

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS
ANEJO V 1989
MENDOZA R. ARGENTINA

**LA PERIODIZACION DE LA
LITERATURA ARGENTINA**

PROBLEMAS, CRITERIOS, AUTORES, TEXTOS

TOMO III

**ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE
LITERATURA ARGENTINA**

Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**LA PERIODIZACION DE LA
LITERATURA ARGENTINA**

PROBLEMAS, CRITERIOS, AUTORES, TEXTOS

TOMO III

**ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE
LITERATURA ARGENTINA**

Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987



*ANEJO V
MENDOZA*

*1989
R. ARGENTINA*

El 6 de junio de 1988 falleció el doctor Adolfo Ruiz Díaz. Con profundo respeto y afecto, la Comisión de Publicaciones dedica a su memoria estas Actas.

IV CONGRESO NACIONAL DE LITERATURA ARGENTINA

COMISION ORGANIZADORA

Presidente Honorario: Dr. Adolfo RUIZ DIAZ

Presidenta: Dra. Gloria VIDELA de RIVERO

Vicepresidenta: Dra. Beatriz CURIA

Secretaria: Dra. Mabel Susana AGRESTI

Prosecretarias: Prof. Estela SAINT ANDRE

Prof. María Celia DARRE - Prof. Dolores COMAS de GUEMBE

Tesorero: Prof. Pablo SACCHERO

Coordinador de Subcomisiones: Prof. Guillermo QUIROGA YANZI

COMISION DE PUBLICACIONES

Coordinador: Dr. Carlos Orlando NALLIM

Miembros:

Dra. Gloria VIDELA de RIVERO - Dra. Beatriz CURIA

Prof. María Celia DARRE - Lic. Teresita SAGUI

Prof. Dolores COMAS de GUEMBE - Prof. María BADUI de ZOGBI

Prof. Marta CASTELLINO - Prof. Hebe MOLINA -

Prof. Stella Marys BALLARINI

CORRESPONDENCIA Y CANJE:

Instituto de Literaturas Modernas

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Parque General San Martín

5500 Mendoza, R. Argentina.

INDICE

TOMO I

ACTOS ACADÉMICOS

Palabras de apertura del Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Prof. Miguel Verstraete.....	13
Palabras de bienvenida de la Presidenta, Dra. Gloria Videla de Rivero.....	17
"Homenaje a Antonio Di Benedetto", por el Dr. Carlos Orlando Nallim	21
Palabras de despedida del Presidente Honorario, Dr. Adolfo Ruiz Díaz	27
Palabras de clausura del Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, Lic. Luis Triviño	33

CONFERENCIAS

Antonio Pagés Larraya: "La busca de la identidad en las letras argentinas: nexos y filiaciones".....	41
--	----

Ana Pizarro: "Problemas historiográficos de nuestras literaturas: discurso literario y modernidad"	69
Emilio Carilla: "El método generacional: posibilidades y limitaciones"	83
Pedro Luis Barcia: "Algunas peculiares formas de periodización de nuestra literatura".....	127
Blas Matamoro: "Tiempos diversos y paralelos".....	145
Rafael Gutiérrez Girardot: "Tesis sobre la periodización de la historia de la literatura latinoamericana: ¿anacronismo o ilusión?".....	157
Graciela Maturo: "El ethos nacional a través de la literatura argentina"	169
Gaspar Pío del Corro: "Dos vías de periodización de nuestra literatura"	191
Dinko Cvitanovic: "Elementos estético-literarios en la <i>Radiografía de la Pampa</i> "	203
Edelweis Serra: "Relectura de Eduardo Mallea narrador en su contexto generacional".....	215
Raúl Castagnino: "Periodología: disciplina en discusión"	227

PONENCIAS

Leonor Arias Saravia: "La paradoja como coordenada de la ideología romántico-liberal de los proscritos"	237
---	-----

TOMO II

Camila Bari de López: "La pluridiscursividad como rasgo definidor de la estética modernista" ...	9
--	---

Elena Calderón de Cuervo: "La crónica de Indias y el problema de los orígenes de las literaturas hispanoamericanas"	19
Marta Castellino: "Fausto Burgos y la narrativa de inspiración folklórica mendocina (en el marco de la generación del 25)"	33
Marta Cisneros: "Del texto a la problemática literaria"	45
Dolores Comas de Guembe: "Ada María Elflein: una contribución al estudio de la tradición y de la literatura infanto-juvenil en la Argentina" ...	55
Ana Isabel Copes y Elba Guntern de Lamagni: "José Pedroni desde el modernismo hasta la conformación de una personalidad propia en la poesía argentina"	65
Adriana Corda de Ceballos Paz: "Una óptica naturalista del proceso inmigratorio en la literatura argentina".....	85
Amelia Decándido, M. Alejandra Montanari y Cristina Corea: "Macedonio o la ficción de periodizar"	97
Jorge Dubatti: "Contribución a la historia del lectorado argentino del siglo XIX: los lectores de Eduardo Gutiérrez"	109
María Cristina Felix: " <i>Saverio el cruel</i> y un mundo irónico y polifacético"	125
Silvia Ferrari de Zink, Gisela Julien, Dora Riveros y Olga Stolaruk: "El proceso de difusión y legitimación de la literatura en Misiones a través del periodismo (1912-1940)"	135
Nilda Flawiá de Fernández: " <i>Sustancia y La Carpa</i> en el discurso cultural tucumano del 40"	147

