» [2014, p. 16]). Semejantes peculiaridades crean un ritmo sinuoso en el que alternan el remanso del *piano* y la potencia del *fortissimo.* El discurso críptico y la acumulación caótica se vuelven por momentos diáfanos, emotivos, líricos (2014, pp. 26-28).

La intertextualidad, la retícula de mención de autores o de sus obras, no se manifiesta como una mera cita erudita, sino que se expone al lector desde distintos ángulos de abordaje. Emma Bovary se incorpora a la narración por medio de un coloquio fraterno o amical con el lector. La escritora crea de modo contrafactual su particular versión de la heroína y de su suicidio. Borges aparece aludido en forma abismal dentro de una cita de Platón: «*como dijo Platón en el Cratilo... ¿en el nombre de la rosa está la rosa y todo el Nilo en la palabra Nilo?* —dijo Borges» (2014, p. 26). Y Unamuno y Pirandello se encuentran comentados de modo indirecto: «Hoy, mi personaje rebelde se niega a tomar cuerpo aunque después de mí me pidió la oportunidad de ser» (2014, p. 20). Entre otros escritores, también se nombra a Dante, Pizarnik, Rilke, Joyce y Fuentes.

Como una napa estética oculta subyacen el humor y el autohumor. Son agudezas sutiles, en ocasiones irónicas, que hacen esbozar una leve sonrisa.

El lenguaje, concebido de acuerdo con una postura nominalista («El mundo existe porque se lo nombra» [2014, p. 31]), crea objetos, en el sentido lógico del término, con palabras. Como George Perec en *La Disparition*, en el que desaparece la letra «e», tan frecuente en la lengua francesa, y *Les Revenentes*, que la usa para inventar un sistema

vocálico exclusivo, Kelly Gavinoser juega en un párrafo con las palabras que empiezan con *fu-*, entre otras audacias léxicas: **fu**e, **fu**lgores, **fu**lmínea, **fu**ente, **fu**erza, **fu**ego, **fu**ga, **f**ugaz (2014, p. 111. En negritas en el original). También combina diferentes voces valiéndose de la iconografía tipográfica: «el Banco —al lado—($$$) y la basílica (otros $$$)» (2014, p. 51), o las descompone para que estallen en múltiples significados: «com/pre (h) endí que mis estrellas eran luces» (2014, p. 25), verbo que se abre con un haz de significados: «comprender», «prender», «hendir». Las palabras terminadas en «-ente» y los participios tienen también su rincón lúdico en el texto: «pertenec*iente,* sal*iente*, dic*ente*, acaso un *ente* de/m*ente* que *miente* porque no *siente*» (2014, p. 115); «atrapados, cercados, succionados, entenados, encerrados, atrancados, atribulados, enconados, cercenados [...] atacados... ados...ados...ados...ados...» (2014, p. 28). El registro coloquial ocupa parte de la escritura con particularidades marcadas por la tipografía, de la que se hace un uso intensivo con artilugios variados: «¿¿¡¡QUÉÉÉÉÉ!!??» (2014, p. 26), «**¡BASTAAAAAA...!**» (2014, p. 82. En negritas en el original).

En las páginas finales, el léxico se trabaja contaminado con voces mejicanas, con el recuerdo implícito del *Popol-Vuh* y la evocación, a modo de homenaje, de Carlos Fuentes. No se trata de un alarde lingüístico-literario, sino de un instrumento empleado por la escritora para reafirmar una identidad americana.

En síntesis, *Historias sin historia. La mirada que piensa* es un libro multiforme en el que Kelly Gavinoser crea un mundo mostrando, mediante su mirada reflexiva, diferentes aspectos de la realidad, de la existencia y del conocimiento. Su universo literario, captado con sensibilidad fenomenológica, ofrece objetos y sensaciones expresados con un lenguaje vertido en un código particular. La primera persona discursiva con reminiscencias autobiográficas atraviesa el texto para expresar momentos de intensidad lírica y generar pensamientos sobre la metaliteratura, en especial sobre la metapoesía. En el alambique de su laboratorio de escritura bulle un torbellino de ideas. Se discute, en tono amable pero enérgico, con gramáticos y lingüistas, se duda, se pregunta, se opina y se ofrecen propuestas.

Cuando un escritor se compromete con su labor literaria y con los principios estéticos que sostiene, el lector se beneficia, ya que se lo invita a meditar, a participar de ese «banquete» en el que la disensión y el cuestionamiento de los axiomas dados por válidos son un alimento estimulante. Entonces, la transgresión se hace energía generadora de la escritura y la palabra poética, *historias sin historia.*

Reseña del Libro de Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo *Juego de espejos. Otredades y cambios en la literatura argentina contemporánea*

Andrea Alejandra Bocco*

Datos de la Obra

Bracamonte, J. y Marengo, M. C. (dirs.). (2015). *Juego de espejos. Otredades y cambios en la literatura argentina contemporánea*. Córdoba: Alción.

Para quienes investigamos en las Ciencias Humanas o Sociales, la edición de un libro que muestra los «resultados» de la investigación llevada a cabo durante los últimos cuatro años (como es el caso de *Juegos de espejos. Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*) es siempre una alegría, una satisfacción, pero, también, suele tener sabor a poco, porque ¿cómo medir los «resultados», de forma concreta, en nuestras disciplinas? Hay una parte de la producción de conocimiento construido que se visibiliza poco y se traduce en el trabajo sostenido de discusión, ajustes e intercambios, elaborado hacia el interior de cada equipo de investigación. Esta dinámica va formando recursos humanos, en forma segura y sostenida, pero la consolidación de ello es un proceso que insume mucho tiempo y, por lo tanto, no es instantánea ni aparece de manera completa en un libro colectivo elaborado, después de cuatro largos años de trabajo investigativo. Es decir, la madurez, la solidez, la agudeza, la profundidad y la mirada complejizadora, a la hora de formular problemas en nuestro campo, e intentar dar respuestas a ellos, se logran en el tránsito de un camino de formación, estudio y compromiso intelectual. En ese camino, los logros no son individuales, son siempre colectivos, porque el conocimiento se produce en el marco de la dinámica social (e institucional, en nuestro caso), y porque, en esa clave, se necesita pensar y pensarse junto al par y al otro que es un semejante, aunque distinto; que ayuda a construir mi identidad (intelectual-investigativa) y me confronta en su alteridad. En este punto, el eje del equipo dirigido por Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo atraviesa, nodalmente, las prácticas intelectuales de investigación.

* Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Profesora adjunta en las cátedras de Literatura Argentina I e Introducción a los estudios universitarios-Curso de nivelación (Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC). Correo electrónico: anbocco@gmail.com
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 164-167.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Tiene una relevancia central que nos exige seguir reflexionando en torno a él: la otredad.

A propósito de este eje, algo que asegura un trabajo productivo, en un equipo de investigación, es un tema potente que permita hacer confluir diferentes trabajos de análisis particulares en una propuesta conjunta que dé cuenta, en cada caso, de una parte de la problemática abordada, sin que sea una mera colección de artículos diversos. Esto parece algo del orden de lo obvio (y lo es) a la hora de organizar un equipo. Sin embargo, en el trabajo concreto, se torna en el gran desafío para hacer de un proyecto de investigación un trabajo colectivo que supere la mera reunión de individualidades. En el caso que nos ocupa, *Juego de espejos* evidencia que el equipo que dirigen Bracamonte y Marengo, en la Universidad Nacional de Córdoba, ha encontrado un tema potente y productivo (las otredades) que les ha permitido articular, casi en su totalidad, los trabajos de cada investigador, en un panorama de la literatura argentina complejo (desde 1940, en adelante), que concita la atención y la necesidad ahondar en él.

El volumen nos ofrece no solo trabajos de calidad crítica, sino que, también, es una muestra de las líneas de investigación que se sostienen en el campo de los estudios de la literatura argentina en Córdoba. Hay preocupaciones centrales que han persistido en la producción crítico / académica de los últimos veinte años, tales como la relación entre literatura y política. Esa marca se ve clara (aunque diferencialmente) en los temas que hoy transitan los equipos que dirigen tanto Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo, como los que están a cargo de Pablo Heredia y Domingo Ighina; y tal vez, en menor medida, el que tiene como directora a Cecilia Corona Martínez.

Las otredades visitadas en *Juegos de espejos* están asediando el peronismo, la dictadura militar, la posdictadura y la crisis del 2001, aunque esta última está *in absentia,* elidida en el artículo de Fernando Reati sobre la novela *El corazón de Doli*, de Gustavo Nielsen. El cruce con estos momentos / movimientos políticos otorga espesor histórico al análisis y complejiza la perspectiva sobre el sistema literario, sin por ello perder la especificidad en el abordaje de las otredades literarias.

Un nuevo punto de contacto entre los desarrollos investigativos sobre literatura argentina de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba es el tránsito por temáticas y textualidades poco visitadas por la crítica hegemónica: las otredades, la cultura popular, la multitud y la heterodoxia. Así, este libro nos ofrece análisis detallados y detenidos de obras y / o autores casi vírgenes para los estudios literarios: Roger Plá, Sara Gallardo, Manuel J. Castilla, Juan Filloy, Gustavo Nielsen, Fabián Casas, para nombrar a los más destacados en el género «no destacados» por la crítica. Lejos de ser esto una pose de excentricidad o de trabajar lo que, en apariencia, es irrelevante en la literatura, se trata de una actitud investigativa e intelectual de compromiso con la cultura argentina / latinoamericana, para evidenciar las voces acalladas, para completar y densificar un mapa literario, y para asumir un locus de enunciación propio. Es decir, construir una voz, una escritura, una crítica propias en la que digamos y no solo seamos dichos.

El lugar propio de enunciación de este libro y de este equipo es claro en varios aspectos. Junto a los ya señalados (el cruce literatura / política; el recorrido por textualidades y problemas no consagradas por las líneas hegemónicas de las políticas de investigación) es la vocación de diálogos locales. Me refiero a que el conocimiento está construido en relación con y a partir de una masa crítica cordobesa ubicada en pie de igualdad con otras voces, sin por eso caer en un localismo inconducente. En ese sentido, el texto introductorio de Jorge Bracamonte parte de los desarrollos de Silvia Barei y su equipo (radicado en la Universidad Nacional de Córdoba), para pensar las problemáticas de la otredad y, luego, transitar por autores «clásicos» (Sartre, Levinas, Derrida, Freud-Lacan, Bajtín). En el caso del texto de apertura de María del Carmen Marengo, la palabra situada está anclada en recorrer y reconocer de qué modo la problemática de la otredad tiene que ver con este Occidente desacomodado que es América y, particularmente, América Latina, y porqué es importante investigarla. El repaso crítico por los estudios poscoloniales, los estudios subalternos que organizan un diálogo sur-sur, construyen un marco para la toma de la palabra crítica en este libro.

En cuanto al aporte específico al campo de los estudios histórico-críticos de la literatura argentina, este libro tiene un valor relevante. Por una parte, se destacan los dos textos ya aludidos que integran la «Primera Parte: Marcos Argentinos»: el primero, sobre narrativa —de Bracamonte—, y el segundo, sobre poesía —de Marengo—. Ambos, además de aportar al marco teórico y definir los ejes de enunciación de la actividad crítica del volumen, despliegan un panorama de la literatura argentina, desde el ascenso del peronismo, en adelante, muy valioso, que expone la voluntad de sistematizar y armar series, en función del eje de la otredad. El texto de Bracamonte abre, además, las líneas que recorrerán los artículos de la segunda parte que abordan obras específicas; a su vez, el texto de Marengo ofrece una mirada relevante sobre poesía argentina.

El recorrido que marcan los directores de este volumen sobre literatura argentina vuelve a romper las estructuras fosilizadas de la historización y canonización de la crítica hegemónica, para pensar la literatura argentina desde una pluralidad (las literaturas argentinas) que integra lo marginal, lo no legitimado, lo mal considerado «provinciano», lo directamente ausente en los mapeos de nuestra literatura, nuevamente, desde una mirada localizada y no localista.

Las puertas abiertas por ambos directores son retomadas y amplificadas en la mayoría de los trabajos. Esto nos da una perspectiva de mayor riqueza al profundizar en géneros específicos como el policial, la ciencia ficción, el fantástico o fantaciencia; bucear en las líneas del experimentalismo, los realismos, el indigenismo, entre otros.

Finalmente, quiero recuperar y poner en valor la conceptualización de la otredad, a partir de la variable histórica que el libro realiza. Considero que este trabajo permite pensar en la complejización que ha ido sufriendo la representación de la otredad en la literatura argentina. De algún modo, en nuestra historia literaria y cultural, partimos de

una construcción simplista, directa, alegórica, maniqueísta del otro como una otredad absoluta, animalizada, imposible de ser asimilado a la misma especie humana; construcción presente en gran parte de las Crónicas de Indias, *La cautiva*, *El matadero*, *Amalia*, *En la sangre* (por nombrar las más evidentes constructoras de una otredad enferma que no vuelve sobre la mismidad) y que también se puede ver, parcialmente, en *Facundo* y *Martín Fierro*. Esa representación dura, cristalizada, hegemónica del siglo XIX desde la que se construye al otro indio-gaucho-negro-federal-inmigrante-mujer-americano-criollo-mestizo-provinciano es puesta en interdicción por la línea heterodoxa de los textos de la literatura de fronteras (dentro de la cual, se ubica, como bien señala María del Carmen Marengo, en su ensayo, *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Victorio Mansilla) y por la escritura de mujeres (Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Rosa Guerra, sobre todo). Estos textos comienzan a decir que el otro no es tan otro, que construye «mi» subjetividad, que se puede dialogar con él. Esta ruptura de paradigmas se pone en tensión desde la emergencia del peronismo, porque la representación dura y hegemónica del XIX (que no dejó de operar nunca, por supuesto, en el siglo XX) va a cobrar nueva fuerza: se actualiza en la construcción del otro cabecita negra, del otro peronista y se profundiza, entre 1955 y 1958, con la construcción de un otro tan monstruoso que no puede ni ser nombrado (recordemos el decreto ley 4161, del 5 de marzo de 1956, que prohíbe mencionar a Perón, a Evita y a cualquier cosa relacionada con el peronismo, usar imágenes o cánticos referidos a él y, en resumen, proscribe el partido justicialista). Sin embargo, la literatura pos revolución libertadora, de la segunda mitad del siglo XX, evidencia, tal como nos muestran algunos de los ensayos de este libro, una construcción del otro más compleja, ambigua, diversificada, menos maniqueísta; una alteridad, en algunos casos, construida como tal, para denunciar la segregación, la estigmatización, el racismo, la xenofobia, la censura, la persecución, la represión, el terrorismo de estado.

