

Travesías literarias

Itinerarios de lectura, teoría y crítica



2009



Dora D. BATTISTÓN
Ma. Carolina DOMÍNGUEZ
Marisa E. ELIZALDE
Nora B. FORTE
Marta S. URTASUN

[2009] LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Travesías literarias

Itinerarios de lectura, teoría y crítica

Dora D. BATTISTON
Ma. Carolina DOMÍNGUEZ
Marisa E. ELIZALDE
Nora B. FORTE
Marta S. URTASUN

Dora Delia Battiston

Travesías Literarias, itinerarios de lectura, teoría y práctica / Dora Delia Battiston / María Carolina Dominguez / Marisa Eugenia Elizalde / Nora Beatriz Forte y Marta Susana Urtasun. - 1a ed. - Santa Rosa : Universidad Nacional de La Pampa, 2010.

243 p. ; 18x25 cm.

ISBN 978-950-863-128-2

1. Literatura Argentina. I. Forte, Nora Beatriz II. Título
CDD A860

Fecha de catalogación: 24/11/2009

LIBRO DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Travesías literarias. Itinerarios de lectura, teoría y crítica

AUTORAS: Dora D. BATTISTON / Ma. Carolina DOMÍNGUEZ / Marisa E. ELIZALDE / Nora B. FORTE / Marta S. URTASUN

Diciembre de 2009, Santa Rosa, La Pampa

Coordinación general de Diseño y Diagramación: Gabriela HERNÁNDEZ (DCV-EdUNLPam).

Diseño de Interior: Carina ALFAGEME

Impreso en Argentina

ISBN: 978-950-863-128-2

Cumplido con lo que marca la ley 11.723

EdUNLPam - Año 2009

Cnel. Gil 353 PB - CP L6300DUG

SANTA ROSA - La Pampa - Argentina

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA

Rector: Sergio Daniel MALUENDRES

Vice-rectora: María Estela TORROBA

EdUNLPam

Presidente: Luis Alberto DÍAZ

Director de Editorial: Rodolfo David RODRIGUEZ

Consejo Editor de EdUNLPam

Sergio Aldo BAUDINO

Alicia María SÁENZ

Mirta Adriana KONCURAT

María Graciela ELIGGI

Alicia Graciela KIN

Edith Ester ALVARELLOS de LELL

Lía Mabel NORVERTO

José Manuel CAMIÑA

Griselda Isabel CISTAC

Mónica Alejandra BOERIS

Agradecimientos

A Aldo Reda, sin cuyo cariñoso y delirante impulso tal vez no nos hubiéramos decidido a emprender el trayecto.

A Analia Gerbaudo, porque, con su entusiasmo y compromiso con el oficio de enseñar, nos ayudó a encontrar “el hilo de la fábula para iniciar esta travesía.

A nuestros compañeros del departamento de Letras, con quienes compartimos no sólo el trabajo diario sino la mirada desde la creación y la validación afectiva del conocimiento.

A nuestros estudiantes, que nos permiten seguir apostando por la literatura y por las posibilidades de una práctica.

*Leer es ir al encuentro de algo que está a punto de ser
y aún nadie sabe qué será...*

Ítalo Calvino. Si una noche de invierno un viajero, 1979



PRÓLOGO	13
----------------------	----

PRIMERA PARTE

ASEDIOS AL CONCEPTO DE LITERATURA	15
------------------------------------------------	----

1. La literatura: aproximaciones y deslindes.....	17
Funciones de lo literario.....	20
Características (y no tanto) del discurso literario.....	21
Las teorías: paradigmas y rupturas.....	22
Otros anclajes teóricos.....	32
De la teoría a la experiencia.....	35
Otros itinerarios de lectura.....	48
Bibliografía citada.....	49
1.1 Algunos deslindes de la literatura.....	51
1.1.1 Literatura y crítica.....	51
De la teoría a la experiencia.....	55
Otros itinerarios de lectura.....	58
Bibliografía citada.....	58
1.1.2 Literatura y canon.....	59
a. La configuración del canon.....	60
b. El valor del canon.....	62
De la teoría a la experiencia.....	64
Otros itinerarios de lectura.....	71
Bibliografía citada.....	71
1.1.3 Literatura y traducción.....	72
Algunas reflexiones en torno de la traducción.....	74
De la teoría a la experiencia.....	77

Área de la Antigüedad clásica.....	78
Área de las lenguas romances.....	89
Área de las lenguas anglosajonas.....	92
Otros itinerarios de lectura.....	93
Bibliografía citada.....	95
2. De la Poética a las poéticas.....	96
2.1 Las poéticas en la Antigüedad clásica.....	96
2.1.1 Aristóteles.....	96
2.1.2 Horacio.....	100
2.2 La herencia clásica: las poéticas en la Edad Moderna.....	103
2.3 Proyecciones: poéticas de autor.....	105
2.4 Una perspectiva del siglo XX: Todorov.....	106
De la teoría a la experiencia.....	106
Otros itinerarios de lectura.....	114
Bibliografía citada.....	114
3. Encrucijadas literarias: la cuestión de los géneros.....	116
3.1 Los géneros discursivos.....	116
3.2 Textualidades.....	117
De la teoría a la experiencia.....	119
Otros itinerarios de lectura.....	120
Bibliografía citada.....	120

SEGUNDA PARTE

LOS GÉNEROS LITERARIOS:

ITINERARIOS DE LECTURA Y ESCRITURA.....	123
1. La ficción narrativa: el cuento.....	126
1.1. Breve genealogía del cuento.....	128
1.2. Las poéticas del cuento.....	130
De la teoría a la experiencia.....	136
Otros itinerarios de lectura.....	159
Bibliografía citada.....	160

2. El género lírico.....	161
2.1. La función poética del lenguaje.....	162
2.2. Rasgos principales del discurso lírico.....	163
2.3. Métrica y versificación.....	165
2.4. Repertorio de formas poéticas.....	166
2.5. Figuras retóricas.....	168
2.6. Una mirada desde la filosofía: Gastón Bachelard.....	169
De la teoría a la experiencia.....	174
Otros itinerarios de lectura.....	181
Bibliografía citada.....	181
3. El género dramático.....	182
3.1. El teatro como discurso literario y social.....	182
3.2. Reseña histórica. Avatares del género.....	185
3.2.1. Antiguos, clásicos, románticos.....	185
3.2.2. Una nueva dramaturgia.....	188
3.3. El teatro argentino.....	191
3.4. El teatro en La Pampa.....	196
De la teoría a la experiencia.....	199
Otros itinerarios de lectura.....	216
Bibliografía citada.....	217
FINAL DE PARTIDA (ENDGAME).....	219



Cuando logramos evadir la inercia o la rutina que el oficio confiere a la sucesión de los días, logramos ver, de tanto en tanto, nuestro objeto de estudio, de enseñanza o de aprendizaje, bajo un nuevo resplandor.

A veces ese momento es magnífico en su lucidez, a veces despierta muchas preguntas, incluso aquella que nos plantea la lisa y llana inutilidad de esa interminable perífrasis en torno a la obra literaria en busca de un centro que se diluye apenas creemos aproximarnos, o se burla desde otro lugar, ni centro ni periferia, otro lugar que, como el castillo de Kafka, se tornará más inaccesible cuanto más perseveremos en acercarnos a él.

De estas intuiciones y reflexiones, puestas en diálogo, surgió el proyecto de *Travesías literarias*.

El libro propone un recorrido abierto, una sucesión de capítulos a manera de ciclos organizados en torno a conceptos considerados esenciales en el campo de los estudios literarios; sin embargo, desde los contenidos, estos sectores establecen entre sí numerosos cruces e instancias de diálogo, de tal manera que las indagaciones, conjeturas y respuestas planteadas en cada uno de los espacios temáticos resuena, se resignifica y a veces encuentra su respuesta en el curso de otros tratamientos específicos.

Tal disposición, pensada a la manera de un “aleph”, cuyo centro se desplaza según la mirada del lector hacia cada uno de los puntos del espacio textual que limita, sólo desde lo externo, la duración del libro, ha sido pensada para que sus destinatarios puedan optar por el orden de lectura y consulta que deseen, y para que las temáticas, los análisis, los interrogantes que se inician en estas páginas, continúen su itinerario en el pensamiento del receptor.

Travesías literarias intenta abrir sendas en una exploración teórico-práctica por el campo de la literatura, de manera que sus conceptos se articulen con textos literarios de diferentes épocas, lenguas y autores.

Esta vinculación se sustenta en la idea de que las indagaciones teóricas que han ocupado a la teoría y a la crítica se vuelven operativas en la medida en que se ponen en diálogo con producciones concretas y, de este modo, habilitan una práctica de la lectura –destinada fundamentalmente a estudiantes– como trayectoria no marcada ni prefijada, sino como proceso de construcción de sentidos.

La primera parte de este itinerario se inicia con la exposición de las problemáticas relacionadas con el concepto de literatura, sus alcances y delimitaciones, seguida de una revisión de los principales paradigmas teóricos desde los que tal concepto ha sido abordado y, asimismo, de sus implicancias en el campo cultural. En este sentido, se proponen algunos deslindes vinculados con el problema del canon, la crítica y la traducción, entendidas como prácticas culturales complejas. En una mirada diacrónica, se revisan las nociones de poética desde la Antigüedad y su valor regulador y normativo en cada época, así como las poéticas de autor y las metarreflexiones sobre el acto de la escritura.

Una de las conceptualizaciones más productivas derivadas de las poéticas clásicas es la noción de género literario, ya que representa un criterio operativo para la producción y la recepción de los discursos e implica una vinculación con su contexto social y cultural. De allí que, en la segunda parte del libro, desde la clasificación tradicional de los géneros, se realice una revisión en dos sentidos: por un lado, la reconstrucción de los procesos de conformación y consolidación de las principales especies (narrativa, poesía y teatro), a fin de dar cuenta de la historicidad de los conceptos y, por otro, la caracterización formal y retórica de cada una, atendiendo a sus principales rasgos.

Un eje transversal recorre la organización de los contenidos: como se ha señalado, la propuesta plantea una necesaria imbricación entre teoría y práctica, entre recortes conceptuales y textualizaciones. De ahí que al finalizar cada instancia de reflexión teórica se proponga un ámbito para la propia intervención, que denominamos “De la teoría a la experiencia”. Y para que el recorrido pueda seguir otras direcciones, planteamos dos líneas bibliográficas: una que posibilite continuar las indagaciones y otra que dé cuenta de los textos y autores trabajados en cada apartado. Estos hitos en la travesía se establecen desde la consideración de la lectura como una práctica signifiante y significativa, que permita a los estudiantes e interesados en estos temas diagramar itinerarios propios en los territorios literarios.

Primera Parte

1

Asedios al Concepto de Literatura

1. La literatura: aproximaciones y deslindes

¿Qué es la literatura? La pregunta condensa uno de los problemas centrales de la teoría literaria puesto que se trata de definir un objeto de estudio. Se puede decir por ejemplo que:

Hasta en el comer está la literatura, decía Petronio. ¿Quería decir la literatura, omnipresente, jerarquiza los actos más profanos? Espacio del pensamiento y del diálogo, el banquete ilustraba la unidad del cuerpo y el espíritu de la palabra. Comer, beber, yacer, discurrir y soñar eran los momentos de una misma búsqueda de perfección. En el viaje sagrado hacia el territorio de la muerte, las ánimas que han dejado sus cuerpos, llevan sin embargo sus viandas y celebran banquetes. Esas unidades cosmogónicas preservan para la boca las últimas ataduras con la vida.

En la literatura está el comer. No lo dice Petronio sino un enjambre de textos de literatura de nuestros días. Cocina abundante, con mucha despensa y abuelas que legaron saberes y sabores. Cocina que reditúa beneficio y que, como doña Juana Montón de Carne quevediana, “engorda por arrobas”. Hay regodeo y puede haber retórica en estos banquetes modernos. Cuando la acedía se insinúe y su contraparte, el empalago, llegue hasta el tope- del gáznate- imponerse la fórmula: el ingrediente que no da vida, mata.

Es sobre todo la fugacidad de la sensación, que primero se ha insinuado en la boca para después extenderse hasta colmar el interior de la persona, el atributo

elegido para encerrar ese instante. No dura nada, pero la demanda de su reiteración, la urgencia con que los sentidos reclaman un nuevo goce, la demasía de la promesa que se encabalga con la pura resta del sabor que declina, irremediable, hacen de ese trance –tránsito un estado límite. No hay saciedad, ni ha habido hambre, sólo el placer encerrado en el círculo de la boca que se expande radial por asir lo que se fuga. Eso es la literatura.

Mercado, Tununa. “El brillo”. *Narrar después*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003. 13

Desde un punto de vista académico, el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1997: 339-340) afirma que toda obra literaria es concebida y percibida dentro de un sistema¹ cultural que está conformado por experiencias prácticas y estéticas, conocimientos y expectativas. Existe “como objeto simbólico de valor” en tanto es legitimada socialmente por un público dotado de la disposición y de la competencia estéticas para reconocerla como tal. En la adjudicación del valor de esa obra, intervienen no sólo su productor directo –el escritor– sino también los agentes y las instituciones que participan de la creencia en el valor de esa obra, como por ejemplo, los críticos, los editores –aquéllos que pueden actuar sobre el mercado del arte– y los destinatarios reales, implícitos o sugeridos por el autor. Cualquier conceptualización implica una revisión del sentido que el término ha tenido en su consideración diacrónica y semántica. En relación con este aspecto, los manuales de literatura brindan la información necesaria para la comprensión del fenómeno. Así puede leerse que, en la Antigüedad, la literatura era una actividad relacionada con la escritura e incluía obras de ficción y de temas filosóficos e históricos. Pocos accedían a la lectura y la escritura y, por lo tanto, la literatura era un privilegio, un signo distintivo de los sectores dominantes.

¹ De Toro (1992: 195) define «sistema» como “el conjunto de reglas y componentes que unifican una serie de objetos, los cuales están correlacionados” y como la “descripción abstracta y teórica de una estructura y de su funcionamiento”; en el caso de la literatura y de sus productos, el sistema permanece en constante cambio.

Si rastreamos la polisemia de la palabra “literatura”, veremos que proviene del latín *littera*, cuyo significado es “letra”, y su derivado erudito, *literatura*, fue el que pasó a las principales lenguas europeas con sentido similar. Desde esta perspectiva, la literatura se vincula con la cultura de los hombres de letras. Hacia el siglo XVII se observa la asimilación del término literatura con la poesía, y el de elocuencia con la prosa. En la segunda mitad del siglo XVIII se retoma su valor adjetivo y entonces la literatura pasa a designar una actividad del hombre de letras y la producción resultante. Deja de ser una cualidad del sujeto y la referencia se desplaza a un objeto o conjunto de objetos que se pueden estudiar. Así, durante el siglo XIX, la literatura designa una creación estética que incluye tanto las obras ficcionales de un país (la literatura inglesa, la literatura argentina) como el fenómeno literario en general sin restringirlo a una escritura nacional.

En el Renacimiento se organiza un espacio dedicado a la producción de los bienes simbólicos y se produce la autonomización de la literatura como una práctica discursiva específica. También el movimiento romántico crea un nuevo sujeto, el genio creador, categorización que aún hoy persiste en la concepción del escritor.

A partir de la impronta positivista y la designación genérica de las formas de escribir entre prosa y periodismo, se usa el término literatura ante la necesidad de una nominación específica que abarque las manifestaciones del arte de la escritura.

De manera general, se puede afirmar que las acepciones más relevantes de la palabra literatura han sido:

- Conjunto de la producción literaria de una época.
- Conjunto de obras que se particularizan y cobran una forma especial ya sea por origen (literatura femenina), temática (de terror), intención (de evasión).
- Bibliografía existente acerca de un tema determinado.
- Significado despreciativo de la literatura que la vincula con expresiones artificiales fruto de la retórica. Esta consideración pone en evidencia el crecimiento de la antinomia entre poesía y literatura hacia fines del siglo XIX.
- Por elipsis, se usa el término literatura para referirse a la historia de la literatura.

- Por metonimia, significa manual de historia de la literatura.

Funciones de lo literario

En otro sentido, ciertos manuales hacen referencia a la naturaleza y a las funciones de la literatura y la relacionan con otras categorías para describir el concepto. Así, hablan de literatura como **sinfronismo**, como evasión, como compromiso, como ansia de inmortalidad y como función lúdica.² Pasaremos revista a estas conceptualizaciones.

El **sinfronismo** define la coincidencia espiritual entre el hombre de una época y todas las épocas. En esta acepción, la obra literaria se sustrae del tiempo y del espacio y se enfrenta únicamente con la sensibilidad del lector.

La literatura, en su **función lúdica**, retoma la idea de juego espiritual y enfatiza la relación de toda actividad poética con las características del juego. Desde esta mirada, la lírica se convierte en el ejemplo más apropiado para entender este aspecto de lo literario. De igual modo acontece con el ciclo payadresco en el interior de la literatura gauchesca. También estaría presente cuando la literatura policial es pensada como un acertijo o un enigma por resolver.

La literatura como **evasión** atañe a un espacio de fuga de la realidad circundante, tanto para el autor como el lector. En contrapunto, y desde la negación del escapismo, se puede considerar la literatura como **compromiso** pues enfatiza la responsabilidad que un escritor tiene con su época. En esta concepción se retoma una idea de Jean Paul Sartre (cuya hipótesis consideraremos más adelante), quien sostiene que el autor, a través de la prosa literaria, escribe para sus contemporáneos y su palabra repercute en esos lectores.

Finalmente, la literatura entendida como **ansia de inmortalidad** refiere a una sanción sobre lo literario que realiza la posteridad. Llega una vez que la creación inició una vida fuera de la órbita de su autor. También puede vincularse con la fama y la ambición de quien escribe.

² En esta clasificación seguimos la presentada por Raúl Castagnino en su libro *Qué es la literatura*, una obra clásica en el estudio de la literatura en Argentina.

Características (y no tanto) del discurso literario

Mucho se ha insistido al momento de definir la literatura en sus relaciones con la función poética del lenguaje y con las nociones de **ficción** y **verosimilitud**. Respecto de la *literaridad* (hegemonía de los procedimientos formales que organizan el mensaje), estudiosos del fenómeno literario han demostrado ampliamente que esta función atribuida al lenguaje literario aparece también en el corriente o prosaico, espacio en el que circula un repertorio de recursos que también singularizan la percepción cotidiana.

En relación con el concepto de ficción, entendida como mundo imaginario o mundo posible, Ducrot y Todorov (1991)³ se plantean si los textos literarios denotan o no una referencia. La respuesta más frecuente es que los enunciados de este tipo remiten a una ficción y no a un referente real. Así, las discusiones acerca de esta relación estuvieron vinculadas durante el siglo XIX al concepto de realismo y su nexa con la verdad. El discurso literario en general no tiene referente real, se manifiesta como ficcional y el problema de su verdad no es pertinente. La credibilidad o verosimilitud de una ficción está condicionada por reglas genéricas consensuadas social e históricamente por una comunidad lectora.

Dado que la literatura tiene carácter representativo, se trata de investigar sus modos de representación, es decir, cómo se crea el efecto de realidad. La ficción literaria, entonces, aparece confrontada, conscientemente o no, con el sistema de representaciones ideológicas –no ya el referente ni las reglas del género– que dominan una sociedad durante una época determinada. Los textos procuran hacer pasar su conformidad con el género por conformidad con la ideología.

En otro sentido, el crítico argentino Ricardo Piglia (1940) trabaja en contrapunto la noción de ficción, pues sostiene que su especificidad es la relación que guarda con la verdad. No hay un campo propio de la ficción, de hecho, todo se puede ficcionalizar, pues la ficción trabaja con la creencia y conduce a los modelos y convenciones que hacen verdadero o ficticio un texto.

³ Hay una nueva edición sólo de Todorov publicada en 2005 por Editorial Siglo XXI.

Bajo el postulado de que la realidad es un tejido de ficciones, afirma que el psicoanálisis puede ser leído como una gran ficción y que el discurso militar de la década de 1970 tuvo la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión. El discurso del poder adquiere la forma de una ficción criminal.

Este recorrido por las características que suelen asociarse a lo literario intenta presentarlas como problemas a resolver, más que como certezas cristalizadas.

Las teorías: paradigmas y rupturas

Si repasamos la bibliografía sobre la configuración del campo de la literatura, observaremos una serie de representaciones que a principios del siglo XX transformarán y darán una fisonomía propia al concepto. Aunque en la actualidad no hay una teoría única que domine el campo de los estudios literarios, resulta útil para abordarlos la noción de **paradigma** (Kuhn 1974), entendida como marco de referencia por el que una actividad científico-teórica organiza su campo de reflexión. Tiene por función definir qué debe estudiarse, qué tipos de preguntas son pertinentes y cuáles son las reglas que deben seguirse para interpretar los datos y evaluar las respuestas obtenidas. Dado que un paradigma es el marco de referencia aceptado por la comunidad científica, resulta una noción permeable para entender cómo se fue buscando la especificidad del objeto de estudio de la literatura para que fuera considerada una ciencia. Walter Mignolo (1983) hace referencia a cuatro paradigmas coexistentes en el abordaje de los estudios literarios que suelen tomar prestados como dispositivos teóricos marcos que sustentan otras disciplinas:

a) El **paradigma semiológico-lingüístico** traspone desde la lingüística el modelo saussureano y estudia la literatura como un sistema o conjunto de elementos organizados que mantienen entre sí relaciones de interdependencia. Esta concepción tiene un sentido inmanente y sincrónico, que señala la especificidad de la literatura en los procedimientos de la obra propios del lenguaje poético (en oposición al lenguaje prosaico), cuya singularidad provoca una desautomatización de la percepción para que el receptor se relacione con los objetos como si los viera por primera vez en una actitud de extrañamiento (*ostranenie*) o

desfamiliarización. Este aspecto es desarrollado por los primeros formalistas rusos (1914/16), entre otros por Víctor Shkloski y Roman Jakobson, quien le adjudica a la presencia de la función poética del lenguaje, centrada en el mensaje – la “literaturidad”–, el carácter singular de la literatura. Estos autores rechazaban las explicaciones psicologistas, biográficas e historicistas que teñían los estudios de la literatura rusa hacia fines del siglo XIX. Desde esta perspectiva, esencialista, inmanentista o autotélica –etiquetas de reconocimiento según los distintos estudiosos que abordaron su explicación– la obra literaria es una estructura fija que organiza su sentido.

En la misma línea de especulaciones que los primeros formalistas, pueden asociarse con este paradigma los trabajos del estructuralismo francés de los años 60 del siglo pasado. El crítico Tzvetan Torodov tradujo en esos años algunos de los trabajos de los formalistas rusos,⁴ que de inmediato fueron objeto de estudio y debate en el interior de lo que se conoció como el estructuralismo francés. Así R. Barthes, G. Genette, A. Greimas, y el mismo T. Todorov retomaron algunos de los conceptos, sobre todo del primer formalismo, entre ellos la noción de la obra literaria como un todo y también las de función, sistema y literariedad. Buscaban el sentido en el interior del texto porque respondían al mismo paradigma: la lingüística saussuriana. Tanto ésta como la semiología y la semiótica brindan modelos y descripciones formales de los elementos y sus relaciones, con pretensiones de científicidad. Por eso aparecen métodos de análisis que intentan normalizar la narración por su carácter instrumental. Permiten encontrar una estructura subyacente que tienen su origen en la lengua, y como ésta es la materia prima de la literatura se vuelve posible encontrar analogías entre la frase (objeto de la lingüística) y el relato. Metodológicamente, los estructuralistas le dan prioridad a tres aspectos: 1) hay un esquema general de códigos narrativos que están presentes en las obras literarias; 2) la función del crítico es indagar acerca del código en tanto matriz lógica de funcionamiento; 3) busca, además, la unidad mínima de la narración, ya que sólo es posible describir una unidad de un texto en relación con otro para

⁴ La obra fue traducida al castellano en 1965 como “Teoría de la literatura de los formalistas rusos”.

encontrar su valor en la progresiva articulación de los niveles de sentido. Este principio va a ser descrito en profundidad por Roland Barthes en *Análisis estructural del relato* (1966).

Otros estudiosos de la literatura, como Susana Reiz de Rivarola (1986), proponen una caracterización de la literatura con elementos propios de estas definiciones esencialistas, a las que se le agregarían otras de índole relacional. En este ámbito sobresale la figura de Iuri Lotman (1922-1993).⁵ Walter Mignolo lo ubica en las teorías del texto literario que se caracterizan por aceptar como premisa un doble código en el objeto texto. Por un lado, éste se considera como una configuración lingüística que responde a las reglas de la gramática y, por otro, como una configuración que se organiza y se comprende en relación con “reglas” no lingüísticas, de otra estructura en la que confluyen varios sistemas culturales.

Hay algunos teóricos de cruce que permiten realizar enlaces entre los paradigmas, y operan como bisagras entre las diferentes posibilidades de establecer la singularidad de la literatura como objeto de estudio. Es el caso de Iuri Tinianov y Jan J. Mukarovski (1891-1975), quienes postulan una vinculación entre el paradigma sociológico y teorías institucionales. En efecto, Iuri Tinianov (1922-1993) aporta conceptos fundantes para relacionar a la literatura con lo social. Por un lado, define la noción de “principio constructivo” como aquella función predominante en una obra o *sistema*, que determina que dicha obra entre en correlación con otras series literarias y a su vez, con otras series extraliterarias. Por ejemplo, en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, el personaje de don Quijote es el principio constructivo de la novela que permite ponerlo en serie con las novelas de caballería del siglo XVI, de las que Cervantes traza una línea paródica. En este aporte, se fusionan los aspectos formales con los aspectos históricos y sociales. Tinianov se refiere entonces a la existencia de una función sinónima que vincula las series literarias entre sí y una función autónoma que relaciona

⁵ Desde una perspectiva estructural-funcional, Lotman considera que un texto es literario cuando cumple una función estética en el interior de un sistema cultural. Para hacerlo debe tener una organización interna y la literatura es la que determina qué estructuras textuales son aptas para ello. El carácter literario de un texto está determinado por su relación con un metatexto que lo ordena en una tipología, le da un valor y lo orienta según una codificación múltiple.

la serie literaria con series extraliterarias. Por ejemplo, el uso de la primera persona –en disrupción con la tercera persona omnisciente propia de la novela burguesa– en *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James (1843-1916) inaugura el modo de contar de una “narrativa de la ambigüedad” que se relaciona con los narradores de algunos cuentos de Silvina Ocampo (1903-1994) y Julio Cortázar (1914- 1984) y constituyen la serie literaria de la fantástica rioplatense hacia la década de 1960.

En este enfoque, la obra es un sistema dinámico que se integra a la perspectiva histórica. Es por ello que Tinianov revierte la noción de evolución, separándola de una sucesión cronológica y define una línea que va de “tíos a sobrinos”, pues alude a una evolución de las formas dentro del sistema: en determinado momento predominan algunas, y luego son reemplazadas por otras.

Por otro lado, puede hablarse de un segundo formalismo, conocido con el nombre de “estructuralismo checo” e identificado con la semiótica artística del crítico Jan J. Mukarovski, miembro del Círculo Lingüístico de Praga. Hacia 1935, interesado por una sociología de la literatura y el arte como semiótica, problematiza las variables histórico sociales y establece una relación dinámica permanente entre la esfera estética y la extraestética. La frontera que distingue los objetos estéticos de aquéllos que no lo son cambia históricamente, y estas variables constituyen la materialidad de la que se ocuparán la crítica y la historia del arte. La función estética es siempre la dominante y el hecho de que se extienda o contraiga permite, según las nociones de norma y valor (sanciones sociales e históricas), la consideración de los objetos estéticos. En este sentido, textos que no han sido concebidos como literarios pueden ser leídos por una determinada sociedad como literarios y viceversa. Piénsese, por ejemplo, en los diarios de viajes de Colón en la época de la Conquista o, en tiempos más cercanos, *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh (1927-1977), actualmente incluido en el corpus de obras literarias, y cuya motivación inicial fue el periodismo de investigación.

Desde esta perspectiva, se puede responder que la literatura es aquello que en un momento dado es leído como tal. Se trata de una definición de carácter institucional, pues el sistema escolar, el mercado y los agentes de difusión cultural son los que

la regulan. Entonces, las producciones literarias, según determinadas normas y valores (adecuación o desvío a un modelo), tendrán una función: a lo largo de la historia el arte ha estado subordinado a la religión, al Estado, a la política o se ha validado su autonomía.

Por eso, literatura no es una apelación a las emociones del receptor, la expresión de sentimientos o el testimonio acerca de algo que pasó; se diferencia de otras funciones que pueda tener todo texto escrito. Es un trabajo, un problema; en suma, una producción de sentido que necesita ser analizada de esa manera.

b) El **paradigma sociológico** responde a los problemas que suscitan las relaciones entre el texto y la estructura social. Su concepto nuclear es la ideología y el andamiaje teórico lo aporta el marxismo. Entonces, resulta insoslayable mencionar algunas aproximaciones al condicionamiento histórico del arte que explicita Karl Marx (1818-1883) cuando se refiere al arte griego como ejemplo de la disonancia entre determinados períodos de esplendor histórico que no están en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni con la base material de su organización. En el arte, ciertas manifestaciones importantes sólo son posibles en un estadio no desarrollado de la evolución artística. Por ejemplo, la mitología griega no es una cosmovisión cualquiera: es la matriz necesaria para la fantasía del artista de su época. Y esa matriz no se puede conciliar con el mundo actual porque han desaparecido las condiciones para que ella se originara, por ejemplo, la producción de una poesía épica que diera cuenta de esa manera de interpretar el mundo. Los griegos siguen suscitando un goce estético y constituyen una norma y un modelo inalcanzable. La fascinación que ejercen no está en contradicción con el estadio social en el que floreció su civilización. Es el resultado ligado de manera indisoluble con el hecho de que las condiciones inmaduras en que surgió no pueden volver a darse.

Mijail Bajtin (1895-1975), Pavel Medvedev (1892-1938) y Valentin Volshinov (1895-1936) son intelectuales rusos que, de manera contemporánea a los formalistas, se preocupan por definir cuáles son los rasgos específicos de la literatura y la estudian en su relación con la ideología. No se trata de la determinación social que considera los textos en relación directa con las clases sociales a través de los escritores, ni tampoco de que la literatura se independice de sus condiciones de emergencia, ni

del modelo de series que se sucederían desde la lengua a la historia. Lo novedoso en la mirada bajtiniana es el desplazamiento de la literatura como producto a la literatura como producción. Esto implica que su carácter social está en los materiales y en el proceso que la organiza y que el estatuto social de la literatura se determina por el carácter de su práctica.

c) Del desarrollo teórico del psicoanálisis, especialmente de los estudios de S. Freud y de J. Lacan, parten las **teorías literarias psicolingüísticas** que abordan las expresiones artísticas como un fenómeno del inconsciente. En este marco de referencia, la pregunta es qué conocimientos aporta el psicoanálisis para la comprensión de la literatura y las artes. Entonces, el **paradigma psicoanalítico** tiene como concepto nuclear al sujeto, y la teoría trata de articular el proceso de la significación, que en la práctica poética se establece en el recorrido del nivel semiótico al simbólico. Se trata de una teoría general del sujeto, en la cual se inscribe una del sujeto poético.

Sigmund Freud (1856-1939) no define la literatura, pero se ocupa de ella a través del análisis de sus casos y de los mecanismos del inconsciente vinculados con la creación artística. Su obra podría pensarse como una ficción teórica y su texto fundacional, *Interpretación de los sueños* (1900) ser leído como una novela: hay una estrecha vinculación entre el proceso de “elaboración” en el lenguaje onírico y el de las manifestaciones del arte. La tarea de establecer relaciones entre el mundo consciente y el inconsciente convierte al psicoanalista en una especie de crítico literario. De allí que la crítica del siglo XX haya considerado valiosos los aportes de Freud en relación con la noción de autor, la conceptualización de “lo siniestro” y sus vinculaciones con la literatura fantástica, los chistes, el sentido de los símbolos en ciertas obras como algunas tragedias clásicas, entre otros.

La relevancia del lenguaje para develar cómo funciona el aparato psíquico adquiere una importancia nodal en los estudios de Jacques Lacan (1901-1981). Este autor describe el psicoanálisis en relación con el lenguaje, pues considera que el inconsciente y hasta sus manifestaciones más ostensibles se vuelven “significantes”, y que en su lectura se encontraría el sentido. Su análisis del cuento “La carta robada” (*Seminarios* 1955) de E. A. Poe es un ejemplo de cómo aquello que se busca (en este caso la

carta) está a la vista de todos, quienes con intención detectivesca, intentan hallarla en los lugares más impensados.

De Freud y Lacan no interesa tanto aplicar métodos psicoanalíticos al análisis de obras literarias, a sus autores o personajes, sino más bien reconocer sus aportes a la interpretación de los signos narrativos en la construcción de los textos ficcionales.

Una variante psicoanalítico-semiótica se da en el ámbito del posestructuralismo. Esta fecunda corriente del pensamiento crítico –surgido en consonancia con los acontecimientos de Mayo Francés de 1968– se opone al encorsetamiento inmanentista del estructuralismo francés. Estaba formada por un grupo de intelectuales que consideraba a la escritura un espacio de resistencia y proponía estudios interdisciplinarios desde los cuales analizar la literatura.

Se incluyen, entre las producciones postestructuralistas, los trabajos de Roland Barthes (en una segunda etapa de obvia divergencia con su periodo estructuralista), Julia Kristeva (y su lectura de Lacan), Jacques Derrida y el “deconstruccionismo”, Michel Foucault (quien tiene en cuenta las relaciones del lenguaje con otras instituciones), así como los trabajos político-culturales de Gilles Deleuze y Félix Guattari.⁶

d) Otro de los paradigmas es el **fenomenológico**, que toma como marco las teorías filosóficas desplegadas por Edmund Husserl (1859-1938) y Martin Heidegger (1889-1976). En esta línea de genealogías interpretativas se pueden mencionar las ideas sustentadas por Jean Paul Sartre en su libro *¿Qué es la literatura?* (1948), donde vincula la literatura con el compromiso. Para ello examina el arte de escribir, a través de tres preguntas: ¿qué es escribir? ¿por qué se escribe? y ¿para quién?

En principio, desecha la poesía porque con ella el escritor no puede comprometerse, pues la palabra poética no apunta a la realidad, es una imagen de la realidad, una *palabra-cosa*. Es la prosa, instrumento privilegiado de la acción humana, la que tiene por finalidad develar el mundo para los otros hombres, para que éstos asuman ante el objeto así desnudado su responsabilidad plena. La revelación causada por el prosista implica la

⁶ Todos estos autores –sólo los mencionados en este apartado– son insoslayables en los estudios teóricos y críticos sobre la literatura, pero exceden las posibilidades de su consideración en este itinerario.

transformación de lo revelado y compromete en esta empresa la responsabilidad de los otros.

En su explicación de la génesis del acto literario, advierte que el hombre tiene la conciencia de ser revelador de las cosas, de constituir el medio por el cual éstas se manifiestan y adquieren significado. El paisaje existe como tal porque el hombre impone a las cosas –árboles casas ríos, montes, etc.– relaciones instauradoras de cierta configuración. El hombre detecta el ser, pero no lo produce. Según Sartre, el hombre es inesencial en relación con la cosa develada. La conciencia de esta inesencialidad actúa como elemento fundamental en la determinación de la creación artística. En la obra, el objeto por mediación del escritor se vuelve inesencial, pero se transforma en esencial para el lector. El objeto literario existe plenamente en el acto de lectura, correlato dialéctico de la operación de escribir. Y estos dos actos necesitan dos agentes diferentes porque el escritor no puede leer lo que escribe. Es en la lectura donde se verifica la confluencia de la esencialidad del sujeto y del objeto.

El lector crea por revelación, y el artista se dirige necesariamente a la conciencia del lector y solicita tal revelación. Toda obra literaria se presenta, por lo tanto, como una llamada “comprometiendo” la libertad y la generosidad del lector en el proceso de su revelación. Dado que toda libertad se define en una situación histórica, el autor debe dirigirse a un lector concreto y no a uno atópico (sin lugar) y acrónico (sin tiempo), sino a su lector contemporáneo.

Si escribir y leer son correlatos dialécticos del mismo fenómeno, es necesario que la situación asumida por el autor no sea ajena al lector y que las pasiones, esperanzas y temores, hábitos de sensibilidad y emoción presentes en la obra literaria sean comunes al autor y al lector. Sartre parte de un estatuto ontológico del fenómeno literario y procura integrar la actividad literaria en el ámbito de la revolución marxista.

En vinculación con el paradigma fenomenológico, también se encuentran las teorías de la recepción, que colocan en primer plano al receptor de los textos literarios. La existencia de destinatarios, oyentes, espectadores y, más concretamente, de un público lector, ha modificado la percepción del hecho

literario en el campo de producción cultural.⁷ Esta percepción surge de la interacción de tres factores: la experiencia previa que el público lector/espectador tiene del género al cual pertenece la obra, la forma y la temática de obras anteriores cuyo conocimiento supone, y la oposición entre lengua poética y práctica, mundo imaginario y realidad cotidiana. De esta manera, el valor de un texto literario resulta de su ubicación en la cadena de las interpretaciones, en las que la primera lectura no siempre es decisiva para el destino de la obra. Las sucesivas pueden producir nuevos sentidos que emergen de las posibilidades que ofrece el texto y de las significaciones que los propios lectores elaboran a través de su intervención. Cada una de esas lecturas –en tanto operaciones– se integran en lo que la estética de la recepción ha denominado «horizonte de expectación». En el análisis de la experiencia estética del lector de una época determinada, H. Jauss (1992) distingue el horizonte de expectativa literario interno, que está implicado en la nueva obra y que se define como el código primario que corresponde a la estructura formal e ideológica de la obra (las convenciones estéticas, los códigos de lectura, etc.) y, por otra parte, el horizonte de expectativa social, entendido como código secundario que es el producto de la experiencia del lector. A través de la lectura, ambos horizontes se fusionan, se interrelacionan y posibilitan, así, la comprensión del texto y la construcción de su sentido.

En relación con estos conceptos y con la obra teatral, J. Villegas (1991) propone la realización de dos tipos de lecturas, una «reconstructora» y otra «actualizadora». La primera tiene como objetivo reconstruir el horizonte de expectativas del destinatario, debido a que es posible acercarse al significado del texto en su etapa de producción; tiende a descifrar los códigos teatrales, ideológicos y políticos que sirvieron de marco de referencias a partir del análisis de los textos como signos deícticos. Es, además, una lectura historicista y cultural que contempla el estudio de los productores y de los receptores potenciales de los textos. La segunda deshistoriza el texto, es decir, lo aísla de su contexto histórico para leerlo dentro del espacio cultural y el

⁷ Siguiendo la propuesta teórica de P. Bourdieu (1997), entendemos «campo de producción cultural» como el espacio de poder, de conflictos en el seno social que se instaura entre agentes e instituciones que luchan por ocupar posiciones en dicho espacio de acuerdo con los valores y principios regulatorios definidos.

tiempo del lector ideal, dejando de lado los códigos del autor y de su lector potencial.

Uno de los aspectos inherentes a la obra literaria que permite recomponer la integración de ambas perspectivas de lectura es el hecho de rellenar los «lugares de indeterminación»,⁸ es decir, aquellas partes de objetos, personas o acontecimientos descriptos y/o narrados que no están determinados por el texto, sino sugeridos. Cuando el autor organiza su estrategia textual, recurre a una serie de competencias o condiciones como la elección de una lengua, la elección de un tipo de léxico y gramática dentro de ella, y la elección de un conjunto de referencias culturales para que la obra literaria produzca efectos y para que el contenido resulte actualizado en el momento de la lectura. Es por ello que, para descifrar los «intersticios», los «vacíos» –esos elementos no manifiestos en el plano de la expresión que se actualizan en el plano del contenido–, el texto requiere de “ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes” (Eco 1987: 74) por parte del lector/espectador que deben ser previstos por el autor. Dicho de otro modo, el autor presupone e instituye la competencia de un «lector modelo» o «lector implícito»,⁹ capaz de cooperar en la actualización textual de las intenciones que los enunciados contienen virtualmente.

Vinculado con el tema de los modos de percepción y lectura de los textos, se plantea otra problemática: no siempre lo que circula y se consume es lo esperado por el público de una época determinada. Si un escritor (dramaturgo, poeta, novelista) fabrica una hipótesis de lector/espectador cuyos códigos de lectura o expectativas estéticas e ideológicas no son compartidas con el público de ese momento, se produce lo que se conoce con

⁸ R. Ingarden en *The Literary Work of Art* (1973) y *The Cognition of the Literary Work of Art* (1973) señala que los «lugares de indeterminación» existen porque es imposible determinar todo; ante esto, el lector tiene dos opciones: o los deja intactos o bien los rellena. Rellenar los «lugares de indeterminación» implica ejecutar los procesos de objetivación, actualización y concretización.

⁹ W. Iser en *El acto de leer* (1987) considera que el «lector implícito» es una categoría textual que no se fundamenta en un sustrato empírico, sino que se funda en la estructura del texto mismo. Este tipo de lector presupuesto no es una abstracción de un poder real, sino la condición de una tensión que produce el lector real (empírico) cuando acepta el rol. A través de ese modelo se puede describir la estructura general del efecto del texto de ficción.

el nombre de «ruptura» o «cambio de horizonte». La aparición de obras literarias que rompen con el horizonte de expectación incide en la forma en que la crítica y las industrias culturales, a través de los procesos de canonización,¹⁰ consagran y legitiman a los autores y, por consiguiente, condicionan su ingreso y permanencia en el campo de producción cultural. En este sentido, la historia de la literatura occidental ofrece numerosos ejemplos de escritores cuyos textos cambian o desplazan el horizonte de expectación de la época de aparición.

Otros anclajes teóricos

Por razones pedagógicas, la noción de paradigma se vuelve productiva para darle un orden, siempre arbitrario, a las reflexiones que a modo de diáspora se desarrollaron sobre la literatura durante gran parte del siglo XX. Ya habíamos señalado que muchos de estos paradigmas han coexistido en el intento de definir qué es la literatura, y también anticipamos que, desde nuestro presente, hace tiempo que ha dejado de hablarse de un marco teórico homogéneo que explique el fenómeno literario.

En el ámbito de la sociología cultural, las sociedades modernas se piensan como conjuntos de campos, espacios diferenciados por prácticas variadas de naturaleza artística, económica, política, etc., con autonomía relativa, reglas de funcionamiento, instituciones y un tipo de poder. Así resulta relevante la noción de “campo intelectual” de Pierre Bourdieu (1967) como un concepto de alcance teórico y metodológico para la investigación. Esta categoría de análisis recorta un espacio social relativamente autónomo dotado de una estructura y una lógica específicas. Se trata de un sistema de relaciones entre posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales o artísticas (Altamirano y Sarlo 1977).

En los últimos años, se ha desarrollado la categoría de “campo de producción cultural” que incluye las de campo literario y artístico, definidos por sus prácticas y capitales específicos. Para abordar el estudio de un campo literario se debe tener en cuenta cuál es su posición dentro del campo de poder, entendido como el ámbito de relaciones de fuerza en el que los

¹⁰ Para el tema del canon y los procesos de canonización, *cfr.* el punto “Literatura y canon”.

agentes se disputan la posesión de los capitales para ocupar lugares hegemónicos.

A modo de derivación de una perspectiva sociológica, Carlos Altamirano se refiere a una sociología de la literatura¹¹ para dar cuenta de aquellas explicaciones que ponen énfasis en la práctica discursiva y en la producción del texto. Suelen incluirse bajo esta denominación los Estudios Culturales, resultado de intensas polémicas en diferentes campos intelectuales, especialmente anglosajones. Entre fines de la década de 1950 y principios de la de 1960, emergieron un conjunto de obras y autores que instalaron una mirada sesgada sobre los cánones predominantes en la academia de esa época. Entre ellos se destaca la figura de Raymond Williams, quien a partir de su libro *The Long Revolution* (1961) y desde el marxismo, propone una noción antropológica del término “cultura” al definirla como el proceso a través del cual los sentidos y definiciones son construidos socialmente y transformados históricamente. En este contexto, la literatura y el arte son formas privilegiadas de la comunicación social. El Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham establece las líneas básicas de los Estudios Culturales: se constituyen como un intento de unir tradiciones dispersas de la crítica literaria, la antropología y la historia social en un ámbito intelectual nuevo y desde una teoría materialista de la cultura. Es de suma importancia la incorporación de la obra de Antonio Gramsci (1891-1937) y su noción de autonomía de lo cultural vinculada con la noción de hegemonía. Este concepto habilita a comprender la cultura como un campo de lucha y reivindicar el aspecto político del trabajo intelectual. En *Marxismo y literatura* (1977), Williams postula una teoría de la literatura desde un materialismo cultural e histórico. Y realiza una fractura teórica fundamental cuando reconoce a la literatura como una categoría social e histórica especializante. Los valores activos de la literatura deben ser comprendidos en su ligazón con elementos de una práctica cambiante y continua.

Para referirse a los Estudios Culturales, el escritor y crítico argentino Daniel Link, en *Cómo leer* (2003), considera que el

11 Como director de la edición de *Términos críticos de la sociología de la cultura* (2002), Altamirano rediseña el valioso texto *Conceptos de sociología literaria* (1980) a partir de la inclusión de nuevas definiciones elaboradas por especialistas.

ciclo de la teoría literaria puede pensarse en tres tiempos marcados por el *lugar* que la literatura ocupa entre las otras prácticas culturales. Totalidad, especificidad y fragmentación son los nombres que le asigna a esos movimientos. Cada uno de ellos implica un punto de vista, una delimitación del objeto y diferentes modos de leer (que relaciona con metodologías).¹² Y, a su vez, se corresponden con tres tiempos del arte: el realismo, el vanguardismo y el pop, pero –señala– el error fue pensarlos de manera evolutiva. El tiempo de la fragmentación se agota hacia la década de 1980 y se necesita, desde la teoría y la política, plantear una forma de pensamiento que le dé un lugar a la literatura en el espacio de una totalidad redefinida. La posición relativa de la literatura en esa recodificación es la que Link denomina el campo de los estudios culturales y el de las literaturas comparadas.

Desde esta perspectiva, los Estudios Culturales legitiman la idea de fragmentación pero que remite a una totalidad. Sus abordajes dejan de ser externos a la práctica que los define y la atención no va a estar puesta en la juntura de una cultura y/o práctica con otra, en el borde, sino desde el interior. Hay un reacomodamiento del centro y lo que se pierden son esos bordes. Como una cultura así analizada no tiene límites, los estudios culturales fueron acusados de “panculturalistas”.

El desafío, entonces, en el marco de los procesos de globalización cultural, es recuperar una teoría que considere contenidos políticos para replicar al modelo culturalmente hegemónico. Es a partir de este contexto que las literaturas comparadas hallan un nuevo horizonte. Inicialmente referían al modo de leer de las literaturas periféricas en relación con los de las literaturas centrales (europeas o estadounidenses según las épocas). En la actualidad, lo comparable tiene que ver con el orden de los temas, los géneros, los modelos narrativos o los procesos de institucionalización estética.

¹² El primer tiempo de la teoría literaria adoptó el nombre y el tono de la *totalidad*. En este contexto, la literatura era una práctica estética jerarquizada para que se la considerara *representativa*. El conjunto de las prácticas estéticas adquiría sentido en la esfera de la cultura en el seno de una sociedad. El tiempo de la *especificidad* (cuando las totalizaciones se debilitan) deja de lado lo que esté fuera de la literatura y su ámbito de estudio tienen en cuenta el análisis textual, cuyas herramientas metodológicas se volvieron cada vez más oscuras y la llevaron a la ruina (Link 2003: 31-34).

En este contexto teórico, “la literatura debería funcionar de manera también crítica. La pedagogía de la literatura debería potenciar [...] los puntos de inflexión que introducen los estudios culturales, por una parte y las literaturas comparadas por otro” (Link 2003: 40). El desafío es re-construir nuevas totalidades que permitan encontrar sentido allí donde una intervención política puede encontrarse con una intervención estética.

De la teoría a la experiencia

1) El crítico Andrés Avellaneda (1983) efectúa un relevamiento de las lecturas que se han hecho sobre el volumen de cuentos *Bestiario* (1950) y “Casa tomada” de Julio Cortázar. Leerlas y establecer qué definición de literatura y en relación con qué paradigma se establecen:

.....
Concentrándose más en la historia que en el discurso, Cesare Acutis postula un modelo para *Bestiario* que consiste en una secuencia básica organizada por una situación inicial de orden (clima de clausura de orden opresivo) y por cuatro funciones: intrusión de lo irracional, aceptación por parte del protagonista, consolidación de lo irracional, destrucción del protagonista (el ser humano) frente al antagonista (lo irracional), impotencia que se traduce en una adecuación de la conducta a estímulos cuya causa no se comprende. La limitación del personaje consiste en ser un elemento en una serie en la que aquél sólo conoce el factor que lo precede y el que lo sigue.

[...] Sebrelí (afirma que) ‘Casa Tomada’ expresa fantásticamente, aunque el autor no se lo haya propuesto, esta angustiosa sensación de invasión de que el cabecita negra provoca en la clase media. [...]

Esta línea de trabajo es retomada por Aníbal Ford, quien califica a los cuentos de Cortázar, desde *Bestiario* en adelante, como un demoledor análisis de la burguesía (en su caso la inconfundible burguesía porteña de la época preperonista). Este análisis pondría de

relieve según Aníbal Ford ‘el encierro materno’ y ‘el miedo al exterior’ [...].

García Canclini sostiene que la extraña invasión podría ser el ingreso de las nuevas generaciones, intolerante con la decadencia de los hermanos. Esa decadencia podría representar también la declinación de una clase social, desplazada por otra, como sucedía en [...] la Argentina de aquel tiempo. [...] Otras interpretaciones (retoman) una etiología de las acciones basada en el transcurso generacional, según la cual los protagonistas del cuento están determinados por la influencia negativa de sus antepasados [...]. Según esta interpretación el cuento no sería en el fondo fantástico sino simbólico. Los rumores no serían fantasmas [...] sino símbolos de un pasado que está asfixiando el presente. (En estas interpretaciones el campo semántico escogido) se va apartando de lo histórico para abordar las acciones del relato desde una perspectiva [...] donde se discute el concepto de libertad.

En lo psicológico se concentra una gran cantidad de análisis que intentan establecer el correlato analógico del texto. [...] Emma Speratti Piñero [...] atribuye a la pareja de hermanos una insistencia en la repetición de los actos habituales como expresión de ‘un deseo inconsciente de abolir el tiempo bajo la protección de la casa’.

José Amícola sugiere a su vez que la fuerza extraña que invade la casa es ‘miedo a la muerte o es la neurosis que está pronta a atacar al morador’. Por ello o ‘porque su soledad los agobia’, los habitantes abandonan la casa. Alfredo MacAdam (considera que el ruido de) “Casa Tomada” es un fenómeno que refleja los resultados de la negación de la vida por los personajes, arrojados de su paraíso en miniatura, por, quizás, su propia psiquis. El cuento es un modelo pesadamente alegórico de la conducta represiva.

La identificación del semema invasión-expulsión como factor central del texto también es efectuada por la crítica más reciente, apartada de la tradición analógica con la intención de evitar –de acuerdo con propuestas

estructuralistas– la traducción interpretativa y la definición de los mensajes, prescindiendo por lo tanto de los significantes para intentar concentrarse en las sintaxis de los significantes, en el sistema del texto.

Avellaneda 1983: 109-113

2) Leer el siguiente texto de Jean Paul Sartre “Venecia desde mi ventana” incluido en *Literatura y Arte*. (Buenos Aires: Losada, 1977) y justificar si en él se cumplen algunos de los postulados del autor acerca de la noción de acto creador.