Graciela González de Díaz Araujo: "Expresiones de un teatro regional, argentino y americano. Ricardo Rojas, Juan Ponferrada y Bernardo Canal Feijóo"	155
Cristina Herrera y Sonia Lizarriturri: "Las propuestas de la segunda etapa del teatro independiente argentino en las <i>Farsátiras</i> de Agustín Cuzzani"	169
Gloria Hintze de Molinari: "El polifonismo novelesco de Héctor Tizón"	181
Amalia Iniesta Cámara: "Reflexiones en torno de las posibilidades de una historia integral de la literatura argentina"	191
Alejandro Kuperman Luna y Virginia Vázquez Gamboa: "Revistas literarias del 60: un aporte para la periodización de la literatura argentina". ..	201
Marta Lena Paz: "El referente histórico como eje de un período conflictivo del teatro argentino, 1955-1983"	219
Sonia Mattalía: "Hacia una historia crítica de la literatura hispanoamericana. Temas y problemas"	231

TOMO III

Ana Minniti, Marisa Coria y Silvina Siliano: "Las revistas literarias rosarinas (1965-1976)"	9
José Navarrete: "La poesía como elemento de estructura dramática en <i>Alfonsina</i> , de María Elvira Maure de Segovia"	29
Zulma Palermo: "Criterios de periodización para la literatura argentina en el contexto de la literatura latinoamericana"	39

María Inés Palleiro: "Propuesta metodológica para la periodización de la narrativa oral tradicional de la provincia de La Rioja"	47
Oswaldo Pellettieri: " <i>Calandria</i> , de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista"	65
Cristina Piña: "Los indicadores ideológicos en la obra de Manuel Mujica Láinez"	81
Kira Poblete Araya: "El surrealismo argentino y su praxis"	93
Ana María Porrúa: "Notas sobre la poética del 60"	105
Diego Pró: "Las artes visuales en la poesía de Mario Binetti"	119
Graciela Puente y Diana Paris: " <i>Octava poesía vertical</i> de Roberto Juárez: convocatoria de los límites"	133
María Cristina Salatino de Zubiría: "Eduardo González Lanuza: texto y contexto de una poética de pedernal y eslabón"	149
Laura Tenca y Marita Novo: "Hacia una periodización del teatro nacional"	159
Olga Mabel Tiberi: "Consideraciones acerca de los criterios de periodización de la literatura argentina"	167
Graciela Tomassini: "Significado del <i>Simbad</i> malleano en su contexto epocal"	175
Noemí Ulla: "El lector, la miscelánea y el amor fuera de sus guirnaldas"	187
Graciana Vázquez Villanueva: "La literatura de Héctor Bianciotti y la inserción de las letras argentinas en la periodización postmoderna"	199

Gloria Videla de Rivero:"La concepción del poeta en el cubismo-creacionismo y su recepción en <i>Días como flechas</i> , de Leopoldo Marechal".	213
Marta Zoboli y Mirtha Coutaz de Mascotti: "Monolingüismo y plurilingüismo en una novela regional: <i>Los nombres de la tierra</i> , de Lermo Rafael Balbi".....	227
Indice Temático - Tomo III	245

LAS REVISTAS LITERARIAS ROSARINAS (1965 - 1976)

*Ana Claudia Minniti
Marisa Coria
Silvina Siliano*

El eje circunstancial del momento literario vivido en Rosario hizo que los movimientos intelectuales más importantes se gestaran en el período que abarca los años 1965-1976, período en el cual centraremos nuestro trabajo.

Un grupo heterogéneo de jóvenes escritores, la mayoría de ellos estudiantes de Filosofía y Letras, se agruparon alrededor de distintas revistas consolidando un tipo de expresión propia de la edad y de los intereses personales o colectivos, políticos e ideológicos, que marcaron ese momento histórico vivido, magnificando una conciencia literaria específica.

Es necesario destacar que estos jóvenes rosarinos -grupo al cual creemos posible llamar "generación"- contaban con un nivel cultural de acentuada importancia. Sirven de ejemplo las traducciones de poetas de la talla de James Wright, James Merrill, W. Stevens y otros, realizadas por los integrantes de las revistas literarias, tales como *El Lagrimal Trifurca*, *Alto Aire...* A su vez, también se ve reforzado por los canjes llevados a cabo: por un lado, se nutrían principalmente de material latinoamericano (esto permitía el

alejamiento de las revistas literarias porteñas) que en algunos casos sirvió como modelo, tal es el ejemplo de *El Corno Emplumado* (México) para "*El Lagrimal Trifurco*"; por el otro, crecían las relaciones personales. El contacto con escritores nacionales e internacionales se hacía cada vez más fluido y era común que en la casa de Francisco Gandolfo (uno de los directores del "*Lagrimal*") se hospedaran escritores que llegaban a Rosario y querían conectarse con nuestro movimiento cultural.