Los otros dominados, subalternos, *queer*, artificios, *outsider* inundan la textualidad desde la segunda mitad del siglo XX. El gran abanico de otros (negro, peronista, homosexual, extranjero, indio, *cybor*, cabecita negra, delincuente, pobre...) y la diversidad en su construcción revelan las operaciones de desarticulación y deconstrucción que la literatura argentina ha hecho, desde 1940, en la representación de la otredad, y de qué modo algunas formulaciones duras y cristalizadas siguen operando en nuestra cultura. El volumen *Juegos de espejos. Otredades y cambios en la literatura argentina contemporánea*, que dirigen Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo, es el aporte central para comprender acabadamente estos procesos.

Aproximaciones Teóricas y Críticas sobre la Violencia Sobre *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura*

Carmen Kowalinski*

Datos de la Obra

Ana María Zubieta (Comp.) (2012). *Mapas de la violencia: filosofía, teoría literaria, arte y literatura.* Bahía Blanca: EdiUNS. ISBN 978-987-1907-77-9.

Los estudios sobre la violencia tuvieron un lugar central en el siglo xx y se actualizan en debates filosóficos, políticos y artísticos que atraviesan gran parte de las producciones contemporáneas. *Mapas de la violencia* muestra un amplio panorama de enfoques desde los cuales se reflexiona sobre esta problemática. El libro es el resultado de un largo y minucioso trabajo en el marco de un proyecto de investigación de la Universidad Nacional del Sur al cual los autores estuvieron abocados por años. El proyecto estuvo dirigido por la Dra. Ana María Zubieta, quien ahora compiló sus artículos. El libro está organizado en cuatro ejes temáticos: los artículos de la primera parte ofrecen un acercamiento a distintas teorías sobre la violencia, como lasque aportan Barthes, Bataille y Foucault, entre otros. En el segundo apartado, se analizan distintos cruces entre violencia y política, la forma en que se legitiman y se ponen en escena los relatos de sus víctimas; el surgimiento de nuevas manifestaciones artísticas tras la dictadura argentina de 1976-1983; y las nuevas formas de visibilización de las demandas de colectivos LGTTBI. El tercer apartado aporta una mirada crítica sobre distintas producciones artísticas: las ilustraciones de los libros álbumes; la fotografía en la guerra y las prisiones; y la composición musical elegíaca. Por último, en la cuarta parte, se analizan las representaciones de la violencia en diversas obras literarias y en un ensayo que adquiere la forma de panfleto político. Por la actualidad del tema y la profundidad de sus enfoques, la lectura de *Mapas de la violencia* resulta insoslayable.

I. Algunas Consideraciones Teóricas

El trabajo de Maximiliano Crespi, siguiéndola perspectiva de Roland Barthes, sugiere

* Estudiante de Letras en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: kowalinskicarmen@gmail.com

Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 168-172.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

correr el eje de discusión del lugar en donde lo encasilló la doxa humanista: el dilema «violencia/no violencia», que impide pensar qué hacer con ella. Traza así un recorrido por los textos en los que Barthes se ocupó de este problema, principalmente por aquellos que delinearon su «investigación fantasmática». Sus escritos sobre «lo neutro», «el vivir-juntos», «lo imaginario» son parte de esa pesquisa teórica que intenta rehuir la encrucijada en donde se detiene la reflexión sobre la violencia y permiten pensar una posibilidad de vida capaz de acoger al otro en su diferencia.

Gisela Fabbian presenta los distintos momentos del desarrollo de la sociedad que distinguió Georges Bataille a partir de los principios de «utilidad» y «pérdida». La violencia, en los términos teorizados por Bataille, se divide en dos tipos: la que se ejerce en el interior, que acentúa el valor de la vida y busca la naturaleza primera del hombre; y la que se ejerce hacia el exterior, que reduce la humanidad al orden de las cosas. La violencia entendida como condición primordial del hombre se vincula con la transgresión y con lo inútil, y constituye la experiencia del sujeto soberano. Fabbian concluye indagando cómo es posible una experiencia de este tipo en la sociedad moderna.

Diego Martínez Bardal estudia las continuidades de las tecnologías punitivas en el siglo XXI, el accionar de nuevas tecnologías de registro y control, y la puesta en juego de nuevas maneras desubjetivación, partiendo de categorías centrales del pensamiento foucaultiano. De este modo indaga el funcionamiento de nuevos objetos técnicos, muchos de ellos en manos de los ciudadanos mismos, que implican ciertas formas de operar propias de los dispositivos de poder, condicionando sus conductas y sus relaciones interpersonales.

II. Violencia y Política

Rebeca Canclini muestra distintas perspectivas desde las cuales puede enfocarse el problema de la violencia, distingue los usos que el concepto adopta, y analiza, siguiendo fundamentalmente los planteos de Hannah Arendt, dos vías de solución a los problemas que implica la violencia encarnada en el derecho: la vía de la resistencia y la vía discursiva. De esta manera, la narrativa de la violencia se presenta como medio necesario para la construcción de un espacio púbico donde se constituya un sentido común y comunitario, un espacio de poder entendido como pluralidad de opiniones y acciones conjuntas.

Omar Chauvié analiza las formas de producción y circulación de obras poéticas que tuvieron lugar hacia el final de la última dictadura militar argentina y, más firmemente, en el periodo posterior a ella, durante la década de los 80. Frente al repliegue precedente, causado por la censura y autocensura, estas prácticas retomaron las vías de distribución características de las vanguardias y crearon otras nuevas, haciendo posible la apertura de espacios y vínculos comunitarios. Además, el trabajo conjunto y la heterogeneidad de voces que suponía la construcción de estas obras, corrieron a la figura del autor del lugar central que ocupaba, y mostraron rasgos divergentes frente al discurso hegemónico y el individualismo que pregonaba.

Helen Turpaud Barnes realiza un análisis muy lúcido del cuento de Pedro Lemebel «La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)» y de la novela de Tristán Garcia *La mejor parte de los hombres,* en el marco de los planteos teóricos de Judith Butler, Leticia Sabsay, Giorgio Agamben, Chantal Mouffe y Slavoj Žižek. El artículo pone en cuestión el problema de la identidad y el peligro que supone para los colectivos minoritarios volverse visibles al precio de pactar con el Estado en los términos que este impone. Los personajes travestis y gays de sus obras constituyen un desafío ético para pensar las políticas identitarias frente a la «razón tolerante» del Estado concomitante con el liberalismo.

Ana Vidal, a partir de indicios de los Archivos de Inteligencia, el relato de los sobrevivientes y algunos artículos de prensa, reconstruye la experiencia del grupo teatral creador de la «Cantata Santa María de Iquique» en Bahía Blanca a comienzos de la década de los 70. La propuesta que sustentaba la obra se analiza en el marco de un espectro de opciones estéticas que se presentaban en la época como alternativas para reformular el dispositivo teatral clásico, con vistas a responder a la demanda de intervención que la coyuntura política reclamaba.

III. Arte y Violencia

En el ámbito de las artes pláticas, Myrian Bahntje analiza el fenómeno de la creciente producción de libros álbumes que tratan temas relativos a la violencia. Estos libros se presentan como un soporte válido para reflexionar sobre cuestiones pocas veces abordadas en la literatura infantil y pueden resultar útiles para educar a sus lectores en la no violencia. Los cuentos que analiza Bahnje, *El niño estrella,* de Rachel Hausfater-Douieb y Oliver Latyk; *Juul*, de Gregie de Maeyar y Koen Vanmechelen; y *Monstruo*, de Daniel Martín y Ramón Trigo, son propuestas muy interesantes que tratan, respectivamente, de la persecución judía durante el nazismo, el maltrato infantil, y el hostigamiento infantil entre pares. Bahnje muestra cómo los autores de estos textos consiguen un tratamiento apto de esas cuestiones para el público infantil mediante distintas estrategias visuales y retóricas, que permiten construir con palabras e ilustraciones un todo significativo.

Karen Garrote indaga los alcances y los límites de la fotografía como instrumento capaz de registrar el horror en conflictos bélicos y centros de tortura. ¿Puede una imagen mostrar el horror? ¿Es preciso mostrarlo? ¿El grado mayor de frecuentación de estas imágenes puede anestesiar la percepción? Los planteos de Didi-Huberman, Susan Sontag y Judith Butler en torno a estas cuestiones sirven de marco teórico para reflexionar sobre la circulación de fotografías que muestran a soldados norteamericanos posando junto a sus víctimas. El análisis se centra, fundamentalmente, en las imágenes tomadas en la prisión de Abu Ghraib, que alcanzaron gran difusión, y que, contra toda expectativa, no suscitaron gran reacción por parte del público.

Leticia Molinari parte de la pregunta por el lugar de la violencia en el discurso musical.

El tratamiento de la sonoridad, la fragmentación, la ausencia de unidad temporal, de ciclos y cierres plantean un vínculo en relación con la muerte. En este marco, la autora realiza una lectura de la *Pequeña Elegía* op.161 del compositor bahiense Gabriel Di Cicco, inscripta dentro de las producciones del estilo de la Nueva Complejidad, de origen británico. En la obra se destacan la complejidad textural, la exploración tímbrica y un uso particular de los silencios.

IV. Representaciones Literarias de la Violencia

Norma Edith Crotti lee *El interior* de Martín Caparrósy muestra cómo en la crónica se entrecruza el relato de una experiencia de viaje y la escritura etnográfica. A partir de un viaje al interior del país, el texto permite indagar qué discursos sostuvieron y sostienen la construcción de las identidades de sus habitantes y, al mismo tiempo, recupera sus subjetividades en conversaciones y comentarios de circunstancias que intercala en el relato.

El trabajo de Claudio Dobal recorre distintos momentos de la producción de historietas nacionales y compara los usos de la violencia que en ellas ejercen los héroes o antihéroes. A partir de los 90 se hace evidente un cambio en la estructura del modelo clásico en fanzines nacionales y producciones extranjeras que llegan a Argentina. Así se desestabiliza la mirada maniquea y el acto violento se pone en cuestión. En ese contexto, *Cazador* se presenta como una de las historietas más polémicas dentro de la producción local, por su humor políticamente incorrecto y por las nuevas formas de violencia que introduce. La lectura que el autor propone da cuenta de las singularidades de una historieta intelectualmente provocadora que con el tiempo se convirtió en una historieta de culto.

Agustín Hernandorena presenta una lectura de «Perros también» (2006) de Maximiliano Crespi, que pone en tensión el relato ficcional con el discurso editorial del diario del sur de Buenos Aires *La Nueva Provincia.* En el contexto de la crisis financiera y política de 2001, el relato permite una lectura a contrapelo del discurso que construye el diario, que presenta los acontecimientos de manera sesgada y carece de perspectiva crítica. Se lee, por un lado, la violencia del Estado, que se ejerce las a través de las fuerzas uniformadas; por otro, la violencia «mass-mediática», que manipula ideológicamente el discurso de acuerdo con sus intereses.

La práctica del duelo era habitual en la Argentina hasta las primeras décadas de siglo xx. Virginia Claudia Martin analiza las condiciones de esta práctica de la violencia avalada por un código de honor y cuyo ejercicio remite a la lógica de la guerra. En la literatura argentina la autora revisa diferentes episodios de duelos en *La casa del ángel*, de Beatriz Guido; *Música sentimental* de Eugenio Cambaceres; y por supuesto, en Jorge Luis Borges, en «La muerte y la brújula», «El duelo», «Los teólogos», «El otro duelo», entre otros, donde el autor presenta un tratamiento nuevo y particular del tema.

María Elena Torre, a partir de la lectura de un corpus de literatura peruana que abarca desde la década del 70 hasta la primera década del siglo xxi, indaga sobre la construcción

de la memoria colectiva y el lugar fundamental que en este caso ocupó la violencia. Toma el concepto de memoria entendida como proceso abierto de reinterpretación del pasado que constituye la identidad de un pueblo a través de funciones narrativas, tal como la entiende Ricoeur, para dar cuenta de la densidad simbólica de esos relatos y las nuevas miradas que configuran.

Por último, un análisis de la violencia retórica en *Qué es esto*, de Martínez Estrada (1956), en el que Fabián Ariel Wirske da cuenta de la construcción de este panfleto político contra Perón, que posee características inauditas. La contradicción, mezcla de elogio y condena, y la imposibilidad de conclusión, que es el principio constitutivo de esta obra, la convierten en un libro vanguardista, un panfleto único en la literatura argentina.

Finalmente, Ana María Zubieta presenta una selección de citas de autores que realizaron un aporte fundamental para una teoría sobre la violencia. La selección resulta útil como guía para orientar futuras investigaciones. Todos estos trabajos construyen una mirada crítica que es necesario asumir para enfocar el problema de la violencia. Sus análisis abren múltiples dimensiones dentro de un campo de debates que no se pretende agotar.

Fernanda Bravo Herrera, *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*

Jéssica Sessarego*

Datos de la obra

Bravo Herrera, F. (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina.* Buenos Aires: Editorial Teseo. ISBN: 978-987-723-004-8

Es muy común oír la frase «Argentina es un crisol de razas» u, otra aun más tajante, «los argentinos bajamos de los barcos». Si bien en nuestro país hay un sinfín de pueblos originarios, es innegable que la inmigración (en sus diversas olas) efectivamente es un elemento constitutivo de nuestra historia y nuestra identidad. Y, de todas las nacionalidades que han poblado nuestro territorio, es quizás la italiana una de las que más nos ha marcado. Se dice que gran parte del lunfardo deriva de expresiones dialectales italianas y muchas de nuestras tradiciones son directamente heredadas de las suyas, tanto en lo cultural como en lo gastronómico. El inmigrante italiano es a su vez un personaje fundamental en el teatro argentino, cuyo lenguaje mezcla de italiano, dialecto y español rioplatense dio nombre a la figura de Cocoliche del famoso circo de Pablo Podestá. Sin embargo, a pesar de este conocido entrelazamiento entre una cultura y otra, son pocos los estudios literarios sobre el discurso mismo de la inmigración que conecten textos italianos y argentinos. Y es para llenar este vacío que llega el libro que aquí nos ocupa.