El agua es demasiado discreta; no se la oye. Asaltado por una sospecha, me inclino: el cielo ha caído dentro. Ella apenas se atreve a moverse y sus millones de ondas mecen confusamente la apacible reliquia que fulgura con intermitencias... El presente es lo que toco, la herramienta que puedo manejar; es lo que actúa sobre mí o lo que puedo cambiar. Aquellas bonitas quimeras no son mi presente. Entre ellas y yo no hay simultaneidad... Quizás vienen a mí desde el fondo del porvenir; en ciertas mañanas de primavera las he visto avanzar hacia mí, jardín flotante, todavía otras, pero como un presagio, como aquél que yo sería en el futuro. Pero la claridad desapacible de esta mañana ha matado sus colores, los ha amurallado en finitud. Tales quimeras son pobres, inertes; la deriva las aleja de mí. En verdad no pertenecen a mi experiencia; surgen lentamente, en el fondo de una memoria que está a punto de olvidarlas, una extraña memoria anónima, la memoria del Cielo y del Agua. En Venecia, es suficiente una nada para que la luz se transforme en materia. Basta que la luz desenvuelva esta imperceptible memoria insular, este desajuste constante, para que tal luz parezca un pensamiento. Ella atiza o suprime los sentidos esparcidos sobre los flotantes conjuntos de casas. Esta mañana leo Venecia en los ojos de otro... En el fondo de una mirada antigua, mi mirada intenta volver a pescar palacios sumergidos, pero no consigue más que generalidades. ¿Percibo o recuerdo? Veo lo que sé, o, más bien, lo que otro ya sabe. Otra memoria frecuente la mía, los recuerdos de Otro surgen frente a mí... He aquí un cuadro para los turistas: La Eternidad cercada por el Devenir, o el Mundo Inteligible planeando por encima de la materia... Bruscamente, todo el cortejo marino se ahoga; el agua es como los sueños: no tiene lógica en las ideas. El agua se aplanan, yo me inclino sobre una espesura de embotamiento; se diría que ella envidia la rigidez cadavérica de los palacios que la bordean... Veo ya nacer, a derecha, el pálido reflejo del palacio Darío. Elevo los ojos: todo se ha transformado en algo semejante. Tengo necesidad de pesadas y macizas presencias, me siento vacío frente a esos finos plumajes pintados sobre vidrio. Salgo.

3) Leer el cuento “Bibliográfica” de Haroldo Conti (www.abanico.edu.ar) y señalar de qué manera son presentados los agentes del campo intelectual en la historia narrada.

Bibliografía (a Mi Mismo)

Subí aquella roñosa escalera a los saltos atragantándome con el polvo que se levantó de las maderas. En ese momento lo tomé por un detalle pintoresco porque yo pensaba que estaba trepando a la misma gloria. Uno es así de imbécil. La roñosa oficina quedaba arriba de una casa de antigüedades. Ella misma era una melancólica antigüedad. Quedaba en la roñosa calle Golfarini a la que un cretino llamó pomposamente una calle de la vida. ¿De qué otra cosa puede ser? Lo que el desgraciado ese, que seguramente aspiraba al premio municipal, no dejó en claro es a qué vida se refería. Desde ya les digo, a la puta vida.

Bien, quedé en la escalera atravesando a los pedos, de dos en dos escalones, una nube de polvo. Otro que no fuera yo le dedicaría a esa escalera lo menos una página pero, aparte de que la estoy subiendo a la carrera, detesto ese cúmulo de vaguedades a propósito de cualquier cosa, un jarrón, una puerta o una roñosa escalera. Creo que a eso le llaman realismo o, en todo caso, si lo cargan demasiado de tales vaguedades, realismo mágico.

Llegué a lo alto tosiendo y transpirando como un tuberculoso después de haber golpeado contra una pared, supongo, porque no se veía más allá de la mano que iba tanteando la barra y la aludida escalera, para ahorrar espacio, estaba hecha casi a plomo. Me sostuve de la manija de la puerta echando fuego por la boca, debajo de una lamparita de 25 dentro de un armazón de alambre.

Había un miserable letrero de acrílico pegado al vidrio que decía REQUENA EDITOR. Eso me reanimó un poco. Por arriba del letrero asomaba mi propia cara, blanca como una aparición, guiñando el ojo derecho a toda velocidad, que es lo que me pasa siempre que me pongo nervioso. Me acomodé la corbata y esperé a que el ojo se calmara, para lo cual pensé en la carta que traía en el bolsillo y que recibí esa misma mañana de REQUENA editor anunciándome que mi novela había

sido seleccionada por unanimidad entre otras quinientas para ser publicada, con el auspicio del Club Amigos de las Letras, en la colección La Corneta de Alabastro. Ahora que me acuerdo de esa carta se me hincha la vena del cuello pero hasta ese momento creía en los peces de colores. El ojo se me calmó y empujé la puerta, que al parecer estaba trancada. No estaba trancada sino desencajada, de manera que cuando empujé otro poco se abrió de golpe y, sintiendo que caía a un abismo, pegué un grito. Una fulana, que probablemente dormía detrás de un escritorio en forma de catafalco, se levantó como si la silla le hubiese mordido el culo. Me miró a los ojos con expresión despavorida, especialmente al derecho que empezó a temblar a todo lo que daba. La fulana, que tenía el pelo a dos aguas, duro y ondeado como una chapa de cinc, me miró esta vez con cara de asco, se estiró la pollera, que se le había encajado en las carnes, se alisó el pulóver y me apuntó con los pechos, gordos y tiesos como un mortero de 240. No hay lugar aquí para esos pechos, aunque merecen un párrafo aparte, y apenas si lo había en aquel asqueroso cuarto. Lo cierto es que el ojo dejó de temblar, si bien se desvió un poco, impresionado hasta la esclerótica por aquellos dos fenómenos.

— ¿Señor? —preguntó la fulana frunciendo la nariz como si yo oliera mal, en un tono más bien indignado.

—Busco al señor Requena —dije con naturalidad.

Puso los ojos en blanco, antes de preguntar.

— ¿De parte?

Me matan cuando son tan grasas. Algunos reblandecidos, con los que ajustaré cuentas en mi próximo ensayo sobre la literatura tilinga, se esfuerzan por escribir en esta misma forma. Es abyecto. Y no me vengán con el colonialismo cultural y toda esa partitura con la que baten el parche últimamente, si tiene algo que ver con esto. ¡Manga de farsantes!

Hice un esfuerzo para no perder la naturalidad, ni tampoco el ojo, que había vuelto a temblar.

—Del señor Oreste Antonelli —respondí con un dedo sobre el ojo.

— ¿Antonelli...? ¡Antonelli...! ¡Un momento, señor Antonelli!

Realmente, aun para mí fue una sorpresa y para ella probablemente una lección, aunque estas desgraciadas nunca terminan de aprender. Las apariencias engañan, esa fue la simple lección. Si desde un principio hubiese sabido que yo era Oreste Antonelli no habría puesto aquella cara de escupidera pero tampoco habría tenido que arrastrarse de rodillas, como lo estaba haciendo ahora, en sentido figurado, se entiende, porque en sentido propio ni siquiera se podía inclinar sin reventar las costuras.

Apartó el escritorio y se precipitó sobre una puertita de vidrio inglés en la que decía PRIVADO. La empujó con el cuerpo y entró un poco de costado.

Yo esperé saltando sobre la punta de los pies mientras detrás de la puerta se oían ruidos y cuchicheos. Me temblaban hasta los huesos, por más que el destino estaba esta vez de mi lado. A propósito del destino, véase lo que son las cosas. Una semana antes, apenas, el gallego de la pensión entró a mi cuarto con un soplete encendido y arrimándolo a la montaña de originales que acumulé durante todos estos años de trabajo y delirio gritó que les pegaba fuego si no le pagaba los tres meses que le debía.

La impresión fue tan grande que agarré el Clarín dispuesto a hacer cualquier cosa con tal de calmar a aquel demente, ya fuese MOZO joven salón y mostrador o jubilado necesito para venta sanitarios.

El destino, como digo, puso delante de mis ojos este aviso de la sección Libros, Revistas, Cuadros, Estampillas, ORIGINALES se reciben (total reserva) Club Amigos de las Letras Golfarini 194 P.A.

Una hora después estaba allí, es decir, aquí con un par de anteojos negros, un sombrero hundido hasta las cejas y mi último original debajo del brazo. Subí tanteando la escalera y después de llenar una ficha con los datos del señor Antonelli, a quien yo representaba en el país, entregué el original a un tipo con cara de identikit, que representaba a su vez al señor Requena. Debe

haber sido por los anteojos que ahora no reconocía el lugar, aparte de que me meto en la piel de los personajes de tal forma que veo las cosas a su manera.

Apenas una semana después recibí la carta. Confieso que me sorprendió. Confieso también, y esa es la razón, que he participado en cuanto concurso fue tramado en lengua castellana para oprobio de las letras. Ni siquiera figuré como finalista en el que organizó el Cuerpo de Bomberos Voluntarios de Turdera. ¡Allá ellos! Bien sé que se trata de una negra conspiración, como cualquiera lo advierte, y si con todo persisto es nada más para que quede constancia de tal oprobio.

Saqué una copia de la referida copia y se la mostré al gallego, el cual, sin que se le moviera un pelo, dijo que siempre había confiado en mí, que aquello era sólo el comienzo pues la vida me reservaba muchas y muy grandes satisfacciones y que la cuenta hasta ese momento ascendía a cuarenta y cinco mil pesos viejos. Para no ser menos, le dije que aparte de esa deuda tenía con él otra moral. Él me dijo que no me preocupara nada más que por la primera y que en todo lo demás yo era como un hijo para él. Me abrazó y me besó y el ojo se me puso a temblar, conmovido por aquella alma tan superior.

La fulana reapareció con el pelo alborotado y los pechos temblorosos.

—Señor Antonelli, pase usted por favor —gorjeó, acomodándose el pulóver que traía fuera de la pollera.

Se hizo a un lado y pasé entre el marco y los pechos que, por lo que vi, eran auténticos, sin añadidos ni puntales.

La mitad de mi vida he pateado de una oficina a otra y así he visto las más tristes y miserables siendo como son todas ellas tristes y miserables, pero esta, la del señor Requena, al que llamo señor por razones de métrica, era la más triste y miserable de todas. Cualquiera otro en mi lugar habría pegado la vuelta ahí mismo pero este desgraciado oficio lo lleva a uno a meterse donde los otros no ven la hora de salir. La oficina en cuestión, que carecía de ventanas, olía a polvo, a papeles

y al señor Requena que no era otro que el tipo con cara de identikit al cual dejé el original una semana atrás, sentado a un escritorio metálico con los bordes oxidados y una cubierta de vidrio rajada a lo ancho. Desde ya, estos escritorios me caen como una patada en el estómago y jamás podría escribir sobre ellos una sola letra. De este lado había un sofá que por debajo perdía un par de resortes, una silla y una pila de originales que llegaba hasta el techo, el cual había que torcer muy bien el pescuezo para verlo pues se trataba de uno de esos cuartos antiguos que construía la gente cuando se preocupaba por tragar todo el aire posible y conservaba todavía algo del noble mono del cual descendemos. Lo más deplorable era una araña de caireles con los portalámparas en forma de vela, la misma que se usa por lo general cuando uno decide colgarse de un metro de una buena sogá. Un estante atravesaba de lado a lado la pared detrás del escritorio soportando un rimerro de libros polvorientos con los lomos desgarrados. Un banderín de los Granjeros Unidos de Rivera colgaba de la punta del estante y en la pared opuesta a la puerta había un mapa de la República Argentina con la Red Caminera Principal. El mapa estaba lleno de cruces rojas o azules trazadas con tinta la cual, no sé muy bien por qué, me llenó de un humor vagabundo. Tales mapas debieran prohibirse porque le recuerdan a uno que vive en un miserable agujero. El miserable agujero es esta puta Babilonia que para completo escarnio se llama de los Buenos Aires.

Requena, que hablaba por teléfono con voz estrepitosa, me indicó por señas que me acomodara en la silla. Así lo hice, tanteando primero la silla, porque todo allí parecía juntado de la basura, y el muy degenerado, que tamborileaba con los dedos sobre el escritorio como para dar a entender que su tiempo era oro, me arrojó a la cara un chorro de humo de su apestoso cigarro, un Santos de media corona y no un Hoyo de Monterrey como aparentaba. “Bien, bien... óigame Corvalán. No doy un peso más por esta basura. Tres millones es mi última palabra... Y ahora discúlpeme, tengo otras cosas

que hacer... De acuerdo... ¡Adiós...!” Cortó y se puso de pie de un salto. Abrió los brazos y así me contempló un rato, como si yo fuera el viejo que acababa de llegar del campo.

— ¡Antonelli...! —gritó.

Y atropellando el escritorio se precipitó sobre mí, que me levanté a medias. Me abrazó y me estrujó. Luego me apartó, me miró a los ojos y volvió a estrujarme. Esta vez me pareció que incluso me palpaba.

—Realmente, y disculpe usted mi franqueza, en medio de toda la bosta que lo rodea a uno, para mí es una gran satisfacción conocer a un tipo como usted... ¿De acuerdo?

Me apuntó con un dedo entre los ojos y dije que sí aunque no le veía mucho sentido. Por supuesto que yo en su lugar habría estado de acuerdo, pero era algo exagerado que yo mismo lo reconociera.

—Bien... Vamos al grano. Por lo que veo ha recibido usted mi carta.

—Aquí la tengo.

—He leído su novela, señor Antonelli, y coincidido plenamente con nuestro equipo de lectores. Es sencillamente formidable. ¿De acuerdo?

Tiró de un cajón y sacó un fajo de papeles del grueso de un ladrillo.

— ¡Así me gusta! —Dijo sopesándolo como si se tratara efectivamente de un ladrillo—. Nada de esas cagaditas de ciento veinte páginas a doble espacio en papel carta con una en blanco entre capítulo y capítulo, y todos esos recursos de estreñido para abultar una miseria. Una novela es, ante todo, un problema de espacio, ¿eh, Antonelli?

—De acuerdo —respondí sin querer.

Requena me clavó los ojos un instante y se apretó la frente.

—Bien. Espero que usted soportará los elogios con la misma grandeza que soportó la adversidad... Antonelli, a mi leal entender esto es un hallazgo del principio al fin. Empezando por el propio título. *La Morsa Ase-*
sinada...

—*La Rosa Asesinada*...

—*La Rosa*, eso quise decir... ¡*La Rosa Asesinada*!...

Empuñó el cortapapeles y de un golpe lo clavó en el *Novísimo Arte de Escribir Cartas*, del profesor Gery Willmans, que tenía sobre el escritorio.

— ¡Sencillamente dramático...! ¿De acuerdo?

Dije que sí francamente alarmado.

—Aunque, como usted comprenderá, dispongo de poco tiempo, yo mismo me he tomado el trabajo de redactar la opinión que nos merece su novela.

Abrió otro cajón y luego de revolver unos papeles sacó una hoja arrugada que alisó a medias. Se puso de pie y tragando saliva leyó uno de esos engendros que aparecen en los suplementos dominicales y que, cambiándoles el título pueden aplicarse indistintamente a cualquier cosa que tenga forma de libro, bien sea la Santa Biblia o un Tratado sobre Máquinas de Vapor. A Requena, que gritaba cada vez más fuerte, casi se le saltan las lágrimas, mientras que a mí, si bien abundaba en elogios y profecías, me produjo un principio de asfixia. Yo recordaba perfectamente, porque para mi desgracia tengo una memoria de elefante, haber leído eso mismo en la página literaria de *La Nación* a propósito de otro libro. No sólo que lo recuerdo sino que lo puedo exhibir a quienquiera porque cada domingo me tomo el trabajo de recortar tales notas para conservar un testimonio de la infamia.

Requena terminó de leer tartamudeando las últimas palabras, saltó por encima del escritorio y volvió a abrazarme, realmente conmovido.

— ¡Lo veo todo tan claro, Antonelli! Usted no para hasta el Premio Nacional.

Evidentemente, tenía un criterio envejecido de cuanto tuviese que ver con la literatura. Hubiese querido explicarle que el Premio Nacional a mí me interesaba un sorete, pero no me dio tiempo. Abrió el libro en cualquier parte y señalando por lo tanto una página cualquiera, dijo:

—En mi opinión, y espero que no sea usted uno de esos mierdas individualistas que no toleran que le corran una

coma, hay que cambiar algunas cosas. La literatura, mi querido Antonelli, es un acto corporativo. ¿De acuerdo? No sé a qué se refería, pero igual dije que sí porque golpeé el escritorio con un puño y me apuntó con el cortapapeles.

—Esto, esto y esto lo podemos condensar; ¡dije condensar!, en una sola página, inclusive en una sola palabra.

No sé a qué se refería, pero igual dije que sí al término condensar, detalle que recuerdo ahora porque en ese momento casi me salta el corazón por la boca pues el degenerado mientras gritaba esto, esto y esto iba arrancando una hoja tras otra. Me levanté de la silla temblándome el ojo de tal loca manera que veía un montón de Requenas y creo que alcancé a decir: “Un momento...” No me dio tiempo para más porque volvió a saltar y poniéndome una rodilla en el pecho me gritó a la cara:

— ¡Soy el editor! ¿No es así?

Tenía un aliento a sótano que mataba.

Con la misma rapidez se calmó y volviendo al escritorio dijo con los ojos entrecerrados y voz de falsete:

—No se preocupe usted por nada, señor Antonelli. Confíe en mí, se lo ruego. Un editor es algo más que un simple hijo de puta. Es un amigo, un padre... ¿De acuerdo, señor Antonelli?

Esta vez dije que sí con bronca. Uno se rompe el bocho para inventar un personaje, se encierra en el cuarto, mete la cabeza debajo de la almohada y piensa a toda máquina cuando en realidad los encuentra a puñados al alcance de la mano con sólo echar una mirada a esta podrida vida, inclusive en la figura de un maldito editor.

Requena apretó un timbre que sonó en el otro cuarto y entró la fulana.

—Por favor, señorita Maraca, tenga la bondad de rehacer estas hojas —dijo Requena muy natural, alcanzándole las hojas que había arrancado del original.

Francamente, en ese momento no supe qué se proponía, pero un rato después oía a la fulana teclear y cantar.

—Nuestro último éxito, Enpe Vipi Dapa, salió de allí —dijo Requena señalando el cuartito de al lado—. El futuro de la literatura está en la escritura automática, mi querido Antonelli. ¿A qué matarse? Si la Sociedad Argentina de Escritores fuese, como debería ser, la Sociedad Argentina de Automatas, a esta hora ya estaría todo resuelto.

—Quiero decir... —arriesgué yo.

— ¡No quiere decir nada! —me cortó en seco—. Partamos de ahí. Usted es un asqueroso producto del expresionismo. ¿De acuerdo?

—Sí, señor.

La fulana volvió a entrar y le entregó a Requena una hoja.

— ¡Magnífico! —gritó Requena sin mirarla siquiera.

Metió con rapidez una mano en el escote de la fulana y le estrujó un pecho. Luego se produjo un encarnizado forcejeo y casi rodaron hasta el otro cuarto. Requena volvió al rato alisándose el pelo.

—No quiero entretenerlo un minuto más, señor Antonelli. Terminemos con esto de una buena vez —dijo como si tal cosa, arrojando distraídamente al cesto el original de mi novela.

Como a esa altura podía ocurrir cualquier cosa, me limité a cambiar de posición en la silla. Requena, por su parte, abrió otro cajón y sacó un talonario.

—Bien. ¿Qué le parece una primera edición de tres mil ejemplares?

Por fin escuchaba algo con sentido. Quise decir que me parecía bien por lo menos, pero volvió a pararme con un gesto.

—Sé todo lo que usted puede decir, de manera que abreviemos. Dos mil ejemplares para los hospitales, asilos y bibliotecas populares y mil para que duerman en los estantes. ¿De acuerdo?

—Por qué...

— ¿Sí o no?

—Sí...

—Esta primera edición, y por tratarse de usted, la puede solventar con tres pagarés de trescientos mil pesos cada uno, a treinta, sesenta y noventa días.

—No entiendo bien —alcancé a decir sintiendo que toda aquella mugre, incluyendo la lámpara de caireles, comenzaba a girar a un lado y otro.

—Creo que he sido suficientemente claro —dijo Requena con impaciencia.

Y mientras la mugre se embalaba y saltaba, por efecto del ojo, volvió a explicarme lo mismo con otras palabras.

Me levanté como pude, me tomé de los bordes del escritorio y mientras Requena seguía moviendo la asquerosa boca grité algo que no recuerdo, seguramente bien espantoso, porque el desgraciado saltó por encima del escritorio, me tomó del cuello y entre un desparramo de originales que levantaron espesas nubes de polvo rodamos por el suelo. Nos revolcamos a los golpes de un cuarto a otro y después rodamos hasta la calle por la roñosa escalera, aullando las más perversas obscenidades.

Yo le descargué un golpe que dio contra la pared, porque aquel rufián saltaba como el hombre de goma, aparte de que el ojo me impedía fijarme en él con precisión, y caí redondo en medio de la vereda sin una gota de aire en los pulmones.

Requena me plantó una rodilla en la barriga, me arrancó la billetera con notable velocidad y haciendo un gesto de repugnancia me quitó el último billete de cinco mil que me quedaba. Cinco mil doscientos, para ser exacto.

Otros itinerarios de lectura

Amícola, José y de Diego, J (dirs). *Literatura. La teoría literaria, hoy. Conceptos enfoques y debates*. La Plata: Editorial Al margen, 2008.

Arán, Pampa. “Literatura”. *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtin*. Córdoba: Ferreira Editor, 2006. 179-181.

Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

Barthes, Roland. “Lección inaugural”. *El placer del texto*, México: Siglo XXI, 1986.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983 [1971].

De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1992.

Ducrot Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1991.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1987.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

Jameson, Friedric. “Introducción”. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzad*. Buenos Aires: Paidós, 1995. 9 -22.

Jauss, Hans. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.

Link, Daniel. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.

López Casanova y Fernández, A. *Enseñar literatura*, Buenos Aires: Manantial, UNGS, 2005.

Mukarovsky, Jan. “Función, norma y valor estético”. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977 [1936].

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986.

Todorov, Tzvetan y otros. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1973.

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa-Ontario: Girol Books, 1991.

Bibliografía citada

Altamirano, Carlos. “Literatura”. *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 1992. 161-167.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL, 1980.

Barthes, Roland. “De la ciencia a la literatura”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967.

----- *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama: 1997.

Castagnino, Raúl. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Nova, 1966.

De Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1967.

De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1992.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. “El discurso de la ficción”. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1979.

Eagleton, Terry. “Introducción: ¿Qué es la literatura?”. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Forte, Nora Beatriz. *La Ville en haut de la colline de Jean-Jacques en el teatro francés del siglo XX*. Tesis doctoral. Tucumán, 2004. 19-24 (inédita).

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1985.

Link, Daniel. “Estudios culturales, literaturas comparadas y análisis textual: por una pedagogía”. *Cómo se lee*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

Lodge, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1999.

Marx, Karl y Engels, Friedrich. “El condicionamiento histórico del arte”. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: CEAL, 1971.

Mignolo, Walter. “Comprensión hermenéutica y comprensión teórica”. *Revista de Literatura* XLI, N° 90. (1983): 28-36.

Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría Literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.

Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1981.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

1.1 Algunos deslindes de la literatura

1.1.1 Literatura y crítica

Hay una peligrosa herejía crítica, típica de nuestros días, según la cual podemos hacer lo que queramos de una obra literaria, leyendo en ella todo lo que nuestros más incontrolables impulsos nos sugieren. No es verdad. Las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación, porque nos proponen un discurso con muchos niveles de lectura y nos ponen ante las ambigüedades del lenguaje y de la vida.

Eco, Umberto. *Sobre literatura*. Barcelona: RoqueR, 2002.12-13

Para poder definir la crítica literaria es indispensable el deslinde conceptual del término **teoría** (que no fue desagregado en el apartado anterior en referencia a los marcos teóricos que sustentan los estudios literarios). Es empobrecedor pensar tanto en una definición unívoca como en su homologación con una actividad. Por lo tanto, se puede afirmar que no hay una teoría literaria capaz de explicar sistemáticamente la naturaleza de la literatura y los métodos que se emplearán para analizarla. Más bien, hay polémicas acerca de cuestiones marginales a la literatura y, a veces, la teoría se reduce a un conjunto de nombres de intelectuales de los fenómenos de la cultura.

En la revisión del concepto **teoría**, Jonathan Culler (1997) considera algunas definiciones cuyos efectos prácticos alteran perspectivas y hacen ver de manera diferente los objetos de estudio y las prácticas de análisis. Para este autor, el efecto más evidente de toda teoría es poner en duda las ideas de sentido común sobre el significado, la escritura, la literatura. Así, la teoría cuestiona la concepción de que el significado de un texto se corresponda con lo que el autor quería decir. También con la idea de que la escritura expresa una verdad que está fuera del texto, o bien la noción de que la realidad es lo que está presente en un momento dado.

En los vaivenes conceptuales acerca de la teoría, se puede afirmar que ésta se refiere al estudio de los principios generales para explicar un objeto de estudio, y entonces se habla de crítica

como de la interpretación de obras particulares. Autores canónicos en estas distinciones han expresado que no hay teoría sin crítica ni crítica sin teoría (R Wellek 1960). Otros suponen que no hay que confundir **interpretación** (o el sentido de una obra desde los principios generales establecidos por una comunidad interpretativa) con **explicación** (o las inferencias sobre la significación de algunos procedimientos o escrituras desde axiomas y la base de una teoría específica). En general, el primer caso se identifica con la crítica y su finalidad se vincula con la comprensión de una/s obra/s de un autor. En el segundo, se trata de un análisis basado en una hipótesis teórica que aborda determinados aspectos de un texto. Así la teoría se independiza de la crítica pues encuentra en la explicación el análisis necesario para contrastar la validez de sus hipótesis empíricas.

En 1979, Jaime Rest afirmaba que la crítica literaria tiene como objeto el establecimiento y la aplicación de criterios adecuados para la evaluación de la actividad artística. Para ello, debe determinar de manera teórica cuáles son los conocimientos necesarios para el ejercicio de una evaluación que sirva como “enjuiciamiento valedero”, y aplicar ese conocimiento a los textos concretos para una interpretación adecuada. En este sentido, se le atribuye a la crítica una función estimativa, aspecto que tiende a ser minimizado por ser subjetivo y poco asible. Y, en otro sentido, se enfatiza el aporte crítico que interpreta las obras individuales. Concluye que desde un punto de vista teórico, la crítica tiene en cuenta un aspecto intrínseco y otro extrínseco. El primero se refiere a la naturaleza y constitución del texto y considera el uso de un lenguaje –diferente de su uso cotidiano– vinculado con procedimientos y técnicas particulares. Desde este aspecto, la formación del crítico debe estar basada en conocimientos lingüísticos, de poética y de retórica. Con respecto al segundo, sin duda, los conocimientos extrínsecos también son necesarios para complementar la tarea de interpretación. Así, para leer el espacio onírico en *Alicia* (1865) de Lewis Carroll, pueden aplicarse conocimientos psicoanalíticos; también para leer el policial de la serie negra es conveniente una mirada que tenga en cuenta las condiciones socioeconómicas que expliquen el surgimiento de un nuevo tipo de investigador. Del mismo modo, se necesita información acerca de la experiencia mística para leer un texto teológico medieval.

Hacia fines del siglo XIX, la crítica biográfica estaba desacreditada, pues se trataba de dejar de lado el estudio de la obra como si estuviera determinada por la existencia personal del autor. Por otro lado, coexistían críticos que sostenían que cualquier obra literaria admite ser considerada por un mismo método extrínseco.

En el ejercicio práctico solo se adquiere cierta sensibilidad y oficio que por lo tanto no pueden ser el resultado de fórmulas, sino de la adecuación de un punto de vista para leer posibles sentidos en un texto.

La crítica es un modo de leer que implica la descripción de corpus concretos. Esa lectura evalúa o interpreta tanto conjuntos de textos como las poéticas de autor. El poeta Charles Baudelaire (1821-1867) fue uno de los primeros en afirmar que resulta difícil ser un artista sin ser un crítico. Así, la crítica literaria puede ser entendida como una biografía de la literatura y la autobiografía del crítico, como una historia de sus modos de acceso a los textos en los que ha desplegado el juego de sus creencias, convicciones y modos de percibir. Surge entonces la pregunta acerca de los usos que el autor hace de la crítica. Una de las respuestas posibles es que un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza. Por ejemplo, ilustra Piglia (2000), hay un “exceso” en la lectura que Borges hace del escritor uruguayo Felisberto Hernández en tanto realiza un uso inesperado de sus textos.

El escritor que hace crítica tiene una competencia por encima del crítico que sólo hace crítica. Es productor de textos, y eso le confiere un conocimiento de la factura de las obras literarias. Además, plantea el problema del valor, pues el escritor-crítico se convierte en una especie de estrategia en la lucha por la renovación literaria al rescatar lo que está olvidado, enfrentar las convenciones y probar los desvíos.

Respecto del lugar de la verdad en la crítica, se puede asegurar que la ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es verdadero ni pretende serlo. Y en esa matriz entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. La crítica trabaja con la verdad de otro modo: toma en cuenta los criterios más firmes y nítidamente ideológicos para borrar la incertidumbre que define la ficción. Por eso el crítico trata de hacer oír su voz y convencer a los demás acerca de su mirada.

En otra reflexión acerca del tema, Piglia sostiene que así como la ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza y los transforma, la crítica puede pensarse como una variante del relato policial y el crítico se convierte en una especie de detective que descifra un enigma.

La crítica no es ni una abstracción ni una entidad universal de una existencia más o menos estable. Es uno de los géneros más débiles, sometido a los vaivenes epistemológicos que responden a una lógica de ruptura y desgaste de los paradigmas y a la deriva de la historia. En las últimas décadas del siglo XX, las condiciones económicas e institucionales que regulan los discursos de la crítica y sus posiciones sufrieron una serie de desplazamientos cuyo análisis debe realizarse:

la crítica está regulada por las instituciones académicas y por la “ industria cultural ” (diarios, revistas, editoriales);

se ha perdido la identidad del discurso crítico porque se suele hablar de cosas diferentes a la literatura o de ella como objeto perteneciente a un conjunto mayor;

desconocimiento del crítico de que en la disputa de posiciones ha perdido su posición en el interior del campo intelectual:

los críticos hacen de la lectura una profesión, entonces no se lee por placer sino por trabajo. Se trata de una práctica regulada que, a su vez, pretende controlar los efectos de lectura.

Para finalizar, Daniel Link, en la introducción de su libro *La chancha con cadenas* (1994), establece una vinculación entre el crítico y el profesor. Considera que la crítica es un género de la pedagogía y la clase, el lugar de todos los intercambios donde se confrontan los modos de leer canónicos precedentes con los que el profesor se siente involucrado y con los modos de leer nuevos que lo interpelan. En este juego de lecturas hay apropiaciones y escamoteos.

La clase es el espacio experimental de la crítica: en ella el profesor relativiza su discurso que de otro modo se le presentaría como absoluto. Es con la imaginación y la experiencia que al construir su subjetividad el profesor corporiza la crítica.

En cierto sentido, la publicación de la *Historia crítica de la literatura argentina*¹³ dirigida por Noé Jitrik a partir de 1999,

¹³ El plan original contempla un total de once tomos, de los cuales hasta ahora se han publicado cinco.

retoma esta idea del abordaje pedagógico de la crítica y se propone una historización de la literatura argentina a partir de sus puntos de inflexión, de entender los fenómenos literarios de manera crítica:

La idea del hombre y de la sociedad en que vivimos y que seguramente ocupará algunos decenios más, antes de un presumible y total triunfo de la fantasía electrónica, parecen marcadas por el desaliento y el desamparo; sin embargo, en los procesos simbólicos en general y en la literatura en particular, alienta un extraño vigor, en que la inteligencia desempeña un papel nada insignificante. De ahí, la idea de crítica. (501)

De la teoría a la experiencia

1) El crítico Harold Bloom ha dicho en *La angustia de las influencias* (1976) que “no hay interpretaciones sino malas interpretaciones y que toda crítica es poesía en prosa”. Justifique con cuál de las miradas críticas desarrolladas en el apartado anterior podría relacionarse este enunciado.

2) Leer la siguiente contratapa y señala cuáles son las vinculaciones con algunas de las ideas desarrolladas en el apartado anterior. Justificar.

.....
Contratapa | Lunes, 16 de febrero de 2009

Arte de ultimar
Sobre el diente de Onetti

Por Juan Sasturain

Este año se cumplen los cien del nacimiento de Juan Carlos Onetti y –esperamos– menudearán los homenajes, los estudios, las reediciones del oscuro, extraordinario maestro uruguayo. Ojalá, además, crezca el número de sus lectores. Seguro que sí. Onetti es una vacuna que hay que darse alguna vez al menos en la vida. No te cura ni te salva de nada, pero te preserva de

algunas de las formas más difundidas de la estupidez contemporánea. Precisamente, creer que todo puede ser previsto o remediado. No es poco.

Uno de los primeros síntomas de la saludable oleada de prosa de y sobre el autor de *El astillero* que se avecina es un oportunísimo libro presentado como ensayo (liviano rejunte de clases para alumnos universitarios de EE.UU., una introducción básica, en realidad) que le acaba de dedicar Mario Vargas Llosa: *El viaje a la ficción*. El mundo de Juan Carlos Onetti, se llama. No es la primera vez que el diestro narrador peruano dedica un libro entero al estudio de un autor, un colega novelista de antes o de ahora. Ya lo hizo, sin tanto apuro, con Flaubert en *La orgía perpetua*; con Víctor Hugo en *La tentación de lo imposible*; con García Márquez en la *Historia de un deicidio* –allá lejos y hace tiempo, en 1971, antes de las piñas y la secesión ideológica–, y en los ‘90 con su coterráneo José María Arguedas en *La utopía arcaica*. El autor de *Conversación en la catedral* es un lector atento y entusiasta que, cuando encuentra o busca o convierte a alguien en objeto de estudio, lo usa y desmenuza con soltura y alevosía: lo convierte en pretexto sintomático para confirmar ciertas tesis personales –opiniones sobre lo que debe ser la narrativa de ficción, sobre por qué América latina está como está, etc.– que le interesa una vez más subrayar.

No está mal, es lo que suelen hacer críticos que no escriben tan bien como él. Pero tampoco es suficiente, sobre todo en este caso: el Onetti de Vargas Llosa es –además de un libro apurado y con añadidos flagrantes como el largo prefacio– sorpresiva, irremediablemente pobre. Quiero decir: su lectura del universo Onetti, su perspectiva, lo achica o –mejor– pareciera que le queda grande, acaso porque el instrumento con el que lo aborda no es el adecuado. Me animo: ésta no es una crítica de libros sino un comentario al pasar, pero no creo que Vargas Llosa se hubiese atrevido a publicar esto en vida del Viejo Malo. Lo del “estilo crapuloso” y el desdén por

la obra de Roberto Arlt dan un poquito de vergüenza ajena.

En síntesis, más allá y más acá de los elogios a la novedad y el aporte trascendente de Onetti a la narrativa contemporánea –que son sinceros, no faltan ni podrían faltar–, al analizar la vida y los relatos del uruguayo el autor reitera una y otra vez (es un curso para alumnos más o menos despistados, no un texto para lectores informados) la tesis de que toda su obra no es más que la reiteración de un único recurso vital y narrativo: la huida hacia la ficción, el intento de escapar de las incomodidades de “la realidad tal como es” a través de la fantasía y la invención o creencia desesperada en mundos alternativos. Pero no sólo eso: Vargas Llosa, tácita o explícitamente, encuentra en la vida y psicología del hombre Onetti las razones de esa elección narrativa, y va más lejos: postula que, *mutatis mutandis*, lo que muestran los personajes de Onetti y Onetti mismo en vida y obra es el mal que aqueja a América latina toda y la causa de su subdesarrollo (sic): no ser pragmáticos, ir detrás de utopías, optar por la fuga hacia lo imaginario, elegir la irrealidad. Lo que en última instancia era lo que el autor –Onetti mediante– alevosamente quería demostrar o no dejar de opinar, al menos.

Más allá de cualquier consideración, hay un tramo (el mejor, lejos) del libro en que el notable narrador Vargas Llosa cuenta cómo conoció al Viejo Malo en 1966 en una reunión de Pen Club en Estados Unidos. Es memorable lo de San Francisco, con beatniks incluidos... Varguitas era por entonces una joven y locuaz promesa de treinta años –con *La ciudad y los perros* triunfante y *La casa verde* por ganar– y Onetti, un admirable monstruo callado e intimidante que le llevaba un cuarto de siglo largo de vida y literatura. De ahí vienen varios cruces entre amistosos y filosos que el peruano recoge una vez más, convalida acá. Uno, cuando al contraponer sus formas de trabajar –uno sistemático y de rutina diaria, el otro de a raptos y sin plan– Onetti dijo que Vargas tenía “relaciones matrimoniales” con la literatura y él, “adúlteras”. Y la

mejor, años después, cuando al reportearlo –ya retirado de todo, incluso de la fama– para la prolija televisión francesa, el Viejo notó que le miraban el único diente que le quedaba en uso y dijo: “En otro tiempo tuve una magnífica dentadura, pero se la regalé a Vargas Llosa”. Ese diente solo sigue mordiendo más que todo el comedor del prolífico Mario.

.....

Otros itinerarios de lectura

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Jitrik, Noé. “Epílogo”. *La irrupción de la crítica*, Tomo 10. Buenos Aires: Emece, 1999.

Pezzoni, Enrique. *El texto y las voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Buenos Aires: Alfaguara, 1996 [1966].

Bibliografía citada

Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2004.

Mignolo, Walter. “Comprensión hermenéutica y comprensión teórica”. *Revista de Literatura* XLI, N° 9 (1983): 28-36.

Link, Daniel. *La chancha con cadenas*. Buenos Aires: Ediciones del eclipse, 1994.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Editorial Planeta/Seix Barral, 2000. [1986]

Rest, Jaime. “Crítica”. *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979. 32-34.

1.1.2 Literatura y canon

Uno de los aspectos significativos al encarar los estudios literarios es el tema del canon, y, derivados de él, los conceptos de ‘canonización’ y ‘canónico’, que aparecen vinculados con los textos literarios.

La noción de canon refiere, en principio, a un conjunto de obras que se consideran significativas para una cultura y a partir de las cuales se postula un modo de escribir y de leer la literatura. En este sentido, la idea de canon se relaciona con la de autoridad, de allí la derivación del adjetivo ‘canónico’ para designar un modo de escritura, y, en correlación, un modo de lectura.

Definida desde esta perspectiva, la idea de canon remite a un núcleo fuerte de textos y autores cuya autoridad atraviesa el tiempo – y también el espacio– y actúa como centro de irradiación hacia las producciones que lo anteceden y lo suceden. Desde esta mirada central, la inclusión de un autor en el canon es el reconocimiento de un valor que excede su época y que permanece ejerciendo su influencia en la literatura.

Ahora bien, el canon no se concibe como un simple repertorio más o menos estable, sino que funciona como organizador de la experiencia literaria de los lectores y de los escritores. A su vez, su conformación no es estática e inmutable, sino que se va modificando con el transcurso del tiempo con la incorporación de nuevos textos y autores. A este proceso de inclusión se lo denomina canonización y en él intervienen diferentes factores del campo literario. Más adelante volveremos sobre este aspecto.

La pregunta que podría hacerse es sobre el origen del canon. Si se hace una revisión del derrotero de este concepto, se notará que su conformación en Occidente ya estaba presente entre los autores de la Antigüedad clásica, quienes reconocieron tempranamente el carácter de *auctoritas* de ciertos autores y obras. Piénsese, por ejemplo, en la tarea de canonización que realiza Aristóteles (siglo IV a.C.) en su *Poética* con las obras de Sófocles, erigiéndolo como el modelo del autor de tragedias.

Esta ubicación de Sófocles en el canon occidental aún persiste y sus resonancias siguen hasta nuestros días.¹⁴

¹⁴ Piénsese, por ejemplo, en la apropiación que realiza Sigmund Freud (1856-1939) del mito de Edipo para construir su teoría sobre la conformación psíquica del

La idea de un conjunto de textos considerados centrales en el marco de la cultura atraviesa la Edad Media y resurge con nitidez durante el Renacimiento, cuando se produce, por un lado, una recuperación de obras y autores de la Antigüedad clásica, cuyo valor canónico se establece, por el otro, la aparición de textos y autores que se convertirán en canónicos como es el caso de Cervantes y Shakespeare, por citar los más relevantes de las lenguas española e inglesa, pero de trascendencia en la literatura occidental. Es decir, a partir del siglo XVI, con el resurgimiento de la figura del autor, se produce una revitalización del canon, que coincide a su vez, con la consolidación de las lenguas y las literaturas nacionales europeas, que, de esta manera, buscarán construir su propio canon de autores consagrados como modo de afianzar la identidad nacional y lingüística. En este sentido, comienza a hablarse de ‘cánones’, en referencia al canon propio de cada literatura.

Este proceso de canonización continuará durante los siglos siguientes, en una dinámica de acuerdos y desacuerdos, pero sin que se cuestionara la idea del canon en sí. En todo caso, las disputas se originaban en torno de los valores de una obra o autor para merecer el ingreso a ese núcleo, pero no replanteaba la necesidad de suprimirlo. Antes bien, la existencia de un canon actuaba como genealogía en la cual los autores deseaban inscribirse.

A partir del siglo XX, la irrupción de nuevos paradigmas desde los cuales abordar el hecho literario puso sobre el tapete la discusión sobre la validez del canon y su estatuto en el sistema literario. De este modo, esta noción fue objeto de revisiones y reconsideraciones, algunas de las cuales señalaremos aquí.

a. La configuración del canon: uno de los aspectos puestos en discusión es el de los actores que actúan en la construcción del canon. Si hasta el siglo XIX en su conformación tenían un rol central los propios escritores, quienes reconocían a sus modelos y precursores, a partir de este momento aparecerán otros componentes de singular importancia. En primer lugar, la crítica literaria, actividad que comienza a consolidarse y que

sujeto, que dio origen al “complejo de Edipo”. Se evidencia así cómo los textos conforman entramados culturales complejos, que permiten las relaciones entre literatura y otras disciplinas y el valor central de algunos textos para la cultura occidental.

adquiere estatus profesional y diferenciado de otras formas de lectura, en especial de la lectura denominada “ingenua”, del lector común. Esta actividad de lectura crítica se da básicamente en dos ámbitos, de alcances diferenciados: las instituciones académicas (profesores, investigadores) y los medios de comunicación, cuya influencia social es creciente desde mediados del siglo XIX. Así, los críticos –académicos o no– serán un factor clave en la conformación y consolidación de los cánones. En segundo lugar, ciertas instituciones tienen un papel preponderante en este proceso de canonización: las universidades, institutos de investigación, las academias, entre las más relevantes, cumplen con un doble rol: son artífices activos de la inclusión o exclusión del canon, y a la vez, funcionan como custodios de este núcleo central. A estos agentes pueden sumarse las editoriales, que en tanto empresas que buscan satisfacer las demandas del público lector, trabajan en base a selecciones y rechazos. También obras de referencia y divulgación, como diccionarios y enciclopedias tienen injerencia en este proceso de construcción canónica.

De esta lectura se desprende que hay una estrecha relación entre el canon y las instituciones de enseñanza, ya que éstas actúan como modeladoras de ‘lo legible’ en determinadas épocas y como transmisoras de ese corpus heredado. Esto no implica que, hacia el interior de las instituciones educativas haya tensiones y resistencias entre los actores involucrados y en los intersticios se produzcan reformulaciones. Un aspecto de esta relación entre instituciones, lectores y mercado es el caso de las **antologías**, conjunto de textos legitimados desde algún centro (instituto, editorial, universidad o autor), que se ofrecen como herramientas para la enseñanza, a la vez que vehiculizan una serie de valores literarios.¹⁵

Como resultado de estos planteamientos, el canon comienza a ser concebido como el producto de una serie de negociaciones entre diversos factores y, por lo tanto, se desdibuja su valor como modelo supremo. Hoy en día, hay conciencia de que el canon es el resultado de una construcción social, histórica, política e ideológica que expresa lo que en un determinado

¹⁵ Un recorrido por las antologías destinadas a la enseñanza resulta un productivo modo de analizar los recortes selectivos que se ejercieron en determinada época, así como los criterios de legitimación de un corpus y su influencia en la formación de los estudiantes.

momento es valorizado por una cultura –o una parte de ella. Al respecto, afirma Iris Zabala:

[...] la formación de un canon equivale a un conjunto de valores, y lo que sea el valor estético, es *relativo*.¹⁶ Si bien la obra de arte en sí es *autónoma y desinteresada*, convertida en objeto de la industria cultural es utilizable: tiene valor de uso. El canon es siempre conflictivo porque entraña valores, mas, aclaro, toda evaluación cultural –lo aceptado como literatura, un clásico, o lo rechazado como mala literatura– no es siempre un aspecto formal de la crítica académica (nosotros que somos mediadores) sino una compleja red de actividades sociales y culturales, que además se revela en las relaciones deponer existentes dentro de una comunidad determinada y en su enfrentamiento con otras sociedades. (1998: 34)

b. El valor del canon: otro de los aspectos que es problematizado es el del valor del canon como elemento del sistema literario. Dicho de otro modo, la pregunta es por su validez y funcionalidad.

Al respecto, las posturas han sido –y son– diversas. Los principales cuestionamientos en torno al canon tienen que ver con las exclusiones y con los mecanismos que las generan. En este sentido, se ha criticado que la construcción de los cánones ha estado signada por criterios centralistas de raza, género, nacionalidad o idioma y que por tanto ha dejado fuera a otros representantes de las minorías o de las voces acalladas por situaciones de opresión. También se ha cuestionado la inclusión sólo de los géneros literarios tradicionales y se ha omitido a los géneros de la literatura popular o de masas, así como las nuevas formas derivadas de la tecnología. En el terreno de la defensa de la idea de un canon ‘fuerte’ aparece la figura del crítico norteamericano Harold Bloom (Nueva York, 1930), quien, a partir de su obra *El canon occidental* (1994, en español 1995) reavivó la polémica por el papel del canon y su configuración.

Ya el título resulta provocador y resalta el carácter determinativo del canon en la visión de Bloom: hay **un** canon occidental

¹⁶ Las palabras señaladas están en cursiva en el original.

único. La idea central es que la conformación de este canon se basa en criterios de valor estético, y por lo tanto rechaza cualquier otro criterio de inclusión. Otro de los aspectos centrales de su teoría, es que el canon no es una mera lista de títulos o autores, sino que entre ellos hay una relación, una conexión que tiene que ver con las luchas o combates entre los autores de una época y los que los precedieron. Analizando las ideas de Bloom, Carlos Gamarro afirma al respecto: “el canon es el resultado de estos grandes duelos individuales, y el mapa del canon es un mapa de conquistas logradas. De hecho, el botín de estas luchas es la canonización o inmortalidad literaria.” (2003: 78). Lucha, combate, duelo, botín; las imágenes bélicas apuntan a reforzar la idea de Bloom de que el canon es el resultado de luchas individuales de autores individuales con sus antecesores, y por lo tanto, descarta la idea de otros factores que puedan intervenir en el proceso. Según su perspectiva, el canon lo conforman los escritores mismos a partir de estas luchas agónicas y desecha la intervención de otros agentes en este proceso.

Tampoco considera Bloom que el canon tenga una función moral o social específica. Expresa en su libro:

Leer al servicio de cualquier ideología, a mi juicio, es lo mismo que no leer nada. La recepción de la fuerza estética nos permite hablar de nosotros mismos y a soportarnos. La verdadera utilizada de Shakespeare o Cervantes, de Homero o de Dante, de Chaucer o de Rabelais, consiste en contribuir al crecimiento de nuestro yo interior. Leer a fondo el canon no nos hará mejores o peores personas, ciudadanos más útiles o dañinos (1995: 40).

Ideas provocadoras que se reflejan en el “listado” de obras que conforman, según su perspectiva, este ‘canon occidental’: de los veintiséis nombres que incluye, sólo tres son mujeres (todas de habla inglesa), la mitad son escritores de habla inglesa, sólo hay dos latinoamericanos y el resto son europeos de diferentes épocas, pero con un predominio de escritores modernos. Esta selección personal ya es un posicionamiento fuerte y controvertido, destinado a generar polémica, lo que efectivamente sucedió.

Más allá de esta lectura personal y, si se quiere, arbitraria que hace Bloom, lo que se pone de relieve es el estatuto del canon en el sistema literario actual. Estas disputas en torno a él dan cuenta de su carácter controversial y además, manifiestan que el proceso de canonización es siempre un territorio de luchas por establecer un orden simbólico, sujeto a constantes ajustes y desplazamientos.

De la teoría a la experiencia

1) El siguiente texto de opinión del escritor argentino Tomás Eloy Martínez e identificar las ideas clave que sostiene respecto de la relación canon/ lectores/escriitores en el ámbito de la literatura argentina.

.....
-LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA- www.literatura.org

TOMAS ELOY MARTINEZ

UNA MIRADA SOBRE LA LITERATURA ARGENTINA EL CANON ARGENTINO

Harold Bloom, un catedrático de Yale célebre por su megalomanía y sus arbitrariedades, volvió a poner de moda, hace un par de años, el debate sobre el canon de la literatura occidental. A Buenos aires llegaron algunos ecos de la polémica, pero nadie trató de aplicarla a la literatura argentina. Es comprensible, porque no hacía falta.

El tema del canon ha estado presente en la mayoría de las discusiones intelectuales desde el Centenario, y parte del prestigio de publicaciones históricas como las revistas *Nosotros*, *Sur*, *Contorno*, *Primera Plana* o el de este mismo suplemento derivan del papel activo que asumieron en la consagración, canonización y negación de algunos escritores fundamentales.

En estos finales de siglo, después de incontables y caprichosas variaciones del canon impuestas por la crítica o las cátedras de literatura argentina, son los lectores -parece- los que están reorganizando el mapa de los grandes textos y los que deciden qué se puede dejar

de lado. Cada lector, después de todo, va elaborando su propio canon a lo largo de la vida, teniéndolo con los libros que relee por pasión o por deseo, a sabiendas de que otros libros canónicos se le irán quedando en el camino.

Cualquier argentino más o menos ilustrado sabe que *El Matadero*, *Facundo*, *Recuerdo de provincia*, *Una excursión a los indios ranqueles* y *Martín Fierro* son los textos ineludibles del siglo XIX, pero la mayoría empieza acercándose a ellos por obligación, porque en toda lectura hay un principio de placer pero también de necesidad y de urgencia.

¿Qué se entiende por canon, después de todo? Según el Diccionario de Autoridades (1726), la palabra viene del griego y significa “regla o alguna cosa que se debe creer u observar en adelante”. Canon sería, por lo tanto, una variante de dogma; es decir, de algo que está en la antípoda de la libertad encarnada por la literatura. Pero esa definición tiene que ver con los docentes, no con los lectores. Para todo lector, el canon es un ancla, una certeza: aquello de lo que no se puede prescindir porque en los textos del canon hay conocimientos y respuestas sin los cuales uno se perdería algo importante. El canon confiere cierta seguridad a los lectores, les permite saber dónde están parados, cómo es la realidad a la que pertenecen, cuáles son los textos que no deben ignorar.