Esta generación se encuentra inmersa en un mundo donde las ideologías imperantes comenzaban a desmoronarse:

- . Surgían los llamados "hippies" pacifistas como reacción a la aniquilación que se estaba produciendo en la guerra que EE. UU había creado en Vietnam.
- . Latinoamérica optaba por permanecer en una actitud pacifista.
- . En la Argentina, la juventud se plegaba a la misma defensa de los "hippies".

Existía una confluencia ideológica entre los izquierdistas y los "pelos largos" del momento: las dos tendencias estaban en contra de la guerra aunque de diferente manera.

Se postulaban contra el gobierno de Onganía, la proscripción y se encontraban al margen de las instituciones.

Acorde a sus necesidades nace para esta generación un nuevo lenguaje donde se reflejaba su propia identidad.

Músicos del rock como Spinetta, Lito Nebbia, el grupo *Sui Generis*, son claros exponentes de esa realidad.

Ese nuevo lenguaje era construido sobre la base del miedo existente a las grandes palabras; ejemplo de ello son *democracia* o *libertad*. De más está explicar el por qué de dicho temor.

Sumado al movimiento norteamericano llegan al país las resonancias del Mayo Francés de 1968 donde el grupo estudiantil se une a la clase media parisiense, la clase obrera, plegándose a ellos, logra salir de su inactividad; esta reacción mancomunada es el puntapié para cambiar las estructuras francesas y consigue el derrocamiento del general De Gaulle.

Estos ecos inciden de manera contundente en los hechos acaecidos en Argentina en el año 1969: el cordobazo y el rosariazo en el mes de mayo.

Los acontecimientos históricos marcan, nutren y dejan a esta generación huellas profundas, más aún si pensamos que el movimiento al que nos referimos se gesta en una ciudad del interior del país logrando una producción y expresiones culturales netamente "provincianas". Se consigue así, un movimiento distinto en los años '60 '70, años que suelen pensarse -entre otras cosas por ignorancia- exclusivamente desde la vida intelectual de la Capital.

Samuel Wolpin, uno de los integrantes de *El Logrimal...*, declaró hace poco, en un reportaje, que "las revistas pertenecen a un circuito menor de la literatura: albergan a quienes no pueden acceder al libro..." y confirmó que marcan una "etapa".

Esta definición, demasiado testimonial, resume a este período histórico-literario y aclara esa eclosión "periodístico-intelectual" rosarina de los años '65-'76.

Son muchas las revistas literarias que pasaron por esta etapa. Cada una de ellas reunían características particulares: unas meramente estudiantiles (*Setecientos Monos*), otras puramente poéticas (*La Cachimba*); algunas que reflejan tendencias políticas definidas (*La Ventana*) y las que abarcan temas y comentarios variados (*Runa*, *El Lagrimal Trifurca*); existen otras que por razones grupales y/o económicas o de otra índole no pudieron seguir adelante con el proyecto (*Alto Aire*, N° 1 - *El Arremangado Brazo*, hasta el N° 3 - *50 Mangos de Poesía*, N° 1 - *Cronopios*, N° 1 - *El Impertinente*, que debido a su publicación durante el "proceso militar" tuvo demasiadas trabas); mencionamos también a *Cascabel*, *Espíritu XX* y *Nuestro Tiempo* de corta existencia.

Nos hacemos voceros de algunas publicaciones que no pudieron llegar a nuestras manos, debido a que ninguno de sus ejemplares circulan públicamente en la actualidad.

Es importante aclarar que muchas revistas murieron antes de salir el primer número a causa de un atentado a la imprenta, o fueron quemadas o destruidas para "no comprometer".

Por tal falencia, nos fue necesario ahondar con más precisión en unas que en otras, sobre todo, en aquellas que permanecieron por más tiempo en la vida de los intelectuales rosarinos:

La ventana

Antes de profundizar en publicaciones que abarcan el período por nosotros establecido, nos es necesario referirnos a *La Ventana* como medio de expresión individualizado en el contexto cultural.

Dicha revista se encuadra temporalmente entre los años '62, '63 al '68, '69, esto, lamentablemente, sin exactitud, debido a la escasez de material informativo.

Rasgo característico y anómalo a lo que posteriormente se verá, es que los responsables de estas ediciones eran estudiantes (únicamente) de abogacía: distinción a la que se le suma la de ser la primera revista en su género aparecida en el ámbito de todas las universidades del país.

Estos jóvenes se manifestaban a través de las páginas de la revista con un fuerte temperamento. Abriendo *La Ventana*, observaban desde la ciudad de Rosario, toda una estructura argentina que se iba manteniendo casi por inercia, pero que para ellos, debía cambiar algún día.

Apuntando con mayor énfasis a la crítica de los señores que estaban ubicados en los altos estrados, deseaban desde abajo, como pueblo, señalar esos problemas que convergían, principalmente, en su medio.