Huellas y recorridos de una utopía fue publicado este mismo 2015 por la argentina Fernanda Elisa Bravo Herrera, luego de dedicar más de quince años de estudio en Italia y en Argentina al tema de la inmigración. Bravo Herrera, como muchos de nosotros, es descendiente de italianos, lo cual le permitió recibir la Beca de la Regione Toscana que se otorga a descendientes de toscanos que han emigrado. Gracias a ella, pudo visitar por primera vez la tierra de sus abuelos y realizar un curso de lengua y cultura en la *Università per Stranieri di Siena*, lo cual marcó su recorrido biográfico y académico. Actualmente se desempeña como investigadora asistente del Conicet en el Instituto de Literatura Argen-

* Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Docente en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTreF). Miembro de la *Red Interdisciplinaria de Estudios de Género* (UNTreF). Correo electrónico: jessica.sessarego@gmail.com
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 173-176.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

tina Ricardo Rojas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y lleva detrás de sí una larga hilera de títulos: es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta; realizó dos Maestrías en la Universidad de Siena (Conservación y Gestión de Bienes Culturales y Literatura Comparada); para luego doctorarse en Literatura Comparada y Traducción de Textos Literarios. Es en el marco de sus estudios de Posgrado, en 1999-2000, cuando a través de dos becas otorgadas por el Gobierno Italiano, Bravo Herrera inicia sus investigaciones en la *Università degli Studi di Siena* bajo la guía de los Profesores Romano Luperini y Antonio Melis, quienes prologan su publicación con mucho entusiasmo. Hoy en día continúa profundizando la misma temática, pero ahora en la Argentina, en el Conicet, con la dirección de la Dra. María Rosa Lojo y la co-dirección de la Prof. Zulma Palermo.

Su investigación, visible a través de este libro, se centra en los discursos sobre la inmigración italiana en la Argentina producidos fundamentalmente en Italia, la mayoría de ellos en idioma italiano y citados por la autora con su grafía original.

Esta propuesta la lleva, como señala en el segundo capítulo, «'O Paese», a establecer un corpus de trabajo muy amplio, que no distingue fronteras genéricas y que trabaja desde discursos políticos hasta canciones populares, pasando por novelas, obras de teatro, poesías, cuentos y artículos periodísticos. Tampoco las fronteras cronológicas fueron un impedimento para Bravo Herrera, que eligió como franja temporal de su interés los ciento cuarenta y siete años que median entre 1867, cuando se publica *Le Confessioni d'un Italiano* de Ippolito Nievo, y 2014, cuando aparece *La storia (quasi vera) del Milite ingnoto raccontata come un'autobiografia* de Emilio Franzina.

Es en el primer capítulo, «Los hilos y las voces», en el que la autora señala en qué teorías se apoya para abordar tan heterogéneo y abundante material. Estas son, principalmente, la Sociocrítica bajtiniana y su propuesta sobre los géneros discursivos, la Teoría de la Cultura de Edmond Cros, la Semiótica de Algirdas Greimas y Joseph Courtés, la Lecturología de Umberto Eco, la *New Criticism* de Marc Angenot y Regine Robin, y los estudios filosóficos-antropológicos de Göram Therborn. Además de los estudiosos antes mencionados, recurre a autores especializados en el tema como Jean-Jacques Marchand, Sebastiano Martelli, Emilio Franzina, Luigi Cepparrone, Martino Marazzi y Gianni Paoletti, quienes se han interesado por el imaginario en torno a la emigración italiana presente en la literatura. Es así como Bravo Herrera construye un libro complejo, en el que las citas se alimentan y discuten entre sí, poniendo en funcionamiento una maquinaria crítica amplia que desarma y rearma desde distintas perspectivas las mismas obras.

Pero ¿con qué objetivos la investigadora analizará este corpus? En palabras de Bravo Herrera,

> ... se intentará trazar un posible recorrido de lectura de la visibilidad del fenómeno de la e(in)migración italiana en la Argentina como núcleo de

> sentido, reconstruyendo en los discursos las interpelaciones y los horizontes socio-ideológicos que determinan las múltiples miradas dirigidas al hecho de "emigrar", a los emigrantes y a los países de e(in)migración (2015, p. 49).

De este modo, a través de su indagación, la autora reconocerá cuatro proyectos o *performances* construidas discursivamente alrededor del fenómeno migratorio hacia la Argentina:

> ... la antiemigracionista que intenta detener el proceso emigratorio, la de la denuncia social que procura cambiar desde el discurso un estado social considerado deficiente en vinculación con el "éxodo", la colonialista que al sostener a la emigración busca el expansionismo demográfico-cultural y la de la búsqueda interior que transforma un fenómeno social y colectivo en una cuestión individual "subjetiva" (Bravo Herrera, 2015, p. 52).

Estos cuatro proyectos permitirán dividir la parte analítica del libro en los capítulos tres, cuatro, cinco y seis: «Catarsis de la hemorragia», «El dolor y la conciencia», «La conquista refractante a través del héroe» y «El viaje de la búsqueda interior», respectivamente. Sin embargo, no se trata de lineamientos separados, sin relación entre sí, sino que, muy por el contrario, se entrecruzan en los mismos textos del corpus, se combinan generando nuevos discursos o se enfrentan formulando contradicciones internas que Bravo Herrera señala minuciosamente.

En el capítulo tres se aborda el discurso antiemigracionista, el cual Bravo Herrera vincula a quienes tenían intereses en el campo y percibían la emigración como la pérdida de mano de obra barata y, por lo tanto, la destrucción de la economía del país. A partir del concepto de «manipulación» propuesto por la semiótica se analizan varios textos periodísticos y canciones, entre otros géneros. El título del capítulo hace referencia a dos ideas centrales que recorrerán todo este apartado: las metáforas empleadas por los antiemigracionistas para señalar la emigración, que solían estar asociadas a conceptos como «herida» y «hemorragia»; y una de las estrategias principales presentes en las narrativas propias de este discurso para despertar en los lectores u oyentes el deseo de permanecer en la patria: la catarsis.

En el capítulo siguiente, «El dolor y la conciencia», se analizan los discursos que consideraban la emigración desde un punto de vista social. Esto no implicaba que estuvieran a favor de los migrantes, ni tampoco que su posición fuera anti o proemigracionista. Su característica principal era la preocupación por la situación social que provocaba la emigración en Italia y por las condiciones en las cuales vivían los italianos en el extranjero. Destaca entre los textos trabajados aquí el libro *Sull'Oceano* de Edmondo De Amicis (1889) en el cual este autor, famoso tanto en su país como en el nuestro, intentó realizar

un cuadro completo de las experiencias más habituales entre los viajeros italianos.

El discurso declaradamente proemigracionista será abordado por Bravo Herrera en el capítulo quinto, «La conquista refractante a través del héroe», en el cual se toma como eje la tesis colonialista y expansionista —que veía en la emigración una forma más de conquistar territorios— sostenida por dirigentes italianos. En este caso la retórica persuasiva se alejará del luto propio del corpus de los capítulos anteriores y propondrá una exaltación del emigrado como héroe que lleva a regiones «poco civilizadas» la superioridad italiana.

El capítulo «El viaje de la búsqueda interior» adentra a los lectores en los textos que reconstruyen el recorrido de los emigrantes imitando la estructura de un viaje de iniciación, es decir, considerando la emigración desde sus aspectos individuales y subjetivos en lugar desde su vínculo con los conflictos sociales o con la idea de Nación, como sucedía en los apartados anteriores.

El último capítulo, el séptimo, «Los desembarcos y los puertos», actúa a modo de conclusión, lo que permite a la autora esbozar arquetipos que podrían resumir o representar cada uno de los proyectos tenidos en cuenta. Finalmente, Bravo Herrera denuncia la no-pertenencia de su corpus al canon italiano ya que, según ella, este aislamiento y olvido de las obras no descansa necesariamente en su mucho o poco valor literario, sino más bien en que la emigración es un tema conflictivo y doloroso para Italia, un tema que pone en cuestión las diversas construcciones en torno al concepto de Estado-Nación y que obliga a tomar posiciones, a asumir responsabilidades complejas.

Cabe mencionar que el análisis descripto está acompañado por numerosos paratextos verbales e icónicos. Estos últimos consisten en las detalladas ilustraciones del artista Arnaldo Ferraguti, las cuales fueron originalmente hechas para la edición de lujo del libro *Sull'Oceano* de Edmondo De Amicis (1890), ya mencionado.

Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina, entonces, propone diversos caminos para internarse —a través de la literatura, de textos no convencionales, de documentos y de testimonios, entre otros— en el complejo proceso vivido en Italia y en la Argentina referido a la e(in)migración, sintagma creado por Bravo Herrera para referirse al fenómeno completo de la migración considerando cómo se percibe esta problemática en el país expulsor y en el país receptor, lo cual, probablemente, abra puertas para próximas investigaciones sobre temas vinculados con la identidad, el desarraigo, la nueva configuración del espacio individual y familiar... sin olvidar, como afirma la autora en la dedicatoria, que también ha sido escrito «En memoria de todos los sin rostro y sin nombre que vivieron una utopía desgarrada por la emigración y preñada de esperanzas y trabajo» (Bravo Herrera, 2015, p.7).

Trabajos de cátedra

Effi Briest de Theodor Fontane, o el Trasplante de Un Alma Natural

Santiago Tomás Espora*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Alemana I a cargo de la Doctora Adriana Cid.

Resumen: El presente trabajo se propone analizar los espacios en la novela más importante del autor alemán Theodor Fontane, *Effi Briest* (1895), bajo una perspectiva simbólica. Se tomarán distintos episodios de la obra para llevar a cabo un estudio sobre las significaciones de cada uno de los elementos que aparecen ligados a los ambientes. Se comentará, además, la personalidad de los caracteres, las relaciones que se mantienen entre ellos y el entorno físico.
Palabras claves: *Effi Briest*, Fontane, novela de adulterio, espacio, simbolismo.
***Abstract**: This paper analyzes the spaces in the most important novel by the German author Theodor Fontane,* Effi Briest *(1895), under a symbolic perspective. Different episodes of the work will be taken to conduct a study on the meanings of each of the elements that appear linked to spaces. Moreover, comments on the personality of the characters and the relationship between them and their physical space will be made.*
***Key words**:* Effi Briest*, Fontane, novel of adultery, space, symbolism.*

> *Si se quisiera seleccionar con el máximo rigor una biblioteca compuesta de doce novelas —o de diez, o incluso de seis— no podría en ningún modo omitirse Effi Briest.*
>
> Thomas Mann

Effi Briest (1895), de Theodor Fontane (1819-1898), es considerada por la Germanística una de las obras más importantes del siglo XIX alemán. Forma parte del núcleo de las

* Alumno de 4° año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. correo electrónico: santiagoespora@gmail.com
Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 179-189.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

llamadas «novelas de adulterio» conformado, también, por los textos homónimos de Flaubert y «Clarín», entre otros. Su estudio ha sido permanente en la crítica —principalmente en Europa y Norteamérica— y ha dado lugar a múltiples interpretaciones. En los últimos años, una gran cantidad de comentaristas brindaron nuevas lecturas y han publicado considerables aportes, tales como artículos para revistas literarias, libros completos, tesis de doctorado, etc.

El objetivo de este trabajo consiste, fundamentalmente, en el análisis de los distintos espacios que se presentan en la novela y que pueden, sin ningún tipo de inconvenientes, ser agrupados en tres (Hohen-Cremmen, Berlín y Kessin). Se tomarán para la investigación los que resulten más preponderantes y, a partir de esto, podrán rastrearse numerosos símbolos con los que se encuentran vinculados y que les son propios. Además, a raíz del desarrollo del trabajo, se comprenderán las acciones particulares de cada uno de los personajes en los distintos espacios y, con esto, el lector podrá cobrar una mayor comprensión de la obra de Fontane.

Effi Briest: la Novela de Adulterio Alemana

Theodor Fontane es uno de los escritores más reconocidos del país germano y el mayor exponente del Realismo literario en la región. Considerado por la crítica como el más «objetivista» de los autores del siglo XIX alemán, Fontane se destaca, principalmente, por su fina ironía y aparente distanciamiento con respecto a los hechos que narra. De su obra, a pesar de ser vasta, sobresale *Effi Briest*, uno de sus últimos textos y con el que más se lo reconoce en el exterior. Pertenece al reducido grupo denominado «novelas de adulterio», del cual también forman parte *Madame Bovary* (1856), *Anna Karénina* (1877), *El primo Basilio* (1878), *La Regenta* (1884-85), entre otras. Todas ellas tienen como protagonista a un personaje femenino, generalmente joven, nunca mayor a los treinta años, que en el transcurso de la historia, se ven obligadas a unir sus vidas a las de hombres aburridos, que las sobrepasan considerablemente en edad, y con los cuales no encuentran la felicidad que desde pequeñas anhelan. El ambiente tedioso y la sociedad hipócrita en la que cada una habita llevan a las jóvenes a buscar una salida en un amor adúltero, decisión por la cual salen perjudicadas y que, en la mayoría de los casos, desemboca en la muerte.

A pesar de ser el escritor realista por excelencia, Fontane introduce en su narrativa una gran cantidad de símbolos —muchos de ellos típicamente románticos— que evidencian la dificultad del escritor de mantenerse alejado de la estética intrínseca alemana[1]. Los espacios y paisajes que describe tanto en *Effi Briest* como en sus obras anteriores —*La adúltera* (1882) y *Errores y extravíos* (1888), por ejemplo— manifiestan un significado *plus*, más allá de la mera referencialidad, que hacen de sus novelas textos ricos y complejos. El análisis de los ambientes permite una comprensión mayor de la lectura y, sin lugar a

1 Indudablemente, el Romanticismo.

dudas, en la novela de 1895, una interpretación más acertada sobre las acciones que llevan a cabo los personajes —ya que interactúan, según el espacio, de diferente manera—. Así, un estudio de la obra desde esta perspectiva resulta esencial y fundamental.