Un canon argentino basado sobre tal principio no podría excluir -en este fin de siglo posterior a Borges, Bioy Casares, Cortázar, Bianco y Manuel Puig- los poemas de Juan Gelman y de Néstor Perlongher, los cuentos de Rodolfo Walsh, las tres primeras y la última novela de Osvaldo Soriano, *Respiración artificial* y *Crítica y ficción* de Ricardo Piglia, *La vida entera* y *La máquina de escribir* de Juan Martini, *El entonado* y los poemas de Juan José Saer, *Canon de alcoba* de Tununa Mercado, *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera, *Fuegia* de Eduardo Belgrano Rawson, *Luz de las crueles provincias* de Héctor Tizón y los poemas de Enrique Molina, Olga Orozco y Amelia Biagioni,

por citar sólo autores que han pasado ya los cincuenta años o que -en un par de casos- han alcanzado reconocimiento póstumo.

Muy pocos de esos libros van a prevalecer, sin embargo, en la memoria implacable de los lectores. Menos aún van a ser releídos. Un personaje de *Respiración artificial* exponía la duda de manera más explícita: “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” Hay otro modo de formular la misma pregunta: ¿Cuál de esos textos tendrá el destino central que aún tiene el *Facundo*?

Desde el Centenario, la literatura argentina dispuso siempre de una obra dominante, a menudo inimitable, a partir de la cual se organizaban todas las demás. Harold Bloom ha escrito que el último de nuestros grandes escritores canónicos, Borges, tiene más “fuerza de contaminación que casi ningún otro en este siglo [...] Si se lee a Borges con atención y con frecuencia, cualquiera se convierte en borgiano, porque cuando se lo lee se activa una conciencia de la literatura en la que él ha ido más lejos que ningún otro”.

Este es uno de los problemas centrales que me propongo analizar en este artículo: el del canon argentino dominado por la sombra terrible de Borges. No estaría de más, sin embargo, intentar antes un ligero repaso de los precursores.

El primer libro canonizado fue *Martín Fierro*, al que Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones compararon con el *Mío Cid* y la *Chanson de Roland*. Lugones quería elegir un texto que, además de su importancia literaria, tuviera un valor patriótico instrumental y expresara “la vida heroica de la raza” o las esencias argentinas amenazadas por los aluviones migratorios. Ese fue el objetivo de las seis conferencias que dictó en el teatro Odeón, a mediados de junio de 1913, a las que asistieron todos los que eran algo o alguien en Buenos Aires, incluyendo a Roque Sáenz Peña, presidente de la República. La cultura, en esos tiempos (y no la economía, que andaba sola), era el punto de inflexión para entender el país, el elemento que permitía tomar conciencia de quiénes o qué éramos.

Desde su cátedra de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas situó también a *Martín Fierro* en el núcleo de su propio canon y, en los ocho tomos de La literatura argentina que comenzaron a publicarse en 1917, y además incluyó en la lista de lecturas obligatorias a escritores valiosos que, si bien habían tenido el infortunio de publicar sus obras en la provincia, parecían formar parte de la misma tradición. Rojas fue el primero y el último que se atrevió a ensanchar los márgenes de las letras nacionales. Después de él -y todavía ahora- la enseñanza de la literatura se concentra sólo en los que escriben o publican en la pampa húmeda, como si no hubiera país más allá de esa frontera imprecisa. El desdén ha ido soslayando -o sepultando- la obra de creadores provincianos como Hugo Foguet o Manuel Castilla, víctimas de la insolencia y del descuido. Si no fuera por la pasión de los jóvenes de Poesía Buenos Aires, que reivindicaron al entrerriano Juan L. Ortiz en los '50, o por la audacia del editor Carlos Prelooker, que publicó en 1956 *Zama*, del mendocino Antonio di Benedetto, tal vez ambas obras yacerían ignoradas.

No hay, creo, mejor ejemplo de esa arrogancia que la respuesta de Victoria Ocampo cuando la entrevisté para la revista Primera Plana en 1966. En algún momento del diálogo le pregunté por qué Sur nunca había sido hospitalaria con la obra de Roberto Arlt. Me contestó olímpicamente: "Porque Arlt no se acercó a nosotros". Buscar el centro, situarse junto al centro aunque uno camine por el costado: tal era -y sigue siendo- la idea del poder en la literatura argentina. Para Victoria Ocampo, como para muchos críticos y profesores que son sus epígonos, el centro de la literatura no está en quienes la hace o la leen sino en los que vicariamente escriben sobre ella.

Lugones situó a Hernández en el centro del canon y Borges puso a Lugones en el mismo lugar, casi medio siglo más tarde. La operación de Borges fue ingeniosa. En el prólogo de *El hacedor* (1960) proclamó la grandeza de Lugones, a la vez que se declaraba su heredero.

Nadie dudaba entonces de que Borges era superior a su modelo, pero a él le preocupaba menos reivindicar a ese precursor -ya vetusto y sin imitadores- que establecer su propia obra como paradigma de lo que debía ser la literatura argentina.

En la clase que dictó el 7 de diciembre de 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, Borges preparó a la perfección el terreno. Esa clase, taquigrafiada por un oyente anónimo, fue luego corregida por el autor y publicada en la revista Sur (enero-febrero 1955) con su título definitivo: “El escritor argentino y la tradición”. La clase era un acto de protesta contra el nacionalismo peronista de aquellos años. Tendía a demostrar que el color local o la inclusión de ciertos “rasgos diferenciales” no eran suficientes para definir un libro como argentino. Según Borges, *La urna* de Enrique Banchs, en la que improbables ruiseñores se asoman a los suburbios de Buenos Aires, es una obra tan argentina como *Martín Fierro*. “Nuestro patrimonio es el universo”, dictaminaba, con razón.

Aunque la conferencia ocupa sólo siete páginas de las *Obras Completas*, influyó sobre la literatura argentina posterior con más énfasis que ningún otro instrumento teórico o ejercicio narrativo. Algunos de sus efectos han sido beneficiosos. Señalar que la literatura es alusión, elusión, callar lo que se sabe, fue una eficaz defensa contra las facilidades del costumbrismo, cuyos estragos son visibles en la novela latinoamericana de los años ‘50. Suponer que la cultura argentina puede apropiarse, con irreverencia y sin complejos, de “toda la cultura occidental”, permitió entender cuánto de argentino había en el París de *Rayuela* y en los *Cárpatos* y *Permanbucos* de Alejandra Pizarnik.

Otro párrafo de la conferencia, en cambio, ha resultado letal. Es el que afirma, para defender a Banchs, que *La urna* debe su identidad argentina al “pudor” y a “la reticencia” que adornan sus páginas. Exponer los sentimientos, escribirlos, no era -suponía Borges- literario ni argentino. Para evitar los equívocos, vale la pena citar la frase completa: “[É] la circunstancia de que Banchs,

al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad”.

Hacia la misma época, y durante mucho tiempo, Borges insistió en que la vastedad de su renombre nada tenía que ver con el ritmo parco al que se vendían sus libros, y se vanaglorió de que *Historia de la eternidad* hubiera tenido sólo treinta y siete compradores en un año. Hablaba con desdén de la difusión masiva de su obra. “Eso no tiene importancia”, dijo. “A nadie le interesa eso, salvo a los que no son escritores”.

La combinación de ambas afirmaciones ha tenido una influencia decisiva sobre la literatura argentina de las últimos tres décadas y ha causado una confusión que sólo ahora empieza a disiparse.

El mandato que Borges deslizó en la clase de 1951 fue acatado de inmediato. Para ser argentino, para ser un “escritor de acá”, era preciso negarse a ser sentimental o a escribir libros que sufrieran la desventura de vender algunos miles de ejemplares. Muchas de las mejores novelas que se publicaron desde entonces en Buenos Aires abusaban de la paciencia del lector y buscaban provocativamente su tedio y su desconcierto. Algunas, también, borraban cuidadosamente hasta la más inocua expresión de los sentimientos, como si se tratara de algo ajeno a la condición humana. Poner distancia, volverle las espaldas al lector era, se ha dicho, la marca de lo literario en un texto.

A comienzos de los años ‘70, la obra de Manuel Puig fue leída con recelo precisamente porque incurría en la doble falta de encabezar las listas de best sellers y de caer -no importaba que lo hiciera con intención paródica- en las facilidades de lo sentimental. Rodolfo Walsh, como Arlt en los años ‘30, tuvo el infortunio de llamar la atención con una investigación periodística notable, *Operación masacre*. Ese desliz hizo que su reconocimiento

como narrador de primer orden tardara más de la cuenta. Sólo ahora, treinta años después de *Los oficios terrestres* -su primer libro de relatos- todos se suben al carro de su triunfo.

En 1966, él y el Cortázar de *Rayuela*, como después el Puig de *Boquitas pintadas*, fueron estigmatizados por algún profesor como ejemplos de autores que iban en pos del marketing. Ahora, esos mismos detractores se han convertido en cruzados de la fe que los canoniza.

Borges tenía razón al decir que los escritores de verdad no buscan el éxito. Si lo hicieran, nunca lo encontrarían. Pero también es verdad que hay una cierta sintonía entre los libros que van a sobrevivir y la época en que se publican: esa coincidencia deriva, a veces, en ventas masivas, como sucedió con todos los grandes textos argentinos del siglo XIX y como sigue sucediendo con Arlt, con *Don Segundo Sombra*, con *La invención de Morel* de Bioy y con la obra entera de Borges. Las listas de best sellers no son -ni por asomo- brújulas del canon pero, a la inversa, es raro el libro canónico que, al menos en la Argentina, no haya logrado la aceptación de los lectores. Sucedió con textos difíciles como *Los lanzallamas*, *El hacedor*, *El informe de Brodie*, *Rayuela*, *La traición de Rita Hayworth*, y está sucediendo ahora con *El farmer*, al que nadie podría acusar de seducción demagógica.

Ese texto, así como los relatos de Soriano, Martini, Pigliá, Belgrano Rawson, Tizón y los poemas de Gelman, han empezado a disolver el tejido que separaba la literatura argentina de su público natural y a restablecer el contacto perdido desde que las Obras Completas de Borges, precisamente, agotaron en pocas semanas su primera edición de diez mil ejemplares.

Un libro canónico no es sólo el que se busca para releer sino el que provoca la relectura. Lejos de someterse al lector, lo estimula, excita su inteligencia, lo llena de preguntas. Si al cabo de diez años ya nadie quiere volver a él, puede que nadie vuelva nunca más. Ese rechazo ha sucedido con autores que parecían haber nacido canónicos, como Arturo Capdevila, Manuel Gálvez, Eduardo

Mallea, H. A. Murena, a los que el tiempo va convirtiendo en cenizas. Sucede ahora con otros que hace dos o tres décadas parecían candidatos seguros a la celebridad.

El canon -sobre todo en la inestable Argentina- es una pregunta perpetua, algo que cada lector hace y rehace día tras día. Tiene un tronco estable, en el que están Sarmiento, Hernández, Lugones y Borges, pero las ramas caen y se levantan al compás de cualquier viento. No hay que lamentarse por esas incertidumbres, puesto que son un signo de libertad. ¿Acaso la libertad, al fin de cuentas, no ha sido siempre el otro nombre de la literatura?

Por Tomás Eloy Martínez para el suplemento “Cultura” de *La Nación*, 10 de noviembre de 1996. © La Nación

.....

2) Seleccionar tres o cuatro libros de texto del nivel medio destinados a la enseñanza de la literatura argentina y analizar qué autores/textos incluyen. Luego confrontar este listado con lo señalado por Tomás E. Martínez en el texto analizado anteriormente y extraer las propias conclusiones respecto de la relación entre canon/institución escolar.

Otros itinerarios de lectura

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

Cella, Susana (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1998.

Gamerro, Carlos. *Harold Bloom y el canon literario*. Madrid: Campo de Ideas, 2003.

Bibliografía citada

Boom, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1995 [1994].

Botto, Malena. “Canon”. Amícola, José y De Diego, José Luis (dirs.) *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al Margen, 2008. 119-131.

Zavala Iris: “El canon y la escritura en Latinoamérica”. *Casa de las Américas XXXII*, 212 (julio-septiembre 1998): 33-40.

1.1.3 Literatura y traducción

Traducir es una práctica que ha acompañado a la literatura desde tiempos remotos. La difusión de los textos estuvo siempre vinculada con las apropiaciones que, desde lenguas diferentes de la original, fueron haciendo otras culturas a lo largo de las épocas. Esto provocó que la historia de los textos literarios fuera, también, la historia de las traducciones y de las mediaciones entre lectores de épocas y lugares diversos. En este sentido, la traducción ha constituido una actividad fundamental en el proceso de circulación de textos literarios, a la vez que ha posibilitado apropiaciones y desplazamientos, y también modos de leer. Esto marca la significación que esta tarea ha tenido –y continúa teniendo– para el discurso literario: detrás del texto que llega a un lector de cualquier época y lugar está la historia de las múltiples traducciones que de él se hicieron y las huellas que esas operaciones fueron dejando en él.¹⁷ De allí que, para abordar el estudio de un texto literario cuyo original fue escrito en una lengua diferente de la del lector, es preciso tener en cuenta estas mediaciones y las elecciones que dan cuenta del arduo proceso de trasladar un texto a otra lengua.

Las cuestiones propias de la traducción literaria se intensifican en el ámbito de los estudios clásicos. No sólo se trata de textos en otra lengua –el latín, el griego– sino que esa lengua –específicamente el latín– tiene una relación genética con el español –es su pasado– y dista considerablemente de los derivados modernos; del mismo modo, se alejan los contextos culturales hasta generar verdaderos abismos en la percepción –en la construcción más bien– del imaginario que llamamos “mundo”. Trabajar con los autores clásicos a partir de traducciones implica un riesgo acaso mayor de infidelidad o incertidumbre, dadas las condiciones azarosas de los procesos de transmisión textual, las múltiples intervenciones comprobables o no en los manuscritos y la dificultad misma de establecer el texto, problemas que tratan de dilucidar la disciplina filológica y la crítica textual. Por otra parte, al momento de intentar una traducción de esas obras

¹⁷ Sólo a modo de ejemplo, y para resaltar este proceso de acumulación y reformulación de versiones, podemos citar las múltiples traducciones que ha tenido la Biblia y las luchas por establecer un texto “único”. Estos debates evidencian las pugnas culturales que subyacen en el proceso de traducción.

para nuestros receptores, aquí y ahora, se presenta la disyuntiva de acudir a una versión sencilla, “directa”, es decir, sin ningún valor formal o estético, o plantear una traducción “ideal”, muy compleja si se tiene en cuenta precisamente el plano de la forma, ya que aquí se plantean encrucijadas tales como la opción entre verso o prosa, la posibilidad de mantener o no la acentuación y la métrica originales en la medida en que el español actual –en su realización rioplatense– lo soporte sin violencias estéticas, la discusión léxica, y otras cuestiones no menos importantes. Sin embargo, siempre hay un resultado posible, y la primera consigna, ya en el plano de la traducción aceptada, consiste en advertir que detrás de estos textos, y formando parte indudable de la tradición clásica, se alinean las innumerables lecturas, versiones e interpretaciones que las generaciones han hecho de ellos. Y si se logra mantener la vitalidad del poema original, vale la pena el ejercicio de la confrontación con las distintas miradas que los tiempos han arrojado sobre los textos y han quedado cautivas en las sucesivas traducciones.

En todas las culturas en que la escritura fue una práctica relevante se tradujeron obras provenientes de diversas lenguas; y aunque la figura del traductor revela un oficio de larga data y presencia habitual en el ámbito de la cultura y la difusión de los textos, nos resultaría difícil sin embargo encontrar registro de los nombres de los traductores hasta entrada la modernidad, acaso porque no se percibió su importancia como operador en una praxis compleja y de alto riesgo en el campo de la significación.

En el ámbito hispánico, por ejemplo, la Escuela de Traductores de Toledo, conformada a partir del siglo XI en la España de Alfonso X, convocó a un nutrido grupo de especialistas que se encargaron de traducir e interpretar textos clásicos grecolatinos, principalmente filosóficos o teológicos, volcados al hebreo o al árabe, y luego al latín o directamente a la lengua romance. El dato revela la densa y profusa circulación de textos que operaba desde la Antigüedad y que permitió que muchos de ellos, después de ingresar a la cultura española y europea, iniciaran una tradición cultural. Huellas de esta genealogía se perciben en las construcciones de las literaturas nacionales, conformadas a

partir de lecturas y apropiaciones de textos en lenguas diversas, con los que entablarían un diálogo productivo.¹⁸

Algunas reflexiones en torno de la traducción

Para la consideración de la reflexión moderna sobre la traducción, resulta clave el artículo “La tarea del traductor” (1929) de Walter Benjamin, quien, en el marco del programa intelectual de la llamada Escuela de Frankfurt, problematiza las ideas clásicas que consideraban universales los significados de los conceptos. Partiendo del análisis de la traducibilidad de la obra de arte, Benjamin sostiene que su esencia –una fuerte ligazón entre forma y contenido– es intraducible. En tal sentido, el original, en cualquier lengua, es una forma, y la traducción necesariamente será otra. De allí que atribuya al traductor una tarea política: debe ir más allá de la forma y buscar en la lengua de destino un signo que dé cuenta de las intenciones estéticas e ideológicas de la lengua de origen.

A partir de este artículo seminal, se multiplicaron los trabajos teóricos sobre el tema desde diversas perspectivas (lingüística, semiótica, ideológica, cultural, etc.), lo que evidencia la envergadura que ha adquirido en el campo de las ciencias sociales.¹⁹ No es la intención de este trabajo realizar un exhaustivo relevamiento de dichos enfoques, sino detenernos en algunos autores que, a nuestro criterio, postulan algunas reflexiones que resultan de utilidad para vincular con la práctica y la formación académica.

¹⁸ En la literatura argentina, Jorge Luis Borges ha sido uno de los autores que ha tomado el tema de la traducción como objeto de varios de sus escritos (“Las dos maneras de traducir” [1926], “Las versiones homéricas” [1932] y “Los traductores de las 1001 Noches” [1935], entre otros), y además las reflexiones sobre la vinculación entre la práctica de la escritura y el acto de traducir, diseminadas a lo largo de su obra, pueden ser concebidas como parte de una poética de autor (Waisman 2005).

¹⁹ Entre los autores más difundidos que han trabajado sobre el tema podemos mencionar a George Mounin (1963, 1976, 1978), Roman Jakobson (1966), George Steiner (1975), Antoine Berman (1985, 1989) y en el ámbito argentino, se destacan los trabajos de Susana Romero Sued (1995, 1998, 2000, 2005), Lisa Bradford (1997, 2001) Rolando Costa Picazo (2003), Patricia Wilson (2004), Sergio Waisman (2005).

En la década de 1990, el filósofo francés Paul Ricoeur pronuncia una serie de conferencias²⁰ que abordan algunos de los problemas relacionados con la praxis traslativa:

1) La imposibilidad de la traducción: frente a este tópico difundido y defendido por algunos intelectuales, Ricoeur establece que la traducción existe; hay numerosos ejemplos de ella y, además, es posible. En esa difícil realización, el traductor puede hallar una forma de “felicidad”. El carácter dialógico de la traducción conlleva la idea de una “hospitalidad lingüística”, “donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero” (2005: 28).

El valor ético de la traducción: a partir de una lúcida relectura del mito de Babel, Ricoeur ve en la confusión de lenguas no el castigo divino a la soberbia, sino la posibilidad de experimentar lo otro, lo extranjero. Y esa experiencia, “habitar la lengua del otro” habilita a evitar “el riesgo de estar encerrados en la acritud de un monólogo, solos con nuestros libros” (2005: 58).

Los problemas en torno a la traducción también han sido planteados por el semiólogo y escritor italiano Umberto Eco en su libro *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*.²¹ Para sus reflexiones, parte de la doble experiencia de escritor y de traductor y analiza algunos aspectos de esa práctica. En principio, Eco coincide con Ricoeur al señalar que la traducción es posible, es una forma de negociación donde entran en juego el texto original, el traductor y el texto de llegada. La función del traductor es llevar adelante esa negociación, aun a riesgo de perder algo en ese camino.

Otro de los conceptos relacionados con la traducción es el de fidelidad. Según Eco, este concepto

tiene que ver con la convicción de que la traducción es una de las formas de la interpretación y que debe

²⁰ En castellano fueron publicadas bajo el título *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

²¹ La edición consultada en castellano es de Editorial Lumen, Barcelona, 2008.

apuntar siempre, aún partiendo de la de la cultura del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la *intención del texto*, [en cursiva en el original] con lo que el texto dice o sugiere en relación con la lengua en que se expresa y el contexto cultural en que ha nacido (2008: 22).

En nuestro país, en los últimos años, se han incrementado los estudios sobre la traducción, lo que da cuenta de las resonancias que este tema presenta en relación con otros aspectos del quehacer literario. Nos detendremos aquí a recuperar algunas ideas que señalan las emergencias significativas de esta práctica.

Lisa Bradford concibe la traducción como “una práctica social clave en la construcción de cada cultura” (1997: 13). A partir de esta afirmación, indaga en las tensiones que esa práctica ha generado y genera en el ámbito de las relaciones culturales, y en el papel que ha representado en las traslaciones y migraciones de los textos de una cultura a otra. En tal sentido, se piensa a la traducción como proceso básico en la formación de genealogías, hibridaciones y reformulaciones literarias. Así entendidas, la lectura y la interpretación forman parte del complejo mecanismo del traslado de un texto a un contexto diferente, y posibilitan otras miradas y nuevos desplazamientos productivos.

Siguiendo esta línea, traducción y transculturación se implican mutuamente, ya que el proceso excede la transposición lingüística y pone en juego envíos culturales diferentes, que desencadenan múltiples resonancias en cada uno de sus partícipes: el autor, el traductor y el lector. Así, deja entrever un diálogo que no se agota y que se actualiza en cada nueva versión.

Al respecto, Sergio Waisman en su obra *Borges y la traducción* (2005) analiza “las contribuciones de Borges al pensamiento teórico sobre la traducción y las de sus teorías de la traducción al estudio de la literatura argentina” (10). La práctica del escritor, situado en el contexto particular de la Argentina, permite pensar en los efectos de traducir “en los márgenes”; y, a su vez, en un modo de leer la literatura argentina del siglo XX, conformada a partir de traducciones, reconfiguraciones y desplazamientos de otros textos.

Esta mirada va más allá de la idea de transposición lingüística “propriadamente dicha”; se trata de pensar el fenómeno en un

sentido más abarcador, que incluya los procesos de recontextualización, reposición y reescritura de los textos. Es una forma de reapropiación productiva, en la que entran en juego dimensiones éticas, estéticas y culturales.

Hasta aquí, las ideas esbozadas intentan presentar la actividad traslativa como un territorio en el que se entrecruzan las prácticas de la lectura y la escritura. Se establece así una relación dialógica entre autor / traductor / lector, tres productividades en tensión, tres códigos interactuando que paralelizan conflictos, surgidos en el pasaje de un código a otro. En este momento, el traductor realiza un doble desplazamiento: en primer lugar, topologiza al autor, ocupa sus lugares, actúa en ellos y desde allí vuelve a inventar la obra terminada. El deslizamiento no se agota en el espacio del autor: hay también una topologización del lector. El traductor es, por definición, un “lector ideal”, el primero, el que decide a priori, sobre el universo de la recepción, qué marcas del texto son productivas para ser trasladadas al otro código. Es, en algún sentido, un espectador privilegiado, cuyo modo de leer dominará el nuevo texto y decidirá la mirada de los destinatarios. Este movimiento presupone conflictos no siempre explícitos, códigos enfrentados, reinventiones y exclusiones.

Así definida, la traducción literaria constituye un espacio válido para poner en contacto distintas productividades: la del autor, la del texto, la del traductor, la de los docentes y la de los alumnos, como una propuesta que conjugue las múltiples posibilidades de lectura y enriquezca así este diálogo nunca agotado.

De la teoría a la experiencia:

A continuación se presentan ejemplos de textos literarios en su lengua original con diferentes traducciones. Se propone realizar un análisis contrastivo sobre la base de los siguientes criterios:

- a) Examinar y comparar las elecciones lingüísticas (léxico-semánticas y gramaticales) realizadas por los traductores.
- b) Establecer si el traductor mantiene la forma (versificación, rima, distribución sintáctica) o privilegia el significado.

- c) Reconocer marcas dialectales y epocales en las distintas versiones. Explicar cómo operan en la recepción moderna.
- d) Inferir de esta comparación qué traducciones operan en un sentido literal y cuáles proceden a partir de una libre interpretación.
- e) Intentar –en el caso de que fuera posible– una traducción propia para contrastar con las existentes, o, en su defecto, enmiendas parciales a las versiones propuestas.

Área de la Antigüedad clásica

Es sabida la dificultad de la traducción de los textos en cualquier lengua, pero en el caso del latín y del griego dicha complejidad se agudiza, dada la distancia temporal y cultural que nos separa del mundo clásico y la cantidad de versiones epocales que operan como intervenciones en la recepción contemporánea de esas obras que, además, funcionan como modélicas para el campo literario occidental. Múltiples hipótesis juegan en este terreno: prácticamente cada traducción implica un criterio y una justificación. De modo que el examen comparativo que se propone posibilitará la discusión teórica acerca del trabajo del traductor, específicamente en el área de las lenguas clásicas. Con esta finalidad, proponemos que se comparen diferentes traducciones de un texto paradigmático de la cultura grecolatina, la *Bucólica Primera* de Virgilio.²²

²² PVBLI VERGILI MARONIS. "ECLOGA I" (MELIBOEVS, TITYRVS).

MELIBOEVS. Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi/silvestrem tenui Musam meditaris avena;/nos patriae fines et dulcia linquimus arva./Nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra/formosam resonare doces Amaryllida silvas.(5)

TITYRUS.O Meliboee, deus nobis haec otia fecit./namque erit ille mihi semper deus; illius aram/saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus./Ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum/ ludere, quae vellem calamo permisit agresti (10).

M. Non equidem invideo; miror magis: undique totis/usque adeo turbatur agris.

En, ipse capellas/protinus aeger ago; hanc etiam vix, Tityre, duco./hic inter densas corylos modo namque gemellos,/spem gregis, a! silice in nuda conixa reliquit.(15)/saepe malum hoc nobis, si mens non laeva fuisset,/de caelo tactas memini praedicere quercus:---/[saepe sinistra cava praedixit ab ilice cornix.]/Sed tamen, iste deus qui sit, da, Tityre, nobis.

T. Urbem, quam dicunt Romam, Meliboee, putavi/stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus(20)/

pastores ovium teneros depellere fetus:/sic canibus catulos similis, sic matribus haedos/noram, sic parvis componere magna solebam:/verum haec tantum alias inter caput extulit urbes,/quantum lenta solent inter viburna cupressi.(25)

M. Et quae tanta fuit Romam tibi causa videndi?

T. Libertas; quae sera, tamen respexit inertem,/candidior postquam tondenti barba

Bucólica Primera

Melibeo. -¡Títiro! Recostado tú bajo la fronda de una extendida haya ensayas pastoriles aires con tenue caramillo; nosotros abandonamos los lindes patrios y nuestros dulces campos; de la patria huimos; tú, Títiro, despreocupado a la sombra, enseñas a las selvas a repetir el (5) nombre de tu hermosa Amarillis.

Títiro. -¡Oh, Melibeo! Un dios²³ fue quien nos concedió este descanso, pues él será siempre para mí un dios; su altar, un tierno corderillo de nuestros rebaños lo bañará frecuentemente con su sangre. Él fue quien, como ves, permitió que mis vacas vagasen libremente y

cadebat;/respexit tamen, et longo post tempore venit,/postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit(30)/namque, fatebor enim, dum me Galatea tenebat,/nec spes libertatis erat, nec cura peculi:/quamvis multa meis exiret victima saeptis,/pinguis et ingratae premeretur caseus urbi,/non umquam gravis aere domum mihi dextra redibat. (35)

M. Mirabar, quid maesta deos, Amarylli, vocares,/cui pendere sua patereris in arbore poma:/Tityrus hinc aberat. Ipsae te, Tityre, pinus,/ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant.

T. Quid facerem? Neque servitio me exire licebat,(40)/nec tam praesentis alibi cognoscere divos./hic illum vidi iuvenem, Meliboee, quot annis/bis senos cui nostra dies altaria fumant;/hic mihi responsum primus dedit ille petenti:/`pascite, ut ante, boves, pueri, submittite tauros.'(45)

M. Fortunate senex, ergo tua rura manebunt,/et tibi magna satis, quamvis lapis omnia nudus/limosoque palus obducat pascua iunco!/Non insueta gravis temptabunt pabula fetas,/nec mala vicini pecoris contagia laedent.(50)/Fortunate senex, hic, inter flumina nota/et fontis sacros, frigus captabis opacum!/hinc tibi, quae semper, vicino ab limite, saepes/Hyblaeis apibus florem depasta salicti/saepe levi somnum suadebit inire susurro;(55)/hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;/nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,/nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.

T. Ante leves ergo pascentur in aequore cervi,/et freta destituent nudos in litore pisces,(60)/ante pererratis amborum finibus exsul/aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim,/quam nostro illius labatur pectore voltus.

M. At nos hinc alii sitientis ibimus Afros,/pars Scythiam et rapidum Cretae veniemus Oaxen,(65)/pauperis toto divisos orbe Britannos./En umquam patrios longo post tempore finis,/pauperis et tuguri congestum caespite culmen,/post aliquot mea regna videns mirabor aristas?/Impius haec tam culta novalia miles habebit, (70)/barbarus has segetes? En, quo discordia civis/produxit miseros! His nos consevimus agros!/Insere nunc, Meliboee, puros, pone ordine vitis./Ite meae, felix quondam pecus, ite capellae./Non ego vos posthac, viridi proiectus in antro, (75)/dumosa pendere procul de rupe videbo;/carmina nulla canam; non, me pascente, capellae,/florentem cytisum et salices carpetis amaras.

T. Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem/fronde super viridi: sunt nobis mitia poma,(80)/ castanae molles, et pressi copia lactis;/et iam summa procul villarum culmina fumant,/maioresque cadunt altis de montibus umbrae.

²³ Se refiere Títiro a Octavio, que en la confiscación general de bienes le ha permitido conservar los suyos. (N. del T.)

que yo mismo con rústica zampona, cantase lo que me viniera en gana. (10)

Melibeo. –Ciertamente no te envidio, más bien me maravillo; itan grande es la turbación que en toda la extensión de la campiña reina! A mí mismo aquí me tienes arreando con aflicción mis cabras; ésta también con dificultad, ioh, Títiro!, la llevo, pues aquí entre los espesos avellanos con duro esfuerzo acaba de parir, iay!, sobre (15) la desnuda roca dos gemelos, esperanza de mi rebaño. Muchas veces, recuerdo, estuviera entonces mi espíritu obcecado, nos predijeron este mal las encina heridas por el rayo. Más dinos ya, Títiro, qué clase de dios es ése tuyo.

Títiro. –La ciudad que llaman Roma, ioh Melibeo!, (20) pensé yo, necio de mí, que era semejante a esta ciudad nuestra²⁴ adonde solemos con frecuencia los pastores llevar los tiernos recentales destetados de las ovejas. De esta manera era como yo veía parecerse los cachorros a las perras y los cabritos a sus madres, así tenía por costumbre comparar lo grande con lo pequeño. Pero esta ciudad (25) levantó tanto su cabeza entre las demás ciudades cuanto acostumbran entre las flexibles mimbreras los cipreses.

Melibeo. –¿Y cuál fue la causa tan importante de visitar tú Roma?

Títiro. –La libertad, que tardía volvió, empero, los ojos a quien nada hizo por ella, cuando ya mi barba caía, al rasurarla, cada vez más blanca; ella por fin me tornó los ojos y, después de un largo tiempo, vino, cuando ya (30) es Amarilis quien nos tiene y Galatea dejó de poseernos. Pues, he de confesarlo, mientras estaba en poder de Galatea, ni esperanza de libertad tenía ni cuidado de mi hacienda. A pesar de que de mis setos saliesen abundantes víctimas y de que se prensasen grasos quesos para la ciudad (35) ingrata, jamás mi mano volvía a casa cargada de dinero.

²⁴ “Nuestra ciudad” es, para Títiro, Mantua, pues aunque Virgilio, representado por aquél, era natural de la aldea llamada Andes, ésta se encontraba muy cerca de la ciudad de Mantua. (N. del T.)

Melibeo. –Me preguntaba yo por qué, triste, llamabas a los dioses, Amarilis; para quién dejabas pendientes en los árboles sus frutos: estaba ausente de aquí Títiro. Sí, Títiro, los pinos mismos, las mismas fuentes y estas mismas florestas te llamaban.

Títiro. –¿Qué iba a hacer yo? Ni de otro modo (40) podía abandonar la servidumbre ni conocer en otra parte dioses tan propicios. Aquí vi yo, ¡oh Melibeo!, a aquel joven²⁵ en cuyo honor todos los años doce días humean nuestros altares. Fue allí cuando él al punto dio respuesta a mi demanda: “Pastoread como antes, muchachos, vuestras (45) vacas, criad los toros”²⁶.

Melibeo. –¡Viejo afortunado! ¡Así pues conservarás tus campos! Y en una extensión suficiente para ti, aunque la piedra desnuda y una laguna de limosos juncos cubra todos tus pastos. Un forraje extraño no perjudicará a tus ovejas preñadas ni les dañará el nocivo contacto del (50) rebaño vecino. ¡Viejo afortunado! Aquí, en medio de corrientes de aguas conocidas y de sagradas fuentes, tomarás el frescor de la umbría. De una parte, desde el lindero vecino, al igual que siempre, el cercado en que las abejas del Hibla²⁷ liban la flor del sauce te invitará frecuentemente (55) con su suave susurro a adormecerse blandamente; de otra, bajo el elevado risco lanzará al aire sus tonadas el podador y, mientras tanto, ni las torcaces, que son cuidado tuyo, dejarán de arrullar ni la tórtola cesará en su llanto desde el elevado olmo. Títiro. –Pues antes pacerán los ligeros ciervos en el aire y a la playa arrojarán los mares los desnudos peces, (60) antes, tras haber recorrido desterrados unos de

²⁵ Otra vez se refiere a Octavio, a la sazón joven todavía, pues la acción de esta *Bucólica* tiene lugar al parecer en el año 40 a. C., fecha en la que Octavio contaría con 24 años. En su honor, como en honor de los dioses Lares, ofrece un sacrificio al comienzo de cada uno de los meses del año; en las *idus*, según Servio. (N. del T.)

²⁶ No “someted los toros”, como entienden equivocadamente otros, en el sentido de domesticarlos o ponerlos bajo el yugo, sino en el de criarlos para sementales. (N. del T.)

²⁷ Hibla, monte de Sicilia, célebre por sus flores, pasto de abejas que daban afamada miel. (N. del T.)

otros los confines, beberá el parto en el Arar o la Germania en el Tigris²⁸, antes de que la imagen de aquel dios desaparezca de mi pecho.

Melibeo. –Pero nosotros de aquí nos iremos, unos (65) a los sedientos africanos, otros llegaremos a la Escitia y al Oaxes²⁹, que arrastra en su corriente arcilla, y a los britanos, separados completamente de todo el mundo. ¿Acaso no veré yo nunca, aun después de un largo tiempo, las fronteras de mi patria y la techumbre de mi pobre cabaña cubierta de césped y, contemplando mis posesiones, no me (70) maravillaré algún día de hallar algunas espigas? ¿Un impío soldado poseerá estos tan bien cuidados campos? ¿Un bárbaro estas mieses? ¡He aquí adónde condujo a los miserables ciudadanos la discordia! ¡Para éstos sembramos nosotros nuestros campos! ¡Injerta ahora los perales, Melibeo, alinea tú las vides! Marchad, cabrillas mías, rebaño, (75) en otro tiempo, próspero, marchad: ya no os contemplaré más tumbado a lo lejos de un risco cubierto de maleza; no cantaré canciones; bajo mi cayado, cabrillas mías, no ramonearéis el cantueso en flor ni los amargos sauces. Títiro. –Sin embargo, podías descansar aquí conmigo (80) en esta noche sobre las verdes hojas. Tenemos frutas maduras, castañas tiernas y abundante queso, y ya a lo lejos humean los tejados de los caseríos y las sombras descienden cada vez mayores de los elevados montes.

Virgilio Marón, P. *Bucólicas-Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1990. 171-174.

²⁸ Cita pueblos y ríos extremos de Oriente y de Occidente del Imperio para hacer más visible el contraste y a dificultad. El Tigris en la frontera de los partos, el Arar, hoy Saona, en la Galia, no lejos de Germania. (N. del T.)

²⁹ Oaxes, río de la isla de Creta. Muchos autores lo identifican en cambio con el Oxus, hoy Amu-Daria, que desemboca en el mar de Aral (Asia Central), por no tener sentido la alusión de Virgilio a Creta entre las citas de países, confines del mundo antiguo. (N. del T.)

Égloga I

Melibeo, Títiro

Melibeo

Títiro, tú recostado bajo la sombra de un haya
frondosa
improvisas tenues melodías con la flauta silvestre.
Nosotros abandonamos los confines de la patria y las
dulces mieses:
nosotros huimos de la patria; y tú, Títiro, tendido en
la sombra
enseñas a las selvas a nombrar a la hermosa Amarilis. 5

Títiro

A un dios, Melibeo, debemos estos placeres:
y por eso para mí siempre será un dios; su altar será
empapado
una y otra vez por la sangre de un tierno cordero de
nuestros rebaños.
Él permitió que, como ves, mis vacas erraran y
yo mismo tocara lo que quisiera con mi flauta agreste. 10

Melibeo

Realmente, no te envidio; más bien me admiro: hasta
tal punto
por todas partes y continuamente hay gran turbación
en todos los campos.
Y yo mismo, enfermo, empujo sin descanso a las
cabritas.
También a ésta, Títiro, arrastro con dificultad: aquí,
entre densos avellanos,
acaba de parir con esfuerzo para después abandonar a
los gemelos, 15
esperanza del rebaño, sobre la piedra desnuda.
¡Si no hubiera sido tan necio! Recuerdo que a menudo
las encinas,
tocadas desde el cielo, nos predijeron este mal:
[a menudo la siniestra corneja lo predijo desde la
encina horadada.]

Pero dínos entonces, Títiro, este dios, quién es.

Títiro

La ciudad que llaman Roma, Melibeo, yo, necio de mí,

creí que era igual a la nuestra, donde solemos llevar los
pastores a menudo 20
las tiernas crías arrancadas de las ovejas:
así había reconocido siempre yo a los cachorros por
su semejanza con los perros, a los cabritos con sus
madres,
así solía comparar las cosas grandes con las pequeñas:
pero verdaderamente esta ciudad elevó tanto su cabeza
entre las otras ciudades
como suelen (hacerlo) los cipreses entre los flexibles
arbustos. 25

Melibeo
¿Y qué motivo tan importante tuviste para ir a Roma?
Títiro
La libertad. Que aunque tardía, volvió los ojos hacia
mí, el inerte,
Después de que, al cortarla, caía mi barba cada vez más
blanca.

Me miró por fin y llegó después de un largo tiempo,
cuando hace mucho que Amarilis nos posee y Galatea
nos abandonó: 30
porque, debo reconocerlo, mientras Galatea me tenía,
no había esperanza de libertad ni cuidado del dinero:
aunque muchas víctimas salieran de mis establos
y pingües quesos se prensaran para la ingrata ciudad,
jamás la diestra volvía a la casa cargada de dinero. 35

Melibeo
Me preguntaba con asombro por qué, triste, Amarilis,
invocabas a las dioses,
para quién dejabas los frutos suspendidos en el árbol:
Títiro no estaba aquí. Estos mismos pinos, Títiro,
estas mismas fuentes, estas mismas arboledas, te
llamaban.

Títiro
¿Qué podía hacer? Ni podía salir de la esclavitud, 40
ni encontrar en otra parte dioses tan magnánimos.
Aquí contemplé a aquel joven, Melibeo, para el cual
doce días cada año humean nuestros altares;
allí encontré la primera respuesta a mis pedidos (allí
me dio el primero respuesta a mi pedido):

“Lleven a pastar las vacas como antes, muchachos,
críen los toros.” 45

Melibeo

¡Afortunado anciano, porque conservarás tus campos,
y en extensión suficiente para ti, aunque la desnuda
piedra
y el junco (fangoso) de los pantanos cubra todos los
pastos!
¡Ni las ovejas preñadas serán tentadas por forrajes
desacostumbrados
ni nocivos contagios del ganado vecino dañarán a las
recién paridas! 50

¡Afortunado anciano, aquí, entre ríos conocidos
y sagradas fuentes, disfrutarás de la fresca sombra!
Aquí, como siempre, desde el cerco vecino
las abejas hibleas que libaron la flor del sauce
te inducirán al sueño con su leve susurro; 55
aquí, bajo el elevado peñasco, el podador arrojará sus
cantos al aire;

en tanto no callarán las roncadas palomas, tu desvelo,
ni cesará la tórtola de gemir desde lo alto del olmo.

Títiro

Por eso, antes pacerán en el aire los leves ciervos
y los mares arrojarán desnudos a los peces sobre la
playa, 60
antes, desterrado, habiendo recorrido los límites de
ambos,
el Parto beberá en el Arar o la Germania en el Tigris,
antes que de nuestro pecho se borre la imagen de aquél.
Melibeo

Pero nosotros de aquí iremos a los africanos sedientos,
otros llegaremos en parte a la Escitia y al tempestuoso
Oaxes de Creta, 65
y a los britanos absolutamente separados de todo el
mundo

¿Es que nunca, después de tanto tiempo,
contemplando
los confines patrios y el techo de paja de mi pobre
choza
admiraré mis posesiones detrás de algunas espigas?

¿Un impío soldado poseerá estos campos tan
cultivados, 70
un bárbaro estas mieses? ¡Hasta donde la discordia
condujo
a los míseros ciudadanos! ¡Para éstos nosotros hemos
sembrado los campos!
Injerta ahora, Melibeo, los perales; ordena las vides.
Vayan cabritas mías, feliz rebaño en otro tiempo,
vayan.
Tendido en la verde gruta, ya no las contemplaré, a lo
lejos, 75
suspendidas del peñasco cubierto de maleza.
Ya no cantaré ninguna canción. Mientras sea yo el
pastor,
cabritas, no morderán ustedes la retama en flor ni los
sauces amargos.

Títiro

Sin embargo, podrías descansar aquí, esta noche,
conmigo, 80
en la verde fronda: tenemos frutas maduras,
tiernas castañas y abundante queso.
Ya humean a lo lejos los techos de las casas,
y cada vez más grandes caen las sombras desde los altos
montes.

Traducción para las cátedras de Latín y Literatura Latina
Clásica

Dora D. Battiston y M. Carolina Domínguez

ÉGLOGA I

MELIBEO

Títiro, tú a cubierto de una amplia haya tendido/ sil-
vestre Musa ensayas con una tenue avena;/ nosotros
dulces campo, lindes patrios dejamos;/ de la patria hui-
mos; tú, calmo a la sombra, Títiro,/ haces sonar las
selvas con hermosas Amarilis. (5)

TÍTIRO

Ah, Melibeo, un dios nos hizo estos solaces./ Pues será
siempre un dios él para mí, su altar/
Un cordero de nuestro redil mojará siempre./ Él per-
mitió a mis vacas vagar, ya ves, y a mí/ jugar como yo
quiera con una caña rústica. (10)

MELIBEO

No envidio, antes me asombro: tanta es la confusión/
en la campiña toda. Yo aquí arreo cabritas/ aun enfer-
mo; a ésta, Títiro, llevo apenas. Aquí/ entre avellanos
densos, gemelos, esperanza/ de la grey, en desnudo pe-
ñón parió y dejó. (15)/ Este mal, de no estar izquierda
nuestra mente,/ varios robles, recuerdo, que el cielo
hirió anunciaron./ Pero en fin, ese dios quién es, Títiro,
dinos.

TÍTIRO

La urbe que llaman Roma, Melibeo, creí,/ sandio, como
la nuestra, donde solemos ir (20)/ a llevar tiernas crías
de ovejas los pastores./ Como perro y cachorro, como
madre y cabrito,/ lo pequeño y lo grande solía compa-
rar./ Pero ésta la cabeza tanto alzó entre otras urbes/
como entre las flexibles mimbreras los cipreses. (25)

MELIBEO

¿Y cuál fue la gran causa para que vieras Roma?

TÍTIRO

La libertad que, aun tarde, me miró en mi indolencia,/
cuando barba más blanca me caía al cortármela,/ miró
en fin y volvió tras largo tiempo, cuando/ nos posee
Amarilis, nos dejó Galatea. (30)/ Porque (confieso)
mientras Galatea me tuvo,/ ni esperé libertad ni el pe-
culio cuidé./ Por más que mucha víctima saliera de mis
setos/ y para la urbe ingrata pensara quesos pingües,/
jamás volvió cargada de dinero mi diestra. (35)

MELIBEO

Me asombraba, Amarilis, que hablaras triste a dioses,/
por quién pender dejabas los frutos en los árboles:/ fal-
taba de aquí Títiro. Y a ti aun los pinos, Títiro,/ aun las
fuentes, aun estas arboledas te hablaban.

TÍTIRO

¿Qué iba a hacer? Ni podía salir de ser esclavo (40)/
ni conocer en otro lugar dioses tan prósperos./ Aquí a
aquel joven vi, Melibeo, por quien/ cada año humean
nuestros altares doce veces./ Aquí fue él el primero que
atendió a mi pedido:/ “Paced como antes vacas, mu-
chachos, criad los toros”. (45)

MELIBEO

Feliz anciano, entonces te quedarán tus campos./ Y su-
ficientes, aunque desnuda piedra sean/ y un pantano

de junco fangoso el pasto cubra:/ no tentará inusual
forraje a las preñadas/ ni dañarán contagios del ganado
vecino. (50)/ Feliz anciano, aquí entre conocidos arro-
yos/ y fuentes sacras fresco tomarás a la sombra;/ de
aquí, el linde vecino, como siempre, la cerca/ de sauce
donde pacen la flor abejas de Hibla/ te va a inducir al
sueño con su leve susurro; (55)/ de aquí, bajo el pe-
ñasco, cantará el podador/ al viento, en tanto roncas
torcaces, afán tuyo,/ gemirán con la tórtola sin cesar
desde el olmo.

TÍTIRO

Pues antes en el éter pacerán leves ciervos/ y el mar
echará peces desnudos a la playa, (60)/ antes, cruzadas
ambas fronteras, desterrado/ beberá el parto el Árar o
la Germania el Tigris,/ que el rostro de aquel dios caiga
de nuestro pecho.

MELIBEO

Pero otros de aquí iremos a los sedientos afros,/ o a
la Escitia y al Oaxes torrencioso de greda (65)/ y a los
britanos tan apartados del orbe./ ¿Alguna vez, tras
largo tiempo los lindes patrios,/ el techo de mi pobre
choza lleno de césped,/ mi antiguo reino, viendo, me
asombrarán espigas?/ Estos cultos barbechos tendrá un
soldado impío, (70)/ un bárbaro estas mieses. ¡A qué
llevó la pugna/ a ciudadanos míseros! ¡Para aquéllos
sembramos!/ Injerta, Melibeo, perales, planta vides./
Id, antaño feliz ganado, id, mis cabritas./ No os veré
más en una verde gruta tumbado (75)/ lejos pender de
un risco cubierto de maleza;/ versos no cantaré; cabri-
tas, yo paciéndoo,/ no morderéis codesos en flor y
amargos sauces.

TÍTIRO

Mas podrías conmigo pasar aquí esta noche/ sobre la
verde fronda: fruta en sazón tenemos, (80)/ castañas
tiernas, leche prensada en ambulancia,/ y ya lejos los
techos de las casas humean/ y de los altos montes caen
sombras mayores.

Virgilio. *Bucólicas*. Introducción, traducción y notas
de Pablo Ingberg.
Buenos Aires: Losada, 2004. 34-41.

Área de las lenguas romances

La traducción de poemas de una lengua romance a otra, como en el caso que a continuación presentamos, también implica la selección de criterios y la respectiva justificación por parte del traductor. Como sostiene Bellesi (1997: 93), la traducción de poesía “es quizá la más próxima a la escritura del poema, se lleva a cabo en un lento proceso de ensimismamiento y de silencio, pensando a la vez en la masa sonora de un canto, de un habla, originada en otra lengua que no es la materna”. Parte de un ejercicio intuitivo que consiste en leer la musicalidad y el ritmo que se manifiestan en el poema, para luego decodificar la cadena de significados que se entretajan en los textos. Traducir significados, mantener la rima y los apoyos rítmicos y procurar la elección de las palabras más adecuadas constituyen, evidentemente, uno de los mayores desafíos del traductor pues exige renunciadas, rupturas y sentimientos de traición.

En tal sentido, proponemos la lectura del poema “Trionfo di Bacco e Arianna”, del poeta italiano renacentista, Lorenzo de Médici³⁰ y dos traducciones al español.

Trionfo di Bacco ed Arianna

CANTI CARNASCIALESCHI

Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Quest'è Bacco e Arianna,
belli, e l'un dell'altro ardenti:
perché 'l tempo fugge e 'nganna,
sempre insieme stan contenti
Queste ninfe ed altre genti
Sono allegre tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

cosí vecchio è ebbro e lieto,
già di carne e d'anni pieno;
se non può star ritto, almeno
ride e gode tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Mida vien dopo costoro:
ciò che tocca, oro diventa.
E che giova aver tesoro,
poichè l'uom non si contenta?
Che dolcezza vuoi che senta
chi ha sete tuttavia?
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

³⁰ Lorenzo de Médici (1449-1492), también conocido como *Lorenzo el Magnífico*; fue príncipe de Florencia, mecenas de las artes, poeta y filósofo renacentista. El poema seleccionado corresponde a la edición bilingüe preparada por Antonio Aliberti, *La poesía italiana en el tiempo. Del Medioevo a nuestros días*. Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura/Atuel, 1999. 104-107.

Questi lieti satirelli,
delle ninfe innamorati,
per caverne e per boschetti
han lor posto cento aguati;
or da Bacco riscaldati,
ballon, saltan tuttavia;
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Queste ninfe hanno anco caro
Da loro essere ingannate:
non puòn far a Amor riparo,
se non gente rozze e 'ngrate:
ora insieme mescolate
fanno festa tuttavia.
Chi vuol esse lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Questa soma, che vien dreto
sopra l'asino, è Sileno:

Triunfo de Baco y Ariadna

Juventud, ¡cuánta belleza
que se escapa traicionera!
Que se alegre aquél que quiera:
del mañana no hay certeza.

Éste es Baco, Ariadna es ésta,
bellos, jóvenes y ardientes:
contra el tiempo que huye, en fiesta,
juntos ríen estridentes.
Estas ninfas y otras gentes
siguen jocosas la hilera.
Que se alegre aquél que quiera:
del mañana no hay certeza.

Estos sátiros que entonan
alegres y enamorados,
por las ninfas que ambicionan
permanecen emboscados.

Ciascun apra ben gli orecchi.
di doman nessun si paschi;
oggi sian, giovani e vecchi,
lieti ognun, femmine e maschi:
ogni tristo pensier caschi:
facciam festa tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Donne e giovinetti amanti,
viva Bacco e viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti!
Arda di dolcezza il core!
Non fatica, non dolore!
Quel c'ha esser, convien sia
Chi vuol esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Quant'è bella giovinezza
Che ti fugge tuttavia!

Triunfo de Baco y Ariadna
CANTOS CARNAVALESCOS

¡Qué bella es la juventud,
Que tan aprisa se acaba!
Alégrese hoy los que puedan:
Del mañana no hay certeza.

Aquí están Baco y Ariadna,
Hermosos y tan enamorados.
Como el tiempo fluye y pasa,
Siempre juntos dicha gozan.
Estas ninfas con nosotros
La alegría van buscando.
Alégrese hoy los que puedan:
Del mañana no hay certeza.