Así entonces, partiendo desde su lugar natal iban desarrollando en sus ediciones, toda una temática social que acusaban constantemente. Esa tónica no se reflejaba por medio de un único género, sino que daban cauce tanto a la poesía como a la narrativa, además de incluir reportajes a músicos; comentarios sobre la situación en aquella época del teatro rosarino independiente, separados con grabados, alusión al cine y críticas.

Por supuesto, y reiterando lo ya dicho, todo ese material con un perfecto delineamiento ideológico en el que el

pueblo y, por lo tanto, el hombre común, ocupaba un espacio preponderante. Son ejemplo de esto último, el cuento titulado "La huelga" de Juan Pegoraro, y la poesía "Al hombre común" de Raúl García Brarda (N° 2).

Así pues, fue catalogada con una tendencia política definida: *nacionalista de izquierda*. A raíz de esto, en el N° 6 (mayo 1966) se expone una breve aclaración alegando:

"*La Ventana* no particulariza en la promoción de ninguna tendencia dentro de la izquierda; a un mínimo de exigencias literarias y teniendo como destinatario al pueblo está abierta a todos los autores que deseen expresarse, quienes, en todos los casos, son responsables de los trabajos que firman".

por la cual refutan en cierta manera, aquel rótulo calificador.

De todos modos entendemos que esa nota los ubica dentro de una postura ya establecida y en la que subyace una idea demasiado ambigua: por un lado, toman una posición de izquierda -sin especificar cuál- por el otro, no se hacen responsables de las publicaciones que ellos mismos seleccionan y que en algunos casos llegan a escribir.

Tal suceso nos hace pensar que la acotación les permite formar una "pantalla" resguardadora ante los problemas políticos oficiales.

La Ventana, inmersa bajo una corriente para nada conformista, refleja desde el objetivo de sus integrantes esa realidad polifacética que los cuestionaba y cuestionaba a los lectores de la misma.

La revista se inició bajo la dirección de Orlando Calgaro y Raúl García Brarda, y a cargo de la diagramación estaba Viviana Conti. En ese comienzo la estructuración mantenía un formato típico, pero luego, se produjo un cambio, saliendo casi a la manera de un diario cuando sólo queda como director Orlando Calgaro y responsable de la diagramación Omar Gavagnin.

Junto a éstos colaboraban Alberto Lagunas, Gudiño Kramer, Américo Pegoraro, José Eisemberg, Ricardo Gallardo,

Graciela Barnada y otros.

Frente a ese cambio se observa una mayor dedicación al hecho literario en sí, existiendo un impulso motivador por la difusión de la poesía (género que prefería especialmente Calgaro) para lo cual se organizaban concursos.

Después de 9 números, como siempre ocurre, por diversas razones, *La Ventana* cerró sus cortinas no pudiendo ver más claramente ese mundo triste que intentaban reflejar los "charlatanes de izquierda" (como eran denominados), únicos seres que aparentemente se arriesgaban a proclamar "algo". Desafío ante una sociedad que aún subsistía y sobreviviría desarticulada en tanto no se unieran los intereses de las clases todas en lucha por la liberación nacional que, derrotaba cada vez más, la esperanza de dignificar a ese hombre casi agotado por la guerra de Vietnam, y al argentino frustrado y oprimido por esa situación político-económica que lo alejaba a grandes pasos, de una posible elevación.

Setecientos Monos (1964-1968)

En ese "sub-mundo" literario (entiéndase "sub-mundo" como un reducido grupo de intelectuales dentro del círculo general de la intelectualidad) donde un grupo de jóvenes se reunían para discutir sobre literatura, nace una revista con característica e identidad estudiantil: *Setecientos Monos*.

Quizás no parezca perfectamente adecuado el término identidad, observado desde una distancia, pero así lo denominamos apuntando y destacando por sobre todas las cosas, ese espíritu extremadamente criticista de los estudiantes.

En varios números, sus notas preliminares muestran la compatibilidad con la juventud de la época: están cansados de ciertas entidades y de los responsables de dichas entidades culturales oficialistas y burguesas y no tienen reparo en denunciarlas en sus revistas.

También, como todo estudiante, se preocupan por la posición del país y sus habitantes. Critican de manera abierta los poderes de siempre y a los poderosos que manejan todos los días nuevos "plebeyos políticos, sociales, marginales o religiosos".

Se definen como un grupo de intelectuales que asume su condición de "argentinos de hoy" (*Setecientos Monos*, N° 5) con la responsabilidad y el compromiso del escritor de una literatura en función de la expresión y de la modificación.

Fundamentalmente, en primer momento, si bien constituía la literatura, con sus producciones de los distintos géneros, el papel principal, se hacía con la intercalación de otros temas como el cine (N° 5) y bibliográficas que intentaban una crítica sin llegar al cuestionamiento científico que más tarde aparecería en todos los artículos.