Hacia un Análisis Simbólico de los Espacios

Para poder desarrollar un minucioso análisis con respecto a los espacios de la novela, se llevará a cabo una separación tripartita; cada parte será encabezada por el nombre de los lugares más preponderantes en que transcurre la acción: Hohen-Cremmen, Berlín y Kessin. Estos ambientes tienen un simbolismo propio y excluyente del resto, por lo que, también, se encuentran ligados a determinados personajes de la obra y que, en ellos, se desenvuelven mejor unos que otros.

Hohen-Cremmen: la Recuperación del Paraíso Perdido

El primer capítulo ya presenta uno de los ambientes más importantes de la novela: Hohen-Cremmen, escenario en el cual se halla la mansión de la familia Briest —conformada por el matrimonio y una hija, de nombre Effi—. A partir del primer párrafo, este espacio se encuentra vinculado al motivo del paraíso y a la imagen del Jardín del Edén: «desde tiempos del príncipe elector Georg Wilhelm, un sol radiante caía sobre la calle en la calma del mediodía [...]» (Fontane, 1983, p. 19). Esta descripción evoca el viejo tópico medieval del *locus amoenus*[2], y se asocia, indudablemente, a un *illud tempus* y a una edad dorada; «se nos describe un cuadro idílico [...] un '*hortus conclusus*' [...]» (Rossell, 1997, p. 127). El paisaje lo constituye un hermoso, exuberante y florido jardín, una gran rotonda, el columpio, el estanque —con su correspondiente embarcadero y bote— y, ubicado en el centro de la escena, un reloj de sol. El narrador menciona que este sitio es el preferido de la joven protagonista y donde suele pasar la mayor parte del día, practicando ejercicios gimnásticos y jugando con sus amigas.

La vivacidad y vitalidad propias de Effi, que apenas cuenta con diecisiete años, se encuentran a tono con el ambiente; además, este espacio natural, lleno de arbustos y frutos, es en donde la joven se siente más cómoda. Aquí es capaz de decir todo lo que piensa, sin ningún tipo de restricciones, correr con libertad y hamacarse hasta alcanzar alturas considerables. A este respecto, podría sostenerse que Fontane hace uso de la «técnica de la redundancia» —muy cara a los románticos— para asimilar el carácter del personaje al espacio que le es propio. El jardín de la mansión, de esta manera, se constituye en el reflejo del alma de la protagonista, y cada uno de los elementos que aquí se encuentran representa un aspecto particular de su personalidad.

Destacan del paisaje, por ejemplo, el estanque y el reloj. El primero —asociado a lo pasivo y a lo femenino— connota la tranquilidad e inmovilismo. Para el psicoanálisis,

2 Literalmente, «lugar ameno». Hace referencia a espacios paradisíacos, frescos y naturales.

es símbolo de lo inconsciente y se halla vinculado a la imaginación y al útero materno (Chevalier, 2009, p. 625). Estas características podrían verse reflejadas en Effi, ya que, aún, se encuentra en una edad temprana y con ánimos de no querer crecer: no es azaroso que se encuentre íntimamente ligada a este ambiente —la casa de sus padres—, que extraña en numerosas ocasiones cuando se traslada con el barón von Innstetten a su nueva residencia en Kessin. El reloj, por otro lado, recuerda el constante paso del tiempo y la cercanía de la hora final; este anuncio se concreta en el último apartado, donde se informa al lector que en lugar del objeto se encuentra ahora la lápida de Effi, por medio de la cual ella ha podido «recuperar» su antiguo apellido y apartarse de la pesada carga que sufría con el hecho de llevar el de su antiguo esposo. Uno de los objetos que se halla presente en este espacio, sino el más, es el columpio. Se trata del juego favorito de la figura protagónica, en el cual suele pasar mucho tiempo, respirando aire fresco y mirando hacia el cielo. Este elemento, que se caracteriza por su principio de ascensión y constante movimiento, se identifica con el sol y, en determinadas celebraciones, como son los ritos de fertilidad, «se practica [...] en primavera [y] acompaña a la renovación» (Chevalier, 2009, p. 328). Además, tiende hacia el cielo, plano asociado al mundo imaginativo y a la irrealidad del sueño —característica que comparte también con la joven—.

La primacía del ambiente bucólico y natural llega incluso a «contagiar» la residencia de los Briest: tanto es así que se menciona el hecho de que las ventanas permanecen abiertas la mayoría del tiempo y que una tupida parra o hiedra silvestre crece a su alrededor. Esta planta «verde en toda estación, simboliza la permanencia de la fuerza vegetativa y la persistencia del deseo» (Chevalier, 2009, p. 564); al ser también considerada del ámbito femenino, indudablemente se encuentra ligada a Effi. El estrecho vínculo es tal que su padre juega en una oportunidad con la similitud fónica entre «hiedra» (*Efeu*) y el nombre de su hija[3].

Así, en reiteradas ocasiones, la joven protagonista es asociada con diferentes especies vegetales y vinculada a los espacios abiertos y saludables. Cuando vuelve de modo definitivo a la casa paterna, en la última parte de la novela, el narrador afirma que suele contemplar los ranúnculos y el heliotropo —con su correspondiente carácter solar— que se encuentran en el jardín. Además, en todos los meses en que se enmarcan la estación primaveral y estival, Effi desborda felicidad y vitalidad —no es azaroso que los inviernos que pasa en Hohen-Cremmen sean más tolerables para ella que los transcurridos en otros sitios—. No solo el narrador, sino también algunos personajes, ligan a la joven a este sitio. Los padres notan que ella es mucho más feliz en su hogar que en las viviendas que comparte con Innstetten en Kessin y en Berlín. El señor Briest le asegura a su esposa:

> En el fondo es como si su hogar siguiera estando aquí, cuando lo cierto es que

3 Este juego de palabras se pierde en la traducción del texto.

> tiene un marido y una hija [...]. Sin embargo se comporta como si para ella lo principal siguiera siendo Hohen-Cremmen, y como si tanto el marido como la hija no importaran en comparación con nosotros (Fontane, 1983, pp. 264-5).

En otra oportunidad, sostiene que su hija está acostumbrada al ejercicio y aire puro; su risa vuelve a surgir en este espacio y hasta llega, por momentos, a olvidarse de que está casada, en medio de las correrías y juegos con sus amigas.

Quien también se halla asociado a este ambiente es Rollo, el perro que, permanentemente, le hace compañía en su estancia en la ciudad de los baños. El que sea un animal y que en él primen lo instintivo y natural subraya el estrecho y cariñoso vínculo que se entabla entre este y la figura protagónica; a tal punto llega su simpatía que Roswitha, la empleada más fiel, honesta y solidaria con el matrimonio Innstetten, pide al barón que envíe a Rollo a Hohen-Cremmen para alegrar un poco a la hija de los Briest cuando ella se encuentra en las últimas etapas de su enfermedad. Además, este animal es quien cierra la obra, vigilando atentamente la tumba de su ama y sufriendo, aún más que los padres, su ausencia física.

Desde esta perspectiva, Effi «es una flor» más de ese paradisíaco jardín[4], cuya necesidad de sol, verde y aire fresco es indispensable para su buena salud y temperamento. De esta forma, Innstetten «trasplanta» la especie silvestre, de un espacio que le es propio a un ambiente desolado y frío, donde no puede crecer y desarrollarse con naturalidad, por lo que termina marchitándose.

Berlín: Un Lugar Intermedio y Generador de Novedades

En el transcurso de la acción, se presenta un espacio al que los personajes vuelven en varias oportunidades y en el que suceden algunos de los hechos más importantes de la novela: ese lugar no es otro que Berlín. La ciudad aquí se convierte en foco central de conflictos y noticias que, de una forma u otra, motivan a las figuras para actuar de determinada manera y para tomar ciertas decisiones que repercuten en el resto.

Numerosas son las oportunidades en que Effi visita Berlín: la primera vez, por motivo de su pronto casamiento, con el objeto de obtener lo necesario para su ajuar. En compañía de su madre, Luise, y de su primo, Dagobert, disfruta su estancia en la ciudad y asiste, junto con ellos, a distintos sitios —un café, el Jardín Zoológico, el teatro, entre otros—, mostrando una excelente disposición y buen ánimo; incluso visitan, a pedido de su primo,

4 El hecho de que el barón von Innstetten llame «Eva» a Effi en varias de sus cartas, no hace más que acrecentar la relación que manifiesta la joven con este «paraíso». Con respecto a este tema, James Bade sostiene que «*the name 'Effi', as an affectionate alternative form of 'Eve' and 'Eva', is also associated with the idea of temptation and expulsion from paradise*» [«El nombre 'Effi', como un diminutivo de 'Eve' o 'Eva', también se encuentra asociado a la idea de la tentación y la expulsión del paraíso»] (2009, p. 109) [La traducción es mía].

la Galería Nacional, ya que él deseaba mostrarle el famoso cuadro de Arnold Böcklin, *Die Gefilde der Seligen*[5]. La pintura, en la que se contempla a un fauno junto a tres ninfas desnudas, estaría evocando la evidente atracción que siente Dagobert por la joven (en varias ocasiones este personaje expresa, aunque nunca de forma directa, su inclinación por ella).

Berlín vuelve a ser el escenario protagónico una vez que Innstetten y su esposa se mudan allí, tras pasar una larga temporada viviendo en Kessin. La noticia del barón sobre el traslado a la capital anima sobremanera a Effi, quien, a partir de este momento, es capaz de recriminar a su marido todo por lo que ella tuvo que padecer en la ciudad balnearia. En este punto de la narración, «*Berlin represents for Effi a liberation from the stifling small-town oppressiveness of Keesin*»[6] [«Berlín representa, para Effi, la liberación de la asfixiante y pueblerina opresión de Kessin»] (Bade, 2009, p. 153). Al no estar más sujeta a ese espacio que rechaza, se anima a llamarlo «educador» —con respecto a la historia del fantasma, por medio de la cual la tendría controlada— y le echa en cara su falta de protección y cuidado para con ella. La joven esposa decide viajar de inmediato a Berlín para buscar una nueva residencia y, una vez allí, reunida nuevamente con su madre y su primo, vuelve a experimentar la animación que antaño ostentaba.

> Effi [...] en más de una ocasión volvió a su antigua y desbordada alegría, hasta el punto de que su madre escribió a su casa comentando lo feliz que le hacía el encontrar a la «niña» tan risueña y pronta a la risa abierta, lo que les retrotraía a todos a aquella hermosa temporada de hace dos años, cuando se ocupaban del ajuar (Fontane, 1983, p. 244).

Su repulsión por Kessin llega a tal extremo que finge estar enferma para no tener que regresar los días que le restan a su antigua vivienda en el norte. Es evidente su preferencia por la compañía de Luise y Dagobert y por este espacio, el cual promete una nueva vida.

La protagonista termina decidiéndose por un piso en la calle Keith, el cual tiene una amplia terraza con vista al Tiergarten, al cielo azul y a la salida del sol, muy al gusto de sus preferencias. Una vez instalados aquí, la joven no vuelve a sentir miedo y se comporta de manera más alegre y espontánea. Incluso el narrador sostiene que la decoración y disposición de los muebles aportan una sensación de hogar al nuevo piso; pero, nuevamente, Effi se siente atormentada por sus recuerdos y se aburre con la estricta vida social que comienzan a llevar en Berlín, lo que ocasiona ciertos síntomas de enfermedad.

En su ausencia, Innstetten descubre el fajo de cartas en el costurero de su esposa, correspondencia que ella había mantenido con el mayor Crampas en Kessin, hacía ya varios años. Este hecho —quizás el punto de inflexión más importante de la novela— ocasiona

5 Se trata de *Los campos Elíseos*, en su traducción al español.
6 (La traducción es mía).

el duelo entre ambos hombres y la separación del matrimonio protagónico. Effi se ve obligada a mudarse a un pequeño piso «sin jardín, sin balcón, de ventanas siempre cerradas» (Zubiaurre, 2000, p. 387); desde allí, puede vislumbrarse un paisaje muy diferente del anterior departamento: un cementerio y las vías de los ferrocarriles.

Los días en este nuevo espacio son, para la joven, una tortura, ya que, con frecuencia, siente nostalgia por los tiempos pasados y no goza de la compañía de nadie. La sociedad, luego de que la noticia del adulterio se esparciera por los círculos más pudientes, cierra las puertas a la joven y la critica sin piedad. La monotonía de este estilo de vida se ve interrumpida cuando, en una oportunidad, se cruza con su hija y, tras algunas complicadas negociaciones, consigue que la visite en su nueva residencia. Annie, la joven que se vio en la situación de ser criada sin una madre y con la firmeza del carácter de su padre, asiste al encuentro y contesta con monosílabos o movimientos de cabeza las preguntas de Effi. Tras este episodio, la protagonista expresa su acérrimo odio hacia Innstetten, y sus dolencias nerviosas se agravan con la tisis.

El último episodio que se desarrolla en la capital es la famosa charla que el barón mantiene con su amigo Wüllersdorf. A raíz de dos cartas que el padre de Annie recibe —una para informarle acerca de un nuevo nombramiento y otra de Roswitha, en la que le solicita que se envíe a Rollo a Hohen-Cremmen—, se desarrolla un diálogo entre los dos hombres en el que Innstetten reconoce que se siente vacío, ya que comprendió que las distinciones no significan nada y se anima a criticar abiertamente los mandatos sociales y las cuestiones en torno al honor. En relación a esto, Georg Lúkacs sostiene que «en este mundo regido por unos convencionalismos implacables y destructores de todo auténtico valor humano, únicamente Roswitha, la inculta y supersticiosa criada de Effi, demuestra tener comprensión y sentido para las personas» (Lúkacs, 1970, p. 339)[7]. Por su parte, Biruté Ciplijauskaité asegura que «lo que denuncia Fontane en esta novela no es tanto la reacción de la sociedad a la acción inmoral de la adúltera como la obediencia ciega del marido a un código de honor completamente anacrónico» (Ciplijauskaité, 1984, pp. 48-49).