Estos sátiros sonrientes
De las ninfas enamorados
Por las cuevas y por bosques

Y por Baco rescaldados
bailan, saltan, en la espera.
Que se alegre aquél que quiera:
del mañana no hay certeza.

A estas ninfas es muy grato
ser por ellos engañadas:
sólo el rústico o ingrato
hace a Amor malas jugadas.
Ahora juntas y mezcladas
hacen fiesta bullanguera.
Que se alegre aquél que quiera:
del mañana no hay certeza.

Esta mole que atrás viene
sobre el asno, es Sileno:
viejo y ebrio se mantiene
ya de carne y años lleno.
Aunque oscila, está sereno,
Ríe y goza a su manera.
Que se alegre aquél que quiera:
del mañana no hay certeza.

Viene Midas, el que en oro
vuelve todo lo que toca.
¿De qué sirve aquel tesoro
si es triste su vida loca?
¿Qué dulzura habrá en la boca
que tiene sed duradera?
Que se alegre aquél que quiera:
del mañana no hay certeza.

Oigan bien este consejo:
nadie fíe del mañana.
Cada joven, cada viejo,
sea hoy feliz con gana;
Caiga la tristeza vana;
hagamos fiesta sincera.
Que se alegre aquél que quiera:
del mañana no hay certeza.

A sus amadas espían.
Baco enciende sus ardores
Y ahora danzan de alegría.
Alégrense hoy los que puedan:
Del mañana no hay certeza.

A las ninfas les complace
Ser engañadas por ellos:
Nadie rechaza el amor
Salvo rústicos y villanos:
Ahora juntos y contentos
Siguen ellos en la fiesta.
Alégrense hoy los que puedan:
Del mañana no hay certeza.

Desde detrás viene llegando
Sobre un asno el gran Sileno.
Viejo ya, más jovial y ebrio.
Ya entrado en carnes y en años:
Aunque no se tenga en pie,
Ríe y goza más que todos.
Alégrense hoy los que puedan:
Del mañana no hay certeza.

Midas lo sigue a buen paso:
Lo que toca en oro torna
¿De qué sirven los tesoros
Si el corazón sigue pobre?
¿Qué dicha cabe alcanzar
al que su sed nunca apaga?
Alégrense hoy los que puedan:
Del mañana no hay certeza.

Si abrimos los oídos,
No hay placer en el mañana:
Hoy somos jóvenes y viejos
Todos alegres y contentos.
Caigan pensamientos grises;
Siga la fiesta sin pausa.
Alégrense hoy los que puedan:
Del mañana no hay certeza.

Dama, jovencita amante,
¡viva Baco y viva Amor!
¡Cada uno baile y cante!
¡Que en el pecho sienta ardor!
¡Sin fatiga y sin dolor!
¡Que sea lo que Dios quiera!
Que se alegre aquél que quiera:
Del mañana no hay certeza.

Juventud, ¡cuánta belleza
que se aleja traicionera!

Jorge Alberto Piris
“La trama y el oro: trajes del
Renacimiento”, muestra organizada
por el Instituto Italiano de Cultura,
Museo Nacional de Arte Decorativo,
Buenos Aires, 2002

Damas y tiernos amantes,
¡Vivan el Amor y Baco!
¡Suenen ritmos, bailes, cantos!
¡Ardan dulces corazones!
¡Sin esfuerzo y sin dolores!
¡Lo que ha de ser será.
Alégrense hoy los que puedan:
Del mañana no hay certeza.

¡Qué bella es la juventud
que tan aprisa se acaba!

Antonio Aliberti
*La poesía italiana en el
tiempo.*
Del medioevo a nuestros días.
Buenos Aires: Atuel, 1999

Área de las lenguas anglosajonas

Para acercarnos a la problemática de la traducción de textos en prosa, hemos seleccionado un fragmento en lengua inglesa, correspondiente al inicio de uno de los cuentos más emblemáticos del escritor norteamericano Ernest Hemingway (1898-1962). En este caso, se trata de reconocer ciertas marcas del denominado “estilo Hem”, que renovó la poética del cuento, a la vez que dejó su impronta en otros cuentistas contemporáneos.

Big Two-Hearted River: II by Ernest Hemingway

In the morning the sun was up and the tent was starting to get hot. Nick crawled out under the mosquito netting stretched across the mouth of the tent, to look at the morning. The grass was wet on his hands as he came out. He held his trousers and his shoes in his hands. The sun was just up over the hill. There was the meadow, the river and the swamp. There were birch trees in the garden of the swamp on the other side of the river.

(London: Arrow Books, 2004)

El gran río Two-Hearted (Segunda parte)

Por la mañana el sol estaba alto y comenzaba a hacer calor en la tienda. Nick salió reptando bajo la mosquitera que cubría

la entrada de la tienda y le echó un vistazo a la mañana. Cuando salió sintió la hierba húmeda en las manos. Llevaba los pantalones y los zapatos en la mano. El sol acababa de coronar la colina. Ahí estaban el prado, el río y el pantano. Había abedules en medio del verdor del pantano, al otro lado del río.

(Trad. Damián Alou. Buenos Aires: Ed. Lumen, 2007)

Río de dos corazones (II)

Al despertarse vio que ya había salido el sol y que la tienda empezaba a entibiarse. Nick se arrastró bajo el mosquitero para contemplar la mañana. Al salir se dio cuenta de que el pasto estaba húmedo. Tenía los pantalones y los zapatos en la mano. El sol recién asomaba detrás de la colina. Contempló la pradera, el río y el pantano. Del otro lado del río, ya en el pantano, había abedules.

(Trad. Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974)

El gran Río Two-Hearted – II

En la mañana el sol estaba alto y la carpa empezaba a calentarse. Nick se arrastró por debajo de la mosquitera que cubría la entrada para mirar la mañana. Las manos se le mojaron en el pasto húmedo. Tenía el pantalón y los zapatos en las manos. El sol estaba justo sobre el cerro. Ahí estaban el prado, el río y el pantano. Había abedules en el césped del pantano, al otro lado del río.

(Trad. Eugenio Conchez para la cátedra Literatura Moderna II, 2008)

Otros itinerarios de lectura

Crítica textual:

Blecuá, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

Díez Borque, José María (coord.). *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 1989.

Orduna, Germán. *Fundamentos de crítica textual*. Madrid: Arco/Libro, 2005.

Rico, Francisco (dir.). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Fundación Santander Central Hispano-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.

Rodríguez Temperley, Mercedes. “Literatura y crítica textual”. Dalmaroni, Miguel (dir.). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009. 105-124.

Romano, Alba. “Los ciegos senderos del libro”. *Nuevas lecturas de la cultura romana*. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras-UNT, 2005. 129-136.

Género pastoril:

Battiston, Dora D. “El género pastoril: de Teócrito a la bucólica cristiana. La poesía de Paulino de Nola”. *Circe, de clásicos y modernos* N°7 (2007): 57-72.

Fernández-Galiano, Manuel. *Tí tiro y Melibeo. La poesía pastoril grecolatina*. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1984.

Gómez, Jesús. “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* N°10 (1991-92): 111-125.

López Estrada, Francisco. *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid: Gredos, 1974.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001 [1973].

Traducción

Galtier, Lisandro. *La traducción literaria. Antología del poema traducido*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1965.

Gerbaudo, Analía. “Tejedores reales en torno a la obra de Jacques Derrida” (entrevista a Cristina de Peretti, Beatriz Blanco, Delmiro Rocha, Cristina Rodríguez Marciel, Fabio Vélez Bertomeu y José María Ripalda). *El hilo de la fábula* N° 8 (2008, en prensa).

Hatim, B. y Mason, Ian. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ed. Ariel, 1995.

Larson, Mildred L. *La traducción basada en el significado. Un manual para el descubrimiento de equivalencias entre lenguas*. Buenos Aires: Eudeba, 1989.

López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minet Wilkinson. *Manual de traducción. Inglés /Castellano. Teoría y práctica*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1995.

Rabadán, Rosa. *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica español-inglés*. Universidad de León, 1991.

Saltana. Revista de Literatura y traducción. <http://www.saltana.org> (18/5/09)

Silvestri, Leonor. *Nugae, teoría de la traducción*. Buenos Aires: Simurg, 2003.

Willson, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Ediciones consultadas

Vergil. *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*. J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co., 1900.

P. Vergili Maroni. *Opera*. Roger Mynors (ed.). Oxford: Oxford Classical Texts, 1972.

Bibliografía citada

Benjamin, Walter. "La tarea del traductor". *Ángelus novus*. Barcelona: Editorial La Gaya Ciencia, 1971 [1929].

Bradford, Lisa (comp.). *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Eco, Umberto. *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona: Lumen, 2008.

Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Virgilio Marón, P. *Bucólicas-Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascención Recio García y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1990.

Virgilio. *Bucólicas*. Introducción, traducción y notas de Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada, 2004.

Waisman, Sergio. *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

2. De la Poética a las poéticas

Sin Retórica hay retóricos;
y sin Poética hay poetas
López Pinciano. *Philosophia Antigua Poética*,³¹
III: 228

De acuerdo con la definición de Osvald Ducrot y Tzvetan Todorov (1995: 98),

El término “poética”, tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: 1) toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias (en el orden de la temática, de la composición, del estilo): “la poética de Hugo”; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio.

En tal sentido, la poética establece relaciones con la historia de la literatura, con la crítica literaria y con la estética.

Constituida recientemente como disciplina teórica, la reflexión que implica parece inseparable de la literatura misma. Los comienzos de la poética se sitúan, para Occidente, en la Antigüedad griega.

2.1. Las poéticas en la Antigüedad clásica

2.1.1. Aristóteles

La *Poética* de Aristóteles (primer tercio del siglo IV a.C.), compilación de manuscritos en los que el maestro basaba sus lecciones en el Liceo y que circularían entre sus discípulos como apuntes de clase, no es una preceptiva –como las renacentistas que posteriormente dominaron el ámbito literario europeo– sino que puede ser considerada la primera obra de “crítica literaria”, cercana al temperamento de los modernos estudios estilísticos. Fue el núcleo inspirador de las ideas que Horacio plasmaría en

³¹ Publicada en Madrid, en 1596.

su *Ars poetica* y que se difundieron por el ámbito occidental y fundaron criterios de clasificación y ponderación de las obras literarias.

El texto plantea una visión filosófica del arte. A través del pitagorismo, las artes son entendidas como proyecciones de la música –modelo superior–. Esto implica una noción formal de la belleza (*harmonía*) como ordenamiento cuantitativo; y por otra parte, un efecto purificador (*kátharsis*) provocado por la tragedia en los espectadores. Otras dos visiones filosóficas, corrientes en el siglo V a.C., postulan, por una parte, la concepción, propia de los sofistas, del tema del arte como *téchne*, como un saber hacer que recorta el hacer productivo sobre aquello dado ya por la naturaleza; en tal sentido, las artes serían bellas cuando procuran el placer (hedonismo) y útiles, por su finalidad de servir a la verdad. La otra concepción, debida a Sócrates, considera la índole representativa de las artes bellas, es decir, el arte como mimesis o imitación.

Platón³² diferencia al artesano del poeta. El primero, es hábil para producir en forma consciente; el poeta, en cambio, a partir del *furor poëticus*, de la inspiración, crea su obra. Si bien hay una poesía técnica basada en reglas, ésta resultaría “falsa”. La verdadera poesía se considera un instrumento fundamental de la cultura.

Conceptos medulares del pensamiento aristotélico:

El concepto de *eikós*,³³ la **verosimilitud** (un símil de la verdad), resulta superador; la concepción platónica cuestiona a la poesía en nombre de la verdad, y el concepto de lo verosímil le sirve a Aristóteles como medio de articulación para dejar abierta la figura de la poesía, atada al mundo de lo racional y liberada hacia el mundo de la imaginación. Aristóteles, en sus reflexiones, mantiene un diálogo con la tradición precedente, en especial con el pensamiento platónico. Aplica el método inductivo y llega, desde el análisis de la historia literaria al comentario de las obras contemporáneas, extrayendo a partir de la experiencia de las obras el criterio de **género** a través de una dialéctica que logra trascender el esquema platónico.

³² Platón, *Ion, o de la poesía*.

³³ La noción de *eikós* también adquiere validez en la retórica y la dialéctica.

El criterio de *téchne* para los griegos es un método, un sistema, una normativa que rige el pensamiento y la acción, pero la poesía, que depende de la inspiración personal, no se constituye como *téchne*; de ahí que Aristóteles analice la metáfora como la potencia máxima del fenómeno poético. La poesía supera al arte en el sentido de que el arte sí es una *téchne*.³⁴

El *mito*, centro de la tragedia y la epopeya, es considerado como una mimesis (imitación)³⁵ de la vida. Mito, mimesis y vida se ligan a la historicidad por la idea de lo verosímil. La tragedia es la interpretación más autorizada del mito, por lo tanto adquiere categoría filosófica y supera a la historia. La poesía es más filosófica que la historia porque expresa relaciones probables e ingresa así en el terreno de lo universal.

Para Aristóteles, *mimesis* concretamente es representación de “caracteres, pasiones y acciones”. La idea de imitación como calco no sería coherente con la postulación aristotélica, pues la actividad poética implica transformación e interpretación obra y un grado de autonomía de la obra con relación a su referente en la realidad. El criterio de verosimilitud estaría operando como prueba contundente de que lo que Aristóteles considera como creación poética no pasa por una imitación servil de la realidad sino por su reconstrucción ficcional. En tal sentido, la lírica no es mimesis puesto que carece del componente de ficción y sólo narra de manera incidental, no mediante exposición de los hechos como la épica y la tragedia. En la mimesis teatral, las acciones humanas se encarnan en las acciones concretas de los actores y adquieren la evidencia propia de la vida.

Precisamente, de esta mimesis de la vida, que en su grado de mayor eficacia permitiría la identificación del espectador con el héroe, depende la realización de la *catarsis* (purificación), otro de los conceptos centrales de la *Poética*; catarsis es la conmoción psíquica que mueve al espectador al temor y a la compasión, y está ligada, en la doctrina aristotélica, a la consideración del error (*hamartía*) que permite el exceso y da lugar a la tragedia o castigo del destino (*hybris* y *némesis*).

³⁴ *Téchne*, en latín *ars*, de ahí *arte*; esto genera una confusión de conceptos.

³⁵ *Mimesis* entendida como imitación, es decir literalmente, no representa la realidad semántica del término por lo cual debería traducirse como “representación” o “ficción”, dado que la concordancia con el modelo referente implica, en el arte, una trascendencia estética especial.

Después de exponer la clasificación de la forma poética y los orígenes históricos de la poesía, Aristóteles se refiere extensamente a la **tragedia**, que considera la más alta y compleja de las artes. La definición de tragedia comprende los seis elementos constitutivos: trama, caracteres, expresión lingüística, pensamiento, espectáculo y música.

La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de delicias de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es no por medio de una narración sino por personajes en acción, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos. Llamo lenguaje agradable al que posee ritmo, musicalidad y melodía; y por delicias de una especie particular entiendo que unas partes son realizadas solamente con ayuda de la métrica, mientras que otras, por el contrario, lo son solo por medio de la melodía. (Adaptación de la traducción del griego de P. Samaranch, 1963: 37-38)

La composición trágica implica, entonces, de modo esencial, la concurrencia de la fábula (*mythos*), los caracteres (*êthê*), el pensamiento (*diánoia*), la elocución (*lexis*), la melopeya (*melopoiia*) y el espectáculo (*opsis*).

Un primer elemento constitutivo sería el ordenamiento del espectáculo, y además la melodía y la expresión lingüística, mediante las cuales se realiza la imitación. Se imita una acción, y las causas de las acciones son el carácter y el pensamiento; la trama es la composición de los actos, y el carácter, la cualidad de éstos; el pensamiento sería todo aquello mediante lo cual los personajes al hablar demuestran algo o formulan una afirmación general. El elemento fundamental es la combinación de los actos pues “la tragedia no es imitación de hombres, sino de la acción, esto es de la existencia”.

Los componentes de la trama son la peripecia y el reconocimiento. Peripecia es la transformación de las acciones en el sentido contrario de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad. El reconocimiento (*anagnórisis*) es la transformación de la ignorancia en conocimiento. Aristóteles comenta la admirable

conjunción de peripecia y reconocimiento en *Edipo, rey* de Sófocles.

Hasta aquí se han definido las partes cualitativas de la tragedia; en cuanto a los elementos cuantitativos, la pieza trágica se divide en el *prólogo*, el *episodio*, el *éxodo* y la *parte coral*, la cual a su vez se divide en *párodo* y *estásimo*. El *prólogo* es toda la sección de la tragedia que precede a la *párodo* (primera expresión) del coro; el *episodio* se encuentra entre canciones corales enteras (*estásimos*); el *éxodo* es la sección a la que no sigue ninguna canción coral.

En cuanto al héroe trágico, Aristóteles advierte que, en virtud de la catarsis que debe producirse a partir de la identificación con el protagonista, tiene que ocupar un lugar intermedio y no distinguirse por su virtud y justicia, ni pasar a la desdicha por maldad y perversidad sino a causa de un error.

Con relación a la tragedia, Aristóteles define la poesía épica, cuya trama debe presentar el mismo carácter de unicidad del todo prescripto para la poesía trágica; el modelo sería la poesía homérica, que responde al carácter de unidad interna. El rasgo que la diferencia de la tragedia es su carácter narrativo, aunque versificado. Las especies de la poesía épica y la trágica son las mismas, solo que, en la primera, no figuran el espectáculo y la música. Por otra parte, la extensión apropiada de un poema épico no está limitada sino por la comprensión de la trama en su conjunto. El metro apropiado para ella es el hexámetro dactílico,³⁶ en virtud de sus cualidades rítmicas de reposo y amplitud.

2.1.2. Horacio ³⁷

Conocida tradicionalmente como *Ars Poetica*, la *Epistula ad Pisones* –finales del siglo I a.C.– es un poema de tono coloquial, escrito en hexámetros,³⁸ y una de sus tres obras póstumas

³⁶ Para este concepto, cf. nota 38 en este mismo capítulo.

³⁷ Quintus Horatius Flaccus (65-8 a.C.).

³⁸ Verso de seis pies (dáctilos o espondeos), medido por cantidades silábicas (y no por la acentuación). Por lo general, se empleaba en la épica, en la sátira y en la poesía didáctica griega y latina. Ejemplo de Virgilio, *Bucólica Primera*, v.4 “*formosam resonare dolces Amarylida silvas*” (“enseñas a las selvas a repetir el nombre de la hermosa Amarilis”).

(junto con las epístolas a Augusto y a Julio Floro). De mayor extensión que las anteriores, en ella el maestro alecciona a los jóvenes hijos de Lucio Pisón en las leyes del arte y la tradición literaria. La posterior consideración de la obra como “arte poética” ha instalado un criterio de autoridad no totalmente adecuado a la naturaleza de la epístola, que no presenta las cualidades de un tratado de poética ni un listado de reglas al modo de una preceptiva; se puede leer, sin embargo, como “una delicada mezcla de normas objetivas y críticas, con fragmentos de sabiduría de taller” (Wimsatt 1970: 94). Circula el texto a través de la latinidad tardía, y perdura durante siglos hasta convertirse en la base dogmática de las doctrinas escolásticas de retórica, de la que proceden la forma y los tópicos de la literatura medieval.

A la condición de maestro y crítico que asume Horacio en la obra, se agrega la auto-referencialidad –bajo la modalidad de alusión al *yo* poético–, y desde este *locus enuntiationis*, se plantean, en tono de sátira, una serie de recriminaciones en consonancia con su contexto.

Sobre la idea fundamental de **forma**, que da lugar a los conceptos de “materia temática” y “acción”, en particular la épica y el drama, se organiza el contenido de la epístola en torno de tres ejes: a) criterios concernientes a la obra artística; b) los escritores romanos en relación con los griegos y c) criterios concernientes al escritor.

a) **Pautas referentes a la obra.** Para ilustrar la idea de unidad y simplicidad de la obra de arte, Horacio presenta una analogía entre la pintura y el poema, pues a ambos se les exige verosimilitud y coherencia en la exposición del tema. Al igual que en la escultura, los pequeños detalles son más fáciles de lograr pero atentan contra la armonía del conjunto. Asimismo, el ordenamiento de la exposición debe consistir en decir lo adecuado en el lugar propicio. Bajo la égida de los antiguos poetas griegos, reclama para los escritores romanos modernos el derecho de innovar el lenguaje, tanto para introducir neologismos como para modificar la sintaxis. También reconoce a los griegos la creación de los géneros poéticos y distingue el lenguaje de la tragedia del de la comedia pues, en cada caso, debe ceñirse al tema, a los personajes y a la emoción que pretende motivar. En cuanto a la invención y tratamiento del tema, sugiere tomar personajes de la

tradición o inventar nuevos, aunque recurrir al acervo homérico proporcionaría mayor certidumbre.

Luego, se refiere específicamente al teatro, al que asigna un lugar primordial. En este punto, sostiene que es condición del éxito conocer a fondo cada una de las edades de la naturaleza humana. La pieza dramática, en la concepción horaciana, debe tener cinco actos, tres actores en escena y, si la situación lo exige, puede utilizarse el recurso del *deus ex machina*.³⁹ El coro, como parte del drama, debe coadyuvar al desarrollo de la acción, con predominio de los valores morales y religiosos. El segmento lírico –al igual que el lenguaje– si bien de origen simple, se tornó más complejo a medida que se ampliaba el espectro del público. La diversidad de espectadores condujo a implementar, en la tragedia, el drama satírico, pero sus estilos no deben confundirse: el drama satírico se sitúa a mitad de camino entre lo trágico y lo cómico, mientras que la tragedia conserva su nobleza distintiva. El guión del coro de sátiros debe estar escrito conforme con el gusto del público selecto, no con el del vulgo. En cuanto a la métrica, Horacio recomienda a sus contemporáneos evitar la pesadez de los versos espondaicos de los antiguos trágicos romanos y estimula, una vez más, a seguir el ejemplo de los griegos. Para este fin, recomienda conocer mejor las reglas del arte y desaprueba la indulgencia de los admiradores de Plauto.

b) Los escritores romanos en relación con los griegos. La maestría de los griegos se torna evidente con la invención del drama y su posterior perfeccionamiento en la comedia y la tragedia. Pero, ante la libertad extrema del coro, debieron imponer ciertas leyes que dieron como resultado la Nueva Comedia.

A imitación de los griegos, los latinos crearon un drama nacional aunque, debido al descuido de sus obras, brillaron más en las armas que en las letras. Sobre este aspecto, Horacio critica la pretendida justificación de tal desidia mediante la superposición del genio natural al arte; por esta causa, quiere orientar a los escritores jóvenes, y analogiza su intervención con la de la piedra de afilar que trabaja el duro hierro.

³⁹ Literalmente, “dios a través de la máquina”; la expresión remite originalmente al drama griego, en el que solía aparecer en escena una divinidad, mediante el artificio de una suerte de grúa, para resolver un desenlace. Dado que este artilugio vendría a solucionar una incongruencia argumental, ni Aristóteles ni Horacio lo recomiendan en primera instancia.

c) **Criterios concernientes al escritor.** Para escribir bien es condición entender la vida humana, y la filosofía puede guiar ese conocimiento; para Horacio, la filosofía es Platón, pero su sentido común recomienda, al mismo tiempo, observar cuidadosamente la realidad circundante. Los griegos habían alcanzado la perfección artística porque buscaban la gloria; los romanos, educados en el utilitarismo, no podían aspirar a la excelencia y debían entonces salvaguardar su obra a través de la intención moral y la buena observancia de las costumbres. En el terreno de la poesía, la brevedad es requisito de la instrucción y la verosimilitud, del deleite. La sujeción a estos fines proveerá al autor del éxito y la gloria.

Pero ¿cómo distinguir entre los aciertos ocasionales de un mal poeta y los desaciertos tolerables de uno bueno? En la poesía, sólo es intolerable la mediocridad y no hay punto medio: un poema es muy bueno o muy malo. El acto de escritura proviene de la inspiración, pero la publicación debe ser sometida, antes, al juicio de un crítico experto.

Dado que no existe la dicotomía ingenio natural/ arte adquirido, un poeta debe reunir ambos. Y ha de atenderse con objetividad al aplauso de los críticos pues, movidos por algún interés, propinan elogios hipócritas. Como modelo de crítico, propone la figura de Quintilio.⁴⁰ Cierra la *Epistula* trayendo a colación las extravagancias en las que puede incurrir un poeta soberbio y narcisista.

2.2 La herencia clásica: las Poéticas en la Edad Moderna

Ignorada durante la Antigüedad tardía y la Edad Media, la difusión de la *Poética*⁴¹ de Aristóteles y el debate en torno de sus presupuestos teóricos se reabren en Italia en el siglo XVI; en Francia, por otra parte, ejercerá su influencia sobre las manifestaciones teatrales del siglo XVII. Así como la *Poética* de

⁴⁰ Quintilio Varo, poeta del siglo I a.C., natural de Cremona, amigo de Virgilio.

⁴¹ La introducción de la obra en Occidente se atribuye a un traductor del círculo nestoriano en el siglo X; un hito posterior en el proceso de difusión del texto aristotélico es la versión del filósofo árabe Averroes en el siglo XII. Aun cuando esta traslación presentaba desviaciones respecto del original e incluía interpretaciones, fue la versión paradigmática durante los siglos posteriores.

Aristóteles enuncia una visión del teatro fundada en una conceptualización estético-filosófica, los críticos y autores dramáticos renacentistas se vuelcan hacia una concepción más concreta: “las grandes nociones aristotélicas, la acción, la verosimilitud, la *catarsis*, son retomadas sobre un fondo de estética mimética” (Naugrette 2000: 75). Se pasa de una poética filosófica a una poética dramática que, a partir de la codificación del texto, pretende dominar la escena.

En diálogo con las concepciones neoaristotélicas vigentes, alrededor del año 1609 Lope de Vega y Carpio, dramaturgo y poeta español, una de las figuras clave en la renovación teatral del periodo, da a conocer su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, texto que revisa y replantea las concepciones neoclásicas vigentes. El texto, de carácter argumentativo y prescriptivo, está dirigido a los académicos y en él, Lope funda su legitimidad para hacer un “arte nuevo” en la ingente producción de obras dramáticas que ha salido de su pluma. Es decir, ya no serán los preceptistas o teóricos quienes desarrollen las *ars poéticas*, sino los propios escritores, pero esto no implica una negación de reglas, sino una reformulación. Además, incorpora explícitamente como elementos clave en la dinámica teatral al público, que deviene punto de referencia para la creación artística. Este desplazamiento estético y artístico recupera la querrela entre tradición y originalidad, entre lo antiguo y lo moderno que caracteriza el periodo.

El XVII se considera el siglo clásico francés. La discusión teórica y el predominio del preceptismo hacen avanzar la crítica literaria y el desarrollo del arte. Es la gran época del teatro y en torno a él se libra la batalla por la preceptiva. Se desarrolla la crítica mundana y los autores que más influyen en las primeras décadas no escriben tratados sino comentarios críticos, cartas y prefacios.⁴² Una de las polémicas más significativa de la tradición literaria francesa fue la querrela sobre la tragedia *El Cid* de Pierre Corneille (1606-1684). Tras su estreno triunfal en París, en enero de 1637, la obra provoca una violenta reacción entre doctos y miembros de la Academia Francesa, que acusan a la obra de

⁴² En tal sentido, podemos citar el *Commentaire sur Desportes* (1606) de François Malherbe (1555-1628), *Socrate Chretien* (1652) de Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654), *Préface à l'Adonis de Marino* (1623) de Jean Chapelain (1595-1674) y *Apoloogie du théâtre* (1639) y *La Pratique du Théâtre* (1657) del abad D'Aubignac.

atentar contra los principios del arte dramático: la verosimilitud del argumento, el decoro en algunos personajes y las unidades de tiempo y lugar. La profusión de textos críticos –a propósito de esta polémica– es un indicador de cómo los teóricos franceses erigen la poética aristotélica en una estética dogmática.

En 1674 aparecen publicadas en Francia las primeras poéticas generales: el *Arte poética* de Nicolas Boileau (1636-1711) y *Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles y sobre las obras de los poetas antiguos y modernos* del jesuita René Rapin (1620-1687), de las cuales la primera alcanzará un enorme prestigio en toda Europa, debido a la brevedad del tratado, la forma metrificada y al tono no académico. El texto de Boileau plantea la defensa de la pureza de la lengua francesa (sencillez, claridad y fundamentalmente, corrección), la necesidad de una versificación rígida y el interés por la forma de la obra literaria más que por su contenido.

2.3 Proyecciones: poéticas de autor

Toda poética es importante porque en ellas los autores, indistintamente del género literario de sus obras, resumen las ideas principales y los propósitos que los mueven en el acto de escribir. Las poéticas son personales, pertenecen y son elaboradas por cada uno de los autores. Ellos las crean antes, o acaso después de mucha práctica. Pero en definitiva se convierten en referentes para una lectura inteligente de sus obras. De allí que resulte productivo que el lector conozca la poética del autor al momento de emprender un análisis literario.

Pueden citarse, a modo de ejemplo, algunas poéticas paradigmáticas en la tradición literaria hispánica: las “Palabras preliminares” de Rubén Darío, “La teoría del duende” de Federico García Lorca y el “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga. Se trata entonces de conjuntos de principios –a veces explícitos, a veces implícitos– que los autores tendrían en cuenta en el ejercicio de su arte.

En tal sentido, puede afirmarse que existen tantas poéticas como autores.

2.4. Una perspectiva del siglo XX: Todorov

En los marcos del estructuralismo, y asumiendo la tradición formalista, Tzvetan Todorov, en *Poética*⁴³ (1975 [1968]), plantea los problemas relativos a lo simbólico de una obra, ligado a la interpretación. Simbolismo e interpretación, por su parte, resultan representativos del mismo fenómeno de producción y recepción. Poética e interpretación guardan una relación de complementariedad. La poética, según esta teoría, se definirá entre dos extremos: lo muy particular y lo demasiado general, y la historia de los estudios literarios manifiesta un desequilibrio a favor de la interpretación, en demérito de la descripción de lo particular y específico. Tal estado de cosas, agravado por el peligro de la sobre-teorización, propio de los estudios contemporáneos, en los que “se proponen versiones cada vez más formalizadas de la poética, en un discurso que ya sólo se tiene como objeto a sí mismo” (31), lleva al autor al campo de las opciones: “nuestro objeto será el discurso de la literatura, prefiriéndolo en lugar del de la poética; y antes de formalizar trataremos de conceptualizar” (32) El objeto de la poética no sería la obra misma sino las características del discurso literario, su propiedad abstracta: la **literariedad**. Dado que no habría razón ya para el estudio específico de los textos literarios, sino que habría que proponer el conocimiento de todos los textos, de todos los simbolismos, la poética, en tal sentido, estaría cumpliendo un papel transitorio, revelador, pero secundario en la ciencia general de los discursos.

De la teoría a la experiencia

Leer las siguientes poéticas de autor e identificar:

- a) Los modos en que aluden a su propia creación.
- b) Los aspectos problemáticos predominantes.
- c) La relación con su práctica literaria.
- d) El diálogo implícito o explícito con el contexto de producción.

⁴³ *¿Qué es el estructuralismo? Poética* (1968). Buenos Aires: Losada, 1975.

Carminum III, 30
(a Melpómene)

Horacio

Levanté un monumento más perenne que el bronce,
y más alto que el sitio real de las Pirámides,
al que ni la lluvia voraz ni el Aquilón desenfrenado
podrán destruir, ni la innumerable
serie de los años, ni la fuga del tiempo.
No moriré del todo: la mejor parte de mí
evitará a Libitina. Creceré yo mismo,
renovado siempre, en el elogio de la posteridad,
mientras suba el pontífice al Capitolio
con la callada virgen.
Se dirá, allí donde ruge el violento Aufido
y donde el Dauno, pobre de agua,
reinó sobre pueblos agrestes,
que, poderoso desde oscuro origen,
fui el primero
en trasladar la lira eolia a los metros itálicos.
Asume la gloria ganada por mis méritos
y cíñeme de buen grado con el délfico laurel,
Melpómene, la cabellera.

Traducción para la cátedra de Literatura Latina Clásica
Dora D. Battiston y M. Carolina Domínguez

Satiricón

Petronio

¡Por qué me miráis con la frente arrugada, Catones,
Y condenáis la novedosa simplicidad de mi obra?
En ella ríe una alegre gracia de lengua castiza,
Y lo que hace el pueblo lo cuenta una lengua espontánea.
Pues, ¿quién ignora la cohabitación, quién los goces
de Venus?
Quién querría prohibir que se calienten los miembros
en tibio lecho?

El padre mismo de la verdad, el doctor Epicuro, en su
enseñanza
Lo aconseja porque éste es el τέλος de la vida. (896)

Traducción, notas y prólogo de Eduardo J. Prieto.
Buenos Aires: Eudeba, 2002. 178-179.

Arte poética III

Gaspar Aguilera Díaz⁴⁴

la hoja en blanco
es como una limpia sábana nocturna
hay que invertir audacia
 imaginación
 valor civil
 soledad
 heroísmo
 ternura rezagada
 y un deseo descomunal del que jamás nos supimos
 poseedores

para poder dejar siquiera
una infinita huella de nosotros
en su fatal blancura

Arte Poética

Vicente Huidobro

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

⁴⁴ Poeta mexicano, nacido en 1947.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
como recuerdo, en los museos;
mas no por eso tenemos menos fuerza:
el vigor verdadero
reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!
hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el sol.

El poeta es un pequeño Dios.

Arte Poética

Jorge Luis Borges

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.
Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.
Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,
ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.
A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.
Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca

verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.
También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

A quien pueda interesar

José Emilio Pacheco

Que otros hagan aún
el gran poema
los libros unitarios
las rotundas
obras que sean espejo
de armonía

A mí sólo me importa
el testimonio
del momento que pasa
las palabras
que dicta en su fluir
el tiempo en vuelo

La poesía que busco
es como un diario
en donde no hay proyecto ni medida

Confianzas

Juan Gelman

se sienta a la mesa y escribe
“con este poema no tomarás el poder” dice
“con estos versos no harás la Revolución” dice
“ni con miles de versos harás la Revolución” dice

y más: esos versos no han de servirle para
que peones maestros hacheros vivan mejor
coman mejor o él mismo coma viva mejor
ni para enamorar a una le servirán

no ganará plata con ellos
no entrará al cine gratis con ellos
no le darán ropa por ellos
no conseguirá tabaco o vino por ellos

ni papagayos ni bufandas ni barcos
ni toros ni paraguas conseguirá por ellos
si por ellos fuera la lluvia lo mojará
no alcanzará perdón o gracia por ellos

“con este poema no tomarás el poder” dice
“con estos versos no harás la Revolución” dice
“ni con miles de versos harás la Revolución” dice
se sienta a la mesa y escribe

De *Relaciones*. En *Interrupciones I*. Buenos Aires: Seix
Barral, 1997.

Libro del Ghenpín
(1977)

Juan Carlos Bustriazo Ortiz

Cuadragésima Tercera Palabra

Adónde vas, poeta nochernícola,
de austera sal, de halo melancólico?
Y el primo amor, o bien, el tu penúltimo?
Y el vaso azul? Erótico y arqueólogo
te sientes bien, mi vate, muy católico?
Eres o no el juglar, el archimítico,
el facedor maniático, elegíaco
de tu canción? O estrilas de neurótico
talante, o vas de túnica, de báculo
por la vastura de la noche eólica?
Ay semoviente, austral humano mágico,
nómade Juan, desnudo en lo fonético!

(Ruta 5, divagando bajo el
pánfilo viento)

Santa Rosa: Cámara de Diputados de la Provincia de
La Pampa, s/f de edición

“Prefacio”
(fragmento)

Edgar Morisoli

A través de ese paisaje y su polvoriento grito, por la urgida presencia de esta pena, se replantean en el pecho del poeta -desde su latido más íntimo y más prójimo- los interrogantes esenciales de la creación: la permanencia o la fugacidad del canto, la legitimidad de su tono provincial, la razón misma del quehacer poético.
Solar del viento. Buenos Aires: Stilcograf, 1966.

Improvisación en Beijing
(fragmento)

Allen Ginsberg⁴⁵

Escribo poesía porque mi mente se contradice a sí misma, un minuto está en Nueva York, al otro minuto en los Alpes Dináricos.
Escribo poesía porque mi cabeza contiene 10.000 pensamientos.
Escribo poesía porque ninguna razón, ningún por qué.
Escribo poesía porque es la mejor manera de decir todo lo que tenés en mente en 6 minutos o durante el transcurso de una vida.

Puerca tierra

John Berger

Nunca he pensado que escribir fuera una profesión. Es una actividad independiente, solitaria, en la que la práctica nunca otorga un grado de veteranía. Por suerte, cualquiera puede dedicarse a esta actividad. Sean cuales sean los motivos políticos o personales que me

⁴⁵ EEUU, 1926-1997.

conducen a escribir algo, en cuanto empiezo la escritura se convierte en una lucha por dar significado a la experiencia. Todas las profesiones tienen unos límites que definen la esfera de su competencia, pero también tienen un territorio propio. La escritura, tal como yo la concibo, no tiene un territorio propio. El acto de escribir no es más que el acto de aproximarse a la experiencia sobre la que se escribe; del mismo modo, se espera que el acto de leer el texto sea otro acto de aproximación parecido.

Madrid: Alfaguara, 2006 [1979].

Variaciones sobre la escritura

Roland Barthes

No siendo escribir una actividad normativa ni científica, no puedo decir *por qué* ni *para qué* se escribe. Solamente puedo enunciar las razones por las cuales creo que escribo:

- 1) por una necesidad de placer que, como es sabido, guarda relación con el encanto erótico;
- 2) porque la escritura descentra el habla, el individuo, la persona, realiza un trabajo cuyo origen es indiscernible;
- 3) para poner en práctica un “don”, satisfacer una actividad distintiva, producir una diferencia;
- 4) para ser reconocido, gratificado, amado, discutido, confirmado;
- 5) para cumplir cometidos ideológicos o contra-ideológicos;
- 6) para obedecer las órdenes terminantes de una tipología secreta, de una distribución combatiente, de una *evaluación* permanente;
- 7) para satisfacer amigos o irritar a enemigos;
- 8) para contribuir a agrietar el sistema simbólico de nuestra sociedad;
- 9) para producir sentidos nuevos, es decir, fuerzas nuevas, apoderarse de las cosas de una manera nueva, socavar y cambiar la subyugación de los sentidos;

10) finalmente, y tal como resulta de la multiplicidad y la contradicción deliberadas de estas razones, para desbaratar la idea, el ídolo, el fetiche de la Determinación Única, de la Causa (causalidad y “causa noble”), y acreditar así el valor superior de una actividad pluralista, sin causalidad, finalidad ni generalidad, como lo es el texto mismo.

Buenos Aires: Paidós, 2003. 41.

.....

Otros itinerarios de lectura

Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. México: FCE, 2002 [1932].

----- . *El aire y los sueños*. México: FCE, 1980 [1944].

----- . *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE, 1991 [1957].

----- . *La poética de la ensoñación*. Buenos Aires: FCE, 2002 [1960].

<http://www.cervantesvirtual.com/portal/retorica/> Portal sobre retórica y poética dirigido por el catedrático de la Universidad de Cádiz José Antonio Hernández Guerrero.

Granados, Pedro. *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejos*. Lima: Fondo Editorial PUPC, 2004.

Yllera, Alicia. *Teoría de la literatura francesa*. Madrid: Síntesis, 1996.

Zonana, Gustavo (dir., ed.) y Molina, Hebe (coed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Bibliografía citada

Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2004.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI, 1995.

Horacio. *Epístola a los Pisones*. Barcelona: Bosch, 1961.

Naugrette, Catherine. *Estética del teatro*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2004 [2000].

Platón: *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ión, Lisis*,

Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras. Calonge, J. (trad). *Apología, Critón, Eutifrón, Hippias Mayor Hippias Menor*; Lledó, E. (trad.) *Ión, Lisis, Cármides*; García Gual, C. (trad). *Laques, Protágoras*. Madrid: Editorial Gredos, 2001.

Samaranch, P (trad.). *Aristóteles. Poética*. Madrid: Aguilar, 1963.

Todorov, Tzvetan. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 1975 [1968].

Wimsatt, W K. y Brooks, C. *Literary Criticism. A short History*, vol.1. Londres: Routledge, 1970 [1957].

3. Encrucijadas literarias: la cuestión de los géneros

3.1. Los géneros discursivos

El modo de pensar los géneros literarios cambió a partir de la noción de género discursivo, aportada por Mijail Bajtin (1952-1953) en su texto “El problema de los géneros discursivos” (1986). En este trabajo, el estudioso ruso los define como una serie de enunciados relativamente estables que conforman cada una de las esferas de actividad del hombre. En todos los ámbitos sociales se desarrollan estas formas enunciativas más o menos típicas, orales y escritas, que se mantienen en el tiempo según las necesidades comunicativas. Los diálogos cotidianos, las cartas, una publicidad, una factura de servicios, el boleto de un medio de transporte, un poema y una novela son ejemplos de géneros discursivos. Cada uno de ellos se refiere a un tema, tiene un modo para organizar sus contenidos y variantes estilísticas. Desde esta perspectiva, constituyen géneros discursivos tanto un aviso clasificado, los saludos cotidianos, como las palabras de un fiscal en un juicio.

De acuerdo con su grado de organización, los géneros se clasifican en simples o primarios, que son en general orales y forman parte de la comunicación cotidiana e inmediata, y complejos o secundarios, como los textos de ficción, los artículos de un diario, las ponencias de los congresos y un ensayo médico, entre otros. Los géneros secundarios suelen incorporar a los primarios; por ejemplo una novela tiene diálogos que expresan los intercambios de los personajes

Cada uno de los hablantes de una lengua comparte el reconocimiento de los géneros de su cultura, los que se constituyen en saberes compartidos que habilitan a sus usuarios a reconocer distintas formas de intercambio en la producción y recepción de enunciados.

Otro hito en esta problemática aparece en la obra *Los géneros del discurso* de Tzvetan Todorov (1978), quien, desde una teoría del discurso, cuestiona la legitimidad del concepto literatura y su carácter “natural”. Pone en evidencia el problema de determinar qué es literario y qué no lo es pues es difícil encontrar propiedades comunes a las producciones a las que, en general, se les asigna el nombre de literarias. Por lo tanto, propone

expandir el concepto e incluye la noción de “discurso”. Bajo esta denominación incluye aquellos enunciados en su contexto de producción (un locutor, un alocutario, un espacio y un tiempo determinados, un discurso que precede y otro que sigue).

Para Todorov, los discursos sociales se organizan según un sistema de géneros en el que cada uno de ellos incluye reglas lingüísticas e ideológicas. Un género es un marco normativo en el que un locutor se instala para producir sus enunciados reproduciendo sus leyes o desviándose de ellas.

Al redefinir los límites de la literatura, este crítico francés examina desde la teoría literaria géneros extraños al canon tales como los chistes, los juegos de palabras y hasta el discurso de la magia. En su hipótesis de trabajo revisa la tradicional división de las disciplinas y hasta le adjudica propiedades literarias a textos que, por convención, son leídos como no literarios.

Por otro lado, Pavel Medvedev, en su consideración de los géneros literarios, aborda la problemática del género según dos cuestiones: la terminación en una obra artística y su doble orientación. Respecto de la primera, sostiene que una obra artística puede finalizar desde su composición pero no se desde su terminación temática. En el dominio de la ciencia, el final es condicional, superficial y está determinado por causas exteriores. En relación con la segunda, el problema de la terminación es la particularidad específica del arte y la que lo diferencia de todos los otros dominios.

La obra artística está orientada hacia afuera por las condiciones de interpretación y percepción y, desde adentro, por su contenido temático. Cada género es capaz de captar sólo ciertos aspectos de la realidad, le pertenecen determinadas formas de la visión, selección y del entendimiento de esa realidad. La doble orientación resulta ser una sola aunque tenga dos caras: la unidad temática de la obra y su lugar en la realidad se funden orgánicamente en la unidad de los géneros.

3.2. Textualidades

Gérard Genette, en su libro *Palimpsestes. La littérature en second degré* (1982), considera que el objeto de la poética – abordaje del estudio de los textos y sus relaciones – no es el texto considerado en su singularidad (aspecto que sería asunto de la

crítica) sino la **transtextualidad**, que es la relación que pone al texto en relación “secreta” con otros textos⁴⁶ (también llamada trascendencia textual). Distingue cinco tipos de relaciones transtextuales:

a) **Intertextualidad**: es una relación de copresencia entre dos o más textos. Se trata de la presencia de un texto en otro: el ejemplo más convencional es la **cita**, a través de las formas del discurso referido; otro caso se encuentra en **plagio**, copia literal y no declarada de otros textos. La **alusión** es la forma menos explícita y menos literal de las formas de intertextualidad. Se trata de un enunciado cuya comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente. Si ese nexo no es perceptible, el juego de relaciones pasa inadvertido por el receptor. Por ejemplo, la obra teatral *Antígona Vélez* (1951) del escritor Leopoldo Marechal alude a la *Antígona* (442 a.C.) de Sófocles.

b) **Paratextualidad**: es la relación menos explícita y más distante entre los elementos de un texto: título, subtítulo, prefacios, epílogo, advertencias, notas, bibliografía, entre otros. Estos elementos paratextuales están al servicio del texto propiamente dicho y constituyen la dimensión pragmática de la obra, es decir de su acción sobre el lector. Por ejemplo, la contratapa de un libro puede orientar a un lector para la selección de un libro para su compra. La sugerencia de un título puede ser el “señuelo” para seducir a futuros lectores.

c) **Metatextualidad**: es la relación que suele llamarse “comentario” que une a un texto a otro texto que habla de él. Es el tipo de relación que ejerce la crítica. Por ejemplo *Solos en la ciudad* (1970) de Raymond Williams trabaja la novela inglesa de Dickens a Lawrence en la década de 1840.

d) **Architextualidad**: es la relación más abstracta e implícita, de pura indicación taxonómica. Es un tipo de vínculo “mudo” que como máximo articula una mención paratextual. Por ejemplo, los subtítulos que acompañan a un título en la cubierta de un libro: *Narraciones peligrosas* (1999) de José Javier

⁴⁶ En una época anterior se había referido a la architextualidad del texto, es decir “el conjunto de categorías generales o trascendentes (palabra usada de manera técnica) -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. - del que depende cada texto singular” (Todorov: 9).

Maristany lleva por subtítulo *Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*.

e) **Hipertextualidad:** es toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que difiere del comentario. Se trata de un texto derivado de otro preexistente sin el que no podría existir. Por ejemplo la *Poética* (siglo IV a. C.) de Aristóteles habla de *Edipo, Rey* (alrededor del 430 a.C.) de Sófocles. Así *Eneida* (siglo I a. C.) de Virgilio y *Ulises* (1922) de James Joyce son dos hipertextos de un mismo hipotexto: *Odisea* (siglo VIII a. C), atribuida a Homero.

Todas estas formas de transtextualidad no deben ser tomadas como clasificaciones cerradas sino como modos de relación recíproca y dinámica.

De la teoría a la experiencia

Leer el siguiente texto. Prestar atención a los elementos paratextuales.

.....
Martínez, Tomás Eloy. *Purgatorio*. Buenos Aires: Alfaguara: 2008. 36-37

[24 de abril de 1976]

Había un programa cómico en la televisión a esas horas, y Simón le dijo [a Emilia] que quizá si ponían la atención en otro lugar y no en ellos mismos, volverían a sentirse como cuando eran novios. Hasta podrían olvidar que estaban solos. Interrumpió la música y encendió el televisor. Apareció el plano general de un comerciante muy pálido, que vestía una malla negra y ajustada. Estaba sentado en el suelo de una jaula, sobre parvas de paja dispersa, exhibiendo el desconuelo de sus prominentes costillas. Desde los establos que se divisaban al fondo se alzaban rugidos y baladros. El comediante, así, era la parte visible aunque menos atractiva de un espectáculo zoológico, porque la gente paseaba desdeñosa frente a él, sin detenerse a mirarlo, más interesada en los leones y los monos. Mientras tanto, al compás de luces que se encendían y se apagaban, el calendario del ayuno se modificaba ante el

cartel colocado ante la jaula del hombre: *Van 35 días*, *Van 40 días*, y así.

Simón le hizo notar que estaban viendo, en clave cómica, una versión del cuento de Kafka que se llama “El artista del hambre”. Cada vez que la luz se encendía menos gente se acercaba al ayunador. Los visitantes eludían su jaula y daban un rodeo para observar los animales de al lado. “¡Sáquenme de aquí! ¡No me atormenten!”, clamaba el actor. Las luces se apagaban y, tras la ráfaga negra en la pantalla, aparecía otro letrero: *Van 62 días*, subrayado por un coro de risas grabadas. Simón, que recordaba el cuento, le dijo a Emilia que en la versión de Kafka el ayunador se enorgullecía de su récord y seguía en la jaula porque no le gustaba comer. Este programa, curiosamente, construía una variante más kafkiana. Al llegar al día 73, un guardián se acercaba, examinaba con desdén la paja húmeda, buscaba al comediante con una pértiga y, como no lo veía, acercaba el oído a los barrotes. Una voz infantil, casi inaudible, asomaba entre las parvas: “¡Sáquenme de aquí! ¡Estoy desapareciendo!”. Y de nuevo se alzaba el coro de risas grabadas. Al final, un camión entraba en escena, exhibiendo una pantera impaciente. “Aquí tenemos una jaula vacía”, indicaba el chofer. “Limpiémosla para este animal”. Desde la inexistente platea trataban de advertirle: “¡No! ¡Ahí no se puede! ¡Hay un ayunador!”, pero otras voces sonaban más alto: “¡Sí, sí, pongan la pantera ahí! ¡Que se lo coma!”. El chofer del camión, con los brazos en la cintura, exigía: “¿Y el ayunador? ¡Quiero verlo!”. Luego abría la jaula, tomaba una horquilla y arrojaba la paja sucia al piso. La cámara se acercaba a una parva mustia y húmeda, de la que emergía el ayunador, minúsculo como una hormiga. “¡No me pisen! ¡Soy un desaparecido!”. El sketch terminaba cuando la suela de un enorme zapato se cernía, implacable, sobre el comediante, mientras el público estallaba en aplausos y carcajadas.

La comedia los dejó aún más tristes.

.....

A partir del enunciado anterior, determinar:

- ¿De qué manera puede leerse el título “Purgatorio” en función del material teórico de este apartado?
- ¿Qué géneros primarios y secundarios se pueden reconocer?
- ¿Cuáles son las relaciones de intertextualidad que configuran la trama de la historia? ¿Que relevancia adquiere el sintagma “lo kafkiano”?
- En el texto coexisten tres formas dramáticas: comedia, tragedia y sketch televisivo. Analizar los rasgos comunes y diferenciadores entre ellas y, a su vez, la relación que guardan con la narración original.
- En el texto, la voz narradora se apropia de un relato perteneciente a la serie literaria del siglo XX. En este proceso, se efectúan dos operaciones traslativas: la traducción lingüística y la cultural. Explicar.
- Confrontar las formas verbales en “¡Estoy desapareciendo!” y “¡Soy un desaparecido!”.

Otros itinerarios de lectura

Amícola, José y de Diego J. (dirs). *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques debates*. La Plata: Al Margen, 2008.

Aran, Pampa. *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtin*. Córdoba: Ferreira Editor, 2006.

Garrido Gallardo, Miguel. “Los géneros literarios”. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988.

Medvedev, Pavel. “El problema del género literario”. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994 [1928].

Bibliografía citada

Bajtin, Mijail. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1986. 248-291.