Esta tendencia que ya se hacía recurrente desde sus comienzos, al cambiar el orden jerárquico de sus integrantes (el crítico e investigador actual Nicolás Rosa asume la dirección de la revista) se manifiesta de manera más contundente y se hace del ensayo y la crítica literaria y científicista, temas claves y de verdadero rigor para *Setecientos Monos*. Con artículos como "Novela y metafísica" de Merleau-Ponty (N° 6), "Vida y muerte de la literatura" de Jorge Vázquez Rossi (N° 6), "Literatura argentina y David Viñas" por Nicolás Rosa (N° 5), "Juan J. Sebrelli en una entrevista con Simone de Beauvoir" (N° 5), "*Tres tristes tigres: una patología del lenguaje*" (N° 10) de N. Rosa en donde se analiza la lengua y la poesía, el monólogo, la anti-retórica, figuras literarias, la alusión, el idioma del espejo, la escritura y las palabras, una dialéctica de la sorpresa, vemos un análisis crítico demasiado elevado para quien no es estudiante de Letras. Así también como "El espacio de la novela objetivista" de María Teresa Gramuglio (N° 10) codifican un lenguaje no muy frecuente para todo lector común.

Estos ejemplos de notas aparecidas en sus publicaciones dejan suponer que los "Monos" (como comúnmente lo llamaban en la jerga intelectual rosarina) no hacían una revista literaria que llegara al lector adicto a la literatura, sino que realizaban una "revista literaria" basada en la literaturiedad poética del momento. Este rasgo particular es más inquietante aún cuando sabemos que esa tendencia científica sobresaliente era conocida por ese estrecho y, casi podríamos decir, cerrado núcleo de intelectuales.

Dichas corrientes-llámense Formalistas o Estructuralis-

tas tanto en Literatura como en Lingüística- no se trataban en las cátedras universitarias, confirmándose una vez más que *Setecientos Monos* es a la literatura como sus integrantes a la revista.

Es de suponer que como todo libro, revista o trabajo que se publica tiene bajo suyo a gente dedicada al mismo. *Setecientos Monos* se originó con la dirección de Carlos Shork (en cuya casa se recibían las colaboraciones) y Juan C. Martini. En ese entonces, Nicolás Rosa actuaba como secretario de redacción además de otros secretarios y personas que realizaban la estructuración general de la revista.

A partir del N° 6, a la dirección se le suma Nicolás Rosa (a quien nos referimos con anterioridad) y M. Gesé en el N° 10 (antes colaborador), mientras que, entre sus participantes, se hallaban escritores como Angélica Gorodischer y Rubén Sevlever que lograban una tónica heterogénea y coparticipante en la formación de esta revista.

Dentro de la "especificidad literaria" relevante, habían conseguido insertar cuentos de Juan C. Martini, Carlos Schork, Marta Lynch, Estela Dos Santos y poesías de José Pedroni, Juan L. Ortiz, Juan J. Saer, Hugo Padeletti y otros que, según nuestro juicio crítico, poseían la característica primordial de poder mantener un nivel intelectual acorde con la composición del grupo. Ayudan además, para la elaboración, Alberto Lagunas (San Nicolás), Arnoldo Liberman (Buenos Aires), Carmelina de Castellanos, Jorge Riestra, Mele Bruyard, Ada Donato...

Ya en 1968, *Setecientos Monos* dejó de imprimirse. Duró 4 años en los que se publicaron 10 números y todavía hoy, sus cartas de dirección, sus comentarios políticos-sociales y su crítica literaria continúan tan actuales como hace 20 años.

El Lagrimal Trifurca (1968 - 1976)

Dando un vuelco rotundo en los cánones tradicionales del movimiento periodístico-literario rosarino, surge en la ciudad una nueva publicación que marcaría otra etapa

en la producción intelectual ciudadana. Dicho cambio estructural crea una tendencia antípoda con lo ya establecido y define características y líneas a seguir claramente distinguibles.

Hecho que se consolidó no por azar sino por causa sintomática que prevalecía en el país de los años '65 y que constituiría y reforzaría, como los mismos responsables de la revista lo denominarían más tarde, "el espíritu del lagrimal".

Ese espíritu, del que hablaban y que alimentaban, hacía de la escritura, no un comienzo conflictivo ni combatiente contra las estructuras prefijadas, no sólo en Rosario sino en toda la República Argentina (si bien lo refutaban de manera subyacente), sino que se manifestaba a través del placer y el gusto por determinados y específicos valores literarios.

En el primer número (abril-junio de 1968) la nota de dirección expresa:

"El Lagrimal Trifurca es una publicación trimestral en la que trataremos de mostrar el esfuerzo solidario y vital que vienen realizando los poetas, escritores y artistas de nuestro continente y del mundo por la literatura al servicio de la vida, la palabra como conocimiento totalizador y elemento renovador y dinámico"

dicho concepto nos sirve como demostración y aclaración de lo arriba expuesto.

Su primer y principal objetivo fue el editar ejemplares que hasta el momento eran inexistentes en el mercado, donde prevaleciera la poesía -especialmente nicaragüense, brasileña y chilena- y en los cuales sus participantes pudieran leer lo que a ellos les interesaba y los identificara.

Por tal razón, como primera medida se pusieron en contacto con las revistas latinoamericanas, entre ellas *El Corno Emplumado* de México, que como dijimos anteriormente, se utilizó como modelo.