Kessin: Frialdad, Perdición y Extrañamiento

Sin lugar a dudas, el sitio más sombrío y desolado de toda la novela lo constituye Kessin, «un lugar medio siberiano, en el que la nieve y el hielo nunca desaparecían del todo» (Fontane, 1983, p. 45). Esta localidad es escenario de la etapa más difícil por la que atraviesa la protagonista, en la cual padece una gran soledad, la indiferencia y crítica de la sociedad y, además, la presencia de un supuesto fantasma que, según su marido, habita en el piso superior de la casa.

7 Lúkacs afirma que todo ser humano, con apetencias de vida verdaderamente humana, entra en conflicto con la moral social de la Alemania prusianizada y bismarckiana (1970, p. 337). Con este episodio, Fontane denuncia la vaciedad de los convencionalismos del honor que, al final, terminan por destruir existencias humanas.

Es aquí donde se encuentra la vivienda del prefecto a la que se traslada Effi, junto con su esposo, luego del casamiento y la luna de miel por Italia. Desde un principio, e incluso antes de llegar a la residencia, la protagonista es receptora de conceptos negativos sobre la ciudad balnearia: un vecino, Golchowski, asegura que nadie de allí es de fiar, e Innstetten, quien debería cuidar y procurar calma a su esposa, le narra la historia acerca del fantasma del chino, quien habría vivido allí hace algunos años junto con un capitán de apellido Thomsen.

La casa prefectural se encuentra en clara oposición a la mansión de los Briest en Hohen-Cremmen. El sombrío zaguán ya anuncia la oscuridad y la frialdad características, no solo de la sencilla morada, sino también de los que habitan en ella. Para llevar a cabo la descripción del interior, el narrador utiliza términos negativos, remarcando la antigüedad de los muebles, el estado ruinoso en que se encuentran las tenebrosas escaleras y el hecho de que se exhiban en la pared de la sala dos animales embalsamados —un tiburón y un cocodrilo, ejemplares de una «naturaleza muerta»; —; esto último, acentúa la «no-vida» que prima en el sitio y el tajante contraste que se establece con el jardín de la residencia Briest. Así como la protagonista, «[...] [*the*] *exhibits are out of their element, and the creatures are out of their habitat, far from their native waters*»[8] [«Lo que se exhibe se encuentra fuera de su elemento, y las criaturas, fuera de su hábitat, lejos de sus aguas nativas»] (Osborne, 1992, p. 69). En este ambiente, con sus correspondientes silencio, inactividad y falta de dinamismo, Effi no puede llevar a cabo un crecimiento o desarrollo positivo; los inviernos en Kessin resultan interminables, lo que trae como consecuencia pocas excursiones y salidas y más encierro y aburrimiento. No es azaroso, además, que el matrimonio llegue allí en noviembre y que los meses que Effi más padece son los que abarcan el otoño y el invierno ya que, al ser una localidad de baños, se encuentra la mayor parte del año con pocos turistas y escaso movimiento.

El personaje que, evidentemente, se asocia a este sitio y con el cual comparte la mayoría de las características es el barón von Innstetten. Su temperamento se encuentra «a tono» con el paisaje, el clima y la vivienda que aquí se describen y, de esta manera, se coloca en la vereda opuesta a la de Effi, vinculada a los espacios abiertos, verdes y calurosos. A tal punto llega la redundancia que se plantea entre Kessin y el barón, que la joven llega a calificarlo de «rígido como un hombre de nieve» (Fontane, 1983, p. 94). Este atributo se encuentra en consonancia con el frío ambiente de la localidad balnearia.

Uno de los puntos fundamentales por los cuales la figura protagónica siente tristeza lo constituye el pequeño jardín de la casa: un sitio angosto con pocos árboles y arriates entre dos alas laterales del edificio. Este patio, cercado por la lúgubre vivienda, evoca la situación por la que atraviesa Effi: su naturaleza y carácter se ven reducidos por el «trasplante» a este nuevo ambiente, y la sociedad, junto con Innstetten —evocados en los muros que circundan el jardín—, ahogan lo poco que queda de su joven vitalidad.

8 La traducción es mía.

No son pocas las ocasiones en que la protagonista extraña Hohen-Cremmen, lugar al que todavía insiste en llamar «mi casa». Jamás siente como un hogar su nueva vivienda: en una de las cartas a su madre, califica a la residencia de «inquietante» y «maldita» —incluso llega a rogar a su esposo, en una oportunidad, que se muden a otro sitio—. También es en Kessin donde comienzan sus dolencias y malestares —a los que el médico recomienda erradicar con aire libre y caminatas—. Acrecienta la angustia de la joven el hecho de que su marido se encuentre fuera de casa la mayor parte del tiempo; su trabajo lo obliga a realizar gran cantidad de viajes y, en ocasiones, deja a Effi sola durante más de una semana. En este espacio, ella no encuentra distracción alguna y se ve obligada a pasar el tiempo junto a la ventana —motivo típico de las novelas realistas—, contemplando el monótono paisaje invernal. Con el paso del tiempo, la protagonista pierde la alegría y su rostro adquiere una expresión distinta, lejos de la jovialidad que antes desbordaba.

Uno de los espacios más significativos lo constituye el cuarto de los visillos, en el piso superior de la vivienda de los Innstetten. Este sitio, decrépito y descuidado, se caracteriza por tener las ventanas siempre abiertas, motivo por el cual, se genera allí una vertiginosa corriente de aire. «Así, el luminoso salón, [...] (el único recinto, por cierto, que irradia cierta amabilidad) recuerda a Effi la luminosidad del domicilio paterno. Paradójicamente, [...] le está vedado, porque en él habita el misterioso fantasma que la llena de terror» (Zubiaurre, 2000, p. 386). También la tumba del chino, situada en una pequeña parcela, cercada por una valla, resulta ser un espacio perturbador, por el cual Effi pasa siempre con un escalofrío y llena de terror. «*The Chinese grave, with its associations of the supernatural, the exotic, illicit love, and social ostracism, is in many ways the quintessential Kessin landmark; it also points forward to Effi's own death and burial at the end of the novel*»[9][«La tumba del chino, con sus correspondientes vinculaciones a lo sobrenatural, lo exótico, el amor ilícito y el ostracismo, es, en numerosos sentidos, la quintaesencia de Kessin; también apunta a la inminente muerte de Effi al final de la novela»] (Bade, 2009, p. 126).

Tampoco son positivos, en su mayoría, el resto de los habitantes de la casa prefectural. Johanna, quien primero se muestra complacida en recibir a la recién llegada, no tarda en cambiar de actitud: la critica sin disimulo y demuestra su clara postura del lado de Innstetten. La señora Kruse, uno de los personajes más tétricos de la obra, también se encuentra en este grupo; se halla encerrada en un cuarto caldeado y sumida en un continuo mutismo y ensimismamiento; su presencia perturba sobremanera a la protagonista, quien prefiere mantenerse alejada de ella, ya que la señora padece un desequilibrio mental. Además, en su regazo se encuentra siempre una gallina negra, animal que se utiliza en distintos rituales vinculados a entablar comunicación con los difuntos (Chevalier, 2009, p. 520). Los únicos con los que Effi mantiene allí una buena y sana relación son Roswitha y Rollo; ambos evidencian un desinteresado afecto hacia la esposa del barón

9 La traducción es mía.

y, en numerosas ocasiones, cuidan de ella por las noches, cuando se halla aterrada y no logra conciliar el sueño. Estos dos personajes se encuentran asociados, efectivamente, a un espacio abierto y natural: Rollo, por ser un sabio y cariñoso animal que acompaña a la joven en sus últimos días en la casa paterna y Roswitha, por su humildad y lealtad para con Effi —convendría recordar, además, que su primer encuentro se lleva a cabo en un bosque, ambiente natural, por la tarde y en el verano—.

Kessin es también el escenario del adulterio, del punto más bajo de la situación personal de la figura protagónica. Theodor Fontane, experto en procedimientos de elipsis, no hace más que sugerir esta cuestión, ya que al lector no le es permitido presenciar ninguna de las escenas[10]. En una noche invernal, de regreso de una de las excursiones con varios vecinos, el trineo en el que se encuentran Effi y el mayor Crampas[11] —un personaje que no por casualidad entra en escena durante la primavera y se constituye en una esperanza para la joven en materia de distracción y novedades— se atasca en las arenas movedizas[12]. De esta manera —y utilizando, una vez más, la «técnica de la redundancia», aquí a modo de anticipación— Fontane sugiere el hundimiento de la joven junto con el del transporte; con poco aire y nada de luz, termina cayendo en el adulterio, camino por el cual pretende evadirse de la sórdida situación en que se encuentra.

Al final, la pesadilla de Effi en Kessin termina cuando su esposo, tras un período de ausencia, le anuncia que se mudarán a Berlín. De rodillas y bañada en lágrimas, la joven le agradece y aprovecha para decirle todo lo que opina en relación con su actitud calculadora y a la ciudad balnearia. Innstetten, no sin un dejo de ironía, expresa su desconcierto con respecto a la reacción de su esposa, ya que creía que le agradaba este sitio. Fuera de la influencia de Kessin y con un nuevo destino por delante, Effi es capaz de enfrentarse a su marido y de expresar sus deseos de ser libre y de trasladarse a un sitio donde jamás vuelva a sentirse aterrada.

Conclusión

Como ha podido comprobarse, los espacios en *Effi Briest* cobran un valor simbólico preponderante a la hora de analizar la novela en profundidad. Sus connotaciones sirven,

10 De la misma forma, unos años antes, «Clarín» usó el mismo procedimiento para *La Regenta*.

11 La presencia de Crampas la anima y la aparta de la vida rutinaria a la que está sujeta. Junto a él realiza numerosas cabalgatas por la playa, una de las cuales termina con una revelación acerca de la personalidad de Innstetten que Effi desconocía: es amante de las historias de aparecidos; a raíz de esto, y tras enterarse del relato acerca del chino y del capitán, Crampas sostiene que el barón es un «pedagogo nato», un educador morboso, que se sirve del cuento del fantasma para asustar y tener controlada a su joven esposa. Este descubrimiento brinda a Effi una nueva perspectiva de su marido, quien se comportaría, según esta teoría, de una manera siniestra y calculadora.

12 En la novela, se las designa con el nombre de *schloon* y evocan, de forma simbólica, la búsqueda de seguridad y descanso (Chevalier, 2009, p. 138). Resulta irónico que Effi busque protección en el hombre que posee todos los atributos del «don Juan» —prototipo que se repite en todas las «novelas de adulterio»—.

además, para comprender a los personajes que interactúan en ellos y desentrañar sus problemáticas psicológicas, tan importante en obras de esta singular temática. Además, los símbolos que pueden encontrarse en cada uno de los ambientes refuerzan su connotación, trascendiendo, sin lugar a dudas, su presencia denotativa.

Desde esta perspectiva, Effi, una «flor» en términos metafóricos, es «trasplantada» del sitio al que pertenece y en el cual crece con satisfacción —Hohen-Cremmen—, a un espacio sombrío y desolado —Kessin—, que «marchita» poco a poco a las personas con temperamento extrovertido y aniñado, para terminar exterminándolas.

Theodor Fontane no escatimó en dejar guiños a lo largo de la obra y, ciertamente, no fue ajeno a este tipo de lectura. Por este motivo, se tornan relevantes las palabras de Georg Lúkacs, quien sostiene:

> la consistencia interior de Effi revela al mismo tiempo esa reserva de potencialidad humana que tan inútilmente es desgastada y consumida por esta sociedad y que en otra sociedad más cuidadosa de lo humano podría desarrollar espontáneamente una vida mucho más hermosa y natural (Lúkacs, 1970, pp. 336-7).

Referencias Bibliográficas

Bade, J. (2009). *Fontane's Landscapes*. Wurzburgo: Königshausen & Neumann.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Ciplijauskaité, B. (1984). *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela relista*. Barcelona: Edhasa.

Fontane, T. (1983). *Effi Briest*. Madrid: Alianza.

Lukács, G. (1970). *Realistas alemanes del siglo xix*. Barcelona: Grijalbo.

Osborne, S. (1992). When a House is not a Home: The Alien Residences of *Effi Briest* and *Anna Karenina*. *Tolstoy Studies Journal*, *V*, 67-77.

Rossell, A. (1997). La construcción del vacío femenino en *Effi Briest* y *La Regenta*. *Lectora*, (3), 125-133.

Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México D.F.: FCE.

Una Poética del Desvelo: los Tres Cuadros del Pintor Mijáilov en *Anna Karénina*, de Lev Tolstói

Jorge Rauber*

Nota del Editor

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Rusa, a cargo de la Licenciada Celia Fischer.

Resumen: En la quinta parte de *Anna Karénina*, la protagonista encuentra en un pueblecito de Italia a un personaje notable: el pintor Mijáilov. Tres de sus cuadros son descriptos en detalle. El primero de ellos, su obra maestra, representa a Jesús frente a Pilatos; el segundo, a un par de niños pescando; el tercero es un retrato de Anna que el artista realiza por encargo, y en el que logra plasmar, de una manera extraordinaria, el encanto inmaterial de su modelo. Este retrato adquiere pleno protagonismo en la séptima parte, por cuanto enmarca y preside uno de los episodios más importantes de la novela, el encuentro entre Anna y Lievin.

Mijáilov concibe el proceso creativo como una suerte de desvelo, un cuidadoso quitar los velos que cubren la esencia de las cosas, procurando no dañarla. Es una aproximación a la verdad que sugiere, a otro nivel, la posibilidad de una lectura de *Anna Karénina* por la vía metafórica de sus obras. Tal lectura será el objeto del presente trabajo, en el que los temas representados en los cuadros, así como las circunstancias que los rodean, se propondrán como una vía para desvelar, a la manera de Mijáilov, algunos de los sentidos que subyacen en esta inagotable novela de Tolstói.

Palabras clave: Anna Karénina, Mijáilov, Pintura, Desvelo.

Abstract: *In the fifth part of* Anna Karenina*, the female protagonist encounters in a small town of Italy a remarkable character: the painter Mikhailov. Three of his works are described in detail. The first of them, his masterwork, represents Jesus before Pilatus; the second, a couple of children fishing. The third is a portrait of Anna that the artist paint as a commissioning, in which he is able to capture, in an extraordinary manner, the immaterial enchantment of his model. Such a portrait gains prominence in the seventh part, since it frames and presides*

* Alumno de tercer año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: jorge.rauber@fibertel.com.ar

Gramma, XXVI, 55 (2015), pp. 190-200.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

one of the most relevant episodes of the novel, the encounter between Anna and Lievin.