Genette, Gérard *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros”. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 1994 [1970].

Los géneros literarios: itinerarios de escritura y de lectura

En esta segunda parte del libro se propone retomar la noción de género aplicada a la literatura, para profundizar en ciertos deslindes y cruces entre las prácticas de lectura y escritura literarias.

La noción de género, vigente en la cultura occidental desde la *Poética* de Aristóteles, continúa siendo un tema central en la teoría literaria y, más allá de las discusiones y debates a los que ha sido y es sometido, representa un criterio operativo para la producción y la recepción de los textos, lo cual implica una vinculación entre el sistema genérico y el contexto social y cultural en que se desarrolla. Así, los cambios o transformaciones en el sistema social tendrán su correlato en los diferentes modos en que se codifican los textos. La dinámica del proceso permite la irrupción de géneros nuevos y la desaparición de otros, así como la tensión entre los moldes heredados y las búsquedas de nuevas expresiones formales. Al respecto señala Garrido Gallardo: “[...] el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura toda como institución, nos permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia” (1988: 25).

Situada así la cuestión, en la encrucijada de la forma y del contenido, de la historia y del sujeto, recuperar la división tradicional en géneros permite advertir de qué modo estos formatos constituyen, en cada época, un espacio textual donde se libran las batallas por los sentidos probables. El itinerario propuesto se basa, entonces, en la clasificación tripartita de género narrativo, lírico y dramático, para examinar en cada uno cómo se han resuelto las rupturas y los desplazamientos formales y temáticos y cuáles han sido sus efectos en la escritura y la lectura. Como complemento, se presentan textos y propuestas de trabajo que integran enfoques de análisis, con predominio de la propia lectura.

En primer lugar, a partir del género narrativo, se ha privilegiado el cuento, debido a que, por su brevedad, permite un análisis unitario y cerrado. Por un lado, se puede reconstruir la trayectoria histórico-cultural del género a través de manifestaciones de épocas diversas y, por otro, indagar de qué modo los contextos y autores, desde los rasgos formales y estilísticos, consolidaron el formato.

En segunda instancia, se considera el género lírico, de antiquísima data. Para ello se parte de la concepción aristotélica expresada en la *Poética*, y de allí se recuperan las características distintivas que este género ha ido consolidando. Por su carácter subjetivo y abstracto, el poema es la manifestación textual en que el género se ha cristalizado, adoptando diversas formas, desde las más fijas hasta las modulaciones del verso libre. Junto con estos rasgos, unas nociones básicas sobre métrica y versificación permiten aproximarse a la retórica propia del discurso poético de diferentes épocas.

Finalmente, el examen del género dramático concluye el recorrido. Presente en todas las culturas, su origen parece engarzarse con contextos míticos y religiosos, por su carácter ritual y su capacidad de re-presentar. A diferencia de otros géneros, exhibe una factura compleja, debido a la combinación de una dimensión lingüístico-textual y una espectacular. A su vez, presenta un entramado de códigos múltiples y de situaciones de enunciación variadas. Esta versatilidad le ha permitido consolidar a lo largo del tiempo unas formas consideradas clásicas (como la tragedia o la comedia) y otras que exploran nuevas formas de representación, en un juego en el que el autor, los actores y el público son copartícipes de esas búsquedas expresivas en diferentes contextos culturales.

1. La ficción narrativa: el cuento

El hombre hirsuto, aún encorvado, con las manos abastidas hasta las rodillas, ha regresado de prisa a la boca de la caverna donde su gente espera, contrita y acucillada junto al fuego que no deja morir. El hombre, mediante sonidos guturales, ademanes precisos y el movimiento y fulgor de sus ojos, relata aquello que acaba de acontecer y de lo cual ha sido testigo oculto y tal

vez involuntario. En esos momentos el hombre hirsuto que narra, hechiza aún más que las llamas del fogón que se consume. Desde entonces, las armas y los dones de un narrador son los mismos que los de un cazador: el ojo, el oído, el olfato y el corazón. Durante milenios ocurrió así. El relato, la narración fue experiencia de vida y de sueños a compartir.

Tizón, Héctor. *Tierras de frontera*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000

Mucho antes de que se tejieran acerca de ella teorías e investigaciones, la narración estaba presente en la vida de los hombres de todas las culturas. Lingüistas y antropólogos coinciden a atribuirle a esta práctica y a sus rasgos pragmáticos básicos un carácter universal y ancestral.

La palabra ‘contar’ admite una doble significación en castellano: numerar en orden y relatar un suceso. Resulta interesante pensar en esta doble adscripción y reconstruir el camino que llevó a un término a referir a dos actividades fundamentales del ser humano. En algún momento del devenir del vocablo, éste empezó a designar la acción de relatar, de narrar hechos, de transmitir para otros una historia que era digna de ser comunicada.⁴⁷ Así, esta actividad fue adquiriendo a lo largo de los siglos y las culturas diferentes variedades y tipos textuales. En este sentido, una primera distinción que debe hacerse es en el plano de la categoría de hechos narrados, ya que bajo la misma acción pueden incluirse hechos reales o hechos producto de la invención o de la recreación a los que llamamos ficcionales.⁴⁸ Para este trabajo, nos interesa examinar este tipo de textos y, en particular, al género cuento, una de las formas más antiguas y más extendidas de la narración.

⁴⁷ El enfoque de la Gramática del texto ha puesto de manifiesto la condición de “interesante” como un rasgo inherente a la narración como tipo textual. Es decir, al criterio semántico del contenido, se le adiciona el pragmático de interés como determinante de la existencia de texto narrativo (cf. T. Van Dijk 198: 154).

⁴⁸ Con respecto a la noción de ficción y de su estatuto, cf. el punto “Características (y no tanto) del discurso literario” en el capítulo 1 de la Primera Parte de este libro.

Antes de comenzar ese trayecto, se impone una primera cuestión: la revisión de los estudios sobre este género particular coinciden en el carácter problemático y conflictivo de su caracterización. Es decir, el recorrido que proponemos intenta retomar ese principio y presentar algunas líneas que permitan un acercamiento, un asedio –nunca definitivo– al concepto y la las manifestaciones concretas en que este género se materializó.

1.1 Breve genealogía del cuento

La definición de cuento, tal como la manejamos en la actualidad, es un concepto relativamente moderno. El crítico y profesor argentino Jaime Rest ubica esta delimitación en los inicios del movimiento romántico, cuando se produce una unificación bajo esta denominación de una multiplicidad de formas narrativas breves (1979: 35).

Es necesario, entonces, hacer una mínima referencia a las variadas formas que coexistían en la cultura occidental desde épocas remotas. Para comenzar, se debe señalar que las primeras variantes de relatos breves tenían en común su carácter de *tradicional*, es decir, creaciones colectivas, populares, anónimas, de transmisión oral, cuya principal característica residía en la posibilidad de diversificarse en numerosas versiones, sin la sujeción a una forma rígida. Esto permitió que los relatos tradicionales, de cuño folklórico, se actualizaran cada vez que los sujetos los narraran, en contextos diversos y adecuados a las situaciones comunicativas en que se realizaban. Se perfiló así una dinámica propia, en la que la función autor individual no resultaba relevante, ya que lo que caracterizaba a estos relatos era la relación entre permanencia/variación, fidelidad/reelaboración. Pensemos, a modo de ejemplo, las numerosas variantes sobre cuentos tradicionales que se han recogido, o de las diferentes versiones que en el ámbito hispánico ofrecen los romances.⁴⁹

Entre las formas que pueden reconocerse en la época medieval europea están los *exempla*, narraciones de carácter didáctico, los *fabliaux*, apólogos, leyendas, y toda una diversidad de

⁴⁹ El romance es una composición poética en versos octosílabos, de extensión variable y carácter lírico-narrativo y de transmisión oral, originada en España alrededor del siglo XIV y que se difundió por todo el ámbito de habla hispana.

formas narrativas que compartían este carácter de tradicional, la transmisión oralizada, y la brevedad. Las diferencias radicaban en el carácter (didáctico, ejemplificador, moralizante, satírico) o en el origen (explicativo, como los mitos o leyendas). Las fuentes de estos relatos provenían de la tradición cultural de cada región y también del resultado de la migración de textos de procedencia oriental hacia el continente europeo y de los procesos fusión y reelaboración de estos textos, lo que da cuenta de la complejidad y pluralidad del panorama narrativo durante la Edad Media.

Dos obras significativas de este periodo son las colecciones de relatos *Los cuentos de Canterbury* (*Canterbury Tales*, publicado por primera vez en 1400), de Geoffrey Chaucer (1343-1400), y el *Decamerón* (1353), del italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375). A pesar de sus diferencias, ambas comparten un rasgo clave: la estructura de *relato enmarcado* que les permite dar a las narraciones que lo componen un sesgo de unidad y además, evidencian ya cierto manejo de estrategias narrativas. La gran repercusión de estas obras las ubica en un lugar predominante en la historia del cuento, así como la influencia en otros textos contemporáneos y posteriores.

A partir del Renacimiento se comienzan a vislumbrar ciertas modificaciones en los temas de los relatos, que van paulatinamente perdiendo el carácter didáctico que solía impregnarlos y tienden a incorporar elementos más realistas y costumbristas. Esto se relaciona con los cambios estéticos que provocaron el ingreso a la Modernidad y la recuperación de ideales y modelos de la tradición greco-latina. Un rasgo significativo de este periodo lo constituye la consolidación del género italiano *novella* (relato corto, de mayor elaboración y complejidad que los tradicionales, del cual los incluidos en el *Decamerón* son un ejemplo). Este género será adoptado por Cervantes en su obra *Novelas ejemplares*, en la que toma el modelo ofrecido por la tradición italiana y lo incorpora a la literatura española.

Si bien no es objeto de este apartado, el concepto de **novela**, tal como lo entendemos hoy en día, comienza a configurarse a mediados del siglo XVI e iniciará un continuo proceso de afianzamiento y consolidación, que la llevará a convertirse en el máximo exponente del género narrativo durante el siglo XIX. El auge de la novela provocó que las formas menores, entre las

que estaban las protoformas del cuento, se vieran opacadas y escasamente consideradas por los escritores.

Un hito fundamental en este recorrido por la historia del cuento se produce a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Los investigadores señalan dos hechos que contribuyeron a que este género recuperara su vitalidad expresiva. Por un lado, la traducción al francés de la colección de cuentos orientales más famosa: *Las mil y una noches*, introducida al mundo europeo a partir de la versión de Antoine Galland (1646-1715), que se difunde rápidamente y es traducida a la mayoría de las lenguas.⁵⁰ Por otro, la tarea filológica que los hermanos Grimm realizaron con la recopilación y fijación de un número considerable de relatos folklóricos y populares de origen germánico. La conjunción de ambas empresas permitió la lenta revitalización del género, adaptándolo a los nuevos requerimientos estéticos que se estaban gestando. Finalmente, fue el movimiento romántico el que dio el impulso definitivo a la forma del cuento y estableció las bases para la constitución de lo que podríamos denominar la segunda fase del cuento: el cuento moderno o literario.⁵¹

Ciertos rasgos permiten delimitar este concepto. Por un lado, la génesis del relato ya no es una narración anónima y colectiva, sino el producto de la invención de un autor. Es un tipo de texto originado en la escritura, y por lo tanto fijo a ella. A diferencia del relato tradicional, en el que lo que se valoraba era la recreación de un motivo establecido, en el cuento moderno el criterio primordial pasa a ser la originalidad, es decir, la capacidad del autor de lograr un relato autónomo. Esta nueva conformación del género cuento está estrechamente vinculada, como se ha señalado, a modificaciones en el contexto de producción y de recepción de los textos. El escritor, a partir del siglo XIX, ya forma parte de una cultura letrada, está inserto en una tradición literaria que lo precede y que posee sus propios componentes: además del autor, se destaca la figura del público, que ha cambiado sus hábitos de consumo, y han aparecido institu-

⁵⁰ El valor de la traducción como actividad para la conformación de los corpus literarios ha sido abordada en el apartado “Literatura y traducción”.

⁵¹ Respecto de la denominación, los estudiosos sobre el tema suelen optar por una u otra. Por ejemplo, J. Rest (1971) se refiere a ‘cuento moderno’, mientras que J. Warley (2007) habla de ‘cuento literario’.

ciones como la prensa, que posibilitaron otros nuevos modos de circulación y apropiación de textos literarios. En este complejo proceso de redefiniciones, el cuento adquiere las características actuales que se le suelen atribuir y que, aún a riesgo de sintetizar en exceso, podemos puntualizar en:

- extensión breve
- concentración o unidad de acciones
- presencia de pocos personajes⁵²

Esta breve numeración de rasgos apunta a resaltar un aspecto que suele aparecer con frecuencia en las definiciones de cuento: su tendencia a la concentración antes que a la dispersión, a la intensidad antes que a la extensión. En efecto, los atributos de brevedad o escasez de elementos no son signo de una mera simplificación o reducción de textos de más largo aliento (como la novela), sino de una característica distintiva del cuento, lo que le da una identidad propia que se irá consolidando a partir del siglo XIX. De allí que no sea casual que este apogeo del género se manifieste en la importante cantidad de autores dedicados a él durante este siglo, y que además se erigieron en referentes insoslayables de la cuentística posterior. Por citar algunos de los más relevantes, encontramos en Francia a Guy de Maupassant, (1850-1893), en Rusia a Antón Chejov (1860-1904), en Estados Unidos a Nathaniel Hawthorne (1804-1864) y a Edgar A. Poe (1809-1849).

1.2. Las poéticas del cuento

Particularmente, la figura de Edgar A. Poe resulta paradigmática en el proceso de afianzamiento del cuento moderno. La crítica coincide en ubicar a la narrativa de Poe como fundante del género moderno, a la vez que sus indagaciones estéticas permitieron la creación del género policial y la renovación del relato gótico-fantástico. De manera paralela con su actividad como escritor, Poe intervino críticamente en la reflexión sobre la poética del cuento. En su célebre artículo “Hawthorne”, publicado en el *Graham Magazine* en 1842, Poe parte del análisis y reseña

⁵² En este punto, seguimos la caracterización que realiza Jorge Warley (2007).

del libro de Hawthorne *Cuentos contados otra vez (Twice-Told Tales 1837)* y postula una serie de ideas sobre la creación literaria del cuento que se convertirán en un programa modélico sobre la poética del género.⁵³

En esta reseña, Poe pasa revista a los rasgos que, según su criterio, convierten a Hawthorne en un escritor paradigmático del relato breve y, a partir de estos rasgos, formula su propia estética sobre el cuento. El eje de su reflexión lo constituye la teoría de la unidad de efecto e impresión, según la cual, la construcción del relato debe concebirse desde el primer momento teniendo como meta lograr ese efecto final en el lector. Esto implica, de algún modo, la inclusión del lector como parte insoslayable de la producción del cuento, ya que el mérito del cuento se mide en su capacidad de generar se efecto o impresión único en su ánimo. De este modo, también Poe redefine la noción de originalidad, ya que ésta no se mide tanto por la relación con la novedad, sino con el tono, aspecto que para Poe es fundamental al momento de la creación.

Es posible percibir huellas del espíritu romántico en las reflexiones de Poe –en particular en sus referencias a la idea de genio, creación, originalidad, imaginación e invención–, y también en la ubicación de la poesía en el sitial más elevado de la producción artística. Afirma: “Si se me preguntara cuál es la mejor manera de que el más excelso genio despliegue sus posibilidades, me inclinaría sin vacilar por la composición de un poema rimado cuya duración no exceda de una hora de lectura” (303). Esta declaración expresa un aspecto que se convertirá en clave para las posteriores teorías del cuento: la brevedad, medida en términos de tiempos de lectura. El logro de ese efecto o impresión sólo es posible en obras que puedan leerse de una vez, manteniendo el ritmo y la tensión adecuados para llegar a producir ese efecto buscado, según Poe, desde la primera línea del cuento.

Del análisis desplegado por Poe en este texto paradigmático también se desprenden otras observaciones interesantes. Al finalizar su argumentación sobre la analogía entre el poema y el cuento, basada en la intensidad que ambos transmiten, Poe plan-

⁵³ Para este trabajo se siguió la traducción de Julio Cortázar, publicada en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (1997: 295-309).

tea la superioridad del cuento sobre el poema, ya que éste no persigue la Belleza (en mayúscula en el original) sino la Verdad. De allí que el autor de cuentos pueda incorporar una variedad mucho mayor de temas y de modos o inflexiones, que apunten a lograr el efecto; en especial, Poe se refiere a la incorporación de otras emociones diferentes de la belleza, que serán una parte fundamental de su propia producción literaria. Señala más adelante. “Podría agregarse aquí, entre paréntesis, que el autor que en un cuento en prosa apunta a lo puramente bello, se verá en manifiesta desventaja, pues la Belleza puede ser mejor tratada en el poema. No ocurre esto con el terror, la pasión, el horror o multitud de otros elementos” (305). Esta ubicación de la creación literaria del cuento en relación con una forma de verdad origina también una redefinición del concepto de ficción y delimita un ámbito propio para el género cuento, que será retomado por otros autores en sus reflexiones.

A la vez, este gesto de Poe inaugura una extensa tradición de escritores que conjugarán la práctica de la escritura de cuentos con reflexiones o acercamientos personales sobre el género. De allí que haya una profusa cantidad de “poéticas” de autor sobre el cuento, lo que pone de manifiesto, por un lado, la imposibilidad de definirlo de una vez para siempre, y por otro, los modos en que la práctica misma de la escritura literaria actualiza en cada época –y a veces en cada autor– la noción de cuento.⁵⁴

Una de las figuras que ejemplifica la persistencia de esta práctica es el escritor argentino Horacio Quiroga (1878-1937), discípulo confeso de la poética de Poe y autor de libros de cuentos que figuran entre los más representativos de la producción cuentística argentina de las primeras décadas del siglo XX. Entre ellos podemos citar *Cuentos de amor, locura y muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1919),⁵⁵ *Anaconda* (1921) y *La gallina degollada y otros cuentos* (1925). Quiroga no ocultaba su filiación

⁵⁴ Para la noción de poética y poéticas de autor, cf. capítulo 2 de la Primera Parte.

⁵⁵ La trayectoria de este texto constituye, a nuestro criterio, uno de los ejemplos de los procesos de canonización realizados desde las instituciones escolares, ya que fue incorporado a la enseñanza en los grados de la escuela primaria o básica como material de lectura “para niños”. Esto ubicó a Quiroga en una categoría de la cual resulta difícil sustraerlo para incluirlo en el dominio más vasto de la literatura argentina del siglo XX.

estética con el escritor norteamericano y su influjo en su propia escritura. Sintetizó sus principales posturas sobre la técnica del cuento en el conocido *Decálogo del perfecto cuentista* (1927) donde, retomando la matriz discursiva de los géneros instructivos, puntualiza sus principales pautas relativas a la estructura del cuento, las técnicas y la tensión narrativa, el lenguaje, la consumación de la historia y el impacto del final. Desde la primera frase: “Cree en un maestro –Poe, Maupassant, Kipling, Chejov– como en Dios mismo”, se evidencia, por un lado, el reconocimiento al lugar relevante de Poe para la teoría del cuento moderno, así como la parodia de los “mandamientos” que intentan regular la creación. En definitiva, si se contrasta este decálogo con la propia producción de Quiroga, saltan a la vista ciertas contradicciones que no hacen sino reforzar la idea de que los intentos de buscar recetas o técnicas para la escritura chocan contra las prácticas y no resultan más que aspiraciones por fijar algunos aspectos. De allí el valor que este decálogo tiene, no como instructivo, sino como testimonio de la influencia de la poética de Poe en la literatura posterior y de su vigencia en la escritura de cuentos.

El repertorio de autores –en el ámbito latinoamericano y extranjero– que escribieron sobre el cuento, sus características y técnicas es extenso y variado, lo que evidencia el carácter dúctil y maleable del género y su capacidad para adaptarse a los diversos requerimientos estéticos de los autores y las épocas. Podemos citar, sólo en el terreno de la literatura argentina, los textos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Abelardo Castillo y de Ricardo Piglia, aunque la lista podría ampliarse considerablemente, ya que la mayoría de los escritores de cuentos han expresado sus opiniones y principios en entrevistas, ensayos, notas, conferencias, prólogos y en todo espacio en el cual se pueda revisar la propia práctica del género.

A fin de confrontar las diferentes poéticas descuento, hemos seleccionado para este trabajo una atrayente teoría sobre la construcción del cuento, aparecida bajo el título “Tesis sobre el cuento”, del escritor y ensayista argentino Ricardo Piglia. En este trabajo, Piglia parte de una anécdota sobre Chejov (otro de los considerados maestros del género) para plantear su primera tesis: “un cuento cuenta siempre dos historias”. Las dos historias a las que se refiere son la historia que se pone en primer plano y

la historia oculta o secreta. En la técnica del cuento clásico, según Piglia, en el final del cuento ambas historias convergían y así se lograba el efecto final. Ahora bien si en todo cuento hay dos historias, las fórmulas y las estrategias con las que se presenten ambas determinan los diferentes modos de contar. Así se deriva la segunda tesis: “la historia secreta es la clave de la forma del cuento” y el modo en que los autores resuelvan esta construcción establece los diferentes estilos de escritura de cuentos. En el texto, Piglia cita a cuentistas y su particular manera de resolver esta cuestión y los diferentes efectos producidos.

Otro aspecto sobre el que reflexiona Piglia es la diferencia entre el que denomina cuento clásico (Poe, Maupassant, Quiroga), donde la búsqueda del efecto final es la clave narrativa, y los autores posteriores, para quienes la preocupación por dicha búsqueda fue disminuyendo y en su lugar se privilegiaron la elusión y el escamoteo de la segunda historia. Esto se evidencia en la llamada “teoría del iceberg”, del escritor norteamericano Ernest Hemingway (1898–1962), expresada en *Death in the afternoon* (1932), según la cual lo explícito en la superficie del relato es sólo una ínfima parte de la historia, que se deja entrever en los intersticios de la narración.⁵⁶ Nuevamente, es el lector el encargado de reconstruir, en esos intersticios, en esos silencios y omisiones deliberadas, la historia oculta, que es, en realidad, la verdadera historia. En palabras de Piglia: “[el cuento] reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta”. Otra vez reaparece, como en Poe, la relación nunca acabada entre el cuento y la verdad.

En su libro *Formas breves* (2005), Piglia formula unas “nuevas tesis sobre el cuento”, a las que define como “un pequeño catálogo de ficciones sobre el final, sobre la conclusión y el cierre de un cuento” (115). En esta ocasión, la relectura de cuentos de Jorge L. Borges es el punto de partida algunas reflexiones sobre la construcción del relato, en especial, sobre el valor de los finales en los relatos breves. Según su perspectiva,

⁵⁶ La expresión original de Hemingway es la siguiente: “I always try to write on the principle of the iceberg. There is seveneights of it under water for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is a part that doesn't show”.

lo que define el final es la tensión temporal, los modos en que el relato se acelera o se detiene para llegar a ese momento esperado. La espera, así, adquiere un nuevo valor en este entramado, ya que en la figura del que espera (lector u oyente), se juega el efecto del final, de la epifanía. Así, el relato se construye como un secreto, algo que está pero que debe ser develado. “Hay algo del final que estaba en el origen y el arte de narrar consiste en postergarlo, mantenerlo en secreto y hacerlo ver cuando nadie lo espera” (129). Se recupera, en esta nueva mirada, el valor del final como elemento clave en la configuración del cuento.

El breve itinerario realizado sobre el cuento a través de estas poéticas revela el carácter particular de este género, ya que, más allá de los numerosos intentos de definirlo, especificarlo y delimitarlo, la propia dinámica interna del relato breve parece escapar de cualquier intento totalizador, que lo fijara de una vez para siempre. Por otro lado, la figura del lector es un elemento básico para pensar en la estructura interna del cuento, porque en todo relato late una espera que busca ser recompensada al final con una revelación, con una nueva forma de conocimiento. Allí tal vez radique su vigencia, como señala Jorge L. Borges: “Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo no diré fantástico –muy ambiciosa es la palabra– pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes”.⁵⁷ En esa mediación entre la vida y la ficción reside la vitalidad del género.

De la teoría a la experiencia

A fin de poner en práctica diferentes modos de abordar los textos, se propone la lectura y el análisis de los siguientes cuentos.

.....
Historia con esplendor y ocaso

Dora Battiston

...En un lugar de La Pampa de cuyo nombre tampoco quiero acordarme vivieron durante mucho tiempo los

⁵⁷ En “El cuento y yo”, incluido en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. (439-446).

Kazim una familia de bastante renombre que hacia mil-novecientosveintitantos y gracias a la extraordinaria habilidad con que don Alejandro Kazim y su hijo Juan Naum manejaran el negocio de compraventa de tierras en la zona había acrecentado notablemente su mediana fortuna lo cual les permitió construir una verdadera mansión en la calle principal para trasladarse a vivir allí con el mayor lujo y hacer gala de la más ostentosa prodigalidad causando envidiosa admiración en el pueblo y escandalizado oprobio en las tres solteras Menaidés que eran hermanas de la mujer de Alejandro Kazim quien aparentaba no hacer caso de ellas pero secretamente les temía y lo que con más fervor imploraba en sus oraciones era que nunca llegara el momento en que su vida o la de los suyos dependiera en algo de Leonor o Emilce o Haydée porque las sabía memoriosas y crueles y además porque en su fuero íntimo estaba segura de que sus tres hermanas rezaban al mismo tiempo que ella pero a un Dios muy distinto para que ese momento llegara lo antes posible dándoles ocasión de ejercitar de una vez por todas la venganza que hacía mucho tiempo habían jurado contra los Kazim las tres por distinto motivo si bien la más justamente indignada debía ser Emilce a quien don Alejandro había desdeñado después de un breve noviazgo para casarse con Paula la menor de las cuatro y la más bonita pero también la más desvergonzada ya que según la opinión de Emilce solo había una única manera de quitarle a ella el novio y esa manera consistía en perder al mismo tiempo la dignidad que era lo que exactamente había hecho Paula veinticinco años atrás y lo que ella jamás de los jamases iba a perdonarle como no iba a perdonarle Haydée los insultos con que la había agraviado la noche aquella en que estando Paula embarazada de Juan Naum y su marido en el campo contratando la compra de unos predios ella se había armado de coraje para ir a advertirle a su querida hermana algo tan doloroso como eso de que el hijo que llevaba en el vientre correría graves riesgos si lo dejaban nacer porque su suegro Mohamed Kazim ha-

bía sido siempre un alcohólico y eso mismo lo había conducido a una muerte temprana y espantosa allá en su tierra según esa misma tarde lo había sabido ella de boca de doña Camila Kazim la propia tía abuela de don Alejandro que por entonces vivía muy anciana y muy pobre en el otro extremo del pueblo sin que sus parientes se acordaran de ir a verla siquiera para las fiestas de Navidad como tampoco se acordaron después de llevarle una flor a la tumba ni de hacer decir una sola misa por su alma en veinte años desde que falleciera y tal dureza de corazón no era exclusiva de Paula y su marido sino que Juan Naum parecía haberla heredado y acrecentado a medida que se iba haciendo hombre o más bien demonio porque a los veinticuatro años ese muchacho ya reunía en su carácter toda la violencia y la codicia y la perversidad que pudieran esperarse del mismísimo Satanás si habitara la tierra como si aquel vicio terrible pero al fin y al cabo más digno de lástima que de ignominia en el difunto Mohamed Kazim hubiese marcado a su nieto no ya con una tara como en un primer momento temiera Haydée sino con esa precoz tendencia al mal en su forma más sacrílega de la que más que nadie podía dar fe Leonor quien nunca olvidaría la mañana de aquel Domingo de Ramos del catorce cuando con los brazos llenos de olivos consagrados que luego repartiría entre los vecinos como todos los años volvía de misa por la vereda grande tan concentrada en sus devotos pensamientos que no advirtió a Juan Naum de gran jarana con sus amigos en la esquina de “La Fraternidad” molestando a cuanta mujer pasara por allí sin respetar clase ni condición como no respetó ese día a la que llevaba su propia sangre sino que esto pareció aumentar en él la saña y la bravuconería a tal punto que comenzó a insultarla llamándola beata hipócrita y mojugata chupacirios mientras uno de sus amigos le cerraba el paso y otro le tiraba los olivos al suelo tratando de manosearla y de levantarle la pollera mientras el propio Juan Naum y el mocoso Ibañez que ya andaba con ellos parodiaban vilmente una obscenidad entre Leonor y el cura a los gritos y sin

dejar de escarnecerla con las palabrotas más humillantes todo lo cual la llevó a un estado tal de indignación tan terrible que comenzó a arañar a los muchachos y a patearlos con todas sus fuerzas al mismo tiempo que lograba desprender su rosario de grandes cuentas negras del cinturón donde siempre acostumbraba llevarlo y con él alcanzó a golpear dos veces el rostro de Juan Naum haciéndolo sangrar en tanto los otros se asustaban y corrían pero no él que permaneció como si nada y continuó afrontando a su tía tratándola de santurrona y puta hasta que ella desapareció de su vista doblando por la calle del boulevard y llegando a casa hecha una pura miseria en cuerpo y en alma y pidiendo a gritos el revólver del viejo Menaides para ir inmediatamente en busca de Juan Naum y matarlo ahí mismo donde lo encontrase sin dejarlo decir “a” siquiera pero en tanto profería semejante amenaza le sobrevino un desmayo al que siguió una especie de crisis o crispación nerviosa o algo por el estilo que la postró en cama durante casi dos meses en los que recibió no solo la visita del médico y las damas de su amistad o relación sino la del propio cura que pasaba casi todos los jueves al volver del Patronato y se quedaba junto a ella más de veinte minutos cada vez tratando de calmar sus furias y de hacerle entender lo mal que se llevaban los conceptos de “pietas” y “vindicatio” sobre todo si se consideraba que Leonor insistía en implicarlo a él en dicha “vindicatio” sosteniendo que la afrenta había sido para ambos y considerando además que tal “vindicatio” tenía por destino a un Kazim nada menos cuando todos pero el cura más que todos sabían que la mayor parte de los subsidios pro parroquia venían directamente de la caja de caudales de don Alejandro y no era cuestión de correr semejante riesgo como pensaba el cura entre taza y taza de café sentado a la izquierda de la Menaide convaleciente mientras ésta iba perdiendo poco a poco la confianza en su confesor y consejero espiritual para empezar a reflexionar en otros términos y aunque luego no se apartó definitivamente de la iglesia ni del Patronato ni de las damas de la parroquia sus verdaderos

rituales fueron otros muy distintos y sus reales consejeras Emilce y Haydée haciéndose costumbre entre ellas y por muchos años el conciliábulo nocturno donde pasaban momentos de amarga recordación alternados con otros de anticipado regocijo al soñar con ese inevitable día futuro en que los Kazim sufrieran una gran pérdida o una destrucción esencial o una caída de ésas que solo reserva la Providencia a los que están muy arriba y se vanaglorian con exceso porque como solía decir el viejo Agustín Menaides en sus últimos tiempos cuando se había vuelto absolutamente bíblico y patriarcal “quien edifica demasiado alto edifica siempre sobre arenas movedizas” y sin duda Alejandro Kazim era de aquellos aunque en verdad a él lo tenían sin cuidado tales agüeríos a pesar de conocerlos muy bien porque no eran solo las tres Menaides las funestas sibilas sino el pueblo entero que entretenía sus largos ocios entre conjeturas y vaticinios acerca de la grandeza y perdición de esa casa y aun su mujer solía mirarlo de soslayo a veces cuando comían solos y él comentaba la última exitosa operación de “A. Kazim e hijo” o cuando algún oficioso secretario venía a interrumpir las veladas junto al hogar para hablarle al oído a don Alejandro y ella adivinaba inmediatamente que se trataba de Juan Naum y había de qué preocuparse como se preocupó esa tarde a fines de milnovecientosveintitrés creyendo que lo que el oficioso secretario murmuraba era lo habitual y extrañándose mucho al ver que su marido en lugar de ponerse ceñudo como siempre iba distendiendo la mueca rígida de su boca en una increíble y dulce sonrisa porque lo que le estaban anunciando era nada menos que la llegada en el tren de las siete de su hija María que después de finalizar sus estudios con las monjitas regresaba definitivamente al hogar que abandonara cinco años antes cuando era apenas una niña de trece y al que había vuelto solo brevemente para las Navidades o algún acontecimiento familiar de importancia como aquella vez que don Alejandro enfermara de pleuresía en el invierno del veinte y estuviera tan grave hasta que llegó María y él comenzó a

recuperarse desde el momento mismo que la viera parada en la puerta con sus trenzas negras y su uniforme del colegio como una niña asustada y cuando todos dijeron luego que había sido un verdadero milagro don Alejandro sonreía con cierta estudiada ingenuidad respondiendo que él solo se había dado cuenta de la muerte en el momento en que vio allí a María tan pero tan asustada de veras y que eso había tenido la virtud de contagiarle el susto y hacerlo reaccionar tan de golpe y violentamente que la muerte debió de asustarse más que todos y entonces había escapado dejándolo tanto o más vivo de lo que estaba antes de la pleuresía que se hizo luego tan famosa como esta forma de explicar su mejoría que don Alejandro había adoptado y repetía a menudo porque había descubierto que al hacerlo el recuerdo de su hija volvía con mayor intensidad que cuando trataba de evocarla a solas o con su mujer en la misma sala en que se encontraban esa tarde que el oficioso secretario anunció su llegada por fin y don Alejandro sonrió tan increíblemente y doña Paula se extrañó muchísimo y permaneció extrañada y cautelosa hasta que le dijeron la noticia y entonces su alegría fue tan grande que las lágrimas comenzaron a cruzarle las hermosas y gastadas mejillas y en toda la casa hubo como un latido fuerte y espontáneo que fue creciendo hasta coincidir plenamente con el golpe de la puerta principal y la espléndida irrupción de María recuperada entre abrazos y admiraciones y ligeras voces veladas que eran las voces del hogar mismo o de las divinidades que lo protegían o simulaban hacerlo ya que a partir de entonces y dados los hechos que acontecerían en el transcurso de los próximos seis años cualquiera podría afirmar como lo afirmara el pueblo entero en su momento que las divinidades habían decidido manifestarse claramente a favor de las ociosas conjeturas vecinales y de los menos ociosos y más interesados ruegos de aquellas tres Menades que en su casita extramuros perseveraban en los conciliábulos siguiendo cada vez con más aguda atención los avatares de sus odiados parientes y en especial todo aquello referente a la muchacha

Kazim porque ésta representaba a los ojos de las vengativas hermanas un nuevo y presuntamente más propicio flanco que atacar sobre todo porque la misma María había dado indicios de una vulnerabilidad y una gentileza de maneras y actitudes que al no condecir en absoluto con la brusca y diabólica naturaleza de los Kazim concertaba para sus tías una lógica expectativa fundada en la esperanza y así fue como Emilce decidió una noche que había que pasar de las intrigas a la acción enfatizando al parecer tanto esta última palabra que no habían transcurrido setenta y dos horas y ya la dulce María entraba al comedorcito donde las Menaides ataviadas con sus mejores puntillas y animadas de una gaituna melosidad se esmeraban en disponer tacitas de té con flores azules mientras obsequiaban a su sobrina con sutilísimos mantecados y toda clase de exquisiteses elaboradas la noche anterior y puestas sobre bandejas de plata para agrandar más aún los ojos de la muchacha que en ese momento explicaba con entusiasmo a su tía Haydée los secretos del bordado italiano aprendido con las monjitas en tanto Leonor aguardaba astutamente la ocasión de sonsacarle algún dato acerca de un viaje de Juan Naum a la Capital ya que de esto hablaba cierto rumor captado esa mañana casualmente y que la había llenado de excitación pero que al serle ingenuamente confirmado por María minutos después la hubiera conducido al paroxismo de no mediar la enérgica intervención de Emilce diciendo cuánto lamentaban ellas que el motivo del viaje fuera ése y no otro más placentero porque lo que acababan de oír era que Juan Naum se hallaba algo delicado de salud y quería consultar a un especialista de Buenos Aires cosa que simularon creer las hermanas aunque las tres pensaron y acertadamente que el verdadero mal de Juan Naum no era el mencionado por la joven sino otro cuyo origen había que buscarlo en los galpones de “La Solanita” lugar así llamado por haber pertenecido antiguamente a la estancia de ese nombre y que hacía ya varios años fuera ocupado por cierto rumano terrible y bastante siniestro de apellido Malariuk o Malatiuk pero al que

todos conocían como “el Príncipe” ya que él mismo afirmaba serlo y exigió ese tratamiento desde el día que llegó al pueblo y se metió en los galpones abandonados de la estancia sin que nadie se atreviese a preguntarle por sus derechos ni entonces ni cuando trajo a los galpones a unas seis o siete mujeres de mal vivir a las que regenteaba y tiranizaba ni tampoco cuando se hizo evidente que las mujeres del “Príncipe” trabajaban de noche y “La Solanita” se había convertido en el sitio más frecuentado por los hombres del pueblo ni después porque después fue tarde para cualquier reclamo y ya casi se había hecho costumbre pensar que el vecindario contaba también con su prostíbulo y a medida que pasaron los años las mojigatas aunque indignadas siempre no dejaban de experimentar un inconfesable sentimiento de gratitud hacia el “Príncipe” que tanto y tan hondamente había contribuido a motivar las reuniones de la parroquia y a dar verdadero realce y estímulo a las alicaídas tertulias familiares pero si acaso lo que el “Príncipe” afirmaba de sí mismo hubiera sido verdad nunca las alabanzas y la veneración otorgadas a su realeza podrían haberse igualado a las que recibiera aquella tormentosa tarde de invierno de milnovecientosveinticuatro cuando en un pueblito de La Pampa tres violencias de mujer se ofrecían en su homenaje como oro incienso y mirra mientras los truenos crecían furiosamente en el cielo y grandes ráfagas de arena avanzaban desde el campo con un rugido de venganza grato a las Menades que sonreían aviesamente tras las cortinas blancas viendo alejarse a María y se alisaban las puntillas nerviosamente y estallaban de tanto en tanto en breves y agudas risitas de bruja mezcladas al ruido del temporal y al crujido de las sillas del comedor y al tañido de la plata y al graznido de un pájaro en el patio y a las delicadísimas vibraciones de los dedos de Leonor golpeando intermitentes la tacita de té mientras pensaba en la clase de “enfermedad” difícilmente curable que por obra y gracia de algunas de las tantas justicieras deidades invocadas y mediante el “Príncipe” y a través de una de sus encanalladas súbditas

de “La Solanita” había comenzado ya a minar el perverso y aborrecible cuerpo de Juan Naum al que podía ahora comenzar a evocar parado en la esquina de “La Fraternidad” un Domingo de Ramos de milnovecientoscatorce sin que este recuerdo le provocara esa angustiada sensación de impotencia que subía a arañarle la garganta y a nublarle los ojos y que bajaba después hasta la yema de sus dedos como queriendo hacer estallar los límites debiendo retornar furiosamente para subir a arañarle la garganta y a nublarle los ojos y así hasta el infinito pero era el infinito el que encontraba ahora su límite y se desahogaba dentro de ella porque ella había estado tras la ventana todos estos años acechando a través de los cortinados y a oscuras el paso de los hombres camino de “La Solanita” y cada vez que divisaba el inconfundible andar de Juan Naum sobre los ladrillos rotos de la vereda y cada vez que oía su silbido lento y provocador como una serpiente reptando en la noche y sobre el campo ella ponía el quinqué en la mesa y rezaba delante de un cuchillo y ahora que todo empezaba a cumplirse Leonor quería presenciar de cerca lo que atribuía a una decisiva intervención de su voluntad en el curso de las estrellas y el destino de los Kazim y cuando ese sábado en la reunión del Patronato la mujer del médico entre miradas cómplices y grititos de delicioso escándalo fue dejando entrever la verdadera índole de la “dolencia” por la que el joven Kazim partiría esa misma noche a Buenos Aires y Leonor vio totalmente confirmados sus pronósticos más felices sin demora corrió a informar a sus hermanas y entonces éstas la ayudaron a ponerse aquel vestido negro que desde el Domingo de Ramos de milnovecientoscatorce había permanecido bien guardado y preservado en el fondo del arcón a la espera de una oportunidad como la que se presentaba y cuando Leonor se disponía a salir Emilce le alcanzó un velo oscuro y el rosario para que se lo anudara en el cinturón mientras Haydée llenaba sus brazos con ramos de olivo y luego ambas la miraron profundamente hasta que desapareció calle abajo rumbo a la estación donde tuvo que

esperar todavía largo rato antes de ver llegar a los Kazim erguidos y desafiantes como era su costumbre a pesar del triste y casi entontecido aspecto de Juan Naum y de la intensa palidez que hacía brillar mortecinamente el rostro de Paula bajo los faroles del andén donde Leonor aguardaba semioculta en un ángulo sombrío y tratando de esconder los ramos bajo el mismo velo que le cubría la cabeza y la cara mientras se preguntaba por qué María no estaba con ellos y cuál sería la mejor manera de mostrarse a Juan Naum sin que sus padres lo advirtiesen aunque la preocupación del momento sumada a esa inveterada actitud de maniqués que caracterizaba a los Kazim difícilmente les dejaría advertir algo que no fueran ellos mismos de modo que apenas instalado Juan Naum en su asiento sus padres bajaron del tren que se disponía a partir y quedaron de espaldas a Leonor siéndole a ésta muy fácil buscar un cono de luz y avanzar con el rostro descubierto y los olivos bien evidentes en sus brazos hasta quedarse inmóvil a la vista de Juan Naum y cuando él giró la cabeza y se encontró con eso creyó estar loco porque el tiempo comenzó a retroceder vertiginosamente dentro suyo hasta dejarlo diez años atrás parado en la esquina de “La Fraternidad” y sin embargo despojado de todos sus poderes de entonces en tanto su tía avanzaba hacia él pero avanzaba sin moverse como un fantasma inquietante que lo hechizaba para luego volver a hacer con él algo que no podía saberse pero que sin duda sería algo horrible y entonces Juan Naum quiso cerrar los ojos pero no le fue posible y quiso levantar la mano para responder a las voces de don Alejandro y doña Paula que lo llamaban a la vez que lo despedían diez años más arriba en el tiempo y no pudo siquiera mover los dedos y mientras el tren se alejaba velozmente dejando atrás el pueblo con las estatuas de sus padres en la estación saludando de un modo inútil y vacío Juan Naum seguía viendo la imagen de Leonor que avanzaba desde los rostros que tenía enfrente desde el techo del vagón desde el campo siempre avanzando y siempre inmóvil hasta que al amanecer y a punto de dormirse

comprendió que de todos modos iba a soñar con ella y que también la vería en Buenos Aires y la seguiría viendo cada vez más nítida en su lecho del hospital hasta que llegara el último día y que no solo sería inútil tratar de odiarla o rechazarla sino que además habría que intentar el amor porque al fin y al cabo ella era lo único que iba a quedarle de ese pueblo al que ya no volvería no volvería no volvería y al que sí volvió pero muerto y el día que lo enterraron la única que no lloraba ni parecía estar reprimiendo a duras penas un gran dolor fue María acaso porque no había querido demasiado a su hermano o bien porque con las monjitas había aprendido a conducirse de un modo sereno ante la muerte o por tener el corazón en otro sitio o porque sencillamente su carácter era así de templado y apacible pero de todos modos tal actitud contribuyó a cimentar entre ella y sus padres un alejamiento que ya había venido insinuándose a partir del día en que don Alejandro se enteró de las visitas que su hija realizaba frecuentemente a las tías Menaidés y sobre todo a partir de aquella noche que él y Paula la esperaron en la sala hasta muy tarde para advertirle con cierta severidad la inconveniencia de que una muchacha anduviera a tales horas por las calles más desoladas y peligrosas del pueblo y sobre todo entrando y saliendo de casas que no ofrecían ninguna garantía de respetabilidad como la de sus tías Menaidés tan ingratas a la familia además por los motivos que ella conocía perfectamente a todo lo cual María había respondido con esa forma sutil de la mentira que consiste no en cubrir la verdad sino en omitir alguna de sus partes que no solo se sentía segura a cualquier hora y en cualquier lugar porque tenía fe en Dios y esto bastaba para protegerla más allá de toda previsión humana sino que además sus tías eran aparte de respetabilísimas las más encantadoras y bondadosas mujeres que había conocido después de las hermanitas del colegio y de la inolvidable sor Margarita tan queridas y lejanas pero en cierto modo ahora presentes gracias a la amistad de Haydée Leonor y Emilce y en tanto de este modo hacía ella el elogio a las

Menaidés don Alejandro comenzaba a arrepentirse de haber confiado tan íntegramente la vida de su hija a otros sin intervenir él para nada de manera que ahora le parecía estar hablando con una desconocida sobre la que para peor no tenía ya ningún poder y al tiempo que pensaba estas cosas tenía la vista fija en su mujer pero su mujer no lo advertía porque su corazón andaba enredado en cosas mucho más graves y temibles como ser la última carta de su hijo Juan Naum llena de tristeza y confusión o aquella vieja certidumbre de que sus hermanas vivían maquinando la forma de vengarse de ella y ambas cosas se aliaban y se agitaban extrañamente en los pensamientos de Paula que adivinaba una diabólica relación entre lo de Juan Naum y lo mal que andaban los negocios de su marido desde hacía un tiempo y ahora esta actitud de ellas hacia su hija y la complacencia con que su hija parecía ir inclinándose cada vez más hacia ellas provocando así una situación que inevitablemente iba a resolverse con la alternativa “o ellas o nosotros” y lo peor pensaba doña Paula es sentir que ellas ya tienen ganada la guerra antes de que empiece y sentir además que sin saber cómo y sin poder evitarlo de ninguna manera ellas nos estuvieron manejando siempre a la distancia pero ahora la distancia se acorta como la vida de Juan Naum como la confianza de María como los créditos de Alejandro y como mi propia distancia ésa que hasta hoy pude sostener entre el espejo y yo entre ellas y yo entre yo y mi culpa y así continuaban los pensamientos de doña Paula aún mucho después de que su marido y su hija se retiraran silenciosamente a dormir y desde entonces quedaron como establecidas las posiciones entre ellos tres y eran posiciones tan lejanas unas de otras como incomprensibles entre sí mientras que en su casita de extramuros las Menaidés estrechaban filas y rugían y clamaban y preparaban té y mantecados y confituras cada vez más a menudo y sonreían y simulaban y ataban hilos invisibles al modo de las arañas viejas y experimentadas y celebraban conciliábulos no solo a las horas habituales sino hasta tres o cuatro o seis veces al día y aguzaban

su ingenio y tramaban rarísimas invenciones y fantasías para sorprender a la muchacha y Haydé practicaba el punto italiano con suprema habilidad y Emilce salía con inusitada frecuencia volviendo con infinidad de paquetes de los más extraños y Leonor trabajaba con notable entusiasmo limpiando pintando y empapelando a nuevo la piecita del fondo de la casa porque había llegado el momento de ejecutar con más energía y cautela que nunca ciertas operaciones altamente enigmáticas y de una extraordinaria complejidad como no podía ser menos ya que de ellas dependía la guerra y la culminación gloriosa de la guerra que iba a coincidir poco más o menos con el arribo de los restos de Juan Naum a la estación y con su sepultura el día dos de agosto de milnovecientosveinticinco estando ya María casi del todo alejada de sus padres y secretamente feliz porque amaba y el nombre del que amaba era Gregorio Santos Avilés cuyos años eran treinta y su condición muy pobre y su lugar de residencia en el pueblo la piecita del fondo de la casa de las tres Menaidés donde ella lo visitaba casi todos los días a partir de las siete de la tarde y donde se querían con una pasión tan grande y tan absoluta que no habían pasado tres meses del entierro de Juan Naum cuando María llamó suavemente a la puerta de su tía Haydé que por entonces ya era la preferida en el corazón de la muchacha y mientras aquella bordaba en punto italiano lindos pájaros de un mantel ésta hablaba y hablaba pasándose de tanto en tanto el dorso de la mano por la turbada frente hasta que su tía abandonó el mantel para abrazarla y decirle que todo iría bien con su ayuda y la de Emilce y también la de Leonor quien fue la encargada por su amistad con la mujer del médico de ir por éste al otro día y también la encargada de acompañarla hasta la puerta donde él confirmó lo que las tres necesitaban que fuera confirmado para sonreír infinitamente dichas aquella noche y las demás noches hasta que Gregorio Santos Avilés que era fuerte para el trabajo y consciente de lo que habría que afrontar a su regreso partió dejando a María en manos de las buenas señoras

y caminó mucho y trabajó mucho más y hundió por muchas veces los brazos en la tierra porque era el tiempo de la cosecha y él por primera vez aguantaba largamente soles en la nuca y capataces crueles porque mientras él cosechaba María usaba cada vez más amplios y claros los vestidos y rezaba cada vez menos al Dios de las monjitas y más al Dios de Gregorio Santos para que volviera y para que doña Paula no advirtiese lo que estaba creciendo bajo la muselina del vestido aunque raramente podría advertir algo doña Paula después de haber perdido a Juan Naum y atareada como andaba en los quehaceres puesto que ya no había dinero para sirvientes y don Alejandro había vendido hasta la última joya de su mujer además de algunos muebles y cosas de gran valor para que no le ejecutaran la hipoteca sobre lo único que no quería perder y era esa casa por donde oía hasta en sueños merodear a los acreedores como lobos y a las deudas crecer sin control como una planta trepadora y mortífera que acabaría por ahogarlos ahora que los negocios llevaban implacablemente a la bancarrota y no estaba con él la demoníaca y asombrosa pericia de su hijo Juan Naum para engañar comprando y trampear vendiendo y salvarlos a todos del desastre que de tan próximo consumía vorazmente los nervios de don Alejandro Kazim y lo estaba convirtiendo en un verdadero espectro al que todos temían más que de costumbre especialmente cuando se paseaba por las galerías hablando solo y a veces dando unos gritos que helaban la sangre de su mujer que por eso tuvo tanto pero tanto miedo aquella noche que se presentaron sus tres hermanas pidiendo hablar con ambos y por eso no quiso llamarlo y se mantuvo firme parada contra la puerta que daba a la galería hasta que empezó a darse cuenta de lo que realmente le estaban diciendo casi a coro las tres Menaides y entonces gritó y gritó tan fuerte que vino don Alejandro y sin saber de qué se trataba todavía las arrojó a la calle a empujones entre insultos terribles y amenazas pero esta vez las Menaides no se alteraron en absoluto y hasta sonrieron mientras se acomodaban las polleras y el corsé y las capelinas

cruzando el pueblo en sombras y comentando a viva voz lo que acababan de hacer que era ni más ni menos que presentarse ante los Kazim para informar a su hermana del lamentable mal paso dado por su hija y del estado en que ésta se encontraba como de la imposibilidad de cualquier reparación en virtud de la huida de ese mozo Avilés que no solo burló nuestra confianza marchándose sin pagar el alquiler sino que abusó de ella y quién sabe dónde estará en estos momentos y para informarla además de que ellas tres no estaban dispuestas a seguir recibiendo en su honorable casa la visita de María que aunque digna de lástima no era hija de ellas para cargar con la vergüenza de una relación íntima que pusiera en duda la intachable conducta de tres señoritas que aunque decentes y bien relacionadas en el pueblo bastante tendrían con la humillación de que todo el mundo supiera que María llevaba su sangre y gracias a Dios no su apellido porque el difunto Agustín Menaidés se hubiera agitado de dolor y rabia en su sepultura de tener que ver su estirpe calumniada y arrastrada de ese modo por todo lo cual ellas se habían visto en el triste deber de hablar con don Alejandro Kazim o eventualmente con su mujer como terminaban de hacerlo ahora que marchaban muy erguidas y felices camino de su casita extramuros en tanto las cosas se resolvían a puro escándalo y grito en la habitación de María que abandonaba esa noche para siempre la mansión de los Kazim terriblemente dolorida y desorientada y no pudiendo creer lo que había escuchado de su madre acerca de que sus propias y queridísimas aliadas tías hubiesen delatado su secreto y renegado de ella después de tanto que habían dicho y hecho y jurado en su presencia y dirigiéndose por eso a buscar un sí o un no definitivo a casa de las Menaidés donde a pesar de que golpeó y gritó y suplicó parada mucho tiempo delante de esa puerta siempre gloriosa y amiga pero ahora clausurada y muda a su reclamo nadie le abrió nadie le respondió salvo la aflautada voz de Emilce escudada tras las cortinas de la ventana que apenas se dejó oír para decirle que no esperara a Gregorio

Santos porque en realidad se había marchado para siempre y para exigirle además a ella que nunca pero nunca volviera por allí lo cual hundió a María en la tiniebla y el dolor más grande porque ya había comenzado a sospechar de Gregorio Santos hacía tiempo viendo retornar a los hombres de la cosecha sin que él apareciera entre ellos y entonces su cuerpo tanto como su corazón agotados por la duda y por el remordimiento que el Dios aquel de las monjitas agraviado por la sustitución comenzara a infundir en su alma y por ese esfuerzo de simulación ante sus padres y por todo lo que alguien como María puede llegar a sentir cuando se encuentra de golpe con la vida y comprende que la vida significa naufragio y solo eso su cuerpo y su corazón dijeron basta y así fue que María tomó esa noche el camino de las afueras sin saber ni recordar otras palabras que soledad y traición y hundió los pasos en la tierra hasta llegar al último de los galpones de “La Solanita” que era adonde iba el “Príncipe” a dormir pero de día cuando acababa su jornada de vigilancia y cobro y que por eso permanecía en completa oscuridad cuando María abrió la puerta y fue tanteando el piso en busca de algo que ella misma no supo qué era hasta tropezar con una silla y tocar con sus dedos algo que se había caído de la silla y era el cinturón del “Príncipe” y entonces sí supo y respiró muy hondo y dejó al cinturón hacer el resto cuando el “Príncipe” entró bostezando y gruñendo al galpón esa mañana y sus ojos encontraron lo que encontraron dio un golpe tan fuerte a la pared que las chapas de “La Solanita” se estremecieron y vibraron como nunca bajo el primer sol de ese día de milnovecientosveintiseis que era precisamente el día señalado por el destino para el retorno de Gregorio Santos al pueblo silbando y con los bolsillos llenos de dinero cruzando feliz las cuadras de la estación a la casa de las Menaidés donde llegó cuando anochecía y ya todos comentaban lo que una de las mujeres del “Príncipe” había ido a declarar a la comisaría esa mañana y lo que dos agentes habían ido a buscar a “La Solanita” pasado el mediodía y lo que por fin habían

recibido doña Paula y don Alejandro a la hora de la siesta envuelto en una sábana blanca para ser velado en la sala de los Kazim en el mismo momento en que las llorosas y arpiás Menaides plañían o narraban según su conveniencia la triste historia a Gregorio Santos cuyo sufrimiento aumentó al entender que si alguien tenía definitivamente prohibida la entrada al sitio donde ella tanto tiempo lo esperara y que dejara por su causa y al que por su causa volviera envuelta en una sábana inmóvil esa persona era él y entonces dejó el pueblo silenciosamente y esa noche un policía que montaba guardia en los alrededores de “La Solanita” lo vio con la frente apoyada en el último de los galpones pero no se acercó ni le dijo nada porque comprendió de quién se trataba y porque él mismo estaba dominado por esa impresión de tristeza y aturdimiento que sacudiera al pueblo en la víspera y que lo conmovería aún más al día siguiente cuando viera a María Kazim cruzar lentamente sus calles entre la lluvia y sobre un carruaje para descender allá en las afueras junto a la morada de Juan Naum y entrar a la tierra para siempre y los padres retornaron a la casa y no pudo decirse que la vida continuara ni que las aguas volvieran a su cauce primitivo porque ni él ni ella volverían a ser los mismos y Paula no pudo resistir demasiado sobre todo cuando leía en los ojos de la gente que la historia de María era patrimonio absoluto del pueblo y que no pasaría mucho tiempo sin que las madres jóvenes y viejas aumentaran y adornaran hasta lo inverosímil los hechos para infundir en sus hijas vírgenes toda clase de sentimientos y sobre todo el miedo pero lo que acababa de destruirla era saber quiénes habían propiciado y hecho público y mil veces público lo ocurrido con su hija todo lo cual sumado al resto de sus amarguras condujo a esta mujer a una rápida enfermedad y a la muerte que fue celebrada entre las tres Menaides con una acción de gracias a sus divinidades particulares y secretas en tanto se disponían a presenciar el último acto de la victoria o sea la caída de don Alejandro Kazim pero aunque ellas se apresuraron a arreglar sus extravagantes vestidos rojos

y colocar grandes flores brillantes en sus capelinas don Alejandro se hizo esperar bastante con sus funerales porque era un hombre orgulloso y tenía decidido no entregarse tan fácilmente a la que le había arrebatado ya casi todo de modo que no importándole ahora que ejecutasen la hipoteca ni que todos sus bienes fuesen confiscados y rematados públicamente ni afectándole demasiado lo que entre los vecinos se murmuraba incansablemente se mudó a una pequeña casa con quinta que había comprado en el veinte y que un generoso acreedor acababa de perdonarle transitoriamente y acaso don Alejandro se hubiese recuperado del todo y vivido aún muchos años a no ser porque la maldita casualidad había hecho que su casa fuese vecina a la de las Menades y no solo la proximidad de estas brujas bastaba para enfermarlo sino que ellas se divertían acosándolo con todo género de malignidades y la que más saña demostró fue Emilce que llegó un día a ejecutar en contra de él cierta monstruosidad que no viene al caso contar y esto no fue lo único ni lo último de modo que el corazón ya debilitado del viejo Kazim no teniendo paz ni descanso ni energías se detuvo una noche de octubre de milnovecientosveintinueve siendo llevado al día siguiente al cementerio con el acompañamiento de toda la vecindad entre emocionada y escandalizada por la insólita presencia en el cortejo y en el mismo camposanto de las tres Menades ataviadas como para ir a una fiesta con todos sus lujos encima y brillando de pedrería falsa y sonriendo y conversando entre ellas amablemente y acercándose insinuantes a cualquier hombre que se les cruzara mientras los restos de don Alejandro eran puestos al borde de la tumba abierta donde se acercaron las tres con pasos de baile y moviendo histéricamente sus abanicos de pluma y la gente hizo como si las ignorase aunque estuviera pendiente de ellas y cuando el nuevo cura del pueblo que era más joven y no tenía tanto escrúpulo como su antecesor para referirse a los encumbrados o a quienes lo habían sido alguna vez levantando los ojos al cielo acabó su oración con las palabras ‘Sic transit gloria mundi’

todos miraron conmovidos el féretro aunque nadie supo lo que quería decir.