Así comienza el intercambio cultural, logrando una conexión que se hacía extensiva a las personas nucleadas en esos centros de producción. De estas relaciones surge

un eje literario Rosario -Montevideo- con los *Huevos del Plata* que dio mucho que hablar en el ambiente de la época.

El Lagrimal iniciaba así su historia.

Historia que de alguna manera se vio facilitada por un trabajo ya afianzado por la familia Gandolfo. Dueños de una modesta imprenta en la calle Ocampo 1812, comprometieron su labor a la materialización del ideal de un grupo de jóvenes entusiastas que, a través del deseo de hacer que los unía, reflejaban un carácter solidario persistente en ese trabajo que, años más tarde, calificarían como una "actitud de barrio" (Eduardo D'Anna). Lo asombroso de la cuestión es que no se creían los grandes intelectuales del momento y tampoco les interesaba serlo. Su preocupación era llegar al lector no especializado en la materia literaria ni científicista y proporcionarle un elemento de placer.

Podríamos encuadrar a *El Lagrimal* dentro de dos etapas conscientemente deslindadas: en la primera, que abarca los años '68, '69, '70 su estructuración, esquematización y contenido más de una vez tuvo una realización casi espontánea. Notamos que sus publicaciones son virtualmente literarias: la revista no se encargaría de hacer política a través de sus páginas, aunque indudablemente existe siempre la mano del hombre circunscripto a una realidad que lo absorbe y lo individualiza, por lo menos, de manera implícita.

Ya en los números 7 y 8 encontramos que, al material poético y narrativo del principio, se le suman comentarios de humor, cine, bibliográficas y unos pocos ensayos que van abriendo el panorama para la segunda etapa.

Por dos años ('71, '72) *El Lagrimal* deja de salir debido a la ausencia de la figura central y principal en la ejecución de la empresa: Elvio Gandolfo.

A su regreso del Uruguay, la revista en el '73 adquiere nuevas perspectivas de trabajo, que la hacen más comprometida social y políticamente aunque no llegando a convertirse en una publicación panfletaria. El compromiso radica en colocar textos de autores políticamente definidos y, en el N° 11 por ejemplo, por la muerte de Juan D. Perón hacen un pequeño "homenaje" poniendo entre sus páginas una foto de él con uno de sus últimos pensamientos. Dicha actitud

conmocionó a los otros integrantes del quehacer rosarino.

Las causas de estos distintos comportamientos se deben a situaciones históricas totalmente demarcables: en los años de la primera etapa, únicamente dos movimientos populares lograron convulsionar al país -el cordobazo y el rosariazo- a partir de 1973, cuando la revista vuelve a ser editada, el país vive en cambio, momentos de grandes confusiones ocasionadas por los disturbios que se producían a causa de los enfrentamientos armados entre ideologías opuestas.

Estos elementos hacen que *El Lagrimal*, en la segunda etapa, al abrir sus puertas y definirse, adquiera una actitud más simpática, más matizada y por lo tanto más conocida, especialmente en Buenos Aires.

Observamos que en sus ejemplares, *El Lagrimal* contiene en general, muy pocas poesías pertenecientes a sus mismos integrantes. En un principio, prácticamente, dejaron de lado sus escritos para dar cabida a otras manifestaciones.

Con el transcurso de las publicaciones, van apareciendo muy aisladamente sus propias obras, que al leerlas, mantenemos la idea de que *los lagrimales* no estaban unidos por azar, o por el hecho de trabajar en literatura sino que constituían un grupo con estilo propio.

El acercamiento que D'Anna, Elvio y Francisco Gandolfo, Hugo Diz, Samuel Wolpin, Juan C. Martini y Luis Sienna entre otros, hacían al género literario tenía una cierta similitud. No tal vez, en su contenido y sentido profundo, pero sí en aquello que se reflejaba en el lenguaje por ellos utilizado. Dejaban de lado las grandes figuras retóricas que suelen revestir al texto poético y las grandes "palabras". Se contentaban con que el lector pudiera sentirse no sólo intérprete de lo leído sino también dueño de lo ya hecho. Esa práctica caracterizadora hace que, a partir de un análisis crítico, se la pueda llamar "poesía" casi únicamente por la forma más que por el contenido; podríamos afirmar que los responsables y dueños de ese "quehacer", seguramente, piensan lo mismo.

El sentimiento latente de la literatura es aquel sentido que finalmente fluye en ocasiones especiales. Para *los lagrima-*

les, este sentimiento se concretizó a partir de ésta, su revista, que por sobre cualquier actitud crítica, ya sea negativa o positiva, existió y se conformó gracias a ese ánimo activista, al menos en la escritura, de sus componentes.

***Runa* (1969- '72- '73)**

En noviembre de 1969 aparece en Rosario, *Runa*. Revista que en su portada comienza definiéndose y encuadrándose dentro de la nómina de las publicaciones de "Literatura y arte".

Sus páginas están compuestas por poesías, cuentos, ensayos, comentarios de música, teatro, ballet, cine, reproducciones, plásticas, ciclos de conferencias, etc. Todo un material por el cual el hombre puede "sentirse" y "hacerse".