Mikhailov conceives the creative process as a sort of unveiling, as carefully removing the veils that cover the essence of things, trying not to damage them. It is a way to get closer to the truth that suggest, at a different level, the possibility of a reading of Anna Karenina through the metaphoric way of the paintings. Such a reading will be the object of this paper, in which the themes portrayed, as well as the circumstances that surround them, will be proposed as a way to unveil, in Mikhailov's manner, some of the meanings that underlie this inexhaustible novel of Tolstoy.

Keywords: *Anna Karenina, Mikhailov, Painting, Unveiling.*

Introducción

En la parte v de *Anna Karénina*, después de abandonar a su marido y a su hijo, Anna se dirige a un pueblecito de Italia en compañía de su amante. Es allí donde se produce su encuentro con el pintor Mijáilov. Lo conocen por medio de Goleníschev, un exiliado ruso con quien Vronski había compartido la escuela militar y al que no había vuelto a ver desde entonces. Mijáilov se encuentra actualmente trabajando en la que se considera su obra maestra: un cuadro que representa a Jesús ante Pilatos. Es, según Goleníschev, «un artista que no carece de mérito, pero [cuyas] tendencias son radicalmente falsas» (Tolstói, 2013, p. 601).

Goleníschev se apronta a describir con todo detalle el fundamento sobre el que basa su opinión, cuando es interrumpido por Anna, quien manifiesta su deseo de conocerlo. La visita que realizan a su estudio nos permite conocer dos de las obras de Mijáilov: la mencionada por Goleníschev, aún en proceso de ejecución, y otra que es tenida por un estudio sin mucha importancia, pero que, sin embargo, cautiva las miradas de Anna y de Vronski. La pareja le encarga, además, la pintura de un retrato de Anna, retrato que cobrará singular importancia en la trama por cuanto presidirá el encuentro entre los dos personajes centrales de la novela, la propia Anna y Lievin, en la séptima parte de la novela.

¿Quién es Mijáilov? Goleníschev lo describe como «...un hombre original sin ninguna preparación, uno de esos talentos vírgenes que tanto se ven ahora [...], de esos librepensadores que *d'emblé* hacen profesión de ateísmo, de materialismo, de negación de todo» (Tolstói, 2013, p. 602). El encuentro con este personaje —al que se dedican varios capítulos en un momento crucial de la novela—, la descripción de su proceso creativo y la temática de sus obras sugieren que este episodio tiene una importancia que excede lo meramente anecdótico. En lo que sigue analizaremos estos aspectos en detalle.

Primer Cuadro: Jesús ante Pilatos

El pintor Mijáilov se halla trabajando, como de costumbre, cuando le anuncian el arribo de los visitantes. No tarda en formarse un juicio sobre ellos: se trata de unos rusos distin-

guidos, sin ninguna idea acerca del arte, que, después de visitar los museos, vienen ahora a su estudio «...para completar su gira artística» (Tolstói, 2013, p. 606). Es un ser dotado de un instinto artístico genuino, que opera sin descanso. Mientras que su pensamiento consciente se preocupa por cómo será evaluada su pintura, un simple vistazo le permite captar la expresión de Anna y, de una manera inconsciente, almacenar «...aquella fugaz impresión en algún rincón de su cerebro, de donde la exhumaría alguna vez, como el mentón del vendedor de cigarros» (Tolstói, 2013, p. 605). Mientras pasan al estudio, la expresión del rostro de Vronski y, sobre todo, sus pómulos se graban en su imaginación, a la vez que se forja «...un concepto de aquellas tres personas, basándose en indicios apenas perceptibles» (Tolstói, 2013, p. 606). Los visitantes se pasean por la sala e intercambian comentarios entre sí hasta que llega el turno de presentar su obra. El artista la descubre con mano temblorosa y retrocede unos pasos para que los espectadores puedan apreciarla.

Pese a que representa una historia por todos conocida, Mijáilov cree necesario explicitar su fuente: se trata del episodio de «Jesús delante de Pilatos. Mateo, capítulo XXVII» (Tolstói, 2013, p. 607). Según la descripción que prosigue, en primer plano se destaca

> el ceño fruncido de Pilatos y la expresión serena de Cristo; en segundo, los soldados del procónsul y el rostro de Juan, a la escucha. Cada una de esas figuras había sido para él fuente de tormentos y de alegrías ¡Qué de estudios, qué de retoques para profundizar el carácter particular, para ponerlo en armonía con el conjunto! (Tolstói, 2013, p. 607).

Cada cual observa un aspecto diferente: Goleníshev admira el grado de avance de la obra y, en particular, la representación de Pilatos; la ve como «...el tipo auténtico del hombre bueno, simpático, pero funcionario inflexible hasta la médula, que no sabe lo que hace» (Tolstói, 2013, 608). Mijáilov cree notar que a Anna y a Vronski les gusta el cuadro y se acerca a ellos. Anna manifiesta su admiración por la expresión de Cristo: «Se ve —dice— que tiene piedad de Pilatos» (Tolstói, 2013, p. 607). Pero sus apreciaciones son meras trivialidades, según rápidamente advierte Mijáilov: es natural que los rasgos de Cristo expresen compasión, porque manifiestan el amor, la serenidad ultraterrena, la resignación a morir, así como es natural que el aspecto de Pilatos, prefecto de Judea, sea el de un vulgar funcionario. El comentario de Vronski es más irrelevante: se limita a alabar la técnica, aspecto que apenas le interesa al artista.

La comparecencia de Jesús ante Pilatos se encuentra relatada en los cuatro evangelios, que, sin embargo, lo hacen de manera diferente. El hecho de que se mencione, en particular, el de Mateo, exige entonces focalizar la atención en las diferencias textuales que surgen de una lectura comparada. Dos son los incidentes relatados en este evangelio, que los demás no mencionan. El primero es el pedido de la mujer de Pilatos, quien le ruega que no se involucre en el tema de Jesús porque en un sueño, que cree premonitorio, había «sufrido

mucho en sueños por su causa» (Mateo 27:19 Biblia de Jerusalén, 1976). El segundo es el episodio en el que Pilatos se lava las manos: viendo que se empeña en crucificar a Jesús, ordena traer agua y se lava las manos ante el pueblo diciendo: «inocente soy de la sangre de este justo. Vosotros veréis» (Mateo 27:24 Biblia de Jerusalén, 1976). En el evangelio de Marcos, pese a insistir en liberar a Jesús en lugar de Barrabás, Pilatos finalmente accede y lo entrega para ser muerto. El de Lucas es similar: Pilatos no manifiesta la menor intranquilidad ante su decisión. Juan, por último, reelabora todo el diálogo entre Jesús y Pilatos, pero sin aludir en absoluto al sueño de la mujer de Pilatos ni al lavado de las manos. La representación de Pilatos es, entonces, diversa: la imagen de un prefecto consciente de la desgracia que su injusticia puede acarrearle y deseoso de liberarse de la culpa que lo acosa, por una parte, y la de un funcionario insensible a la muerte de Cristo, por la otra. La situación, en cierto sentido, se ha invertido: aquel en cuyas manos está el aplicar el castigo teme ser castigado, los presagios le son adversos. La piedad que advierte Anna en los ojos de Cristo refleja esta situación. La impasividad del Pilatos de los otros evangelios haría que tal mirada careciese de explicación.

El segundo detalle relevante es la presencia del apóstol Juan, que Mijáilov claramente considera como su mayor logro, y que ninguno de los visitantes percibe. Tanto es así que, apenas se van, Mijáilov se sienta delante del cuadro de Cristo y Pilatos y se pone a meditar acerca de lo que los visitantes habían dicho o dejado entrever, e inmediatamente fija su vista «en la persona de San Juan, que destacaba al fondo, y que él consideraba como la última palabra de la perfección y en la que, no obstante, no habían reparado los visitantes» (Tolstói, 2013, p. 612). Su representación es tan consumada que, cuando va a cubrir el cuadro, sonríe con éxtasis ante esta figura y se sustrae con pena a la contemplación. Los comentarios que le habían hecho pierden ahora significación. Al considerar su propia obra con ojos de artista, se reafirma en la convicción de que posee un valor muy alto y recobra «aquella disposición de espíritu que tan necesaria le era para seguir trabajando» (Tolstói, 2013, p. 612).

El apóstol Juan es uno de los que aparece, en efecto, muy próximo a Jesús en sus últimos días, según refiere no el evangelio de Mateo, sino el propio, donde alude a sí mismo como «el discípulo a quien [Jesús] amaba» (Juan 19:26 Biblia de Jerusalén, 1976). El hecho de que aparezca el apóstol Juan en una escena que, según aclara el propio Mijáilov, fue inspirada en el texto de Mateo, otro de los evangelistas, requiere, entonces, un análisis en particular. La descripción que se hace de la obra enfatiza su actitud, no de temor ante la suerte del maestro, sino de atenta escucha. Es decir, es presentado como un testigo atento, capaz de entender qué ocurre y de propagar la enseñanza que de allí resulte. Esta será, evidentemente, la tarea de su evangelio.

El evangelio de Juan difiere de los restantes de manera sustancial. Mientras Mateo, por ejemplo, se concentra en mostrar el cumplimiento de las profecías que anticipan la llegada del Mesías y la ley mosaica, el de Juan se concentra en el problema del reino de Dios. Al respecto, señala Bultmann, que

> En Juan, Jesús no aparece como el *rabbi* que discute cuestiones sobre la ley, ni como el profeta que anuncia la inmediata irrupción del reino de Dios. Habla, más bien de su persona como ser revelador enviado por Dios [...], de su venida y de su marcha, de lo que es y de lo que aporta al mundo. No discute sobre el sábado ni sobre el ayuno, sobre la pureza o sobre el divorcio, sino que habla de su venida y de su marcha, de lo que él es y de lo que aporta al mundo (2011, p. 420).

Es también en este evangelio donde se encuentra el episodio de la mujer adúltera. En otros, como en el de Mateo, el tema del adulterio aparece en el así llamado «Sermón de la montaña», que establece que el mero hecho de mirar a una mujer con mal deseo, ya implica haber pecado y se impone el correspondiente castigo: «si, pues, tu ojo derecho te es ocasión de pecado, sácatelo y arrójalo de ti; más te conviene que se pierda uno de tus miembros, que no que todo tu cuerpo sea arrojado a la gehena» (Mateo 5: 27-30 Biblia de Jerusalén, 1976). Juan, por el contrario, centra su atención en el arrepentimiento y el perdón. En el capítulo ocho, los escribas y los fariseos que traen a una mujer sorprendida en flagrante adulterio le recuerdan que la ley mosaica prescribe su lapidación. Pero Jesús invita a quien esté libre de pecado a que arroje la primera piedra y, al no obtener respuesta, perdona a la mujer y la deja ir. Su perdón no es, sin embargo, incondicional: supone un arrepentimiento, una renuncia al pecado.

El cuadro de Mijáilov representa, entonces, no un episodio en la vida de Cristo, sino el choque entre dos órdenes diferentes, entre dos sistemas de valores, uno de los cuales, decadente, marcha hacia el ocaso y es reemplazado por otro, que emerge. Un sistema basado en el crimen y su correspondiente castigo da lugar al surgimiento de otro sistema que prioriza la bondad y anticipa su recompensa.

Esta tensión es la misma que subyace en el epígrafe de la novela, una cita tomada de la carta de Pablo a los Romanos que proviene, según Eikhembaum, de la lectura que Tolstói realizara de Schopenhauer (1995, p. 786). Cita de otra cita, la expresión «la venganza es mía, yo daré el pago» en la carta de Pablo hace referencia, a su vez, a un versículo del Deuteronomio, que reproduce en un contexto que cambia su sentido de manera radical. Parte del así llamado «Cántico de Moisés», refiere, originariamente, a la manifestación de la ira divina ante el incumplimiento de los preceptos: «A mí me toca la venganza y el pago para el momento en que su pie vacile [...]. Embriagaré de sangre mis saetas, y mi espada se saciará de carne: sangre de muertos y cautivos, cabezas encrestadas de enemigos» (Deuteronomio 32: 35-42 Biblia de Jerusalén, 1976). En Pablo, por el contrario, es un llamado a no ejercer la venganza, por cuanto es atributo de Dios: «si tu enemigo tiene hambre, dale de comer; y si tiene sed, dale de beber; haciéndolo así, amontonarás ascuas sobre su cabeza» (Romanos 12: 20 Biblia de Jerusalén, 1976).

De la misma manera, el tema resurge hacia el final de la novela, cuando Lievin se

cuestiona sobre la razón de ser de su vida y por qué le ha sido otorgada. Hasta entonces ha vivido conforme a la ley: vendiendo a los campesinos la paja al precio justo, pero sin que la penuria inspirase su compasión; castigando los robos de leña, pero sin confiscar el ganado descubierto en delito de invasión de sus prados; prestando dinero, pero sin aceptar ningún tipo de moratoria. La conversación con un campesino le revela la realidad: su vida carece de sentido. No basta el mero cumplimiento de una ley establecida. Hay que vivir de una manera diferente, hay que vivir para el bien, conocimiento al que no se llega por la razón, sino que subyace inconscientemente en todo ser humano.

El choque de ambos sistemas de valores se da, entonces, en tres puntos característicos de la obra: en el epígrafe, que cita la carta de Pablo; en su exacto centro, a través de la tela que representa a Jesús delante de Pilatos, y al final, en la conversión de Lievin. Mijáilov, artista cuyo nombre deriva de Miguel, el arcángel que encabezará los ejércitos celestiales el día del Juicio, es, entonces, el personaje destinado a establecer esta conexión.