Battiston, Dora. *Selección de cuentos*.
Santa Rosa: Dirección Provincial de Cultura y
Municipalidad de Santa Rosa, 1975.

.....

1. Analizar la relación forma/contenido. ¿En qué sentido se vuelve significativa la estructuración narrativa? Justificar.
 2. Identificar la perspectiva de la voz narradora y su función ideológica.
 3. Delimitar posibilidades literarias del chisme, en cuanto productor, difusor y evaluador de información.
 4. Rastrear las formas de intertextualidad que pueden reconocerse y su valor en el texto.
 5. Confrontar la construcción de los personajes femeninos: Menaidés / María Kazim y sus modos de resolución textual.
-

Un cambio radical

Ernest Hemingway

— Muy bien —dijo el hombre—. ¿Qué me dices?
—No —dijo la chica—. No puedo.
—Más bien no quieres.
—No puedo —dijo la chica—. Eso es todo.
—Lo que significa que no quieres.
—Muy bien —dijo la chica—. Como quieras.
—Nada de como quieras. Ojalá fuera como yo quiero.
—Durante mucho tiempo lo ha sido —dijo la chica.
Era temprano, y en el café no había más que el camarero y dos personas sentadas a una mesa del rincón. Era final de verano y los dos estaban bronceados, así que en París parecían fuera de lugar. La chica llevaba un vestido de tweed, tenía la piel lisa, dorada del sol, el cabello era rubio y lo llevaba corto, y le crecía dejándole una frente ancha y bonita.
El hombre la miró.
—La mataré —dijo.

—Por favor, no —dijo la chica. Tenía unas manos muy delicadas y el hombre las miró. Eran delgadas, bronceadas y muy hermosas.

—La mataré. Te juro por Dios que la mataré.

—Eso no te haría feliz.

— ¿Es que no te podías haber metido en otra cosa? ¿No podías haberte metido en algún otro lío?

—Parece que no —dijo la chica—. ¿Qué piensas hacer?

—Ya te lo he dicho.

—No; hablo en serio.

—No lo sé —dijo él.

Ella lo miró y le acercó la mano.

—Pobre Phil —dijo. Él miró las manos de la chica, pero no las tocó.

—No, gracias —dijo él.

— ¿Serviría de algo decir que lo siento?

—No.

—Ni contarte cómo fue.

—Preferiría no oírlo.

—Te quiero mucho.

—Sí, esto lo demuestra.

—Siento que no me entiendas —dijo ella.

—Lo entiendo. Ese es el problema. Que lo entiendo.

—Lo entiendes —dijo ella—. Y eso, claro, hace que sea aún peor.

—Desde luego —dijo él, mirándola—. Lo entenderé siempre. Día y noche. Sobre todo por la noche. Lo entenderé. No tienes que preocuparte por eso.

—Lo siento —dijo ella.

—Si hubiera sido un hombre...

—No digas eso. No habría podido ser un hombre. Lo sabes. ¿No confías en mí?

—Eso sí que es gracioso —dijo él—. Confiar en ti. Eso sí que es gracioso.

—Lo siento —dijo ella—. Parece que no diga otra cosa. Pero si nos comprendemos mutuamente, de nada sirve fingir lo contrario.

—No —dijo él—. Supongo que no.

—Volveré si quieres.

—No. No quiero.

Estuvieron un rato sin decir nada.

—Cuando te digo que te quiero no me crees, ¿verdad?

- preguntó la muchacha.

—No digamos chorradas —dijo el hombre.

—¿De verdad no crees que te quiero?

—¿Por qué no lo demuestras?

—Antes no eras así. Nunca me pediste que te demostrara nada. No es muy amable de tu parte.

—Eres una chica divertida.

—Pues tú no eres nada divertido. Eres un buen hombre y rompe el corazón irme y dejarte...

—Pero claro, tienes que hacerlo.

—Sí —dijo ella—. Tengo que hacerlo y lo sabes.

El no dijo nada y ella lo miro y volvió a acercarle la mano. El camarero se encontraba en la otra punta del bar. Tenía la cara blanca y la chaqueta también. Conocía a esos dos y los consideraba una pareja joven y guapa. Había visto romper a muchas parejas jóvenes y guapas y formarse nuevas parejas que no seguían siendo guapas durante mucho tiempo. El camarero no pensaba en eso, sino en un caballo. Dentro de media hora podría enviar a alguien al otro lado de la calle para averiguar si el caballo había ganado.

— ¿No podrías ser bueno y dejarme marchar? —preguntó la chica.

— ¿Qué crees que voy a hacer?

Dos personas entraron por la puerta y se sentaron a la barra.

—Sí, señor. —El camarero anotó los pedidos.

— ¿Es que no puedes perdonarme, cuando sepas cómo fue?—preguntó la chica.

—No.

— ¿No crees que todo lo que hemos compartido y hecho juntos debería hacerte más comprensivo?

—«El vicio es un monstruo de terrible semblante» —dijo amargamente el joven— que para ser una cosa u otra necesita ser visto. Entonces no sé qué, no sé cuántos, y luego lo abrazamos. —Ya no se acordaba de las palabras—. Soy incapaz de acabar una cita —dijo.

—No digamos vicio —dijo ella—. No es una palabra muy amable.

—Perversión.

—James —dijo uno de los clientes dirigiéndose al camarero—, tienes muy buen aspecto.

—Usted también tiene muy buen aspecto -dijo el camarero.

—El viejo James —dijo el otro cliente—. Estás más gordo, James.

—Es terrible -dijo el camarero— lo rápido que aumento de peso.

—Que no se te olvide añadir el coñac, James —dijo el primer cliente.

—No, señor —dijo el camarero-. Confíe en mí.

Los dos hombres que estaban en la barra echaron un vistazo a la pareja que estaba en la mesa, a continuación volvieron a mirar al camarero. La dirección cómoda era mirar hacia el camarero.

—Preferiría que no utilizaras esas palabras —dijo la chica—. No hay necesidad de pronunciar una palabra así.

— ¿Cómo quieres que lo llame?

—No tienes por qué llamarlo de ninguna manera. No tienes por qué ponerle ningún nombre.

—Ese es el nombre que tiene.

—No —dijo ella—. Estamos hechos de muchas cosas. Ya lo sabes. Tú mismo lo has dicho muchas veces.

—No tienes por qué volver a repetirlo.

—Porque eso hace que lo entiendas.

—Está bien —dijo él—. Está bien.

—Está mal, es lo que quieres decir. Lo sé. Todo está mal. Pero volveré. Te he dicho que volvería. No tardaré en volver.

—No, no volverás.

—Volveré.

—No, no volverás. Conmigo no.

—Ya lo verás.

—Sí —dijo él—. Eso es lo peor de todo. Que probablemente lo harás.

—Claro que lo haré.

—Adelante, pues.

— ¿De verdad? —La chica no se lo podía creer, pero parecía feliz.

—Adelante. —A él su propia voz le sonó extraña. La estaba mirando, la manera en que movía la boca y la curva de los pómulos, sus ojos y la manera en que el pelo le crecía lejos de la frente y al borde de las orejas y en el cuello.

—No. Oh, eres demasiado bueno —dijo ella—. Eres demasiado bueno conmigo.

—Y cuando vuelvas me lo cuentas todo. —La voz de él sonaba muy rara. Él mismo no la reconocía. Ella lo miró rápidamente. Él estaba tomando una decisión.

— ¿Quieres que me vaya? —preguntó ella en tono serio.

—Sí —dijo él en tono serio—. Ahora mismo. —Su voz no era la misma, y tenía la boca muy seca—. Inmediatamente —dijo.

Ella se puso en pie y se alejó deprisa. No volvió la vista atrás. Él la observó marcharse. No tenía el mismo aspecto que antes de de que se fuera. El joven se levantó de la mesa, recogió los dos tíquets y se dirigió a la barra.

—Soy un hombre distinto, James —le dijo al camarero—. Estás viendo en mí a un hombre distinto.

— ¿Sí, señor? —dijo James.

—El vicio —dijo el joven bronceado— es una cosa muy extraña, James. —Miró hacia la puerta. La vio bajar la calle. Cuando se miró en el espejo, vio a un hombre de aspecto realmente cambiado. Los otros dos que estaban en la barra se movieron para hacerle sitio.

—Tiene razón, señor —dijo James.

Los otros dos se apartaron un poco más, para que estuviera cómodo. El joven se vio en el espejo que había detrás de la barra.

—Te dije que era un hombre distinto, James —dijo. Al mirarse al espejo, vio que era totalmente cierto.

—Tiene muy buen aspecto, señor —dijo James—. Debe de haber pasado muy buen verano.

Cuentos. Madrid: Lumen, 2007

Traducción de Damián Alou

1. La poética de Hemingway respecto del cuento gira en torno de la “teoría del iceberg”. Indicar cómo funciona esta estrategia en el cuento leído.
2. El relato se construye casi exclusivamente en forma dialógica. ¿qué efectos provoca esta estructuración? Confrontar con la tesis de las elusiones y los sobreentendidos.
3. En relación con el punto anterior, el cuento también problematiza la función del lector. ¿por qué?
4. Vincular el título con el tema del cuento. Rastrear los “cambios” que se producen o se dejan entrever a lo largo de la narración. Ejemplificar con fragmentos del texto.

.....

Experiencias de integración

En este apartado se sugiere trabajar a partir de la confrontación de ambos textos, a fin de realizar un análisis integrador. Para ellos se propone:

1. Recuperar las dos tesis que formula R. Piglia en “Tesis sobre el cuento” y reconocer su operatividad en ambos relatos. ¿Cuáles son las dos historias? ¿Cómo se entranan ambas en el cuerpo del texto?

2. Los cuentos denominados modernos trabajan a partir de ciertas formas de ruptura. ¿En qué aspectos/niveles trabaja esa ruptura?

3. Texto- sexualidad: cómo se resuelve esta ecuación en los relatos leídos. Fundamente a través de ejemplos. ¿Qué idea de femineidad se construye en cada texto?

.....

Otros itinerarios de lectura

Brizuela, Leopoldo (comp.). *Cómo se escribe un cuento*. Buenos Aires: Librería el Ateneo Editorial, 1993.

Cabrera Infante; Guillermo. “Y va de cuentos”. Conferencia inédita, publicada en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6960> Septiembre de 2001. (Fecha de consulta 4/05/2009).

Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis. (comps.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Rosenberg, Mirta y Jaime Arrambide. *El fin de la inocencia. Antología de cuentos norteamericanos del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.

Bibliografía citada

Garrido Gallardo, Miguel Ángel. “Los géneros literarios” en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Editores, 1988.
Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Poe, Edgar A. “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento”, en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997. 295-309.

Quiroga, Horacio. *Sobre literatura*. Montevideo: Editorial ARCA, 1970.

Rest, Jaime. *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

----- *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979.

Warley, Jorge. *El cuento. Mínima Introducción a su definición, descripción y análisis*. Serie Textos universitarios. Santa Rosa (LP): UNLPam, 2007.

2. El género lírico

La poesía es la nominación fundamental del ser y de la esencia de todas las cosas: no un decir arbitrario sino aquel por el cual se encuentra en primer lugar puesto al descubierto todo lo que luego debatimos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Es la poesía es la que comienza a hacer posible el lenguaje.

Martin Heidegger (1986 [1959])

Al momento de abordar el estudio del discurso literario, la noción de género resulta productiva ya que permite reconocer los formatos en que se realizan los textos en virtud de una particular relación contenido-forma, configura un modelo de escritura social y culturalmente determinado y establece también un modelo de lectura que habilita la comprensión del receptor.

Para la cultura occidental, la *Poética* de Aristóteles esboza una teoría de la literatura y postula una primera clasificación –que interpretaciones posteriores reformularon como “épica, lírica y dramática”– cuya vigencia se actualiza en cada nueva discusión acerca de las formas literarias. Sin embargo, Aristóteles –como antes Platón– refiere más bien a modalidades de la enunciación y establece dos formas básicas de la mimesis: épica y drama. La lírica entonces no queda delineada como mimesis, acaso por su carácter no representativo, la subjetividad de su naturaleza, su transcurrir en un puro presente y esa condición abstracta que algunos –por caso, Stéphane Mallarmé⁵⁸– interpretaron como la filiación musical que sigue ligándola a sus orígenes, y otros –principalmente J. Paul Sartre⁵⁹–, como la condición que la exime del compromiso social exigible a la novela, sólo porque para el poeta las palabras son cosas, y el aspecto relacional de esas cosas con la realidad no se verifica bajo la forma de signo sino de imagen.⁶⁰

⁵⁸ Conferencia sobre la música y las letras, Londres, 1894.

⁵⁹ Jean Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature?*, 1948.

⁶⁰ Las ideas del filósofo francés respecto de la relación entre literatura y compromiso se desarrollan en el apartado “Las teorías: paradigmas y rupturas”, de la Primera

Las manos del poema
reconquistan la antigua reciedumbre
de tocar a las cosas con las cosas

Roberto Juarroz

Del corpus literario de la Antigüedad, en su mayor parte escrito en verso, fue la lírica la que conservó ese rasgo, que en lo formal permitió más adelante diferenciarla de la narrativa (prosa) y del teatro (diálogo).

2.1 La función poética del lenguaje

En el marco del paradigma semiológico-lingüístico,⁶¹ en la década de 1930, el lingüista ruso Roman Jakobson presentó una teoría sobre el funcionamiento del lenguaje, básica para la redefinición de los conceptos vinculados con el discurso literario. En un artículo publicado en *Lingüística y Poética* (1985)⁶² determina los seis elementos del acto comunicativo (*emisor, receptor, mensaje, canal, código y referente*) cuya respectiva relevancia –de acuerdo con la intencionalidad del hablante– origina las diferentes funciones del lenguaje: *emotiva, apelativa, poética, fática, metalingüística y referencial*. En la función poética (también llamada literaria) reside el carácter literario de una obra. Así, la articulación entre lingüística y literatura permite a Jakobson determinar que la centralidad opera en la construcción del mensaje y tiene en cuenta no sólo el significado de las palabras, sino sus aspectos fónicos (sonoridad, acento, ritmo) y semánticos (posibilidades connotativas de las palabras). De este modo, el hablante opera sobre dos ejes: el de selección (elige las palabras por sus sentidos literales o sugeridos, por su valor sonoro) y el de combinación (las combina linealmente para obtener un sintagma único que produzca en el receptor un determinado efecto, de carácter estético). Para la función poética, el

Parte del libro.

⁶¹ Para la caracterización del paradigma semiológico-lingüístico y las relaciones entre los principales aspectos, cf. el apartado “Las teorías: paradigmas y rupturas”, de la Primera Parte.

⁶² Conferencia que Roman Jakobson dictó en 1958, en Bloomington, Indiana.

interés no reside en lo que los significantes *dicen* sino en lo que sugieren, dentro de un contexto particular. En este juego reside la propiedad fundamental de la literatura y, en especial, del discurso lírico.

2.2 Rasgos principales del discurso lírico

La definición de lo poético se caracteriza por la dificultad de conceptualizar un proceso creador marcado por la subjetividad y la abstracción. Para hablar de discurso poético es necesario partir de sus realizaciones textuales: los poemas, caracterizados –desde lo formal– por el uso del verso. Los versos pueden ser regulares (mantienen un número fijo de sílabas y de rima) o libres (carecen de regularidad silábica pero poseen ritmo y ciertas particularidades expresivas).

Ejemplo de verso regular:

Caminante, son tus huellas
El camino y nada más;
Caminante, no hay camino
Se hace camino al andar.

Antonio Machado

Ejemplo de verso libre:

Se me ocurre que vas a llegar distinta
No exactamente más linda
Ni más fuerte
 Ni más dócil
 Ni más cauta

Mario Benedetti (*Poemas de otros*)

Los versos pueden agruparse en estrofas, cuya extensión es variable según el tipo de poema; algunas formas –como el soneto– exigen determinado tipo de estrofa. Esta particular composición en verso requiere una sintaxis propia, basada en dos recursos: la elipsis (omisión deliberada de elementos), que provoca efectos de lectura abiertos a partir de las resonancias connotativas, y la condensación, de impacto estético

en el receptor a causa de la síntesis que concentra la idea en unos pocos significantes.

- La particular sintaxis poética se basa, además, en el ritmo, componente clave para considerar a un texto, más allá de su forma externa, como lírico. Como en ningún otro género, en la poesía el aspecto sonoro es fundamental, y en la conjunción de acentos y silencios se percibe el carácter propio del poema, su filiación con la música y la danza. En algunos casos, la presencia de lo sonoro como elemento se manifiesta en la rima, que es la igualdad o semejanza de los sonidos finales de los versos, a partir de la última vocal acentuada. La rima puede ser **consonante** (cuando coinciden las vocales y las consonantes) o **asonante** (cuando sólo coinciden las vocales).

Ejemplo de rima **consonante**:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

Rubén Darío

Ejemplo de rima **asonante**:

Tal vez allá en la infancia, su voz de alondra
Tomó ese tono oscuro, de callejón...
O acaso aquel romance, que solo nombra
cuando se pone triste con el alcohol.

Homero Manzi

- En el plano semántico, el discurso lírico se caracteriza por la incesante indagación de las posibilidades del lenguaje: efectos sonoros, rítmicos, conceptuales, que se materializan en los llamados **tropos** o **figuras literarias**. En los **tropos** hay un uso no habitual de la palabra, con desplazamiento de significado (metáforas, metonimias, sinécdoques); las **figuras** expresan, por su parte,

una voluntad de estilo, una manera de resaltar la perceptibilidad del lenguaje, y se clasifican según el plano del pensamiento (hipérbole, oxímoron, redundancia, ironía, personificación, comparación), de la dicción (aliteración, onomatopeya) y de la construcción (parataxis, elipsis). En el siguiente ejemplo se verifica el desplazamiento de significado.

en un caldén de agua llovida
anaranjado el quejón llámate
.....
ay el quejón anaranjado
pidióme el juan para humanarse

Juan Carlos Bustriazo Ortiz

2.3 Métrica y versificación

El logro del ritmo propio del discurso lírico se relaciona con la medida de los versos, esto es, la cantidad de sílabas que componen un verso y permiten la adecuación de una idea a un metro determinado. Tal experiencia en el campo sonoro genera diversos efectos y abre el espectro poético en diversas configuraciones.

La variedad métrica del español es consabida. Desde el elemental bisílabo hasta el que supera las catorce sílabas, los versos pertenecen al arte menor (hasta 8 sílabas) o al arte mayor (más de 8 sílabas). Estos últimos suelen dividirse internamente en hemistiquios, por medio de una pausa denominada cesura

Ejemplo:

Me gustas cuando callas / porque estás como ausente

Pablo Neruda

Por ejemplo, los **romances**, composiciones poéticas octosilábicas: arte menor; el **soneto**, de versos endecasílabos: arte mayor.

2.4 Repertorio de formas poéticas

A lo largo de los siglos, algunas formas poéticas se han consolidado, dando origen a composiciones determinadas en base a su distribución en estrofas, la medida de sus versos y la rima. Son algunas de las más representativas:

- **Copla:** poema breve, en general de cuatro versos octosílabos, con rima consonante o asonante en los versos pares, utilizada especialmente en la poesía folklórica o tradicional.

El amor es como un potro
no se puede contener,
el caballo tiene riendas,
el amor ¡qué ha de tener!

Anónimo argentino

- **Lira:** estrofa de versos endecasílabos, combinados con heptasílabos, generalmente de cinco versos, aunque puede variar.

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento...

Garcilaso de la Vega

- **Redondilla:** estrofa de cuatro versos octosílabos, en las que riman el primero con el tercero y el segundo con el cuarto.

Hombres necios que acusáis
a la mujer, sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis;

Sor Juana Inés de la Cruz

- **Romance:** composición tradicional, de carácter narrativo, compuesto por una serie indefinida de verso octosilábicos, con rima asonante en los pares.

Romance del prisionero

Que por mayo era por mayo
cuando hace el calor
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor.
Cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor
cuando los enamorados
van a servir al amor
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por unaavecilla
que me cantaba el albor.
Matómela un ballestero;
déle Dios mal galardón.

- **Soneto:** composición de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, con rima asonante o consonante. De origen italiano, se consolidó en España en el siglo XVI. Es una de las formas líricas más rígidas en su estructuración y que no ha sufrido mayores variantes con el correr de los tiempos.

Soneto 20

No me conformo, no: me desespero
como si fuera un huracán de lava
en el presidio de una almendra esclava
o en el penal colgante de un jilguero.

Besarte fue besar un avispero
que me clava al tormento y me desclava
y cava un hoyo fúnebre y lo cava
dentro del corazón donde me muero.

No me conformo, no: ya es tanto y tanto
idolstrar la imagen de tu beso
y perseguir el curso de tu aroma.

Un enterrado vivo por el llanto,
una revolución dentro de un hueso,
un rayo soy sujeto a una redoma.

Miguel Hernández

2.5 Figuras retóricas

El código retórico-connotativo⁶³ da cuenta de los procedimientos estilísticos que rigen el uso intensivo del lenguaje en los contextos de producción de los textos literarios y de manera particular en el ámbito de la lírica, con efectos en la recepción. En este sentido, a diferencia de otros tipos textuales, contruidos sobre la base de normas sintácticas, semánticas y gramaticales que garanticen su claridad y eficacia, en el texto lírico se producen transgresiones normativas, conocidas como **figuras retóricas**.

En el plano fónico: figuras generadas a partir de los efectos sonoros de las palabras y sus combinaciones. Se relacionan con la musicalidad y el ritmo de los versos.

- Aliteración
- Paronomasia
- Onomatopeya

En el plano sintáctico: estas figuras se forman a partir de la alteración o ruptura del orden sintáctico lógico de las frases, o por construcciones particulares que se repiten en la estructura del poema.

- Hipérbaton
- Anáfora
- Paralelismo

⁶³ En términos de Ducrot *Dire et ne pas dire*. Paris, Hachette, 1972.

En el plano semántico: se trata de construcciones que, transgrediendo las relaciones semánticas de significado/significante, provocan distintos efectos de sentido.

- Metáfora
- Metonimia
- Sinécdoque
- Hipérbole
- Comparación o símil
- Antítesis
- Ironía

La lírica moderna abandonó paulatinamente los esquemas clásicos aunque siguió sosteniéndose esencialmente en el ritmo; entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, se originó la técnica del verso libre, ensayada por los simbolistas franceses y retomada por los movimientos vanguardistas americanos. A partir de estas transformaciones se sucedieron numerosos experimentos en el campo de la forma, a tal punto que resultaría difícil una clasificación que abarcara tendencias tan disímiles como el surrealismo, la generación *beat*, el realismo y el experimentalismo, entre otras.

La poesía, incesante, se despliega en nuevas tendencias, nuevas figuraciones. El sistema retórico opera en ambos extremos del fenómeno lírico y establece un circuito que se inicia como estrategia del lenguaje y concluye en el impacto emocional de la lectura. Por su parte, el carácter marcadamente “abierto” de los textos poéticos les confiere un estatuto particular y distintivo, un modo de expresión dúctil, que atraviesa los cambios estéticos y culturales y vuelve a plantear, una y otra vez, el doble enigma del sentido y la forma.

2.6 Una mirada desde la filosofía: Gastón Bachelard⁶⁴

La vasta obra de Gastón Bachelard⁶⁵ transita entre el hecho científico y la reflexión filosófica. Plantea la superación de la

⁶⁴ Este apartado recupera los aportes para la lectura de Bachelard desde la perspectiva del seminario de Posgrado “Figuras del presente. Teorías sociales de la literatura como arte en el horizonte del giro cultural” que dictó Miguel Dalmaroni (UNLP-Conicet) en la Universidad Nacional de La Pampa (sede Santa Rosa) entre el 6 y el 9 de mayo de 2008.

⁶⁵ Gaston Bachelard, filósofo, crítico y epistemólogo francés (1884-1962), es

dicotomía idealismo-materialismo a través de la concepción del dualismo entre la condición matérica de los cuerpos y las posibilidades virtuales de la imaginación.

Bachelard trabaja con la matriz de la discontinuidad, en consonancia con los temas que prevalecieron en la filosofía del siglo XX: el lenguaje y el destiempo. Cuando teoriza acerca de la propiedad radicalmente discontinua de la temporalidad, discute con Henri Bergson, y a partir de una preocupación matérica⁶⁶ (no materialista), esto es, relativa a las cualidades materiales –en un sentido sensorial– del arte, elabora su pensamiento acerca de la poesía. La actividad poética posibilitaría un vínculo de mayor intensidad con lo real en una dimensión físico-química, incluso alquímica, y esta hipótesis –aquí se advierte la influencia de Carl Jung– se articula sobre la base de la celebración de la diferencia entre el mundo real y la ciencia, entendida ésta como discurso autónomo que inventa teorías productivas, a partir de Einstein.

Bachelard propone una teoría literaria en cuyo centro domina la idea del arte como experiencia de lo real en tanto *presente*. Al mismo tiempo, va configurando una prosa ensayística exploratoria, asistemática, figurativa, en la que los textos entretejen una representación del imaginario poético. Las nociones que reformula una y otra vez en sus trabajos han sido analizadas y retomadas por la crítica y por los propios poetas.⁶⁷

La poesía es una metafísica instantánea, principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso conquista su unidad. El poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado y la reemplaza por un tiempo detenido, un *tiempo vertical*. Puede, por tanto, elevarse y hundirse. El tiempo horizontal, sucesivo, corresponde a la vida social, la cotidianidad.

autor de *La intuición del instante* (1932), *El nuevo espíritu científico* (1934), *La formación del espíritu científico* (1938), *Psicoanálisis del fuego* (1938), *Lautréamont* (1939), *El agua y los sueños* (1943), *El aire y los sueños* (1944), *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad* (1948), *La tierra y las ensoñaciones del reposo* (1948), *La poética de la ensoñación* (1960), *La poética del espacio* (1957).

⁶⁶ Este concepto proviene del ámbito de la crítica de arte, pero por analogía se aplica al campo de la literatura.

⁶⁷ La obra de Pedro Geltman -*Gaston Bachelard*. Buenos Aires: Almagesto, 1998-sintetiza su teoría; Jorge Monteleone, en Argentina, trabaja, asimismo, con crítica bachelardiana.

El instante poético supone una perspectiva metafísica provocada por la apertura de simultaneidades en el tiempo horizontal, por la ruptura de los marcos sociales, vitales y fenoménicos de la duración ajena al ser.

El poema, *autosincrónico*, borra toda horizontalidad llana; ya que el tiempo real no corre, sino brota, y así la trama poético-discursiva aparece como un tejido de simultaneidades.

En la perspectiva de Bachelard, el poeta paradigmático es Baudelaire, el creador que con su teoría y su práctica poética de las correspondencias –concebida como codificación de analogías sensoriales– capta los instantes decisivos del ser. Representa así la suma del ser sensible en un solo instante; y esas simultaneidades sensibles preparan simultaneidades ópticas, que conducen al ser fuera de su duración. La poesía permitiría dejar atrás la dualidad sujeto-objeto, ya que por sí misma crea instante, lo es.

Tópicos

De la teoría de Bachelard pueden extraerse los siguientes tópicos:

1) La figura del poeta como voluntad y participación. La figura del poeta es producto de una regeneración que sigue una voluntad de los impulsos, una forma de amor al mundo. El artista es quien mira lo que pasaría desapercibido si no fuera por esa mirada. Aprende a mostrar el mundo en una emergencia de la imaginación, que Bachelard prefiere *material* en el sentido de “elemental”. Se plantea entonces una fenoménica de los elementos que el mundo ofrece de sí como empezado e inconcluso, el mundo como tarea abierta, y encadenado, a la vez, a la sucesión de los dualismos y maniqueísmos. La intuición del instante que se configura en la poesía disuelve los dualismos. Con marcado sesgo de las ideas de Schopenhauer y Nietzsche, Bachelard concibe la voluntad como esa fuerza íntima descubierta en las cosas que pone en marcha un mundo, que vuelve plenas las formas y activa la voluntad de amar ese mundo como integridad. La voluntad, tomada de la materia, decide para el poeta –el soñador por excelencia– el destino de habitar las formas creadas en un impulso unificador. De ahí que utiliza la figura del alma, en el sentido de *ánima*, “lo que anima la materia”, y se hace uno

con el artista en el momento de la creación. La noción de voluntad atrae la idea de participación en el devenir ardiente de una violencia creadora; es la respuesta a la atracción que ejerce el dominio de la materia. De modo que la experiencia produce las formas (y no a la inversa), y la participación en el acto está protagonizada por la sustancia, por los elementos mismos.

2) Poesía como discontinuidad por exageración. La participación, y no la forma, es lo real, lo que es. Esa unificación entre el ensueño del poeta y el ensueño de la materia produce materia nueva, es activación de los elementos. La poesía revela una discontinuidad radical, no con el mundo sustancial sino con el mundo del intercambio cotidiano. No hay realidad antecedente a la imagen literaria; ésta deviene configuración de una experiencia que no tenía lugar en el mundo dado. La literatura no es un sucedáneo de algo previo o de otra actividad. Así, la imagen literaria se piensa como un efecto explosivo: hace estallar lo dado, lo conocido (palabra, figura); está en su esencia dar lo que aún no es mundo. Esta concepción de la literatura como jactancia dinamogénica (energética) de la realidad se vincula estrechamente con la de la imaginación poética como desborde, exageración. Sin exageración (otra nominación del acto poético en tanto gesto hiperbólico), lo genuino vital no puede desarrollarse. En este sentido, lo imaginario poético sería –por redundancia– un exceso de la imaginación, y una doctrina del imaginario implicaría casi naturalmente una filosofía del exceso. Bachelard plantea entonces la estrategia de compensación: exagerar es un modo de escapar a los hábitos de la reducción, al mundo del que ya se dispone; por este medio el artista consigue evitar que se reduzca la experiencia y amplifica las posibilidades del ser en el mundo.

3) La poesía y el instante metafísico en presente. La imagen (resaltar súbito) siempre está en pasado, pero la imagen poética (*ex nihilo*) rechaza la causalidad narrativo-temporal (biográfica, histórica), ya que procede de una ontología poética. Para comprenderla, hay que suprimir cualquier idea de mediación. Su relación con el pasado debe ser pensada en términos inversos a la causalidad. Repercute y resuena de sí-hacia, nunca viene de-: es lo discontinuo propiamente dicho. Arrastra, pero no es un fe-

nómeno de arrastre. Claro que se trata de actos breves, aislados; impulsos lingüísticos que siempre se salen de la línea ordinaria del discurso pragmático; se trata de imágenes no-vividas, ya que imaginar es, desde lo óptico, superior a vivir.

Esa cualidad de presente radicalmente nuevo y discontinuo conlleva la condición del olvido. El saber va acompañado por un olvido igual al saber mismo. El no-saber constituye la condición primera para el comienzo puro de una obra. La función de lo real consiste en presentar al pasado como automatismo, mientras que la función de lo irreal inquieta, despierta al ser dormido en el automatismo. A través de este derrotero, Bachelard desemboca en la denuncia o impugnación del intelectualismo de la metáfora, que califica de “servil” (en el sentido de vicaria y sustituta) porque su efecto consiste en “ratificar lo que ya conocemos”, a diferencia de la imagen, donadora de ‘ser’ cuyo efecto “abre mundo”. Por ende, si la metáfora se encuentra vinculada con el pasado, la imagen vindica la superficie del ser, lo presente.

4) **El ensueño (rêverie)**. Se define como el estado de experiencia presente –tránsito que se adjudica a vates, sibilas, pitonisas–, vinculado con la biblioteca. Estado excepcional que difiere del sueño, porque insiste, y también de la vigilia. El ensueño, entonces, en términos de “estado” puede pensarse como sinónimo teórico del instante. Como ejemplo, “El nácar b” de Rimbaud es testimonio y forma del instante que el ensueño del autor hace real, presentifica: la imaginación brilla sobre la luz. O el caso de Baudelaire, que ve la hora en los ojos de los gatos. Así es que el ensueño se textualiza como una especie de explicación o descripción de la imagen, más que la muestra de la imagen misma. Así, en el poema de José Emilio Pacheco (1966):

Si se extiende la luz
toma la forma
de lo que está inventando la mirada.

En realidad, el ensueño suprime la memoria, mientras que el sueño es un estado de la memoria. La memoria del ensueño es memoria de lo inmemorial, del espacio, de lo materializable. El ensueño se distingue o se advierte por contraste; se puede

calibrar la funcionalidad del poema planteándolo como un cepo para soñadores, pues se sitúa y permite situarse fuera del mundo de la duración, en la casa del ser.

Alegóricamente, el mundo de las palabras puede verse como una casa estratificada: en la planta baja se ubica el sentido común, esta sección está conectada con los vecinos y la calle, dispuesta al comercio exterior. Es el lugar donde habita el filósofo. Un poeta solo pasa por este piso para ir al sótano o al desván, donde residen las figuras del ensueño como no-saber del mundo.

El ensueño conlleva un aspecto terapéutico, pues en este estado el alma vela sin tensión, activa pero descansada. Es un estado que produce o da el alma que sueña. La teoría del instante comporta la concepción de un reposo activo o ausencia de tensión en vela.

La descripción de estos estados, en el ámbito de la metafísica, conduce naturalmente al rescate de la memoria de la infancia, memoria no animada por el tiempo, y sin embargo, especializada. Claro es que la infancia, como pura experiencia presente del acto de ser, como un estado destemporizado, significa, para Bachelard, un tópico privilegiado de la poesía, e incluso, por momentos, su real equivalente.

De la teoría a la experiencia:

1) En Roma, durante la primera mitad del siglo I a.C., Cayo Valerio Catulo adapta al latín este poema de Safo, la legendaria lírica nacida en Lesbos hacia el 612 a.C. Examinar, a partir del paralelismo entre ambas piezas, diferencias y variaciones, y explicar en qué plano ocurren (temático, léxico, retórico) y a qué tipo de circunstancia biográfica o social responderían.

.....
Fr. 2D = 31 L.-P.

Safo

Paréceme igual a los dioses aquel
hombre que enfrente de ti se sienta
y arrobado, a tu vera tus palabras
dulces escucha
y tu risa amorosa; que a mí, lo juro,
me ha herido el corazón en el pecho:

pues cada vez que te miro un instante
mi voz se quiebra,
inerte queda mi lengua y un fuego
penetra al punto sutil en la piel,
por lo ojos no veo, los oídos
zumban sin fin,
un sudor frío me empapa, un temblor
me domina total, más que la hierba
pálida estoy; sin fuerza, casi muerta
ya me parezco;
mas no caigas rendida, pues al pobre...

Traducción Vicente Bécades y Francisca Pordomingo, en
“Lírica griega”. Codoñer, Carmen (coord.). *El comentario de textos griegos y latinos*. Madrid: Cátedra, 1979. 29.

Poema 51

Catulo

Aquel me parece ser un dios,
aquel, si no es una impiedad, me parece superar a los
dioses,
el que, sentado frente a vos, constantemente
te observa y escucha tu dulce reír.
Miserable, esto desgarrar todos mis sentidos,
pues tan pronto como te veo,
Lesbia, nada resta de mí...
La lengua se entorpece,
una tenue llama fluye por
debajo de los miembros,
los oídos tintinean con su propio sonido,
las lámparas gemelas de mi rostro
se cubren con noche.
El ocio, Catulo, te molesta,
con el ocio te regocijás y te alegrás demasiado:
El ocio, otrora, perdió a reyes
y prósperas ciudades.

Silvestri, Leonor. *Catulo. Poemas. Una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005. 47.

2) Comparar las versiones anteriores con la recreación que realiza la poeta argentina contemporánea Leonor Silvestri (1976-) y escribir un texto crítico acerca de los procedimientos que ha utilizado, el efecto de recepción y las posibles motivaciones que habrían determinado fusiones, coincidencias y diferencias en esta textualización.

Lesbia

Leonor Silvestri

Ella me parece semejante a una diosa,
si me lo permiten, diría aun mayor,
ella me parece semejante a una diosa.

Sentada frente a vos constante te contempla,
te escucha dulcemente reír.

Esto hizo aletear el corazón dentro de mi pecho
pues con sólo mirarte un minuto Lesbia
me siento miserable, pierdo mis sentidos:

El temblor me captura entera.
Ninguna voz me queda en la boca
la lengua se astilla
el sudor galopa en llamas por debajo de la piel
los oídos retumban con su propio sonido
lámparas gemelas cubiertas de noche.

Demasiado tiempo libre
me exalto, me regocijo.
demasiado tiempo libre
lesbia

Al fondo, la pasión. 2004.

3) Es frecuente que los compositores o cantautores contemporáneos incorporen a sus temas versos o frases de poemas ya conocidos y realicen de este modo un ejercicio de intertextualidad. Les proponemos leer el siguiente texto de Cesare Pavese y luego:

a) analizar el sentido posible de la expresión “Vendrá la

muerte y tendrá tus ojos” en ambos poemas;
b) determinar qué transformaciones determina la trasposición del original a otro formato, como el de la canción.

Puede acceder al video de la canción “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”. *Los Animalitos* en co- autoría con Andrés Calamaro (en www.losanimalitos.com.ar)

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos...

Cesare Pavese (1908-1950)

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos
-esta muerte que nos acompaña
de la mañana a la noche, insomne,
sorda, como un viejo remordimiento
o un vicio absurdo-. Tus ojos
serán una vana palabra,
un grito acallado, un silencio.
Así los ves cada mañana
cuando sola sobre ti misma te inclinas
en el espejo. Oh querida esperanza,
también ese día sabremos nosotros
que eres la vida y eres la nada.
Para todos tiene la muerte una mirada.
Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.
Será como abandonar un vicio,
como contemplar en el espejo
el resurgir de un rostro muerto,
como escuchar unos labios cerrados.
Mudos, descenderemos en el remolino.

Verrà la morte e aurà i tuoi occhi-
questa morte che ci accompagna
dal mattino alla sera, insonne,
Sorda, come un vecchio rimorso
o un vizio assurdo. I tuoi occhi
saranno una vana parola,
un grido taciuto, un silenzio.
Così li vedi ogni mattina

quando su tesola ti pieghi
nello specchio. O cara speranza,
quel giorno sapremo anche noi
che sei la vita e sei il nulla
Per tutti la morte ha uno sguardo.
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
Sarà come smettere un vizio,
come vedere nello specchio
riemergere un viso morto,
como ascottare un labbro chiuso
Scenderemo nel gorgo muti.

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos

Letra de Andrés Calamaro en coautoría con Nico Landa de "Los Animalitos" (2001)

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos,
el vino triste tendrá tus ojos,
la traición también tendrá tus ojos rojos,
el fin de la fantasía tendrá tus ojos,
Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.
La paz reinante también tendrá tus ojos también, re-
nacerá
la vida y tendrá tus dos o tres ojos.

Yo también tengo tres ojos:
los dos de toda la gente normal y uno más,
en el medio de la gente diferente, al de los de la vereda
de enfrente....los indiferentes.
Soy amargo y soy diablo
y camino encima de la gente
no nací en Avellaneda pero soy de Independiente
soy creyente, ni paisano, ni payaso,
soy de San Lorenzo de Almagro.

Aquello que me dejo flaco
tiene el blanco de tus ojos... rojos silenciosos,
todo lo que toco, se parece a tus ojos y se rompe,
dueño de un corazón loco que se parece a tus ojos,

vendrá la muerte y tendrá tus ojos...

Tendrá tus ojos...

.....

4) De modo explícito, la escritora Olga Orozco⁶⁸ –argentina, contemporánea– ha referido su idea de la poesía a la teoría de Gaston Bachelard:

-Siempre creí, con Bachelard, que la poesía era vertical y la prosa horizontal. La prosa sirve para lo cotidiano, lo lineal; la poesía sirve para lo extraordinario, va hacia lo alto, hacia la plegaria, pero también intenta trascender el mundo hacia lo bajo, hacia los abismos y las zonas más oscuras tratando de vislumbrar lo invisible en el hombre. Además creo que todos los hombres somos en cierto punto invisibles, somos para los demás una cáscara que no revela todo lo que oculta. En mi primer libro está en germen lo que vino después, quizá con una mayor riqueza idiomática y afinamiento de recursos. En realidad, todo podría ser un larguísimo poema interrumpido por el cansancio, por la pereza o por el obstáculo insalvable.

(Entrevista de Myriam Moscona, en www.soydetoay.com.ar/, consultado el 18/05/09)

Analizar “Lamento de Jonás” desde la perspectiva crítica de Gaston Bachelard y consignar los elementos léxicos, temáticos y retóricos que funcionarían como indicios textuales de esa concepción poética.

⁶⁸ Nació en Toay, La Pampa, el 17 de marzo de 1920. Posteriormente vivió en Bahía Blanca hasta los dieciséis años, y luego se trasladó a la ciudad de Buenos Aires, donde inició su carrera literaria. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. Falleció en Buenos Aires el 15 de agosto de 1999.

Lamento de Jonás

Olga Orozco

Este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas,
este saco de sombras cosido a mis dos alas
no me impide pasar hasta el fondo de mí:
una noche cerrada donde vienen a dar todos los espejismos
de la noche,
unas aguas absortas donde moja sus pies la esfinge de otro
mundo.

Aquí suelo encontrar vestigios de otra edad,
fragmentos de panteones no disueltos por la sal de mi sangre,
oráculos y faunas aspirados por las cenizas de mi porvenir.
A veces aparecen continentes en vuelo, plumas de otros
ropajes sumergidos;
a veces permanecen casi como el anuncio de la resurrección.

Pero es mejor no estar.
Porque hay trampas aquí.
Alguien juega a no estar cuando yo estoy
o me observa conmigo desde las madrigueras de cada soledad.
Alguien simula un foso entre el sueño y la piel para que me
deslice
hasta el último abismo de los otros
o me induce a escarbar debajo de mi sombra.

Es difícil salir.
Me tapián con un muro que solamente corre hacia nunca
jamás;
me eligen para morir la duración;
me anudan a las venas de un organismo ciego que me exhala
y me aspira sin cesar.

Y el corazón, en tanto,
¿en dónde el corazón
el tambor de nostalgias que convoca en tinieblas a todos los
relevos?

Por no hablar de este cuerpo,

de este guardián opaco que me transporta y me retiene
y me arroja consigo en una náusea desde los pies a la cabeza.

Soy mi propio rehén,
el pausado veneno del verdugo,
el pacto con la muerte.

¿Y quién ha dicho acaso que éste fuera un lugar para mí?

Museo salvaje, 1974

.....

Otros itinerarios de lectura

Baher, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973.

Juarroz, Roberto. *Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1980.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Labor, 1983.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Quilis, Antonio. *La métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.

Bibliografía citada

Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. México: FCE, 2002.

----- . *El aire y los sueños*. México: FCE, 1980.

----- . *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE, 1991.

----- . *El derecho de soñar*. México: FCE, 1985.

Heidegger, Martin. *Acheminement vers la parole*. Traduit de l'allemand par J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier. París: Gallimard, 1986 [1959].

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1985 [1958].

Pacheco, José Emilio. *El reposo del fuego*. México: Era, 1966.

3. El género dramático

Al dramaturgo se le presentan tres actitudes hacia la vida. Puede reflejarla, enferma o sana, sobre la base del principio de que el arte imita a la vida. Puede tratar de cambiarla, basándose en el principio igualmente válido de que la vida imita al arte. O puede retirarse de ella a una fantasía privada que se relacione con el mundo objetivo sólo periféricamente y por casualidad. Éste es el camino más falso de todos, y por cada escritor sensato que lo emprende hay una docena de paranoicos. Retirarse de la vida secular es un remedio apropiado para algunos poetas y para todos los místicos, por no mencionar a esos seres humanos serenos y excepcionales que siguen los preceptos del budismo zen, pero muy pocas veces da resultado en un lugar tan social y público como es el teatro.

Kenneth Tynan (1967)

3.1. El teatro como discurso literario y social

Desde Aristóteles, el teatro se define como literatura y aparece como objeto de una extensa serie de poéticas en el ámbito de la latinidad, y después en el neoclasicismo. Ya Horacio, en su *Ars Poetica*, lo asimila a la totalidad de los géneros literarios y, al igual que Aristóteles, discrimina entre teatro y representación, ratificando que el texto puede ser leído como literatura. Durante el siglo XVII, los teóricos retoman y comentan en numerosos tratados la *Poética* fundante de Aristóteles, que identifican con la estética teatral misma, criterio que continúa durante el siglo XVIII y la mayor parte del XIX.