Este rasgo particular no se da por un suceso casual o cotidiano, por el contrario, está acompañado por una filosofía de vida y un objetivo ansiado que revaloriza el esfuerzo positivo del hombre del momento y repudia las condiciones negativas que día a día lo nutren.

En el primer número su "Editorial" expresa:

"Las noticias de la prensa nos presentan un mundo en descomposición: guerra, corrupción, censura absurda, son algunos de los síntomas de este planeta contradictorio.

Frente a este panorama desolador una común actitud por destacar los valores positivos del hombre en el terreno artístico y literario ha de guiar nuestro trabajo en la revista."

Miguel Jane

Esto coloca en un primer plano ese ideal y esa necesidad que persiguen por sobre lo que puede llegar a ser una técnica perfecta: el interés centrado fundamentalmente en el Hombre como ser integral; lo que hace del grupo de *Runa* y de sus páginas una preocupación esencial y no un mero juego con el arte.

Nota de particular interés es destacar el significado del nombre que sus mismos integrantes se encargaron de explicar en el N° 1:

"El nombre *Runa* lo hemos tomado del idioma aborígen quichua que significa 'hombre'".

y agregan:

"esto por un lado, nos une a lo telúrico de nuestro continente y por el otro expresa la dimensión humanística de nuestros anhelos".

De ahí sus artículos periodísticos, filosóficos o ensayísticos tratados a partir de la figura del hombre. Sirven de ejemplos, entre otros, las poesías: "El nacimiento de un hombre" de Hector Panuzzo (N° 3), "Poema al hombre auténtico" de Guillermo Ibáñez (N° 2) ensayos sobre: "La realidad del tiempo", de Miguel Jane (N° 4), "Comentario sobre la filosofía Hua Yen" por Roberto Geary (N°2), "El hombre y su entorno" de Miguel Jane (N° 5), "Pueblos aborígenes, ¿grupos de extinción?" de Miguel Voglione y Silvia Torelli (N° 5).

El hombre, por lo tanto y para el equipo de *Runa* era fuente de inspiración y a su vez, mecanismo primordial de creación.

En el N° 3 alegan:

"Nosotros tomamos contacto con el mundo a través de los sentidos. Sonidos, luz, colores, formas, son símbolos con que nos manifiesta la naturaleza. El hombre con su arte los recrea y les da la calidez humana que nos conmueve".

Miguel Jane

Como es lógico de suponer, dicha problemática existencial también los abarcaba como responsables directos de una actitud social y política a determinar.

Poseían un esquema ideológico solidificado, en una

sociedad donde tendencia opuestas de izquierda y derecha ya vislumbraban posibles divergencias, no tomando parte dentro de ninguna de las dos.

Consideraban que su compromiso como artista "es serlo consigo mismo" (N° 3). Rechazaban la lectura panfletaria y creían intensamente en la elaboración de un genio creador y en la sensibilidad del corazón (N° 3).

Todo nos hace suponer que, las consignas propuestas en su accionar los llevó a consolidar un arte desligado de concepciones presupuestarias, donde el hombre se manifieste, en diferentes expresiones, libre de ataduras sistemáticas y en donde ellos, como artistas, se pudieran sentir cómodos dentro del marco ideológico elegido.

Runa existió únicamente con 4 números, no pudiendo salir a la calle el N° 5 debido a un atentado contra la imprenta.

Si bien su producción cuantitativa de ediciones fue escasa, como rasgo antagónico obtenemos la calidad y la cantidad de gamas temáticas diversas que la componían:

. Reportajes:

- . Al compositor Alberto Ginastera (N° 1)
- . A la bailarina Mirta Barvié (N° 2)
- . A la Orquesta Sinfónica de Rosario y a su director Jorge Rotter (N° 3).
- . Comentario sobre la "Sinfonía N° 5 en Re Menor" de Shostakovich (N° 2)
- . Comentarios sobre teatro, con reportajes al director Serrano (N° 1), reportaje a Arteón (N° 2), etc.

La plástica estaba representada a través de:

- . Grabados de Guillermo Fernández de Gamboa (N° 3).
- . Reproducciones de Maxs Félinfer (N° 2)
- . Comentarios de Maxs Félinfer, ejemplo: Seblie (N° 3)
- . Ilustraciones de Juan Elechosa (N° 3)

. Tratado sobre literatura:

- . "Escritores de la negritud" de Joao Das Neves
- . "Hemingway: Nihilismo y Coherencia" de Aldo Beccari I y II (N° 1 y 2)
- . "El último libro de Borges" de Rubén Avila (N° 3)
- . "El Naturalismo en el Arte" I y II (N° 4 y 5) de Reinaldo Russo
- . "El informe de Quique de Ernesto Sábato (N° 4)

También se encuentran cuentos como:

- . "El encierro de Lucía Fevola" (N° 4)
- . "Triste le Ville" de Abelardo Castillo (N° 5)
- . "Un extraño final" de David Bergel (N° 1)
- . "Viviana tras el tiempo" de Ricardo Ríos Ortiz (N° 1).