Segundo Cuadro: Dos Niños Pescando

Incapaces de dar cuenta del mensaje de la obra que les ha sido presentada, Anna y Vronski deciden proseguir la visita por el estudio y se detienen frente a un cuadro de reducidas dimensiones, ante el cual ambos se manifiestan encantados. Mijáilov se pregunta qué es lo que ven en él. Es un cuadro en el que ha trabajado por meses en el pasado, pero que luego ha olvidado por completo. Lo tiene por un antiguo ensayo, nada de importancia. El cuadro muestra a

> ...dos muchachos pescando a la sombra de unos sauces. El mayor [acaba] de echar su sedal al agua y desprende el flotador, amarrado a un tronco. Se lo [ve] absorbido por esta grave tarea. El otro, tendido en el césped, [apoya] en su brazo su cabeza de cabellos rubios y enmarañados, mientras [mira] el agua con sus ojos azules y pensativos (Tolstói, 2013, p. 611).

Finke argumenta que la preferencia de Anna por esta escena idílica revela la característica central de su vida presente, cargada de lasitud y ensoñación (1995, p. 123). Pero la escena representada dista de ser inocente. En los borradores de *Anna Karénina*, los amantes eran confrontados con un cuadro diferente: el de una mujer sentada en el umbral de su casa, amamantando a su hija. Su efecto era, según Finke, el de despertar el sentido maternal, adormecido, de Anna, quien inmediatamente consideraba regresar para ocuparse de su hijo (1995, p. 124). Menos explícita, más rica, la pintura definitiva conserva una densa carga simbólica. Pescar es, en sentido psicoanalítico, «...proceder a una suerte de *anamnesis*, en el sentido de extraer elementos de lo inconsciente, no por la exploración directiva y racional, sino dejando actuar las fuerzas espontáneas y recogiendo sus resultados fortuitos» (Chevalier, pp. 822-823).

Uno de los niños representados tiene sus ojos azules fijos en el agua, detalle que relaciona esta imagen con la de Seriozha, el hijo de Anna, a quien se describe como un niño encantador, de bucles rubios y ojos azules, y a quien Anna ha abandonado por Vronski. Sus ojos contemplan pensativamente el agua, «...madre y matriz [...], fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora» (Chevalier, 1986, pp. 54-55). El otro, el mayor, se encuentra abocado a la tarea de desenredar el sedal de un tronco. La suya es, entonces, una actividad de pesca, pero pesca fallida, dado que el sedal no alcanza las profundidades del agua, sino que se atasca en la superficie, es una pesca estéril. La conexión con Vronski, a quien el fallido suicidio ha devuelto el honor y le permite dilapidar una vez más su vida, es inmediata. Todo en él carece de profundidad. Pretende dedicarse al arte, pero lo suyo es mera copia, lo único que tiene es un don de imitación que confunde con una supuesta capacidad artística. Su aproximación a la vida real no es directa, sino por mediación de otras obras de arte, razón por la cual no es capaz sino de producir «simples imitaciones agradables a la vista y de fácil ejecución» (Tolstói, 2013, p. 600). El segundo cuadro de Mijáilov remite, entonces, a los dos seres amados por Anna: su amante y su hijo, a quien ha abandonado en Petersburgo, violando sus deberes maternos.

Tras su encuentro con Mijáilov, el interés de Vronski por la pintura decae rápidamente. El tedio que sobreviene hace que los amantes acaben por sentir la imperiosa necesidad de cambiar de vida y retornar a Rusia. Se dirigen a Petersburgo: Vronski, para firmar unos documentos y Anna, para ver a Seriozha.

El Retrato de Anna Karénina

El tercer cuadro es el retrato de Anna Karénina, obra cuya ejecución encarga Vronski al artista y para la cual este abandona su estudio y acude a la residencia de la pareja. Ni bien inicia su trabajo, llama la atención de todo el mundo su capacidad para capturar en el lienzo el encanto inmaterial que la hace tan seductora. Mijáilov es un artista intuitivo. El mismo día en que había conocido a Anna, poco antes de su arribo, unas manchas de cera habían caído accidentalmente sobre un boceto en el que estaba trabajando, y que representaba a un hombre colérico. Este evento, lejos de perturbarlo, le había sugerido una nueva fisonomía, una nueva actitud, que enriquecían su obra. Vuelto al trabajo, había recordado los rasgos enérgicos y el mentón prominente del vendedor de cigarros, los había trasferido a su personaje y toda la obra había dejado de ser una cosa vaga y muerta para adquirir vida y carácter definitivos. Esta anécdota está relacionada con su propia concepción del proceso artístico. Para él, es un proceso por el cual se revela una verdad oculta. Los retoques que realiza no varían la figura, sino que eliminan lo que la oculta «... como si le quitase los velos que le impedían verla completa. Cada trazo [comunica] más relieve a la figura mostrándola con todo su vigor, tal como repentinamente la mancha de cera le había hecho concebir» (Tolstói, 2013, pp. 604-605). En ello consiste su talento: en la habilidad para desgarrar los velos, las apariencias que ocultan la verdadera figura de

los objetos, sin alterar el núcleo. La falta de una técnica impecable es, por el contrario, su punto débil. En todas sus producciones hay defectos que revelan falta de prudencia a la hora de despojar a los objetos de los velos que los disimulan, que no puede corregir sin estropear el conjunto de la obra. Todos sus esfuerzos se orientan hacia la prevención de tales accidentes.

De regreso a Moscú, el retrato de Anna Karénina no vuelve a mencionarse hasta que reaparece como elemento central en la escena en la cual Lievin acepta visitar a Anna en su casa, por insistencia de Stiva Oblonsky, hermano de esta, empeñado en rehacer los vínculos sociales de su hermana. Lievin, se encuentra en Moscú con Kitti, su esposa, a la espera de que nazca su hija. Su estadía en la ciudad dista de ser placentera. Kitti advierte que su marido, en Moscú, no es el mismo que en el campo, al que ella ama. Lievin se ve obligado a compartir veladas con gente que le desagrada, a reírse de chistes insípidos y a beber en exceso. Es como si viviera una vida que no le es propia: en lugar de dejar oír su voz, repite cosas que otros han dicho, en los contextos menos afortunados. Contrariado por la música programática en boga, que supone la imposición sobre ella de argumentos provenientes de otras artes, cita como prueba del absurdo el caso de un escultor que había pretendido representar en piedra las obras de un poeta. Apenas expresada, advierte Lievin que la idea no le es propia, que la ha oído antes, quizá de su propio interlocutor, ante quien ha quedado expuesto. Lo ridículo de su situación lo mortifica, pero reincide poco después, en la reunión del Comité, al comentar el caso de un extranjero que ha cometido un delito y cuya pena, demasiado suave en su opinión, ha sido la expulsión de Rusia. Su intervención es, esta vez, aún más desafortunada que la anterior: repite, pretendiendo originalidad, la opinión de los diarios de la mañana que, con toda seguridad, todos los presentes han leído y recuerdan perfectamente.

Su errática marcha lo lleva finalmente al club, donde encuentra a Stiva Oblonsky y bebe con él en abundancia. En cierto momento, este le propone visitar a su hermana, Anna Karénina, de quien Lievin ha oído hablar, como todo el mundo, pero que, a pesar de la amistad que une a los dos hombres, aún no conoce personalmente. El trayecto hasta la casa de Anna es, antes que nada, un descenso a los infiernos. Steiner sostiene que su encuentro está presidido por un sentimiento de piedad, que ningún hombre se acerca a Anna «...con más apiadada compasión» (2002, p. 70), pero lo cierto es que el trayecto hacia su casa está signado por una profunda inquietud. El cartel rojo de un cabaret que ven a través de una portezuela le recuerda, de manera inequívoca, que marchan hacia la casa de una mujer caída. Ya en la cena que ambos habían compartido en el capítulo xi de la primera parte, Lievin había dividido a las mujeres en dos clases, una sola de las cuales podía ser nombrada. Las otras, «...las mujeres tan pintadas y rizadas», había dicho, «me dan asco, como todas las mujeres caídas» (Tolstói, 2013, p. 102). Le repugnaban tanto como a Stiva las arañas. Ni siquiera la adúltera mencionada en el evangelio de Juan era, en su opinión, una excepción: estaba persuadido de que Cristo la había perdonado porque

ignoraba el uso que se daría a sus palabras.

Con estas cosas en mente, su guía se empeña en predisponerlo de la mejor manera posible para el encuentro. Resalta, en primer lugar, cómo, a pesar del rechazo de quienes se decían sus amigas y ahora la evitaban por conveniencia, Anna se ha organizado una vida digna y una misión que cumplir. En segundo término, que se trata de una mujer de corazón, como lo prueba el que haya acogido a una mujer inglesa, cuyo marido se ha entregado a la bebida, y a su hija, de las que se ocupa en persona, por pura bondad de alma. Pero sus frases quedan siempre inconclusas, no consiguen transmitir la idea de una forma convincente. Se resigna; confía en que, de todas maneras, podrá verlo Lievin con sus propios ojos. Este, cada vez más preocupado acerca de la procedencia o no del paso que está dando, lo sigue mecánicamente.

En el vestíbulo, Lievin se mira en el espejo: se encuentra muy encendido de color, pero seguro de que la bebida no lo ha alterado en lo más mínimo. Sube la escalera detrás de Oblonsky y un criado los conduce hasta un aposento

> ...débilmente iluminado por una lámpara de gran pantalla oscura, en tanto que un reflector [proyecta] una luz muy suave sobre el retrato de una mujer de hombros opulentos, cabellos negros rizados, sonrisa pensativa y mirada impresionante. Es el retrato de Anna, hecho en Italia por Mijáilov (Tolstói, 2013, p. 862).

Poco después, aparece Anna de detrás de una mampara. En la semioscuridad de la estancia, Lievin reconoce el original del retrato, cuya belleza, aunque menos brillante, gana en encanto lo que pierde en esplendor.

La yuxtaposición de las dos miradas, la del reflejo de su propia imagen en el espejo, en primer lugar, y la de su deslumbrante anfitriona, en el segundo, refuerza la idea de que Lievin y Anna son *alter egos*, aspecto ya sugerido por la estructura misma de la novela, que establece frecuentes paralelismos entre las vidas de ambos personajes. En términos psicoanalíticos, el acto de ver al otro necesariamente supone la proyección de uno mismo; el hecho de que todo sea reflejo es reforzado por las características de la lámpara que está suspendida sobre el retrato y que cumple la doble función de iluminar y reflejar. Este juego de espejos permite a Lievin reafirmar su identidad y, al mismo tiempo, atisbar el alma de su anfitriona que, libre de velos, ha expuesto Mijáilov sobre el lienzo.

El cuadro es el que señala, de alguna manera, la vía de entrada y salida del infierno. En el interior de ese ámbito, Anna despliega de inmediato sus dotes de tentadora. Ella misma reconocerá, tras la partida de los visitantes, haber hecho lo posible para trastornar su cabeza y estar convencida de que ese objetivo lo había logrado, en la medida compatible con la honestidad de un joven recién casado. El cuadro, con el que recurrentemente contrasta las expresiones cambiantes del rostro de Anna, provee a Lievin de una suerte de anclaje.

Ya no habla de la manera estereotipada como lo hacía por la mañana: sus palabras ya no son las de otro, sino que corresponden a su propia voz. La visita concluye en una sala contigua, a la que pasan para tomar el té, pero antes de abandonarlo, Lievin dirige «... una última mirada al maravilloso retrato, sorprendiéndose al sentir por el original una fuerte inclinación de piedad y ternura» (Tolstói, 2013, p. 866).

El encuentro modifica su opinión sobre Anna de una manera radical: ahora la considera una mujer extraordinaria, por la que siente una verdadera pena. En el trayecto de regreso evoca hasta las menores frases que había pronunciado, las más sutiles mutaciones de su fisonomía. La comprende y la compadece cada vez más. Todas sus faltas le parecen excusables y la idea de que Vronski no pueda comprenderla le oprime el corazón. Apenas llega a su casa, se ve forzado a confesar a su esposa dónde ha estado, a la vez que se sonroja porque ahora se da cuenta claramente y sin ninguna duda de lo inconveniente de aquella visita. La mirada acusadora de Kitti lo persigue: «te has prendado de esa horrible mujer, te ha embrujado, lo he leído en tus ojos [...]. Has estado en el club, has bebido demasiado... ¿A dónde podrías ir tú desde allí, más que a casa de una mujer como ella?» (Tolstói, 2013, p. 869). Solo la promesa de no volver a casa de Anna, cuya perniciosa influencia, unida a un exceso de champaña, había perturbado su razón, la disuade de su intención de marcharse de inmediato.

Ya nada es igual para el héroe que regresa del infierno. La experiencia, no exenta de peligros, supone la prueba máxima, el encuentro del héroe consigo mismo. El aprendizaje permite que Lievin comprenda, al fin, la verdadera naturaleza de Kitti: esa noche, cuando ella le advierte que el nacimiento de su hija es inminente, Lievin cree ver a su mujer como si fuera la primera vez. No puede apartar los ojos de ella; de pronto, descubre que «... aquel rostro del que creía conocer hasta el más insignificante de los gestos, se le [aparece] ahora bajo un aspecto totalmente nuevo. Aquella almita ingenua, transparente, se [revela] hasta en lo más íntimo de su ser» (Tolstói, 2013, p. 874).

Conclusiones

En *¿Qué es el arte?*, una de sus obras tardías, Tolstói sostiene que «Hay una evolución de los sentimientos por medio del arte: los sentimientos inferiores, menos buenos y menos útiles para el bienestar de la humanidad son reemplazados por otros mejores y más necesarios para ese bienestar» (2007, p. 158). Esto es lo que diferencia el arte bueno del malo. En *Anna Karénina* tal función se hace explícita en las obras del pintor Mijáilov, un artista extraordinario que concibe su proceso creativo como una cuidadosa eliminación de los velos que cubren la esencia de las cosas.

Lejos de ser elementos puramente anecdóticos, los cuadros de Mijáilov tienen como objetivo conmocionar a quienes los contemplan, en mayor o menor medida, según la predisposición de ánimo con la que los observadores se aproximan a ellos. La escena de Jesús ante Pilatos, dos niños pescando y un retrato de Anna Karénina son herramientas

que guían a los personajes y, en definitiva, al mismo lector, dentro de la trama. Explicitan el choque de dos sistemas de valores, uno agonizante y otro que emerge para resignificarlo; denuncian la futilidad del tiempo presente, los deberes incumplidos del pasado y las obligaciones del porvenir; señalan, por último, la puerta de entrada y de salida del infierno por el que todo ser humano deber transitar antes de su resurrección.