El proceso de semiosis o producción de sentido del género teatral se distingue de otras prácticas artísticas y literarias por la naturaleza particular de su enunciación. Las marcas de esta especificidad se originan en la doble articulación discursiva y complementaria que caracteriza al texto dramático (forma teó-

rica constituida por el plano textual –réplicas y didascalias⁶⁹– y el escénico –acotaciones, decorados, etc.– y al texto espectacular (puesta en escena en sentido totalizante): la estructura del diálogo se desdobra en diferentes emisores / receptores de signos / mensajes. De modo que, para examinar la especificidad lingüística en el fenómeno teatral, es necesario considerar los componentes esenciales del discurso dramático, tales como la relación entre locutor y alocutor (las personas del diálogo), las condiciones de enunciación (representación), el empleo de estructuras retóricas particulares, la deixis⁷⁰ y la anáfora (referencia a una situación precedente), que permiten la contextualización del discurso y la inferencia de las funciones del lenguaje.

El teatro exhibe un sujeto múltiple distribuido en una serie de enunciadores que comprende al autor del texto dramático, al autor del texto espectacular y a los personajes/actores. El discurso de este sujeto múltiple está determinado, además, por características del contexto sociocultural: las denominadas «condiciones de producción socio–históricas».⁷¹ Según M. Pêcheux (1978) y R. Robin (1973), la relación de los discursos con las condiciones de producción se instauran a través del marco institucional, los aparatos ideológicos en los que se inscriben, la coyuntura política, las representaciones y convenciones sociales, las relaciones entre destinador y destinatario, las posiciones

⁶⁹ En el teatro griego clásico las didascalias son los registros que contienen información sobre las obras, fecha y lugar de composición y representación, resultado de certámenes dramáticos, etc. En los antiguos manuscritos no figuran acotaciones acerca de la manera de actuar, y ni siquiera se advierte con claridad quién pronuncia las réplicas. Actualmente, se denomina didascalia al sistema paratextual de las obras dramáticas consistente el conjunto de acotaciones por las cuales el autor va pautando la representación mediante indicaciones escénicas, descripción de espacios, personajes, atavíos, conductas. Puede asimilarse a las características del texto narrativo.

⁷⁰ Según Lyons, citado por De Toro (1992: 26): “Entendemos por deixis la localización e identificación de personas, objetos, acontecimientos, procesos y actividades de las cuales hablamos, o a las cuales nos referimos, en relación con el contexto espacio/temporal creado y sustentado por el acto de enunciación y por la participación, característica en éste, de un solo locutor y al menos un alocutor”. Se consideran deícticos, en el marco de la lingüística de la enunciación, los pronombres y adjetivos demostrativos, los adverbios de tiempo y lugar, los pronombres personales.

⁷¹ M. Pêcheux retoma la noción de «condiciones de producción», procedente de la psicología social, para referirse al entorno material e institucional del discurso y a las representaciones imaginarias que se hacen los interactuantes acerca de su respectiva identidad y acerca del referente del discurso (Pêcheux, 1978: 16-23).

entre los agentes en el campo de los conflictos sociales e ideológicos y los efectos estratégicos que se buscan. Como en todo discurso social, estos componentes se yuxtaponen en “campos discursivos con lenguajes fuertemente marcados” por donde circulan “los grandes paradigmas de una hegemonía dada” (Angebot 1986: 10), hegemonía que, de acuerdo con los contextos de producción y las circunstancias de enunciación puede, entre otros intereses, legitimar o censurar enunciados, imponer formas legítimas de lenguajes, insinuar saberes y procedimientos en los discursos mediante conjeturas.⁷²

Así como el autor de un texto dramático disemina cargas ideológicas en el texto y construye un modelo ideal y ficticio de destinatario, el lector/espectador empírico reideologiza el texto proyectando su ideología procedente de un contexto particular. El lector/espectador es, por lo tanto, un constructor de significados, porque debe decodificar y asignar significados a los elementos que se presentan en conjunto o en detalles, principalmente cuando se enfrenta con piezas teatrales en las que las acotaciones escénicas son escasas y exiguas y cuando, además, advierte por intermedio de la deixis y la anáfora que lo representado no se corresponde plenamente con los referentes extratextuales.

Como lo ha señalado Foucault (1992) un discurso refleja / refracta, es decir, expresa / oculta aspectos del universo de lo real y, por otra parte, responde a las reglas de lo decible y no decible para un momento y un lugar determinados. Muchas veces el autor de una pieza teatral –consciente o no de su producto simbólico– procura desmontar su voz y la de otros sujetos sociales bajo las formas de la alusión, la presuposición y el silenciamiento, de modo tal que genera un espacio de entrecruzamiento de saberes, lenguajes e ideologías.

⁷² Es el caso de la llamada “obra de tesis”, formulación teatral que el siglo elabora en el contexto del realismo artístico y que consiste en el tratamiento dramático de temas sociales conflictivos a través de la discusión de los personajes, que ponen en escena puntos de vista y arriesgan opiniones acerca de tales problemas. Si bien la narrativa y el teatro de todos los tiempos ofrecen ejemplos de este procedimiento y el concepto obra de tesis resulta útil para reexaminar la literatura del pasado, se considera que el autor paradigmático en esta modalidad es Henrik Ibsen, escritor noruego que concentra la visión de la sociedad de su tiempo en la exposición de los dramas morales de sus personajes. La producción teatral de Henrik Ibsen abarca la segunda mitad del siglo XIX. *Casa de muñecas* y *Un enemigo del pueblo* son sus piezas más conocidas.

Durante la primera mitad del siglo XX, algunos dramaturgos europeos⁷³ –al tiempo que reflexionan acerca de sus obras, sus criterios, el lenguaje y su validez como forma de representación– elaboran una poética que cuestiona la realidad contemporánea: mientras unos observan el desencanto y la angustia y adoptan una mirada escéptica ante las posibilidades del cambio, otros plantean la necesidad de transformar la sociedad y consideran que el teatro puede convertirse en uno de sus instrumentos. Por consiguiente, la actividad del lector/espectador será desvelar el contenido implícito de esos enunciados para poder explicar las relaciones internas entre lo ideológico y lo lingüístico, las marcas del sujeto en su discurso y la circulación de los discursos sociales literarios y no literarios que se intertextualizan dentro de las obras teatrales.

3.2. Reseña histórica. Avatares del género

3.2.1. Antiguos, clásicos, románticos

En la mayoría de las culturas –y precedido por la danza, los cantos corales, el mimo y la mascarada–, el fenómeno teatral se vincula, desde sus orígenes, con contextos míticos y religiosos. De los rituales dionisiacos de la Antigüedad griega surgen los rudimentos de una representación teatral a partir de la instauración del diálogo del corifeo, y luego también del actor, con el coro. Según la tradición, del ditirambo original, cantado en honor a Dionisos, habrían derivado la tragedia⁷⁴ y el drama satírico. La tragedia habría evolucionado con la incorporación de la leyenda heroica como tema, hasta alcanzar el punto más alto de su realización en el siglo V a.C. También la comedia –que algunas interpretaciones hacen proceder de los cantos callejeros en las aldeas y otros de las formas burlescas del ditirambo–, de argumento anti-

⁷³ El teatro épico de Bertold Brecht en Alemania, por ejemplo, es cuestionado más adelante por los autores que preconizaron el llamado teatro del absurdo. Entre ambas posturas estéticas se puede mencionar un conjunto de autores, tales como Jean Paul Sartre, Jean Giraudoux, Jean Anouilh y Albert Camus en Francia, que presentan, según Esslin (1966: 15), la irracionalidad “de la condición humana pero con un razonamiento edificado lógicamente”, debido a la que la intención es ofrecer soluciones.

⁷⁴ Cf. especificaciones acerca de este género en el capítulo 2 de la Primera Parte, “De la Poética a las poéticas”.

heroico y tono irónico y crítico, tuvo su auge en el siglo V a.C. y presentó tres tipos sucesivos: antigua, media y nueva.⁷⁵

Desde el siglo III a.C., en Roma, la creciente helenización opera sobre las tendencias autóctonas y produce un arte singular, una de cuyas manifestaciones es el teatro: se representan tragedias y comedias, en algunos casos de tema y ambiente griego y en otros de forma y contenido nacional, con un claro predominio y evolución del género cómico.

Durante la Edad Media, después de una ruptura de siglos con el mundo antiguo, el teatro vuelve a surgir en el ámbito religioso, concretamente, a partir del drama litúrgico cristiano –que da origen a los misterios, milagros y autos sacramentales– representado primero en el templo y luego en el pórtico y en la plaza, con la consiguiente incorporación de elementos profanos y un desarrollo independiente en el extenso período que llega al siglo XV. La farsa y la tragicomedia son los géneros dramáticos que funcionarán como bisagra o puente en la transición al Renacimiento. A manera de ejemplo, recordemos la obra del español Fernando de Rojas, *La Celestina* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499).

El Renacimiento europeo redescubre la Antigüedad greco-latina a través de las poéticas de Aristóteles y Horacio, que cons-

⁷⁵ La comedia vieja alcanzó su auge con Aristófanes (450-385 a.C.), de quien se conservan once obras. La comedia aristofánica incorporó elementos tradicionales; el coro, a través de disfraces, representaba los personajes que, usualmente, daban título a la obra (ranas, aves, ancianos, mujeres, avispas). Antes de la entrada del coro, se presenta un “prólogo”, breve discurso que expresa las opiniones del autor acerca de moral, poesía, política o temas de actualidad; este rasgo es una supervivencia de las antiguas burlas y sátiras. Los chistes, a menudo, referían a temas escatológicos y, con las bufonadas y burlas, parodiaban y ridiculizaban a ciudadanos prominentes de Atenas. Estas intervenciones amenizaban los argumentos, cuya principal característica era la irrealidad extrema. Cratino, Ferécates y Eupolis se distinguieron también en la comedia antigua. El arte de Aristófanes fue sustituido por una comedia de costumbres, deudora de Eurípides en su temple y en sus máximas, que se diversificó en media y nueva, aunque eran semejantes y en la actualidad se las conoce bajo el nombre genérico de comedia. De la media, se observa que ridiculizaba a renombradas figuras, pero sin mencionarlas en forma directa. El representante de la comedia nueva fue Menandro, aunque no ha quedado ninguna obra completa de su autoría. El teatro de Menandro (342-292 a.C.) se caracteriza por la desaparición del coro en escena, diálogos vivaces, descubrimientos y encuentros imprevistos entre gemelos, prostitutas, padres e hijos. De ambientación en el espacio urbano, los enrevesados argumentos proceden de la cotidianeidad (amores contrariados, conflictos generacionales, violaciones) aunque siempre se resuelven en un final feliz. Los personajes responden a arquetipos populares que representan vicios del carácter (el avaro, el misántropo, el parásito, entre otros). Sus comedias fueron adaptadas en el ámbito latino por Plauto (254-184 a.C.) y Terencio (194?-159 a.C.) y, a través de ellos, el género resurgió en el Renacimiento europeo.

tituyen el fundamento de los códigos culturales y literarios (la regla de las tres unidades, el decoro, la verosimilitud) del sistema teórico teatral que guía la producción de obras dramáticas de los siglos XVI y XVII. Durante el período se desarrollaron dos formas de teatro: una vertiente popular (con amplia repercusión en el drama español, inglés e italiano) y otra culta (particularmente en Francia), más apegada a la tradición griega y romana y con un carácter cortesano. El control de la escritura gobierna la dramaturgia francesa y los principales autores de comedias y tragedias –Molière, Racine, Corneille– se debaten entre dos polos internos del sistema: “la defensa contra los doctos y su censura o (...) una polémica sobre las propias reglas, que será la base de la aparición de una nueva dramaturgia en el siglo siguiente” (Naugrette 2000:101). En Inglaterra, en cambio, las obras del teatro isabelino y, en especial, las de W. Shakespeare, se destacan por la libertad formal en cuanto a lo creativo y por el amplio conocimiento del teatro como forma de expresión y como espectáculo.⁷⁶ Por su parte, en España se asiste, desde mediados del siglo XVI a una renovación del género dramático, que alcanzará su punto culminante con la producción de Lope de Vega y Carpio (1562-1635). La profusión de obras escritas y atribuidas a Lope evidencia por un lado, las búsquedas estéticas, estilísticas y formales del dramaturgo, y por otro, la consolidación de un público que comenzaba a consumir con avidez el espectáculo teatral. El teatro de Lope y la denominada “comedia nueva” representan un cambio en la producción literaria de occidente, que sintetiza tradiciones cultas y populares y retórico-literarias a la vez que aporta novedades que afectan la concepción misma y el estatuto de lo artístico (Blecua 1981).

Por su parte, en Italia va a surgir, en el siglo XVI, el fenómeno denominado “*commedia all'improvviso*, *commedia a saggio*, *commedia di zanni*” (Pavis 1990:81), un estilo teatral de carácter revolucionario, que consiste en la improvisación gestual o verbal a partir de un boceto breve, con una línea argumental sencilla a partir de la cual actores y actrices, especializados en

⁷⁶ Constituyen los rasgos más significativos de este tipo de dramaturgia la ausencia de escenografía, que obligaba a construirla a través de los parlamentos de los personajes; el despliegue de recursos dramáticos y actorales; la no observancia estricta de las unidades de tiempo, lugar y acción, y de la separación entre lo trágico y lo cómico.

un personaje (Arlequín, Polichinela, Pedrolino, Colombina, entre otros), realizan una crítica y parodia social. El éxito de la *Commedia dell'Arte* –así se la identificó– conquista las plazas y escenarios europeos, se extiende hasta fines del siglo XVII y encuentra sus prolongaciones en el teatro realista, el cine mudo y el teatro de vanguardia del siglo XX, donde recupera el valor de la expresión corporal, la investidura de la máscara y, fundamentalmente, la creación colectiva.

El arte teatral que se gesta en las últimas décadas del siglo XVIII, en el contexto de la estética del Romanticismo, y que se prolonga durante el siglo XIX, sienta las bases de la nueva dramaturgia: en nombre de una absoluta libertad creadora se rechazan las reglas impuestas por la tradición literaria y la separación estricta de géneros y estilos. Los autores románticos, como Víctor Hugo, desplazan el conflicto desde el mundo de los héroes, con su culpa trágica, hacia el ámbito familiar, donde se muestra al individuo enfrentado con la sociedad: la escena construida se instala como un instrumento para analizar las vicisitudes del hombre contemporáneo. La combinación de géneros da como resultado nuevas formas teatrales –drama, melodrama y vodevil– que dominan progresivamente los escenarios europeos y americanos: el desfile de héroes, villanos, jovencitas inocentes, graciosos, además de la inserción de episodios o *sketches*, resultarán, *a posteriori*, fórmulas recurrentes en los géneros cinematográfico y televisivo.

3.2.2. Una nueva dramaturgia

Cuando se ve que nuestro mundo actual ya no cabe en el drama, entonces resulta que el drama ya no cabe en este mundo.

Bertolt Brecht

Hacia fines del siglo XIX el drama burgués se alejaba de la realidad social y del arte, y el romántico no lograba conjugar sus ideales con las necesidades del público espectador. En tal sentido, el teatro concebido en la esfera del realismo propone que se reproduzca en el escenario la cotidianidad del propio espectador; es decir, plantea los conflictos de la vida común y ofrece una mirada “optimista” sobre la posibilidad de resolverlos. El

teatro naturalista, en cambio, toma como modelo a los sectores más marginados de la sociedad para mostrar las contradicciones del siglo sin indagar en las causas que las originaron. La insatisfacción de los artistas de fin de siglo aparece condensada en una obra de corte simbolista, *Ubú Rey*, del francés Alfred Jarry,⁷⁷ que enfrenta a los espectadores con un espejo distorsionado donde se proyecta la estupidez de sus vidas y la vulgaridad de sus vicios e ideales. Desconcertante y provocadora para su tiempo, la obra permite al autor explorar el mundo en cualquier dirección y sirve de modelo no sólo para los futuros movimientos dramáticos de vanguardia (como el teatro dadaísta y el surrealista), sino también para el teatro del absurdo que se desarrollará a mediados del siglo XX.

En efecto, la renovación de la dramaturgia occidental está ligada a la aparición de las vanguardias, que determinan un cambio radical en lo que respecta al abandono de las convenciones del teatro realista, la representación, las temáticas seleccionadas y la posición de los dramaturgos en cuanto a los modos de interpretar la realidad contemporánea. Tras la Primera Guerra Mundial, alcanza su auge en Alemania el teatro expresionista, con sus obras actuadas por personajes grotescos y arquetípicos que mezclan subjetivismo y denuncia social en una estructura episódica. Si bien las primeras obras de B. Brecht⁷⁸ se encuadran en el teatro expresionista, lo cierto es que, más tarde, su *teatro épico* (esto es, narrativo), en oposición con la dramaturgia clásica y con la teoría aristotélica de la identificación, propone una catarsis de otro tipo: el placer de cambiar la realidad mediante la reflexión crítica del espectador, nacida del distanciamiento, de la conciencia de estar frente a un espectáculo y de la necesidad de tomar conciencia de su contexto alienante, verdadero factor

⁷⁷ La pieza teatral fue estrenada el 10 de diciembre de 1896 en el Théâtre de L'Oeuvre de París. Es una comedia grotesca, ideada inicialmente para teatro de marionetas, que recupera los personajes de Polichinela y el Falstaff de de Shakespeare, y que propone a través del humor, la risa y el lenguaje escatológico, una burla contra la mentalidad burguesa.

⁷⁸ Bertolt Brecht (Baviera 1898 - Berlín Oriental 1956). Poeta, dramaturgo, militante antifascista. Autor de *La ópera de dos centavos*, *Madre coraje*, *Galileo Galilei* y *El círculo de tiza caucasiense*, *Los fusiles de la madre Carrar*, entre otras piezas.

que incide en su destino.⁷⁹ En Italia, L. Pirandello plantea un teatro basado en la oposición realidad/apariencia, pero no se expresa mediante diálogos sino mediante la propia estructura de la obra: tal el caso de la pieza *Seis personajes en busca de un autor* (1921) en que el dramaturgo discute con sus criaturas el sentido de la existencia, la imposibilidad de conocimiento y la falta de una razón de ser, que clausura la explicación.

El contexto de la segunda posguerra estimula una búsqueda de nuevas formas teatrales que permitan expresar la angustia y la desesperación del hombre de mediados del siglo veinte. Las obras de Jean Paul Sartre –*A puerta cerrada* (1944), *Las moscas* (1943)– ponen en escena la tesis existencialista que considera al hombre perdido en un universo, solo, incomunicado y con su sola libertad para darle un sentido a la vida: la expresión de este absurdo se manifiesta a través de un estilo dramático tradicional mediante un lenguaje lógico. A mediados de los años cincuenta, el irlandés Samuel Beckett y el rumano Eugène Ionesco proponen otra forma de interpretar el desencanto y la angustia: extienden el absurdo a la forma, de manera tal que los diálogos, el escenario, el vestuario, la construcción de los personajes y la propia acción se edificará a partir de los vacíos, las situaciones sin explicación, la preguntas que no obtienen respuestas; nadie sabe nada, alguien espera inútilmente a otro y el propio lenguaje se convierte en un instrumento de incomunicación.

Después de los años sesenta, y a consecuencia de estas propuestas estéticas, comienzan a surgir grupos independientes que aspiran al “teatro total”, esto es, se valen de los medios artísticos disponibles en la producción de un espectáculo que apele a los sentidos, con la finalidad de generar una impresión de totalidad. Se ensayan escenarios no tradicionales para favorecer la participación del público, que ha pasado al primer plano. El teatro, así, se entremezcla con otras formas de espectáculo (canto, baile, cine), donde la iluminación, el vestuario y la escenografía devienen elementos altamente significativos.

⁷⁹ La acción se articula en breves escenas interrumpidas por eslóganes, canciones, poesías, bailes, elementos del *music-hall*, que remarcan los problemas planteados y fuerzan al espectador a tomar partido.

3.3. El teatro argentino

En un intento de análisis integral del teatro argentino desde sus comienzos, el investigador Osvaldo Pellettieri establece el modelo de periodización diacrónica. Este paradigma implica las siguientes secuencias dialécticas:

1. Período de constitución (c 1700-1884)

En esta etapa el fenómeno teatral no tiene configuración sistemática; la producción de textos dramáticos y espectaculares como también la conformación de un público y de una crítica carecen de continuidad, son inestables. Se diferencian tres subsistemas:

1.1. Teatro de intertexto neoclásico. Inmersa en el transcurso del proceso revolucionario, se inicia la vertiente culta del teatro rioplatense, de corte neoclásico europeo. Se retoman géneros como la alegoría, la tragedia y la comedia de costumbres, con prevalencia de la claridad y la finalidad didáctica propias de la concepción iluminista dominante en la época.⁸⁰

1.2. Teatro de intertexto popular español. Se distingue esta etapa como “prehistoria de la gauchesca”.

1.3. Emergencia del teatro de intertexto romántico (c.1838). Es posible distinguir tres fases: 1) (1838-1852) de politización y crítica, ligada a la coyuntura política y en torno a la temática de la tiranía rosista; las obras de este período resignifican elementos del teatro de intertexto neoclásico anterior (vocabulario del republicanismo) al tiempo que incorporan elementos románticos emergentes.⁸¹ 2) (1852-1884) de despolitiza-

⁸⁰ Alicia Aisemberg y Ana Laura Lusnich (1997) señalan que a partir de 1810 se acrecentó la circulación de ediciones de tragedias y comedias neoclásicas de Voltaire, Alfieri, Goldoni, Racine, Corneille, Moratin y García de la Huerta; por otra parte, también se realizaron ediciones nacionales y traducciones propias, como el *Felipe* de Vittorio Alfieri. Los artículos periodísticos dedicados al teatro dan cuenta del estreno de tragedias y comedias neoclásicas en este período (*Roma libre*, de Alfieri; *La jornada de Marathon*, de Gueroult; *La muerte de César*, de Voltaire). Luego de una primera etapa de instalación de los modelos neoclásicos, se produce el período de canonización de este modelo, como es el caso de las tragedias *Tupac Amará* (1821), adjudicada a Luis Ambrosio Morante; *Molina* (1823), de Manuel Belgrano; *Dido* (1823) y *Argia* (1824), de Juan de la Cruz Varela.

⁸¹ Entre los textos de esta fase, se destacan *La Revolución de mayo* (1839) de Juan Bautista Alberdi, *El poeta* y *El cruzado* (ambos de 1842) de José Mármol y *Camila O' Gorman* (1856) de Heraclio Fajardo.

ción y reforma de la producción dramática, posibilitada por la caída de Rosas. La representación exhibe un desplazamiento de la esfera pública a la privada y lo sentimental se constituye en principio productivo (la temática rosista aparece en un segundo plano o es excluida). Los géneros dominantes en esta fase son la comedia y el drama romántico.⁸² 3) (1884-1893) de socialización Comienza a incorporarse el texto de Romanticismo social (Picard) y coincide con la fase de la gauchesca primitiva, en particular, con el empleo de una lengua convencional para expresar el habla rural. Si bien los textos de este período⁸³ asumen como arquetipo la versión canónica de *Juan Moreira* de Gutiérrez y Podestá (1886), marcan no obstante la transición al nativismo, que adviene con *Calandria*, de Martiniano Leguizamón.

2. Subsistema de la emancipación cultural (c.1884-1930)

Se caracteriza por la sistematización del fenómeno teatral y la emergencia, a principios de siglo, de un campo intelectual específico.

2.1. Microsistema de la gauchesca teatral (1884-1896).

El texto fundacional de este ciclo es la versión teatral del folletín *Juan Moreira* (Gutiérrez 1879), puesta en escena en 1884, aunque la versión paradigmática es la de Gutiérrez y Podestá (1886). Si bien el ciclo se cierra en 1896, perdura, durante los inicios del siglo XX, como sistema popular residual.

2.2. Microsistema del romanticismo tardío. Inaugurado con *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón; confluyen en esta fase el melodrama social y el nativismo, y puede rastrear-se su impronta hasta mediados del siglo XX.

2.3. Microsistema del sainete y la revista criolla (1890-1930). Comporta tres visones del sainete: a) como pura fiesta (parodia al costumbrismo), b) tragicómico y c) grotesco criollo. Este ciclo articula la creación del sainete criollo a partir del precedente español y, por otra parte, la resignificación de sus procedimientos sobre la base del grotesco italiano.

⁸² Textos tempranos de este período son *Rosas y Urquiza en Palermo*, de Pedro Echagüe y *La fusión*, de Francisco Xavier de Acha (ambos de 1852); entre las producciones tardías, puede mencionarse *Salvador* (1885), de Martín Coronado.

⁸³ Pertenece a este ciclo, para citar un ejemplo, *Martín Fierro* (1890) de Elías Regules.

2.4. Microsistema premoderno. Iniciado a comienzos del siglo veinte, continúa hasta la década de 1850, aunque se convierte en residual a partir de los treinta. Se bifurca en dos directorices, una culta o dominante (teatro de ideas) –el microsistema de Florencio Sánchez– y una popular o residual –el grotesco criollo–.

2.4.1. Microsistema de Florencio Sánchez. *M' hijo el doctor* inicia el ciclo en 1903, y ya en 1905 aparece como dominante con *Barranca abajo*. En esta tendencia se fusionan una obra dramática que aspira a ser moderna y un texto especular de estética naturalista a cargo de la Compañía Teatral de los hermanos Podestá. Con notable productividad en el ámbito rioplatense, se incluyen en este paradigma las obras de Roberto J. Payró y la primera época del teatro de Armando Discépolo, Pedro Pico, Vicente Martínez Cuitiño y Rodolfo González Pacheco, por nombrar los autores más destacados.

2.4.2. Microsistema del grotesco criollo (1923- 1934). Se subdivide en tres variantes de grotesco: a) asainetado: transición entre el sainete y el grotesco, que mantiene caracteres del género anterior e incorpora la caída de la máscara y la fusión entre lo trágico y lo cómico; como ejemplo se puede citar *Mateo* (1923) de Discépolo. b) canónico: visión deformada y pesimista de los caracteres del realismo costumbrista unido a una concepción desvalorizada de los personajes realistas, que redundan en la deformidad de lo psicológico; *Stéfano* (1928) de Discépolo ejemplifica esta variedad. c) introspectivo: intento de renovar el grotesco con la eliminación de los elementos populares. *Relojero* (1934) de Discépolo, obra extensa, plena de elementos expresionistas y simbólicos, representa esta modalidad

2.4.3. Microsistema de la comedia (1900-1930). Representado por la obra de Laferrère, sus antecedentes y proyecciones.

2.4.4. Precursores de la modernización del treinta. Abarca las obras del denominado “teatro culto” de Armando Discépolo, Vicente Martínez Cuitiño, Elías Castelnuovo, Francisco Defilippis Novoa, Enrique Gustavino.

3. Subsistema teatral moderno (1930-1998)

3.1. Microsistema teatral del Teatro Independiente (primera modernización). Emerge a principios de la década del 30

pero a fines de ésta ya lo encontramos como dominante. Comprende las siguientes variaciones.

3.1.1. Culturización (1930-1949). Identificado por la irrupción de nuevos modelos dramáticos y espectaculares y la adopción ideológica de una estética moderna. Los textos de Roberto Arlt, bajo la dirección de Leónidas Barletta, dieron forma a esta etapa en los tablados del Teatro del Pueblo, imbuidos en su poética.

3.1.2. Nacionalización (1949-1960). Fase canónica del Teatro Independiente. Refiere a una resemantización moderada del teatro finisecular, signada por el advenimiento de modelos europeos y norteamericanos: Miller, Brecht, y rudimentos del sistema Stanislavski. La obra paradigmática es *El puente* (1949) de Carlos Gorostiza.

3.1.3. Reflexiva modernización (1960-1969). Realización de la segunda modernidad. En esta epigonización del Teatro Independiente, surgen el realismo reflexivo y la neovanguardia.

3.2. Microsistema teatral culto (1930-1960). De modo paralelo al microsistema del Teatro Independiente, se desarrolla este sistema culto y comercial; a diferencia del anterior, cuenta con actores profesionales que cobran por sus presentaciones. Durante el período se dan a conocer autores capitales como Pirandello, Lenormand, Kaiser, Miller, Williams y Dürrenmatt, entre otros.

3.3. Microsistema teatral del sainete (1930-1960). De carácter residual, es conocido como “teatro de la calle Corrientes”.

Fases:

- a) Sainete como pura fiesta
- b) Sainete tragicómico
- c) Grotesco criollo

4. Microsistema teatral del sesenta (segunda modernización). Surgido a principios de 1960, se convierte en dominante a fines de la misma década. Comprende tres fases:

4.1. De ruptura y polémica al intercambio de procedimientos (1960-1976). Con esta denominación se integra al realismo reflexivo –Cossa, Somigliana, Halac, Rozenmacher–, la diseminación del método Strasberg y un concepto novedoso de

la puesta en escena y la neovanguardia –Instituto Di Tella, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, la modalidad de los happenings, entre otras experiencias.

4.2. Canónica (1976-1985). Entre el realismo reflexivo y la neovanguardia, se producen textos significativos: *La Nona* (1978) de Roberto Cossa, *La malasangre* (1981) de Griselda Gambaro o *El señor Laforgue* (1983) de Eduardo Pavlovsky; y emergen también autores, como Ricardo Monti. Culmina con el llamado “Ciclo del Teatro Abierto”, entre 1980 y 1985. Este movimiento se articula sobre la base de una profunda crítica al contexto social y la asunción de un realismo, a la vez, poético y crítico.

4.3. Tercera fase del sistema teatral abierto en los sesenta (1983/85-1998). Representa una transición acompañada hacia la automatización dramática y espectacular del sistema inaugurado en los sesenta, y asimismo la emergencia paulatina de un nuevo microsistema, cuestionador de la modernidad. Comprende las siguientes tendencias:

4.3.1. Teatro de la resistencia. De creación colectiva, sin texto previo, trabaja orientado por el director y manifiesta un ejercicio de resistencia contra la cultura oficial.

4.3.2. Teatro de resemantización de lo finisecular. Neo-sainete.

4.3.3. Teatro de parodia y cuestionamiento. Surgido a mediados de la década de los 80, pone en cuestionamiento las convenciones estéticas del teatro tradicional.

4.3.4. Teatro de la desintegración. A diferencia del teatro de la resistencia, es una dramaturgia de autor que propone un guión dramático. Toma del absurdo la abstracción del lenguaje y la disolución del personaje como ente psicológico. El espectador debe reconstruir en forma casi exclusiva el sentido del texto. De absoluto pesimismo, muestra la desintegración familiar, la incomunicación, la violencia predominante, la falta de amor.

Esta larga historia, resumida en brevísimo esquema, extiende sus prolongaciones, tramada con los nuevos criterios y los gestos transgresores de la experimentación actual.

Recientemente, en el espacio no teatral del ex Molino Werner, en Santa Rosa, La Pampa, el teatrista Silvio Lang puso en escena *La señora Macbeth*, de Griselda Gambaro.

Creemos válido transcribir esta aclaración de la autora con relación al lenguaje de la obra, ya que contiene información y reflexión acerca de la transtextualidad y alude elípticamente a la problemática de la traducción.

Se advertirá que el texto emplea el voseo con sus correspondencias verbales, y pasa sin transición a formas más castizas en el uso de los imperativos y, ocasionalmente, de otros verbos. Como cada obra es un lenguaje recreado (y en este caso con fragmentos de Shakespeare) he estado atenta a la unidad de ese lenguaje, sobre todo en lo que se refiere a su sonoridad, su coherencia semántica y las necesidades de la acción.

No es la “verdad” gramatical la que valoriza un texto sino su intensidad que exige una posición distinta en la actuación y otra tensión dramática. La estructura verbal de una obra de teatro, con frecuencia poco considerada entre nosotros, integra también la aventura y los riesgos de la puesta en escena.

Griselda Gambaro

3.4. El teatro en La Pampa

Período 1896-1950

La configuración del campo teatral en el Territorio Nacional de La Pampa se vincula con el campo de poder, es decir, con las manifestaciones culturales que se expresaban a través de las instituciones educativas, políticas o sociales y actuaban como líneas concordantes y antagónicas que imponían las normas, mediante su propia producción intelectual o el material que transmitían.

La mayor parte de los registros históricos, para este período, corresponde al teatro profesional proveniente de Buenos Aires, y vocacional de Santa Rosa, General Pico, Trenel, Eduardo Castex, Realicó y General Acha. Sin embargo, las compañías profesionales más chicas y los circos recorrían con un mismo repertorio todo el espacio territorial, y los textos que representaban los cuadros filodramáticos en estas ciudades, en su mayoría, eran los mismos que desarrollaban los “aficionados” de los pueblos pequeños. En el extenso primer período se distinguen tres momentos: 1896–1915: de experimentación local y, desde

1912, primeras compañías extranjeras, generalmente españolas, provenientes de Buenos Aires. Fundación del Teatro Español. 1916–1930: de convergencia estética; aparecen distintos micro-sistemas: el romanticismo tardío y la comedia con característica peninsulares; el melodrama social; el nativismo; el sainete en sus dos primeras fases, y la comedia asainetada; el teatro anarquista (entre 1917–1930) con autores locales, el teatro socialista y el teatro realizado por los colegios salesianos. 1931–1952: de afianzamiento de los autores y compañías argentinas. Las primeras representaciones teatrales se realizaron en forma esporádica, vinculadas con la celebración del Centenario, las conmemoraciones de las colectividades o los espectáculos de los colegios salesianos, para las que se adaptaban obras del repertorio nacional. Las obras de autores locales respondieron en general al gusto por la comedia, a la que se sumaron el melodrama social, el sainete, las piezas pertenecientes al nativismo, la comedia musical y hasta “una obra de tesis socialista”.

En el contexto de la obra de Pedro Eugenio Pico, las piezas referidas a La Pampa, estrenadas entre 1910 y 1930, exceden el período de su estadía en Santa Rosa; constituyen una serie coherente que mimetiza y evalúa el ambiente y la problemática territorial desde un ideario socialista y a través del cruce propio de las estéticas de las primeras décadas del siglo: un teatro determinado por la modernidad y signado por el crecimiento de la vida urbana y su enfrentamiento con el campo, por el impacto de la inmigración y el acceso al poder de las clases medias. Configuran la serie: *Tierra virgen*, *La seca*, *Pasa el tren*, *La novia de los forasteros*, *San Juancito de Realicó*, *Pueblerina*, *Trigo guacho*, *Don Isaac*, *máistro*, *Que la agarre quien la quiera*, *Campo de hoy*, *amor de nunca*. En general, las representaciones, durante este período, se inclinaron al nativismo, el sainete o el melodrama social. Las piezas que planteaban la problemática de la posesión de la tierra eran las que lograban una mejor recepción. Los elencos filodramáticos registraron un importante crecimiento.

En lo que respecta a la recepción reproductiva, la evaluación estética de las puestas quedó vinculada al periodismo, cuya preocupación recurrente se orientaba tanto hacia la necesidad de acrecentar e institucionalizar el consumo y la práctica del teatro en la provincia como a la función didáctica y moralizante que se exigía a toda manifestación teatral. Pero siempre se brin-

dó un espacio destacado a las obras de carácter local: actitud regionalista que se manifestó desde el principio. La constitución de La Pampa como gobernación, recién a fines del siglo XIX, significó para el territorio un ingreso tardío al proyecto de la modernidad. La vida cultural, en medio de la necesidad general de organización, avanzaba más a fuerza de proyectos que de realizaciones, y demoraba sus definiciones culturales. En la primera mitad del siglo veinte, el teatro no logró en el territorio una estructura que posibilitara la creación de instituciones de enseñanza y práctica estable de la disciplina. No obstante, y aun con las carencias observadas, los habitantes de La Pampa mantuvieron un interés sostenido por esta actividad artística. Más adelante, la beneficiosa economía de la provincia posibilitaría un intercambio mayor con otros centros, formados en la mejor tradición teatral.

Período 1950-2000

Después de la provincialización, en 1952, La Pampa adquiere otra conciencia de identidad en el ámbito nacional; se modifican las tensiones del campo cultural, y se generan nuevas expectativas y exigencias en una sociedad que, al menos en sus núcleos más ilustrados y en sus clases dirigentes, ha fortalecido la idea de autonomía y se percibe como sujeto digno de mayores realizaciones en el ámbito artístico. No es un dato menor, en tal sentido, la creación de la Universidad de La Pampa en 1958. Santa Rosa, General Pico, Eduardo Castex y Trenel se revelan como centros a partir de los cuales la actividad teatral manifiesta un notable incremento, y la capital se constituye paulatinamente en un núcleo de irradiación en cuanto a la generación de numerosos grupos de actores –bajo la impronta de un director, a veces foráneo, a veces local– y también mediante la creación de instituciones formativas en el ámbito público y privado: estos emprendimientos vocacionales, en algunos casos, merced a la perduración y a la calidad de su trabajo, llegan a constituirse como elencos casi “oficiales”, con instancias de representación provincial en certámenes nacionales. Tal el caso de “Los Amigos”, “Teatro Estable” y otros grupos en la ciudad capital. La “Asociación Cultural y Artística Los Amigos”, también denominada “Conjunto de Teatro Vocacional Los Amigos de Santa Rosa”, funcionó entre 1960 y 1969; con la dirección de Be-

nedicto Bengoechea y puso en escena melodramas de autores italianos y españoles y comedias asainetadas de gran repercusión en el gusto popular; funcionó asimismo, espontáneamente, como una verdadera escuela de actores. El “Teatro Estable de la Ciudad de Santa Rosa” fue tal vez la agrupación de más dilatada y productiva trayectoria en la provincia, ya que renovó el repertorio de las representaciones a partir de los criterios y estéticas de los años sesenta -con la puesta de obras nacionales y extranjeras de indudable prestigio- y, por otra parte, propició y sostuvo, en la década de 1980, el Taller Municipal de Actores de Santa Rosa y el Campamento Teatral Provincial de Trenel. El teatro “Establas” se creó en 1994. Aun cuando sigue resultando scaso el número de autores locales,⁸⁴ y relativamente pocas las ofertas en el ámbito de la formación de actores y directores, durante las dos últimas décadas se ha incrementado el número de talleres y agrupaciones. En 2008 se relevaron, en 17 localidades de la provincia, 43 grupos teatrales, de los cuales 20 pertenecen a Santa Rosa. Aunque no todos estos grupos se sostienen de modo estable y continuo, sino que muchos de ellos trabajan esporádicamente, su crecimiento revela el interés generalizado por las diversas facetas del hecho dramático. En Santa Rosa funciona una delegación del Instituto Nacional del Teatro, que lleva adelante capacitaciones y subsidios. Asimismo, la creación de la Asociación de Trabajadores del Teatro Pampeano (ATTP) con una sala propia, y la celebración anual de la Fiesta Provincial del Teatro han reafirmado la vitalidad y vigencia del arte dramático en la provincia.

De la teoría a la experiencia

La persistencia del mito grecolatino en la literatura del siglo XX se vincula con el doble aspecto que lo caracteriza: por un lado, el hecho de haber sido sometido a procesos constantes

⁸⁴ En cuanto a los autores locales, puede mencionarse a Teresa Girbal con los poemas dramáticos *La chúcará* (1952) y *El descendimiento* (1966), y la obra en tres actos y en prosa *Los vendedores de la muerte* (1970). También a Guillermo Gazia (*La Campana* y otras piezas) y Aldo Umazano (*El saco negro*, *Mutaciones* y una amplia producción en obras para titeres), Walter Cazenave (*Fortín Tebas*) Fernando Baretto, Omar Lopardo y Mirta Maraschio Hay que referir también el trabajo del director Silvio Lang, que, alternativamente en Buenos Aires y La Pampa, ha realizado interesantes puestas dentro de la estética contemporánea (*El deseo de la Petra Polanco*, sobre cuentos de Juan José Sena, *La señora Macbeth*, de Griselda Gambaro) y es autor de *Tango Nómade*.

de transformación y, por el otro, su capacidad de plantear nuevos temas que siempre movilizan al ser humano y a los que éste recurre para encontrar una explicación a sus interrogantes. Los mitos elegidos dieron lugar a reescrituras con modificaciones más o menos significativas como la amplificación y/o la reducción de episodios, la expansión de detalles, la anexión de ejes temáticos y la incorporación de nuevos personajes. Así comienza a gestarse un proceso de resemantización y resignificación de la materia mítica conforme a los nuevos contextos históricos y socio-culturales.

En el ámbito del teatro francés del siglo XX, durante los períodos 1935-1945 y 1960-1970, el mito de Orestes-Electra – uno de los que más reinterpretaciones ha generado desde la Antigüedad clásica– se instala en los escenarios y da lugar a nuevas versiones entre las que se destacan *Électre* de Jean Giraudoux (1937), *Les mouches* de Jean-Paul Sartre (1943), *Électre ou la chute des masques* de Marguerite Yourcenar (1947), *Électre* de Jean-Pierre Giraudoux (1965) y *La Ville en haut de la colline* de Jean-Jacques Varoujean (1969).

1) A continuación se transcribe un fragmento de *Electra* de Sófocles y otro de *Electra o la caída de las máscaras* de la escritora francesa Marguerite Yourcenar. Analizar:

- a) ¿Cuál es la situación de conflicto que enfrenta a los personajes de Electra y Clitemnestra en el texto de Sófocles?
- b) ¿Por qué Clitemnestra considera que no ha cometido *hybris* y con qué argumentos defiende su posición?
- c) ¿Con qué argumentos Electra rebate las justificaciones de su madre?
- d) En el contexto de la pieza de Yourcenar, ¿qué función cumpliría el monólogo de Electra con el que se inicia la Primera escena de la Segunda Parte?
- e) Con respecto a la construcción del enfrentamiento entre madre e hija, ¿en qué aspectos y/o elementos del texto sofocleo se basa Yourcenar para elaborar su versión? ¿Qué variantes introduce?
- f) A partir de la respuesta anterior, ¿cuál sería la intencionalidad autoral con relación a la reescritura del mito de Electra?

Sófocles, *Electra*

- Segundo episodio, escena entre Electra y Clitemnestra (versos 516-634):

Clitemnestra:

Según parece, vuelves a estar desbocada, pues no está en casa Egisto, el que siempre te contiene para que no atraveses la puerta y no avergüences a los amigos; y ahora como él está ausente, no me haces caso en nada; y aunque muchas veces ante muchos me dijiste abiertamente que gobierno osada más allá de la justicia, y que te insulto no sólo a ti sino a todo lo tuyo, yo no tengo rencor (*hybris*), y si te hablo de mal modo es porque te escucho, con frecuencia, hablarme de mal modo; ya que para ti el pretexto es siempre que tu padre ha muerto por mi causa; por mí, lo sé bien, no puedo negarlo, pero la justicia lo atrapó, no yo sola; y si fueras prudente, sería necesario que la ayudaras. Porque ése, tu padre, al que lloras siempre, él solo entre los helenos se atrevió a sacrificar a tu hermana a los dioses, y no sufrió el mismo dolor al engendrarla que yo al parirla. Vamos, muéstrame a causa de qué y de quiénes la sacrificó. ¿Dices que los argivos? Pero no tenían derecho de matar a mi hija, sino que podían matar en su lugar a la de su hermano Menelao. ¿No correspondía que me diera una razón? ¿No tenía aquél dos hijos, a los que era más conveniente matar antes que a la mía, ya que el padre y la madre eran la causa de la expedición? ¿O Hades tuvo el deseo de devorar a mis hijos más que a los de aquélla? ¿O tu funestísimo padre perdió el amor por mis hijos y lo puso en los de Menelao? ¿No son propias estas cosas de un padre sin corazón y malvado? Así lo creo, aunque hablo contra tu opinión, y lo creería la que está muerta, si tuviera voz. Yo no estoy afligida por las cosas que he hecho; y si te parece que pienso mal, tú, ya que tienes un carácter tan justo, vitupera a los que te rodeamos.

Electra:

No dirás ahora que como yo empecé a insultarte, haya tenido que someterme a oír lo que dijiste. Pero si me dejaras, yo podría decir la verdad acerca de mi padre y de mi propia hermana.

Clitemnestra:

Por supuesto que lo permito; si siempre comenaras así, con esas palabras, no tendrías que escuchar cosas dolorosas.

Electra:

Entonces te hablaré. Dices haber matado a mi padre. ¿Qué podría llegar a haber sido más aborrecible, con justicia o no? Te diré que no lo mataste con justicia, sino que te arrebató la obediencia a ese mal hombre, con el que estás ahora. Pregunta a la cazadora Artemisa por culpa de quién detuvo los muchos vientos en Áulide; o yo lo digo, pues saberlo de aquélla no es posible. Una vez mi padre -como lo escuché- cazando en el bosque de la diosa, levantó con sus pies una cierva moteada con cuernos; después de vanagloriarse de su muerte, lanzó por casualidad una arrogante palabra. Y habiéndose encolerizado por esto, la hija de Latona detuvo a los aqueos, de modo que mi padre, en compensación por la fiera, sacrificara a su propia hija. Así fue el sacrificio de aquélla; no habría otra solución para el ejército, ni regresar a la casa ni marchar hacia Ilión. Forzado por estos hechos, y después de resistir mucho, la sacrificó contra su voluntad, no por causa de Menelao. Ahora bien, digo también lo que te concierne: ¿era necesario que tú lo mataras porque aquél, queriendo ayudar, había hecho estas cosas? ¿en virtud de qué ley? Mira que implantando esta ley para los mortales no implantes desgracia para ti misma y arrepentimiento; pues si vamos a matar a uno porque ha matado, ciertamente, la primera, que tendría que morir serías tú, si te alcanzara la justicia. Pero no expongas un pretexto que no existe, y si quieres, muestra la causa de tu conducta de ahora, vergonzosa para todos. Tú, que

te acuestas con el criminal, con el que aniquilaste a mi padre antes, y tienes hijos con él, y has abandonado a los hijos legítimos, de legítimo matrimonio. ¿Cómo podría alabar yo esas cosas? ¿O dirás también que logras esta venganza por tu hija? Y es vergonzoso si lo dices, pues no está bien casarse con enemigos a causa de una hija. Pero no es lícito que me reprendas tú, que sueltas toda la lengua porque injuriamos a la madre. Y yo te considero más despota que madre para mí. Yo, que vivo una vida miserable, sumida en muchos males a causa de ti y de tu amante. Y el otro, después de huir con dificultad de tu mano, está lejos; el desdichado Orestes lleva una vida desgraciada; muchas veces me acusaste de criarlo como tu vengador; cosa que, si hubiera podido, hubiera hecho con gusto, sábelo bien, y a causa de esto, muéstrame ante todos, si quieres, como mala, descarada, llena de desvergüenza. Si he crecido experta en estas artes, quizá no desmiento tu propia naturaleza.

Coro:

Yo te veo respirando cólera; y si la justicia te asiste, ya no tengo interés en verte así.

Clitemnestra:

¿Qué consideración tengo que tener hacia ésta, que se insolenta de tal manera con la que le dio a luz, y se siente tan importante respecto de estas cosas? ¿Te parece que hay que ceder ante todo lo que quieres, ante todo acto desvergonzado?

Electra:

Sábelo bien, que yo tengo vergüenza de estas cosas, aunque no te lo parezca; comprendo que hago cosas inoportunas, impropias de mí. Pero tu hostilidad y la de tus obras me obligan a hacer estas cosas por la fuerza; pues de los indecentes se aprenden los actos indecentes.

Clitemnestra:

¡Oh criatura despiadada! ¿Yo y mis palabras, mis obras y otras muchas cosas te hacen hablar así?

Electra:

Tú lo dices, no yo, pues cometiste los hechos; los hechos motivan las palabras.

Clitemnestra:

Pero, por la sagrada Artemisa, no huirás de pagar esta infamia si llega Egisto.

Electra:

¿Lo ves? Llega a la cólera, habiendo consentido en dejarme decir lo que quisiera; no sabe escuchar.

Clitemnestra:

¿Y no me dejarás bajo respetuoso silencio, hacer un sacrificio, puesto que te permití decir todo?

Electra:

Te dejo, te ruego, sacrifica; no acuses a mi boca, que no podría hablar más.

Traducción de Nora B. Forte,
mayo de 2009

.....
Yourcenar, Marguerite, *Electra o la caída de las máscaras*
(1947)⁸⁵

- Segunda parte, escena I entre Electra y Clitemnestra

.....
Electra:

En este país, las parturientas acostumbraban a desanudarse las trenzas antes de dar a luz. Sobre ellas, ningún nudo. Nada que interrumpa o detenga el porvenir... Así es... Bajo esta pila de mantas subidas hasta el mentón, no advertirá mi pecho chato, mi vientre liso... Ni tampoco el cuchillo disimulado junto al muslo... [...] Podrá llegarse a la cama, sentarse en el taburete; y volveré hacia ella muy lentamente mi cabeza, como una persona que sufre...

⁸⁵ *Électre ou la chute des masques*, título original de la pieza teatral, fue escrita en el verano de 1943 -cuando la autora se encontraba en los Estados Unidos- y se estrena en noviembre de 1954, en el *Théâtre des Mathurins*, París, bajo la dirección de Jean Marchat; la edición original corresponde a *Le Milieu du siècle*, 1, París, Janin, 1947 y fue reeditada por Gallimard, en 1971, en *Théâtre II* de M. Yourcenar.

Tal vez me cogerá la mano; la moveré a compasión. Dicen que cuando dos mujeres están solas siempre se apiadan la una de la otra... Pero no estoy sola... Nunca estuve menos sola... En aquel corredor están Orestes y su amigo, mi amigo y mi hermano, prontos a ejecutar su trabajo de parteros que alumbrarán a la Justicia. Orestes ha bebido para juntar fuerzas; no vacilará; [...] ¡Ah, madrecita!... ¿Acaso algo adentro, más sabio que tú mismo, se estremece, adivina, se desespera porque tu cuerpo y tu espíritu no saben?... ¿No presientes acaso que has tomado tu último desayuno y dormido con Egisto por última vez?... Y atribuyes el escalofrío a tus nervios, a tu estómago, a las palpitaciones de tu corazón... Y te afliges por tu edad crítica... No tengas miedo, mamá... No tengas un miedo que te haga cambiar de parecer y no venir. Ven, mamá, ven a ver a tu hija... Creo que si no vinieras, yo moriría de decepción y de vergüenza... ¡Ah! La angustia y la felicidad de esperar a Orestes eran menos dulces, menos terribles, que esta espera... ¿Eh?... ¿Qué es eso?... Un ruido de tacones de mujer sobre las piedras... El susurro de la seda entre los matorrales... ¡Gracias, Dios mío!... ¡Gracias, Dios mío!... ¡Gracias, Dios mío!... ¿Eh?... ¿Qué dices?... ¿Hablo demasiado fuerte?... bien puedo hablarme a mí misma en voz alta... Bien puedo, desde ahora, hablarle en voz alta a mi niño.

Clitemnestra (De pie en el umbral, indecisa):

Hija mía, Electra, hija mía...

Electra:

Mamá... No ves nada... Tienes miedo... No es nada... Te acostumbrarás a la oscuridad... ¿Vienes a ver a tu hija?... Ah, cómo te he esperado, madre mía; cada día durante cinco años...

Clitemnestra:

¡Mi pobre Electra!

Electra:

¿Me compadeces, no?... ¿Compadeces a tu hija? Me compadeces por haber vivido en esta choza humosa, por parir sobre este jergón, bajo estos andrajos...

¿Te avergüenzas de mí, eh, madre mía?... Cierra la puerta... Ven a sentarte aquí en el taburete... Déjame tocar tu vestido de seda... Ah, cuánto tiempo hacía que no tocaba seda, la hermosa seda que grita al desgarrarse.

Clitemnestra:

¿Está por cumplirse el plazo? ¿Tienes miedo?

Electra:

Más se acerca el plazo y menos tengo miedo.

Clitemnestra:

¿Te atienden bien? ¿Él te hace feliz? En materia de amor un ayudante de jardinero puede ser como un príncipe.

Electra:

Tú conoces esas cosas mejor que yo, madre.