Referencias Bibliográficas

Bultmann, R. (2011). *Teología del Nuevo Testamento*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Eikhembaum, B. (1995). The Puzzle of the Epigraph. En Tolstoy, L. *Anna Karenina. Backgrounds and Sources. Criticism* (pp. 782-788). Nueva York: W. W. Norton & Company.

Finke, M. (1995). *Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov*. Durham: Duke University Press.

Steiner, G. (2002). *Tolstói o Dostoievski*. Madrid: Ediciones Siruela S. A.

Tolstói, L. (2007). *¿Qué es el arte?* Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra.

Tolstói, L. (2013). *Anna Karénina*. Madrid: Cátedra.

Autores

Malvina Aparicio es doctora en Lenguas Modernas por la Universidad del Salvador y profesora en Lengua y Literatura Inglesa por la Universidad Nacional de La Plata. Realizó estudios de posgrado en las Universidades de Oxford, Birmingham (Stratford-upon-Avon), Londres, y en la Universidad de París (Sorbona I). Profesora emérita de Literatura Inglesa en la USAL y titular de Literaturas Poscoloniales en la Universidad Católica Argentina. Directora del grupo interdisciplinario de investigación en lengua inglesa de la USAL (Shakespeare). Ha publicado estudios de literatura y de didáctica de la literatura en diversas revistas especializadas. Es miembro del Centro de Narratología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha asistido con ponencias (y seminarios) a algunos de los últimos congresos mundiales y regionales de Shakespeare (Valencia 2001; Grahamstown, Sudáfrica, 2007; Praga 2011; París 2014).

Susana Biasi es magíster en Integración Latinoamericana por la Universidad Nacional de La Plata, profesora de Historia por la Universidad de Buenos Aires y traductora pública de inglés por la Universidad del Salvador. Profesora emérita de Historia en la Facultad de Historia, Geografía y Turismo y en la Escuela de Lenguas Modernas (USAL). Investigadora principal del grupo interdisciplinario de investigación en lengua inglesa de la USAL (Shakespeare). Participó en el Congreso de la Sociedad Shakespeare de Sudáfrica, (Universidad de Grahamstown, 2007), en el panel Henry V (AACI, Buenos Aires, 2012) y en las Jornadas Internacionales de Lengua Inglesa (Facultad de Filosofía y Letras, USAL, 2013).

Andrea Bocco es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como profesora adjunta en las cátedras de *Literatura Argentina I* e *Introducción a los estudios universitarios/Curso de Nivelación* (Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC). Es miembro del Consejo Editorial de la revista especializada *Silabario. Revista de Estudios y Ensayos geoculturales* (Grupo de Estudios Literarios del Cono Sur) y del Comité Asesor de la Carrera de Especialización en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Co-dirige, junto con la Dra. Cecilia Corona Martínez, el proyecto colectivo de investigación «Heterodoxias y sincretismos en la literatura argentina», asentado en el Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFyH, UNC). Ha dictado numerosos cursos de su especialidad y cuenta con un gran número de publicaciones. Ha participado como expositora y/o miembro de comité organizador y evaluador en distintos congresos, jornadas y simposios de literatura argentina y pensamiento latinoamericano, e integrado jurado de tesis de grado y posgrado.

Natalia Camodeca es licenciada en Letras y correctora literaria por la Universidad del Salvador. Hizo el curso de Enseñanza del Español para Extranjeros del Instituto Cervantes de Buenos Aires. En el año 2012 fue evaluadora de lengua y literatura para el CONSUDEC.

Daniel Alejandro Capano es profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, y doctor en Letras por la Universidad del Salvador. Investigador Institucional en el Centro de Literatura Comparada María T. Maiorna de la Universidad Católica Argentina. Profesor consulto y miembro de la Comisión de Investigación del Doctorado en Letras de la USAL. Miembro fundador y vicepresidente del Centro de Estudios de Narratología Dra. Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués. Se especializa en literatura italiana, francesa y comparada. Ejerce la docencia como docente-investigador en la facultades de Filosofía y Letras de la UBA, la UCA y la USAL. Ha participado en numerosos congresos, simposios y mesas redondas sobre temas de su especialidad. Fue jurado universitario de concursos docentes y maestrías, y director de tesis doctorales. Publicó aproximadamente doscientos artículos y ensayos en revistas universitarias y especializadas, y varios volúmenes en colaboración. Es autor de *El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi* (Biblos, 2007); *Constelaciones textuales. Escritos de literatura comparada (Italianística)* (Letras del Sur, 2009); *Narradores sicilianos contemporáneos (Bufalino, Consolo, Lampedusa, Sciascia)* (Biblos, 2011) y *Dino Buzzati. Una metafísica de lo fantástico* (Biblos, 2015).

Alejandro Casais es profesor, licenciado y doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina. Actualmente se desempeña en dicha institución como profesor adjunto de las cátedras de Literatura Española Medieval y Literatura Latina, como coordinador del Departamento de Letras y como prosecretario de redacción de la revista *Letras*. Su campo de interés abarca la literatura artúrica medieval hispánica, la *Historia regum Britannie* y las *Prophetie Merlini*, de Godofredo de Monmouth, y la crítica textual.

Oscar Conde (Buenos Aires, 1961) es poeta, ensayista y profesor universitario. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde enseñó griego clásico entre 1983 y 2006, y se doctoró en la USAL. Actualmente es profesor en el Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) y profesor asociado ordinario en el área de Literatura Argentina en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires (UNIPE), donde dirige la Especialización en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Ha publicado artículos y ofrecido conferencias, ponencias y seminarios sobre literatura griega clásica, tango, lunfardo, rock y poesía argentina y española. Miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo, es compilador de *Estudios sobre tango y lunfardo ofrecidos a José Gobello* (2002), *Poéticas del tango* (2003), *Poéticas del rock vol. 1* (2007) y *Poéticas del rock vol. 2* (2008) y autor del *Diccionario etimológico del lunfardo* (1998; 2da.

edic. 2004) y de *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos* (2011). Sus libros de poesía son *Cáncer de conciencia* (2007) y *Gramática personal* (2012).

Patricio Foglia nació en Buenos Aires, en 1985. Publicó *Temperley* (2011, Editorial En el aura del sauce; reeditado en 2013 por Editorial Subpoesía), *Lugano 1 y 2* (2014, Viajero Insomne Editora) y el poemario ilustrado *La Escafandra* (2015, Mágicas Naranjas). Poemas suyos forman parte de la *Antología de Poesía Manuscrita 3* (2012), a cargo de Germán Weissi y Martín Villagarcía, y de *El Rayo Verde 2014* (Viajero Insomne Editora). Compiló y prologó, junto con Marcelo Díaz, la antología de poesía y ciencia ficción argentina contemporánea *Los fuegos de Orc* (2015). Coordina, junto con Tom Maver, el sitio web www.malonmalon.com.ar.

Laura García del Castaño (Córdoba, 1979). Colabora con publicaciones del país y del exterior. Hasta la fecha publicó, en poesía, seis libros; entre ellos: *El grito* (2004), *La vida en que sueñas* (2012), *El animal no domesticado* (2014), *El sueño de Sara Singer* (2014) y *Los demonios del mar* (2015). Publica en el blog: www.lapalabrasembrada.blogspot.com.

Cristian Godoy (Ciudad de Buenos Aires, 1983). Publicó los libros de cuentos *Galletitas importadas* (Pánico el Pánico, 2011), *Santa Rita* (Exposición de la Actual Narrativa Rioplatense, 2014), y la plaqueta *Una linda mujer* (Paisanita Editora, 2014). Sus cuentos han sido publicados en revistas literarias y antologías, incluyendo la revista *Punto de partida* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), en un número dedicado a cuentistas argentinos menores de 40 años. Su primera novela, *Campeón*, obtuvo en 2011 el primer lugar en el Premio Municipalidad de San Salvador de Jujuy.

Carmen Kowalinski es estudiante de Letras en Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Ha participado del proyecto «Una mirada retrospectiva: sentido, tiempo y subjetividad en Borges y Deleuze» del Programa de Reconocimiento Institucional Para Equipos de Investigación de la FFyL, UBA. Actualmente participa en el proyecto UBACyT «Representaciones de la violencia. Perspectivas estéticas y políticas, planteos teóricos, nuevas manifestaciones y formas de expresión» de la FFyL, UBA.

María Eugenia López (La Plata, 1977). Publicó *Bonkei* (La Plata, 2004; São Paulo, 2014), *Sybille Schmitz* (plaquette, Santiago de Chile, 2007), *Arena* (México, 2009), *Jirones de París* (Barcelona, 2014), *Carlinga* (La Plata, 2015) y en diversas antologías, revistas y sitios web. Obtuvo el Primer Premio de Poesía Joaquín V. González de la Universidad Nacional de La Plata en 2007. Algunos de sus poemas fueron traducidos al portugués, francés, inglés y catalán.

Gloria Olga Justa Martínez. Poeta argentina nacida en la ciudad de Buenos Aires. Es doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. En la Universidad del Salvador fue directora del Doctorado en Letras y docente de varias cátedras. Actualmente es profesora emérita de la USAL.

Julián Martínez Vázquez es licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. En esta última, es profesor de Español como Lengua Extranjera en los niveles intermedio, alto y avanzado. Además, es profesor de Griego en la carrera de Filosofía. Es coautor, junto con Haydée Nieto, Oscar De Majo y Soledad Alén, de *Gramática del Español – Una visión del español como lengua nativa y extranjera* (2009). A su vez, se desempeña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como ayudante de prácticas de Gramática. Es autor de diferentes adaptaciones y versiones de mitos griegos para chicos: *La casa de Atreo* (2006), *Los viajes de Hércules* (2009), *Los mitos griegos* (2014); entre otros.

Soledad Martínez Zuccardi (Tucumán, 1978) es profesora, licenciada y doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente se desempeña como investigadora asistente del CONICET y como docente en la cátedra de Literatura Argentina ii de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Es autora de los libros *Entre la provincia y el continente. Modernismo y modernización en la* Revista de Letras y Ciencias Sociales *(Tucumán, 1904-1907)* (Tucumán, IIELA, 2005) y *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)* (Buenos Aires, Corregidor, 2012). Ha editado recientemente el epistolario *Cartas a Nicandro (1943-1948)* (Santiago del Estero, EDUNSE, 2015), que recoge y estudia la correspondencia inédita de la poeta María Adela Agudo. Ha publicado además diversos artículos sobre cultura y literatura de Tucumán, y sobre poesía de diversos autores argentinos.

Laureano Ralón (Buenos Aires, 1977) es licenciado y magíster en Ciencias de la Comunicación por la Simon Fraser University de Canadá, donde fue asistente de cátedra (*Center for Online and Distance Education*) e investigación (*Center for Policy-Research on Science and Technology, New Media Innovation Center*); trabajó como intérprete (*The Provincial Language Service of British Columbia*) y fundó el portal de difusión académica Figure/Ground Communication (www.figureground.org). En Buenos Aires, dirigió el Observatorio de Canadá del Centro Argentino de Estudios Internacionales. Actualmente es doctorando en Letras en la Universidad Nacional de Cuyo y se desempeña como traductor académico y literario.

Jéssica Laura Sessarego es correctora literaria, profesora y licenciada en Letras con Mención de Honor por la Universidad del Salvador (USAL). Es parte del cuerpo docente de la materia *Comunicación Oral y Escrita* en el Curso de Ingreso de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y es miembro de la Red Interdisciplinaria de Estudios de Género de la misma Universidad. Fue parte del Comité Ejecutivo que organizó la conferencia de la Dra. Judith Butler "Cuerpos que todavía importan". Con anterioridad fue docente en la Universidad Nacional de la Matanza (UNLaM) y en varios colegios secundarios. Ha participado de Congresos, Seminarios y Jornadas tanto en torno a temas literarios como a cuestiones de género. Está Diplomada en Género, Políticas y Participación en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) y hoy en día es Maestranda en Literaturas de América Latina (UNSAM). Seleccionada como una de las artistas destacadas de Merlo, Buenos Aires, algunos de sus poemas aparecieron en la antología *Más allá de las palabras*, publicada por la Municipalidad de Merlo durante el año 2008.

Camila Spoturno Ghermandi es licenciada en Letras con orientación literaria por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Universidad Nacional de La Plata. Actualmente realiza investigaciones en el área de la Literatura Inglesa y cursa seminarios de doctorado. Asimismo, es adscripta graduada de la cátedra Teoría Literaria I (UNLP).

Tarik Torres Mojica es doctor en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, profesor-investigador de tiempo completo del Departamento de Estudios Culturales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guanajuato, Campus León. Es integrante y representante del Cuerpo Académico Cultura y Arte; miembro del comité editorial de *Altertexto*, revista del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y miembro fundador de la cátedra José Revueltas de la Universidad de Guanajuato. Sus líneas de investigación abordan las manifestaciones culturales y la narrativa hispanoamericana contemporánea. Ha participado como ponente en diversos congresos internacionales de literatura contemporánea. Es autor del libro *Anatomía del texto literario*, publicado en el año 2010 por Ediciones de las Sibilas, así como de artículos que abordan los cambios que ha sufrido la producción literaria mexicana e hispanoamericana desde mediados del siglo XX hasta la fecha.

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

La revista *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

Presentación de los Textos

Los textos serán redactados en español. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.

Todos los textos de investigación deberán ser de carácter inédito y original. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.

La extensión de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de textos: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.

Los textos de investigación serán sometidos a un proceso de evaluación con la modalidad «doble ciego»: serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.

Todos los autores deberán enviar un CV breve, en archivo aparte, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones básicas:

Tamaño de la página	A4 (21cm x 29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.

Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto. No numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza al artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Sólo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre y apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte.	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, sólo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etcétera. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etcétera.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, sólo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada.

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a) **Citas directas o textuales.** Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».
b) **Paráfrasis o cita indirectas.** No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.
c) **Citas de autoridad.** Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Pueden indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.
   En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes [...]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones de co-

mienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [...]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo... (Cervantes, 1998, p. 10).

La Lista de Referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace *Normas de publicación* de la página de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma.

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).
Se incluye la información que está disponible.
La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».
En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s. d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s. d.). Recuperado 20 abril, 2009, desde http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de...), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.