Clitemnestra:

Boca acre; reconozco a mi Electra... Hasta ahora tu soberbia sólo te ha conducido a un colchón de paja.

Electra:

La miseria que contemplas es obra tuya. Egisto hizo de mí una mujer de jardinero.

Clitemnestra:

¿Puedo culpar a Egisto de haber querido librarnos de una víbora? Nunca te perdonó la huida de Orestes.

Electra:

Claro. Sus derechos se tambalean cuando ya no podía hacerse pasar por tutor del heredero.

Clitemnestra:

Nada te autorizaba a quitarme a mi hijo.

Electra:

Por primera vez haces muestra de un corazón de madre.

Clitemnestra:

No llegué a los cuarenta años sin juzgarme, sin saber que se puede mejorar, que un gesto hubiera podido cambiarlo todo... Si te hubiera abrazado, si te hubiera enseñado a confiar en tu madre, al crecer no hubieras adquirido esa cara de loba. A Orestes lo amé con un amor fuerte y tonto, torpe y loco, que

troca el llanto de un niño en música y hace olvidar el olor de los pañales. Aún no has sido madre, hija mía. Tal vez me comprendas cuando tengas en tus brazos no a tu primer, sino a tu último nacido.

Electra:

Tu amor por Orestes no te impidió preferir a tu amante y tu venganza.

Clitemnestra:

¿Sabes lo que era en mi vida el peso de esa cuna? Aquella noche, mientras afilaba el hierro del hacha sobre la piedra del jardín, pensaba en las manecitas de Orestes.

Electra:

En efecto. La presencia de un hijo varón afianzaba tus derechos sobre la herencia y te permitía ser viuda con tranquilidad.

Clitemnestra:

Siempre tomas la muerte de tu padre como un festejo que Egisto y yo hubiéramos montado. Ignoras de qué hambres nacen los odios y qué sufrimientos maduran las venganzas. Nuestro crimen fue una amputación sangrienta, y tu padraastro y yo dos enfermos sin otra alternativa que la muerte o el cuchillo.

Electra:

¿Y de dónde venía esa gangrena? Sé que cuando un amigo traiciona a su amigo esboza un asesinato, y cuando una muchacha se deja seducir es el comienzo de un aborto o de un infanticidio. A mi padre lo mataste desde tu primera diversión con Egisto.

Clitemnestra:

Lo que dices sería cierto si pudiésemos ver con claridad en los momentos en que tiembla el corazón ahogado de delicias como un nenúfar en una charca agitada por la brisa. Y cuando el presente es más fuerte que el futuro porque es más dulce que el pasado. Las mujeres lloran con los ojos abiertos, hija mía; pero gozan con los ojos cerrados.[...]

Electra:

¿Entonces sólo el azar impidió que otro Egisto se adueñara de tus sábanas y de la cerradura del cofre?

¿Egisto podía probar a su vez el filo del hacha y la losa del baño?

Clitemnestra:

Para hacer lo que hice hace falta un odio y un amor, de los dos, tal vez el odio sea el ingrediente más necesario. No se odia dos veces en la vida.

Electra:

No tenías derecho de hacernos hijos de un tal odio. [...] ¿Qué peligros podría correr Orestes junto a su padre?

Clitemnestra:

Se puede esperar cualquier cosa de un hombre embrutecido por diez años de guerra, de ocupación colonial y de rapiña, quemado por fiebres, podrido por enfermedades desconocidas.

Electra:

Le reprochas su adversidad de jefe. Sus deberes lo retenían en Asia.

Clitemnestra:

¡Háblale al pueblo de sus deberes de jefe! Nosotros sabíamos que sólo sus sueños ambiciosos y sus proyectos comerciales prolongaron durante diez años una guerra inútil. Aquí nadie ignoraba que cada derrota lo enriquecía tanto como una victoria.

Electra:

Mientes. Yo era lo bastante mayor como para ver lágrimas en sus ojos cuando hablaba de sus soldados muertos.

Clitemnestra:

Más le interesaban sus queridas vivas recogidas en los tugurios de Asia.

Electra:

¿Y tú eras tan pura, no? Tu fidelidad conyugal te daba derecho a juzgarlo. Puras eran sin duda tus citas con Egisto en la garita del patio, aquel ataúd de madera donde cabía u centinela o una pareja bien erguida. [...]

Clitemnestra:

¿Ese grito en el viento eras tú? ¿Espías a tu madre? [...] ¿Tu lealtad hacia tu padre o tu curiosidad

de chiquilla núbil? [...] ¿Y cuántas veces deploraste que tus manos fueran demasiado menudas para estrangularnos mientras dormíamos? ¿Cuántas veces, desde entonces, te habrás despertado febril de haber soñado con Egisto? ¡Cuántas veces habrás inventado a Egisto en los brazos de tu jardinero! ¡Ah! ¡Cuánta razón tenía al desconfiar de tus idas y venidas, por la mañana, por los corredores, de tus faldas demasiado cortas de chiquilla zanquilarga, de tus ojos obstinadamente bajos en busca de Egisto! ¡Cómo me envidiaste a mi amante! Y cómo, llorando a tu padre, te las arreglabas para tumbarte sobre el diván de la sala, desnudando tus hombros con tus sollozos...

Electra:

¡Perra, vaca, camella! Cállate... ¿Se callará? Cállate, te digo... ¡Ah! Agarro tu cuello fofo, sacudo tus mejillas fofas para no dejarte hablar...

Clitemnestra:

Pero yo hablo, yo grito, y lo que te digo lo repetiré dentro de un rato frente a Egisto... Y tu padre era un craso cerdo inmundo, un mero idiota, un bruto infame, menos limpio al salir del baño que mi amante desnudo tras una hora de amor... Y tú con tus llantos histéricos y tus vicios de chicuela... ¡Ah! ¡Qué inmaculados fuisteis! Lavados en el adulterio como en un bautismo... Y he sido feliz, más feliz de lo que jamás podrás serlo tú en tu estiércol con tu gallo de pueblo... Y tu padre no tuvo más que lo que se merecía, el viejo verdugo, el viejo podrido, el viejo vendido... Y el padre de Orestes...

Electra:

[...] La hago callar con mis manos... Le hundo las palabras en la garganta... Que revientan como burbujas [...] ¡Amigo!... Sujétale las manos... Toda fofa, toda caliente, con su papada que tiembla... [...]

Yourcenar, M. *Teatro II*.

Traducción de Silvia Baron Supervielle.

Barcelona:Lumen, 1986

2) En *La Señora Macbeth* de Griselda Gambaro se verifica la transposición de un texto clásico –*Macbeth* de William Shakespeare– a la dramaturgia contemporánea. Considerar en esta obra, a partir del examen comparativo con el original, el tratamiento del intertexto, la particular adaptación argumental, la ubicación espacial, la alteración de los roles, los caracteres que definen en escena a los personajes, la determinación explícita del título y el aspecto lingüístico. Retomar, en el análisis, el fragmento de Griselda Gambaro transcrito en 3.3 de este capítulo.

Macbeth,⁸⁶ de William Shakespeare

.....
DRAMATIS PERSONAE

DUNCAN, REY de Escocia

MALCOLM y DONALBAIN, sus hijos

MACBETH

BANQUO, MACDUFF, LENNOX, ROSS, ANGUSS,

MENTETH y CATHNESS, señores escoceses

FLEANCE, hijo de Banquo

SIWARD, señor de Northumberland

EL JOVEN SIWARD, su hijo

Hijo de Macduff

SEYTON, ayudante de Macbeth

LADY MACBETH

LADY MACDUFF

Tres BRUJAS, las Hermanas Fatídicas

HÉCATE

Otras tres brujas

Apariciones

Un CAPITÁN del ejército escocés

Un MÉDICO inglés

Un MÉDICO escocés

Un PORTERO

Un ANCIANO

Una DAMA de compañía de Lady Macbeth

ASESINOS (de Banquo)

ASESINOS (de Lady Macduff e hijos)

⁸⁶ *Macbeth*, de William Shakespeare, tragedia en cinco actos, en prosa y verso, escrita, estrenada y revisada, probablemente, entre 1603 y 1606.

Nobles, caballeros, soldados, criados, mensajeros, espías

LA ESCENA tiene lugar en Escocia, y durante una parte del cuarto acto, en Inglaterra.

Los diversos escenarios: el páramo, campamentos, castillos

Acto primero, escena 5

Entra LADY MACBETH sola, con una carta.

LADY MACBETH

«Me salieron al paso el día del triunfo, y he podido comprobar fehacientemente que su ciencia es más que humana. Cuando ardía en deseos de seguir interrogándolas, se convirtieron en aire y en él se perdieron. Aún estaba sumido en mi asombro, cuando llegaron correos del rey y me proclamaron Barón de Cawdor, el título con que me habían saludado las Hermanas Fatídicas, que también me señalaron el futuro diciendo: “¡Salud a ti, que serás rey!” He juzgado oportuno contártelo, querida compañera en la grandeza, porque no quedes privada del debido regocijo ignorando el esplendor que se te anuncia. Guárdalo en secreto y adiós.»

Eres Glamis, y Cawdor, y serás lo que te anuncian. Mas temo tu carácter: está muy empapado de leche de bondad para tomar los atajos. Tú quieres ser grande y no te falta ambición, pero sí la maldad que debe acompañarla. Quieres la gloria, mas por la virtud; no quieres jugar sucio, pero sí ganar mal. Gran Glamis, tú codicias lo que clama «Eso has de hacer si me deseas», y hacer eso te infunde más pavor que deseo de no hacerlo. Ven de prisa, que yo vierta mi espíritu en tu oído

y derribe con el brío de mi lengua
lo que te frena ante el círculo de oro
con que destino y ayuda sobrenatural
parecen coronarte.

Entra un Mensajero

¿Qué nuevas traes?

MENSAJERO

El rey viene esta noche.

LADY MACBETH

¿Qué locura dices?

¿Tu señor no le acompaña? Me habría avisado
para que preparase el recibimiento

MENSAJERO

Con permiso, es cierto: el barón se acerca.

Se le ha adelantado uno de mis compañeros,
que, extenuado, apenas tenía aliento
para decir su mensaje.

LADY MACBETH

Cuídale bien; trae grandes noticias.

Sale el Mensajero

Hasta el cuervo está ronco de graznar
la fatídica entrada de Duncan
bajo mis almenas. Vengan a mía mí, espíritus
que sirven a propósitos de muerte, quítenme
la ternura y llénenme de los pies a la cabeza
de la más ciega crueldad. Espésenme la sangre,
tapen toda entrada y acceso a la piedad
para que ni pesar ni incitación al sentimiento
quebranten mi fiero designio, ni intercedan
entre él y su efecto. Vengan a mis pechos de mujer
y cambien mi leche en hiel, espíritus del crimen,
dondequiera que sirvan a la maldad
en vuestra forma invisible. Ven, noche espesa,
y envuélvete en el humo más oscuro del infierno
para que mi puñal no vea la herida que hace
ni el cielo asome por el manto de las sombras
gritando: « ¡Alto, alto! »

Entra MACBETH.

¡Gran Glamis, noble Cawdor y después

aún más grande por tu proclamación!
Tu carta me ha elevado por encima
de un presente de ignorancia, y ya siento
el futuro en el instante.

MACBETH

Mi querido amor, Duncan viene esta noche.

LADY MACBETH

¿Y cuándo se va?

MACBETH

Mañana, según su intención.

LADY MACBETH

¡Ah, nunca verá el sol ese mañana!

Tu cara, mi señor, es un libro en que se pueden
leer cosas extrañas. Para engañar al mundo,
parécete al mundo, lleva la bienvenida
en los ojos, las manos, la lengua. Parécete
a la cándida flor, pero sé la serpiente
que hay debajo. Del huésped hay que ocuparse;
y en mis manos deja el gran asunto de esta noche
que a nuestros días y noches ha de dar
absoluto poderío y majestad.

MACBETH

Hablemos más tarde.

LADY MACBETH

Muéstrate sereno:

mudar de semblante señal es de miedo.

Lo demás déjamelos.

La señora Macbeth,⁸⁷ de Griselda Gambaro

PERSONAJES

Lady Macbeth

Bruja 1

Bruja 2

Bruja 3

Fantasma de Banquo

⁸⁷ *La señora Macbeth*, de Griselda Gambaro, compuesta en 2002, publicada en 2003 por el Grupo Editorial Norma y estrenada en 2004, en Buenos Aires.

LA ESCENA Un enorme objeto en madera basta, que es una especie de escultura barroca. Figura un trono y la misma construcción lleva adosados un juego de hamacas, un tobogán. En escena, Lady Macbeth y las brujas. Las brujas, que no tienen aspecto de brujas en el sentido convencional del término funcionan a veces como tales, otras veces, sin transición como doncellas o coro.

Escena 1

LADY M.

(ríe) Yo no pienso nada, se lo dejo a Macbeth que lo hace por los dos.

.....
BRUJA 1

Señora, vendrá el rey Duncan para agradecer a Macbeth.

.....
LADY M.

Y sólo tiene reconocimiento hacia esta casa. Por los servicios prestados nombró al barón de Glamis –Macbeth– también barón de Cawdor.

¿Acaso no sabían ustedes de estos honores aun antes de que el rey los decidiera?

¿No le habían anticipado a Macbeth su fortuna?

BRUJA I

En el páramo. En secreto.

LADY M.

(triumfalmente) ¡Yo lo sé por esta carta! (Saca del escote la carta de Macbeth)

Le anunciaron a Macbeth: ¡Salve rey, que serás!

BRUJA 2

Esas fueron nuestras palabras.

LADY M.

¡Salve, rey, que serás! ¡Y a quién comunicó la grata nueva? ¡A mí, a su adorada! (Lee)

“He creído conveniente enterarte de esto, mi muy querida compañera de grandeza, para que no perdieras tu

parte en el regocijo por ignorar la dicha que nos han profetizado.”

(Las mira, feliz. Bromea) ¿Sorprendidas?

.....
Escena 4

BRUJA 1

¡Vení con nosotras, señora!

BRUJA 2

¡Tu mano está demasiado pensativa! (*Ríen*)

¡Que no lo sepa Macbeth!

.....
BRUJA 1

Vení, señora. Te abandonarán los pensamientos trágicos.

LADY M.

Pueriles, dijo Macbeth. ¡Y yo no pienso!

Escena 6

BRUJA 1

Macbeth es, a pesar de sus errores, un alma tierna. Vendrán épocas de crímenes felices, Donde el poder ignorará las muertes que ocasiona. Las decidirá sin imaginarlas y sin perder el sueño.

LADY M.

Arduo es no dormir si el sueño no da respiro a la conciencia. Por suerte la mía está detrás de una puerta de hierro, mil cerrojos y mi amor por Macbeth no dejarán que la atraviese.

.....
Ésta es mi lengua, no la lengua de Macbeth. ¿Por qué ya no pone palabras en mi boca?

.....
Una voz me llama para obligarme a salir de mí misma.

.....
¿Quién soy? ¿Cuál mi naturaleza? ¿Acaso soy un hombre y sólo llevo vestidos de mujer para que mi aquiescencia se finja lícita, natural, y con este disfraz de mis

vestidos acompañe, sin sonrojos de hombre, sin orgullo de hombre el poder de Macbeth? ¿O soy mujer y aun siendo mujer deseo el poder de Macbeth, que si fuera mío no sé si habría sido diferente del suyo?

.....
Comparto su poder, si bien como sirvienta. Y cuando el crimen era nuevo, ese compartir de sirvienta me parecía poco, el hombre que se oculta bajo mis vestiduras quería el trono sólo para mí. ¿Y ahora qué quiero?

.....
Otros itinerarios de lectura

Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra/ Universidad de Murcia, 1998.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. (Imágenes, Gestos, Voces)*. Barcelona–Buenos Aires–Mexico: Paidós, 1995.

Dubatti, Jorge (comp.). *Nuevo Teatro. Nueva Crítica*. Buenos Aires: Atuel, 2000.

----- *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Buenos Aires, 1999.

----- (ed.). *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. Buenos Aires: Biblos, 1992.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 1990 [1980].

Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Huellas escénicas*. Buenos Aires: Galerna, 2007.

----- (ed.). *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 2000.

----- *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza, 1983.

Veltrusky, Jirí. *El Drama como Literatura*. Buenos Aires: Galerna, 1990.

Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa-Ontario: Girol Books, 1991 [1982].

Bibliografía citada:

Aisember, Alicia y Lusnich, Ana Laura. “*Dido y Argia*; las primeras tragedias sudamericanas”. Pellettieri, Osvaldo (ed.), *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.13-24.

Angenot, Marc. “Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social”, *Revista de Crítica y de Teoría Literaria*. Rosario: UN de Rosario, 1986: 3-18.

Battiston, Dora y Llahí, Susana. “El teatro en La Pampa”. Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, Volumen II. Buenos Aires: Galerna-Instituto Nacional del Teatro, 2007. 199-235.

Bowra, C. M. “Capítulo V: Vieja y Nueva Comedia”. *Historia de la literatura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953 [1933]. 120-134.

De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1992 [1987].

Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992.

Gambaro, Griselda. *La señora Macbeth*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

Girbal, Teresa. *La chúcará*, poema dramático. La Plata: Ed. Término, imprenta Moreno, 1952.

----- . *El descendimiento*, poema dramático. Santa Rosa: Ed. Universidad de La Pampa, 1966.

----- . *Los vendedores de la muerte*, drama en tres actos y en prosa. Santa Rosa: Ed. de la autora, imprenta Labor, 1970.

Naugrette, Catherine. *Estética del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2004 [2000]

Nervi, Juan Ricardo. “Estudio preliminar y notas a Pedro E. Pico”. Pico, Pedro E. *La novia de los forasteros*. Buenos Aires: Kapelusz/GOLU, 1968.

Pêcheux, Michel. *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos, 1978.

Pellettieri, Osvaldo. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Emancipación cultural (1884 -1930)*, vol. II.

Buenos Aires: Galerna, FF y L (UBA), 2002.

------. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

Picard, Roger. *El Romanticismo Social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Pico, Pedro E. *Pasa el tren*. Año II, N° 83. Buenos Aires: Bambalinas Editora Teatral 1919.

------. *La novia de los forasteros*, Buenos Aires, Kapelusz, GOLU, 1968.

------. *Trigo Guacho. Pueblerina. Colección de teatro breve argentino*, Volumen 3. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983.

Robin, Régine. *Histoire et linguistique*. Paris: Armand Colin, 1973.

Rodríguez, Martín. “Modos de tramar la historia en el *Facundo*: su productividad en el teatro de intertexto romántico (1837-1852)”. Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1999.223-236.



Final de partida (*endgame*)

En líneas ensayísticas, el texto de Octavio Paz plantea una visión personal y totalizante del fenómeno lingüístico en tanto manifestación literaria. Examinar este discurso a partir de los criterios consignados en los capítulos anteriores y determinar en qué momento los conceptos aplicados cruzan sus significaciones o transforman sus sentidos.

El ritmo

Las palabras se conducen como seres caprichosos y autónomos. Siempre dicen “esto y lo otro” y, al mismo tiempo, “aquello y lo de más allá”. El pensamiento no se resigna; forzado a usarlas, una y otra vez pretende reducirlas a sus propias leyes; y una y otra vez el lenguaje se rebela y rompe los diques de la sintaxis y del diccionario. Léxicos y gramáticas son obras condenadas a no terminarse nunca. El idioma está siempre en movimiento, aunque el hombre, por ocupar el centro del remolino, pocas veces se da cuenta de este incesante cambiar. De ahí que, como si fuera algo estático, la gramática afirme que la lengua es un conjunto de voces y que éstas constituyen la unidad más simple, la célula lingüística. En realidad, el vocablo nunca se da aislado; nadie habla en palabras sueltas. El idioma es una totalidad indivisible; no lo forman la suma de sus voces, del mismo modo que la sociedad no es el conjunto de los individuos que la componen. Una palabra aislada es incapaz de constituir una unidad significativa. La palabra suelta no es, propiamente, lenguaje; tampoco lo es una sucesión de vocablos dispuestos al azar. Para

que el lenguaje se produzca es menester que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido. La pluralidad potencial de significados de la palabra suelta se transforma en la frase en una cierta y única, aunque no siempre rigurosa y unívoca, dirección. Así, no es la voz, sino la frase u oración, la que constituye la unidad más simple del habla. La frase es una totalidad autosuficiente; todo el lenguaje, como un microcosmo, vive en ella. A semejanza del átomo, es un organismo sólo separable por la violencia. Y en efecto, sólo por la violencia del análisis gramatical la frase se descompone en palabras. El lenguaje es un universo de unidades significativas, es decir, de frases.

Basta observar cómo escriben los que no han pasado por los aros del análisis gramatical para comprobar la verdad de estas afirmaciones. Los niños son incapaces de aislar las palabras. El aprendizaje de la gramática se inicia enseñando a dividir las frases en palabras y éstas en sílabas y letras. Pero los niños no tienen conciencia de las palabras; la tienen, y muy viva, de las frases: piensan, hablan y escriben en bloques significativos y les cuesta trabajo comprender que una frase está hecha de palabras. Todos aquellos que apenas si saben escribir muestran la misma tendencia. Cuando escriben, separan o juntan al azar los vocablos: no saben a ciencia cierta dónde acaban y empiezan. Al hablar, por el contrario, los analfabetos hacen las pausas precisamente donde hay que hacerlas: piensan en frases. Asimismo, apenas nos olvidamos o exaltamos y dejamos de ser dueños de nosotros, el lenguaje natural recobra sus derechos y dos palabras o más se juntan en el papel, ya no conforme a las reglas de la gramática sino obedeciendo al dictado del pensamiento. Cada vez que nos distraemos, reaparece el lenguaje en su estado natural, anterior a la gramática. Podría argüirse que hay palabras aisladas que forman por sí mismas unidades significativas. En ciertos idiomas primitivos la unidad parece ser la palabra; los pronombres demostrativos

de algunas de estas lenguas no se reducen a señalar a éste o aquél, sino a “esto que está de pie”, “aquel que está tan cerca que podría tocársele”, “aquella ausente”, “éste visible”, etc. Pero cada una de estas palabras es una frase. Así, ni en los idiomas más simples la palabra aislada es lenguaje. Esos pronombres son palabras frases.⁸⁸

El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo. Como en el resto de los hombres, el poeta no se expresa en vocablos sueltos, sino en unidades compactas e inseparables. La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo. Esta desconcertante propiedad de la frase poética será estudiada más adelante; antes es indispensable describir de qué manera la frase prosaica —el habla común— se transforma en frase poética.

Nadie puede substraerse a la creencia en el poder mágico de las palabras. Ni siquiera aquellos que de desconfían

⁸⁸ La lingüística moderna parece contradecir esta opinión. No obstante, como se verá, la contradicción no es absoluta. Para Roman Jakobson, “la palabra es una parte constituyente de un contexto superior, la frase, y simultáneamente es un contexto de otros constituyentes más pequeños, los *morfemas* (unidades mínimas dotadas de significación) y los *fonemas*”. A su vez los fonemas son haces o manojos de *rasgos diferenciales*. Tanto cada rasgo diferencial como cada fonema se constituyen frente a las otras partículas en una relación de oposición o contraste: los fonemas “designan una mera alteridad”. Ahora bien, aunque carecen de significación propia, los fonemas “participan de la significación” ya que su “función consiste en diferenciar, cimentar, separar o destacar” los morfemas y de tal modo distinguirlos entre sí. Por su parte, el morfema no alcanza efectiva significación sino en la palabra y ésta en la frase o en la palabra-frase. Así pues, rasgos diferenciales, fonemas, morfemas y palabras son signos que sólo significan plenamente dentro de un contexto. Por último, el contexto significa y es inteligible sólo dentro de una clave común al que habla y al que oye: el lenguaje. Las unidades semánticas (morfemas y palabras) y las fonológicas (rasgos diferenciales y fonemas) son elementos lingüísticos por pertenecer a un sistema de significados que los engloba. Las unidades lingüísticas no constituyen el lenguaje sino a la inversa: el lenguaje las constituye. Cada unidad, sea en el nivel fonológico o en el significativo, se define por su relación con las otras partes: “el lenguaje es una totalidad indivisible” (Nota de 1964).

de ellas. La reserva ante el lenguaje es una actitud intelectual. Sólo en ciertos momentos medimos y pesamos las palabras; pasado ese instante, les devolvemos su crédito. La confianza ante el lenguaje es la actitud espontánea y original del hombre; las cosas son su nombre. La fe en el poder de las palabras es una reminiscencia de nuestras creencias más antiguas: la naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia; las palabras, que son los dobles mundo objetivo, también están animadas. El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas.

Todo aquel que haya practicado la escritura automática —hasta donde es posible esta tentativa— conoce las extrañas y deslumbrantes asociaciones del lenguaje dejado a su propia espontaneidad. Evocación y convocación. *Les mots font l'amour*, dice André Breton. Y un espíritu tan lúcido como Alfonso Reyes advierte al poeta demasiado seguro de su dominio del idioma: “Un día las palabras se coaligarán contra ti, se te sublevarán a un tiempo...”. Pero no es necesario acudir a estos testimonios literarios. El sueño, el delirio, la hipnosis y otros estados de relajación de la conciencia favorecen el manar de las frases. La corriente parece no tener fin: una frase nos lleva a la otra. Arrastrados por el río de las imágenes, rozamos las orillas del puro existir y adivinamos un estado de unidad, de final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo. Incapaz de oponer diques a la marea, la conciencia vacila. Y de pronto todo desemboca en una imagen final. Un mundo nos cierra el paso: volvemos al silencio.

Los estados contrarios —extrema tensión de la conciencia, sentimiento agudo del lenguaje, diálogos en que las inteligencias chocan y brillan, galerías transparentes que la introspección multiplica hasta el infinito— también son favorables a la repentina aparición de frases caídas del cielo. Nadie las ha llamado; son como

la recompensa de la vigilia. Tras el forcejeo de la razón que se abre paso, pisamos una zona armónica. Todo se vuelve fácil, todo es respuesta tácita, alusión esperada. Sentimos que las ideas riman. Entrevernos que pensamientos y frases son también ritmos, llamadas, ecos. Pensar es dar la nota justa, vibrar apenas nos toca la onda luminosa. La cólera, el entusiasmo, la indignación, todo lo que nos pone fuera de nosotros posee la misma virtud liberadora. Brotan frases inesperadas y dueñas de un poder eléctrico: “lo fulminó con la mirada”, “echó rayos y centellas por la boca”... El elemento fuego preside todas esas expresiones. Los juramentos y malas palabras estallan como soles atroces. Hay maldiciones y blasfemias que hacen temblar el orden cósmico. Después, el hombre se admira y arrepiente de lo que dijo. En realidad no fue él, sino “otro”, quien profirió esas frases: estaba “fuera de sí”. Los diálogos amorosos muestran el mismo carácter. Los amantes “se quitan las palabras de la boca”. Todo coincide: pausas y exclamaciones, risas y silencios. El diálogo es más que un acuerdo: es un acorde. Y los enamorados mismos se sienten como dos rimas felices, pronunciadas por una boca invisible.

El lenguaje es el hombre, pero es algo más. Tal podría ser el punto de partida de una inquisición sobre estas turbadoras propiedades de las palabras. Pero el poeta no se pregunta cómo está hecho el lenguaje y si ese dinamismo es suyo o sólo es reflejo. Con el pragmatismo inocente de todos los creadores, verifica un hecho y lo utiliza: las palabras llegan y se juntan sin que nadie las llame; y estas reuniones y separaciones no son hijas del puro azar: un orden rige las afinidades y las repulsiones. En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea

por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo el idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca las palabras. A la esterilidad sucede un estado de abundancia verbal; abiertas las esclusas interiores, las frases brotan como chorros o surtidores. Lo difícil, dice Gabriela Mistral, no es encontrar rimas sino evitar su abundancia. La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción.

La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía; los dos proceden con fines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus propios fines. No es difícil añadir otra nota: magos y poetas, a diferencia de filósofos, técnicos y sabios, extraen sus poderes de sí mismos. Para obrar no les basta poseer una suma de conocimientos, como ocurre con un físico o con un chofer. Toda operación mágica requiere de una fuerza interior, lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación. Las fuentes del poder mágico son dobles: las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos. Lo mismo ocurre con el poeta. El lenguaje del poema está en él y sólo a él se le revela. La revelación poética implica una búsqueda interior. Búsqueda que no se parece en nada a la introspección o al análisis; más que una búsqueda, actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de las imágenes.

Con frecuencia se compara al mago con el rebelde. La seducción que todavía ejerce sobre nosotros su figura procede de haber sido el primero que dijo No a los dioses y Sí a la voluntad humana. Todas las otras rebeliones —esas, precisamente, por las cuales el hombre ha llegado a ser hombre— parten de esta primera rebelión. En la figura del hechicero hay una tensión

trágica, ausente en el hombre de ciencia y en el filósofo. Éstos sirven al conocimiento y en su mundo los dioses y las fuerzas naturales no son sino hipótesis, ni tampoco, como para el creyente, realidades que hay que aplacar o amar, sino poderes que hay que seducir, vencer o burlar. La magia es una empresa peligrosa y sacrílega, una afirmación del poder humano frente a lo sobrenatural. Separado del rebaño humano, cara a los dioses, el mago está solo. En esa soledad radica su grandeza y, casi siempre, su final esterilidad. Por otra parte, es un testimonio de su decisión trágica. Por la otra, de su orgullo. En efecto, toda magia que no se trasciende —esto es, que no se transforma en un don, en filantropía— se devora a sí misma y acaba por devorar a su creador. El mago ve a los hombres como medios, fuerzas, núcleos de energía latente. Una de las formas de la magia consiste en el dominio propio para después dominar a los demás. Príncipes, reyes y jefes se rodean de magos y astrólogos, antecesores de los consejeros políticos. Las recetas del poder mágico entrañan fatalmente la tiranía y la dominación de los hombres. La rebelión del mago es solitaria, porque la esencia de la actividad mágica es la búsqueda del poder. Con frecuencia se han señalado las semejanzas entre magia y técnica y algunos piensan que la primera es el origen remoto de la segunda. Cualquiera que sea la validez de esta hipótesis, es evidente que el rasgo característico de la técnica moderna —como de la antigua magia— es el culto del poder. Frente al mago se levante Prometeo, la figura más alta que ha creado la imaginación occidental. Ni mago, ni filósofo, ni sabio: héroe, robar del fuego, filántropo. La rebelión prometeica encarna la de la especie. En la soledad del héroe encadenado late, implícito, el regreso al mundo de los hombres. La soledad del mago es soledad sin retorno. Su rebelión es estéril porque la magia —es decir: la búsqueda del poder por el poder— termina aniquilándose a sí misma. No es otro el drama de la sociedad moderna. La ambivalencia de la magia puede condensarse así: por un parte, trata de poner al hombre en relación viva

con el cosmos, y en ese sentido es una suerte de comunión universal; por la otra, su ejercicio no implica sino la búsqueda del poder. El ¿para qué? Es una pregunta que la magia no se hace y que no puede contestar sin transformarse en otra cosa: religión, filosofía, filantropía. En suma, la magia es una concepción del mundo pero no es una idea del hombre. De ahí que el mago sea una figura desgarrada entre su comunicación con las fuerzas cósmicas y su imposibilidad de llegar al hombre, excepto como una de sus fuerzas. La magia afirma la fraternidad de la vida —una misma corriente recorre el universo— y niega la fraternidad de los hombres.

Ciertas creaciones poéticas modernas están tan habitadas por la misma tensión. La obra de Mallarmé es, acaso, el ejemplo máximo. Jamás las palabras han estado tan cargadas y llenas de sí mismas; tanto, que apenas si las reconocemos, como esas flores tropicales negras a fuerza de encarnadas. Cada palabra es vertiginosa, tal es su claridad. Pero es una claridad mineral: nos refleja y nos abisma, sin que nos refresque o caliente. Un lenguaje a tal punto excelso merecía la prueba del fuego del teatro. Sólo en la escena podría haberse consumido y consumado plenamente y, así, encarnar de veras. Mallarmé lo intentó. No sólo nos ha dejado varios fragmentos poéticos que son tentativas teatrales, sino una reflexión sobre ese imposible y soñado teatro. Mas no hay teatro sin palabra poética común. La tensión del lenguaje poético de Mallarmé se consume en ella misma. Su mito no es filantrópico; no es Prometeo, el que da fuego a los hombres, sino Igitur: el que se contempla a sí mismo. Su claridad acaba por incendiarlo. La flecha se vuelve contra el que la dispara, cuando el blanco es nuestra propia imagen interrogante. La grandeza de Mallarmé no consiste nada más en su tentativa por crear un lenguaje que fuese el doble mágico del universo —la Obra concebida como un Cosmos— sino sobre todo en la conciencia de la imposibilidad de transformar ese lenguaje en teatro, en diálogo con el hombre. Si la obra no se resuelve en

teatro, no le queda otra alternativa que desembocar en la página en blanco. El acto mágico se transmuta en suicidio. Por el camino del lenguaje mágico el poeta francés llega al silencio. Pero todo silencio humano contiene un habla. Callamos, decía sor Juana, no porque no tengamos nada que decir, sino porque no sabemos cómo decir todo lo que quisiéramos decir. El silencio humano es un callar y, por tanto, es implícita comunicación, sentido latente. El silencio de Mallarmé nos dice *nada*, que no es lo mismo que nada decir. Es el silencio anterior al silencio.

El poeta no es un mago, pero su concepción del lenguaje como una *society of life* —según define Cassirer la visión mágica del cosmos— lo acerca a la magia. Aunque el poema no es hechizo ni conjuro, a la manera de ensalmos y sortilegios el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo.

Si se golpea un tambor a intervalos iguales, el ritmo aparecerá como tiempo dividido en porciones homogéneas. La representación gráfica de semejante abstracción podría ser la línea de rayas: ----- . La intensidad rítmica dependerá de la celeridad con que los golpes caigan sobre el parche del tambor. A intervalos más reducidos corresponderá redoblada violencia. Las variaciones dependerán también de la de la combinación entre golpes e intervalos. Por ejemplo: -I--I-I--I-I--I-I-, etc. Aun reducido a ese esquema, el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo proporciona una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que

sólo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo. Heidegger ha mostrado que toda medida es una “forma de hacer presente el tiempo”. Calendarios y relojes son maneras de marcar nuestros pasos. Esta presentación implica una reducción o abstracción del tiempo original: el reloj presenta al tiempo y para presentarlo lo divide en porciones iguales y carentes de sentido. La temporalidad —que es el hombre mismo y que, por tanto, da sentido a lo que toca— es anterior a la presentación y lo que la hace posible.

El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos. El ritmo realiza una operación contraria a la de relojes y calendarios: el tiempo deja de ser medida abstracta y regresa a lo que es: algo concreto y dotado de una dirección. Continúa manar, perpetuo ir más allá, el tiempo es permanente trascenderse. Su esencia es el *más* —y la negación de ese más. El tiempo afirma el sentido de un modo paradójico: posee un sentido —el ir más allá, siempre fuera de sí— que no cesa de negarse así mismo como sentido. Se destruye y, al destruirse, se repite, pero cada repetición es un cambio. Siempre lo mismo y la negación de lo mismo. Así, nunca es medida sin más, sucesión vacía. Cuando el ritmo se despliega frente a nosotros, algo pasa con él: nosotros mismos. En el ritmo hay un “ir hacia”, que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo, se elucidan qué somos nosotros. El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino

que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia “algo”. El ritmo es sentido y dice “algo”. Así, su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo. La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa.

Rituales y relatos míticos muestran que es imposible disociar al ritmo de su sentido. El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. Asimismo, sirvió para conmemorar o, más exactamente, para reproducir ciertos mitos: la aparición de un demonio o la llegada de un dios, el fin de un tiempo o el comienzo de otro. Doble del ritmo cósmico, era una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo. La danza contenía ya, en germen, la representación; el baile y la pantomima eran también un drama y una ceremonia: un ritual. El ritmo era rito. Sabemos, por otra parte, que rito y mito son realidades inseparables. En todo cuento mítico se descubre la presencia del rito, porque el relato no es sino la traducción en palabras de la ceremonia ritual: el mito cuenta o describe el rito. Y el rito actualiza el relato; por medio de danzas y ceremonias el mito encarna y se repite: el héroe vuelve una vez más entre los hombres y vence los demonios, se cubre de verdor la tierra y aparece el rostro radiante de la desenterada, el tiempo que acaba renace e inicia un nuevo ciclo. El relato y su representación son inseparables.

Ambos se encuentran ya en el ritmo, que es drama y danza, mito y rito, relato y ceremonia. La doble realidad del mito y del rito se apoya en el ritmo, que las contiene. De nuevo se hace patente que, lejos de ser medida vacía y abstracta, el ritmo es inseparable de un contenido concreto. Otro tanto ocurre con el ritmo verbal: la frase o “idea poética” no precede al ritmo, ni éste a aquella. Ambos son la misma cosa. En el verso ya late la frase y su posible significación. Por eso hay metros heroicos y ligeros, danzantes y solemnes, alegres y fúnebres.

El ritmo no es medida: es visión del mundo. Calendarios, moral, política, técnica, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones. Ritmos binarios o terciarios, antagónicos o cíclicos alimentan las instituciones, las creencias, las artes y las filosofías. La historia misma es ritmo. Y cada civilización puede reducirse al desarrollo de un ritmo primordial. Los antiguos chinos veían (acaso sea más exacto decir: oían) al universo como la cíclica combinación de dos ritmos: “Una vez Yin —otra vez Yang: eso es el Tao”. Yin y Yang no son ideas, al menos en el sentido occidental de la palabra, según observa Granet; tampoco son meros sonidos y notas: son emblemas, imágenes que contienen una representación concreta del universo. Dotados de un dinamismo creador de realidades, Yin y Yang se alternan y alternándose engendran la totalidad. En esa totalidad nada ha sido suprimido ni abstraído; cada aspecto está presente, vivo y sin perder sus particularidades. Yin es el invierno, la estación de las mujeres, la casa y la sombra. Su símbolo es la puerta, lo cerrado y escondido que madura en la oscuridad. Yang es la luz, los trabajos agrícolas, la caza y la pesca, el aire libre, el tiempo de los hombres, abierto. Calor y frío, luz y oscuridad, “tiempo de plenitud y tiempo de decrepitud: tiempo masculino y tiempo femenino —un aspecto dragón y un aspecto serpiente—, tal es la vida”. El universo es un

sistema bipartido de ritmos contrarios, alternantes y complementarios. El ritmo rige el crecimiento de las plantas y de los imperios, de las cosechas y de las instituciones. Preside la moral y la etiqueta. El libertinaje de los príncipes altera el orden cósmico; pero también lo altera, en ciertos periodos, su castidad. La cortesía y el buen gobierno son formas rítmicas, como el amor y el tránsito de las estaciones. El ritmo es imagen viva del universo, encarnación visible de la legalidad cósmica: Yi Yin - Yi Yang: “Una vez Yin otra vez Yang: eso es el Tao”.⁸⁹

El pueblo chino no es el único que ha sentido el universo como unión, separación y reunión de ritmos. Todas las concepciones cosmológicas del hombre brotan de la intuición de un ritmo original. En el fondo de toda cultura se encuentra una actitud fundamental ante la vida que, antes de expresarse en creaciones religiosas, estéticas o filosóficas, se manifiesta como ritmo. Yin y Yang para los chinos; ritmo cuaternario para los aztecas; dual para los hebreos. Los griegos conciben el cosmos como lucha y combinación de contrarios. Nuestra cultura está impregnada de ritmos ternarios. Desde la lógica y la religión hasta la política y la medicina parecen regirse por dos elementos que se funden y absorben en una unidad: padre, madre, hijo; tesis, antítesis, síntesis; comedia, drama, tragedia; infierno, purgatorio, cielo; temperamentos sanguíneo, muscular, nervioso; memoria, voluntad y entendimiento; reinos mineral, vegetal y animal; aristocracia, monarquía y democracia... No es ésta ocasión para preguntarse si el ritmo es una expresión de las instituciones sociales primitivas, del sistema de producción o de otras “causas” o si, por el contrario, las llamadas estructuras sociales no son sino manifestaciones de esta primera de esta primera y espontánea actitud del hombre ante la realidad. Semejante pregunta, acaso la esencial de la historia,

89 Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris, 1938.

posee el mismo carácter vertiginoso de la pregunta sobre el ser del hombre —porque ese ser parece no tener sustento o fundamento, sino que, disparado o exhalado, diríase que se asienta en su propio sinfín. Pero si no podemos dar una respuesta a este problema, al menos sí es posible afirmar que el ritmo es inseparable de nuestra condición. Quiero decir: es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia “algo”, hacia lo “otro”: la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes.

La constante presencia de formas rítmicas en todas las expresiones humanas no podía menos de provocar la tentación de edificar una filosofía fundada en el ritmo. Pero cada sociedad posee un ritmo propio. O más exactamente: cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular. Del mismo modo que es imposible reducir los ritmos a pura medida, dividida en espacios homogéneos, tampoco es posible abstraerlos y convertirlos en esquemas racionales. Cada ritmo implica una visión concreta del mundo. Así, el ritmo universal de que hablan algunos filósofos es una abstracción que apenas si guarda relación con el ritmo original, creador de imágenes, poemas y obras. El ritmo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos. Es temporalidad concreta, vida humana irreplicable. El ritmo que Dante percibe y que mueve las estrellas y las almas se llama Amor; Lao-tsé y Chuang-tsé oyen otro ritmo, hecho de contrarios relativos: Heráclito lo sintió como guerra. No es posible reducir todos estos ritmos a unidad sin que al mismo tiempo se evapore el contenido particular de cada uno de ellos. El ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo, es decir, aquello en que se apoyan las filosofías.

En todas las sociedades existen dos calendarios. Uno rige la vida diaria y las actividades profanas; otro,

los periodos sagrados, los ritos y las fiestas. El primero consiste en una división del tiempo en porciones iguales: horas, días, meses, años. Cualquiera que sea el sistema adoptado para la medición del tiempo, éste es una sucesión cuantitativa de porciones homogéneas. En el calendario sagrado, por el contrario, se rompe la continuidad. La fecha mítica adviene si una serie de circunstancias se conjugan para reproducir el acontecimiento. A diferencia de la fecha profana, la sagrada no es una medida sino una realidad viviente, cargada de fuerzas sobrenaturales, que encarna en sitios determinados. En la representación profana del tiempo, el 1 de enero sucede necesariamente al 31 de diciembre. En la religiosa, puede muy bien ocurrir que el tiempo nuevo no suceda al viejo. Todas las culturas han sentido el horror del “fin del tiempo”. De ahí la existencia de “ritos de entrada y salida”. Entre los antiguos mexicanos el rito del fuego —celebrados cada fin de año y especialmente al terminar el ciclo de 52 años— no tenían más propósito que provocar la llegada del tiempo nuevo. Apenas se encendían las fogatas en el Cerro de la Estrella, todo el Valle de México, hasta entonces sumido en sombras, se iluminaba. Una vez más el mito había encarnado, El tiempo —un tiempo creador de vida y no vacía sucesión— había sido re-engendrado. La vida podía continuar hasta que ese tiempo, a su vez, se desgastase. Un admirable ejemplo plástico de esta concepción es el Entierro del Tiempo, pequeño monumento de piedra que se encuentra en el Museo de Antropología de México: rodeados de calaveras, yacen los signos del tiempo viejo: de sus restos brota el tiempo nuevo. Pero su renacer no es fatal. Hay mitos, como el de Grial, que aluden a la obstinación del tiempo viejo, que se empeña en no morir, en no irse: la esterilidad impera; los campos se agostan; las mujeres no conciben; los viejos gobiernan: Los “ritos de salida” —que casi siempre consisten en la intervención salvadora de un joven héroe— obligan al tiempo viejo a dejar el campo a su sucesor.

Si la fecha mítica no se inserta en la pura sucesión, ¿en qué tiempo pasa? La respuesta nos la dan los cuentos: “Una vez había un rey...”. El mito no se sitúa en una fecha determinada, sino en “una vez...”, nudo en el que espacio y tiempo se entrelazan. El mito es un pasado que también es un futuro. Pues la región temporal en donde acaecen los mitos no es el ayer irreparable y finito de todo acto humano, sino un pasado cargado de posibilidades, susceptible de actualizarse. El mito transcurre en un tiempo arquetípico. Y más: es tiempo arquetípico, capaz de re-encarnar. El calendario sagrado es rítmico porque es arquetípico. El mito es un pasado que es un futuro dispuesto a realizarse en un presente. Nada más distante de nuestra concepción cotidiana del tiempo. En la vida diaria nos aferramos a la representación cronométrica del tiempo, aunque hablemos de “mal tiempo” y de “buen tiempo” y aunque cada treinta y uno de diciembre despedamos al año viejo y saludemos la llegada del nuevo. Ninguna de estas actitudes —residuos de la antigua concepción del tiempo— nos impide arrancar cada día una hoja al calendario o consultar la hora en el reloj. Nuestro “buen tiempo” no se desprende de la sucesión; podemos suspirar por el pasado —que tiene fama de ser mejor que el presente— pero sabemos que el pasado no volverá. Nuestro “buen tiempo” muere de la misma muerte que todos los tiempos: es sucesión. En cambio, la fecha mítica no muere: se repite, encarna. Así, lo que distingue al tiempo mítico de toda otra representación del tiempo es el ser un arquetipo. Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser.

La función del ritmo se precisa ahora con mayor claridad: por obra de la repetición rítmica el mito regresa. Hubert Y Mauss, en su clásico estudio sobre este tema, advierten el carácter discontinuo del calendario sagrado y encuentran en la magia rítmica el origen de esta discontinuidad: “La representación

mítica del tiempo es esencialmente rítmica. Para la religión y la magia el calendario no tiene por objeto medir, sino ritmar, el tiempo”.⁹⁰ Evidentemente no se trata de “ritmar” el tiempo —resabio positivista de estos autores— sino de volver al tiempo original. La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exactamente: recreación del tiempo arquetípico. No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos. El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. “Lo que pasó, pasó”, dice la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a encarnar. El poeta, dice el centauro Quirón a Fausto, “no está atado por el tiempo”. Y éste le responde: “Fuera del tiempo encontró Aquiles a Helena”. ¿Fuera del tiempo? Más bien en el tiempo original. Incluso en las novelas históricas y en los de asunto contemporáneo el tiempo del relato se desprende de la sucesión. El pasado y el presente de las novelas no es el de la historia, ni el del reportaje periodístico. No es lo que fue, ni lo que está siendo, sino que se está haciendo: lo que se está gestando. Es un pasado que re-engendra y reencarna. Y reencarna de dos maneras; en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo ese pasado que regresa. El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son los que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo.

A tratar el origen de la poesía, dice Aristóteles: “En total, dos parecen haber sido las causas especiales del

90 H. Hubert y M. Mauss, *Mélanges d'histoire des religions*, París, 1929.

origen de la poesía, y ambas naturales: primero, ya desde niños es connatural a los hombres reproducir imitativamente; y en esto se distingue de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; segundo, en que todos se complacen en las reproducciones imitativas”.⁹¹ Y más adelante agrega que el objeto propio de esta reproducción imitativa es la contemplación por semejanza o comparación: la metáfora es el principal instrumento de la poesía, ya que por medio de la imagen —que acerca y hace semejantes a los objetos distantes u opuestos— el poeta puede decir que esto sea parecido a aquello. La poética de Aristóteles ha sufrido muchas críticas. Sólo que, contra lo que uno se sentiría inclinado a pensar instintivamente, lo que nos resulta insuficiente no es tanto el concepto de reproducción imitativa como su idea de la metáfora y, sobre todo, su noción de naturaleza.

Según explica García Bacca en su Introducción a la *Poética*, “imitar no significa ponerse a copiar un original... sino toda acción cuyo efecto es una presencionalización”. Y el efecto de tal imitación, “que, al pie de la letra, no copia nada, será un objeto original y nunca visto, o nunca oído, como una sinfonía o una sonata”. Mas, ¿de dónde saca el poeta esos objetos nunca vistos ni oídos? El modelo del poeta es la naturaleza, paradigma y fuente de inspiración para todos los griegos. Con más razón que al de Zola y sus discípulos, se puede llamar naturalista al arte griego. Pues bien, una de las cosas que nos distinguen de los griegos es nuestra concepción de la naturaleza. Nosotros no sabemos cómo es, ni cuál es su figura, si alguna tiene. La naturaleza ha dejado de ser algo animado, un todo orgánico y dueño de una forma. No es, ni siquiera, un objeto, porque la idea misma de objeto ha perdido su antigua consistencia. Si la noción de causa está en entredicho, ¿cómo no

⁹¹ Aristóteles, *Poética*, Versión directa, introducción y notas por Juan David García Bacca, México, 1945.

va a estarlo la de naturaleza con sus cuatro causas? Tampoco sabemos en dónde termina lo natural y empieza lo humano. El hombre, desde hace siglos, ha dejado de ser natural. Unos lo conciben como un haz de impulsos y reflejos, esto es, como un animal superior. Otros han transformado a este animal en una serie de respuestas a estímulos dados, es decir, a un ente cuya conducta es previsible y cuyas reacciones no son diversas a las de un aparato: para la cibernética el hombre se conduce como una máquina. En el extremo opuesto se encuentran los que nos conciben como entes históricos, sin más continuidad que la del cambio. No es eso todo. Naturaleza e historia se han vuelto términos incompatibles, al revés de lo que ocurría con los griegos. Si el hombre es un animal o una máquina, no veo cómo pueda ser un ente político, a no ser reduciendo la política a una rama de la biología o de la física. Y a la inversa: si es histórico, no es natural ni mecánico. Así pues, lo que nos parece extraño y caduco —como bien observa García Bacca— no es la poética aristotélica, sino su ontología. La naturaleza no puede ser un modelo para nosotros, porque el término ha perdido toda su consistencia.

No menos insatisfactoria parece la idea aristotélica de la metáfora. Para Aristóteles la poesía ocupa un lugar intermedio entre la historia y la filosofía. La primera reina sobre los hechos: la segunda rige el mundo de lo necesario. Entre ambos extremos la poesía se ofrece “como lo optativo”. “No es oficio del poeta —dice García Bacca— contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos que hubiesen sucedido”. El reino de la poesía es el “ojalá”. El poeta es “varón de deseos”. En efecto, la poesía es deseo. Mas ese deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil. La imagen no es lo “imposible inverosímil”, deseo de imposibles: la poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por excelencia: el impulso amoroso. La imagen es el puente que tiende

el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del “ojalá” es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra “como” y dice: esto es como aquello. Pero hay otra metáfora que suprime el “como” y dice: esto es aquello. En ella el deseo entre en acción: no compara ni muestra semejanzas sino que revela —y más: provoca— la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles.

Entonces, ¿en qué sentido nos parece verdadera la idea de Aristóteles? En el de ser la poesía una reproducción imitativa, si se entiende por esto que el poeta recrea arquetipos, en la acepción más antigua de la palabra: modelos, mitos. Aun el poeta lírico al recrear su experiencia convoca a un pasado que es un futuro. No es paradoja afirmar que el poeta — como los niños, los primitivos, y, en suma, como todos los hombres cuando dan rienda suelta a su tendencia más profunda y natural— es un imitador de profesión. Esa imitación es creación original: evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo que se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular. El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos. La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y remorir y renacer de nuevo. La unidad de la frase, que en la prosa se da por el sentido o significación, en el poema se logra por gracia del ritmo. La coherencia poética, por tanto, debe ser de orden distinto a la prosa. La frase rítmica nos lleva así al examen de su sentido. Sin embargo, antes de estudiar cómo se logra la unidad significativa de la frase poética, es necesario ver más de cerca las relaciones entre verso y prosa.

Paz, Octavio. “El ritmo”. *El arco y la lira* en OC, v. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.73-88.