Hicieron posible *Runa*: Miguel Jane (director), Héctor Panuzzo, Guillermo Ibáñez, Raúl Sarbiello, Beatriz Copello, Roberto Amoroso, Maxs Félinfer, Roberto Basualdo... logrando la heterogeneidad de un grupo donde convergían distintos estilos en una misma necesidad: la revalorización del hombre por el arte.

Ese, fue el dictado que le ofreció a Rosario.

La Cachimba (1970-1974)

Por los años '70 se conforma en Rosario otro medio de expresión bajo un conjunto de escritores que, no ajenos al ambiente "revisteril" de entonces, se dedicaron en particular a la difusión del género lírico.

Parece ser que en la Argentina de ese momento, no era la poesía el género más acatado y seguido por los lectores (así lo manifiesta Guillermo Boido en un reportaje publicado en el N° 10), aunque sí, podemos concretar a través del paso del tiempo, es cultivado por los rosarinos con preferencia.

Así, este grupo de escritores, se lanza a una propuesta: "la de la poesía como la otra cara del lenguaje cotidiano" para decir a través de ella y con ella que este género existe y que puede o debe ocupar un lugar específico como, por

aquellos tiempos lo tenía la novela.

En el mismo reportaje continúan diciendo que consideran a este género como una aventura, y por lo tanto, "no dejan de intentarla".

Por dicho intento y dicha aventura aparecen en el "mundillo humanístico" de Rosario 10 números de *La Cachimba* durante 4 años consecutivos.

Como es de prever, los integrantes y responsables de las publicaciones rosarinas estaban conectadas por una misma inquietud: el amor por la literatura. No debe extrañarnos, entonces, cuando vemos en las páginas de la revista poesías de D'Anna, Wolpin, Gandolfo, Calgaro que a su vez, eran componentes y ejes de ediciones de diferenciadas características. Esta unión logró que en 1973 aparecieran libros publicados con el rótulo: "de Lagrimales y Cachimbas" que continuaría por mucho tiempo.

Ya dijimos, anteriormente, que *La Cachimba* se preocupó de la poesía (sobre todo de la lírica del interior del país y Centroamericana). Ejemplo de esto lo reflejan los poetas de Guatemala: Otto René Castillo, Otto Raúl González, José Luis Villatoro. Poesía nicaraguense con David Mc. Field, Franklin Caldera, Octavio Robleto y los poetas argentinos. J. L. Ortiz, Angel Zapata (Salta), Alberto Rojas Paz (Tucumán), Rogelio Ramos Cisnes (La Rioja), Jorge Isaías (Rosario), Enrique Guzmán (Jujuy), Collusi (Rosario), Hugo Díz (Rosario) y G. Boido. Esto la revista de una connotación ideológica peculiar. Se la puede distinguir del resto, porque en sus números no encontramos una actitud rebelde tanto en política como en la ciencia literaria (como en *La Ventana* y *Setecientos Monos*) ni tampoco una diagramación perfecta con estructuras prefijadas, como son *Alto Aire* y *El Lagrimal*.

Este tipo de comentario nos lleva a la conclusión de que sus participantes lograban en forma inconsciente un estilo de revista de carácter mínimamente simplista; cabe aclarar que no ocurría así con el material seleccionado para cada edición.

Remitiéndonos a ese poco rebuscamiento que constatamos, adjuntamos que también nos confirma esa opinión el

nombre de *La Cachimba*, puesto que partiendo de la etimología de la palabra, ella nos tralada a un objeto rústico, como es una "pipa", la que lleva en sí misma impreso, desde nuestro punto de vista, un doble juego en el plano del significado:

- . la rusticidad del elemento y
- . el halo bohemio y solitario (no por nada se quejaban de la marginalidad que sufrían la poesía y sus poetas) que califica a los artistas relegados.

Todos estos componentes: importancia del género lírico, diagramación y estructuración poco trabajada, elección de determinados autores, rusticidad en el nombre, determinan su tendencia político-social.

No podemos afirmar que *la Cachimba* fuese una revista política porque nos lo refutarían inmediatamente las declaraciones de Jorge Isaías (uno de sus directores) cuando nos aseguró que la "función primordial era difundir poesía"; pero, obviamente toda acción lleva a una factible relación con el contexto que lo rodea: los jóvenes encargados de la publicación e impresión se alimentaban día a día de las doctrinas sociales y de los atropellos a los derechos humanos que se venían realizando no sólo en el país sino también, en casi toda América Latina. Cabe destacar que los años que circunscriben a *La Cachimba* son: 1970-1974 -queda para un especialista en la materia explicar los problemas historiográficos pertinentes-.

Finalmente, si bien esta revista no es política nime nos. aún, intento de proclamar una tendencia contundente, en ella de todos modos se reflejan por medio de las poesías Nahuatl, nicaragüenses, guatemaltecas como así también desde su mención a la detención del escritor uruguayo Juan C. Onetti (Nº 9 de 1974) un sentimiento de rebeldía que se ausenta en la producción individual de cada responsable de la revista pero que repercute en sus convicciones personales.

Fue ésta, otra de las tantas alusiones a la literatura, y otra de las tantas visiones de la misma. Desde su primer número hasta el último, soslayando las mejores o inferiores diagramaciones de algunas, el mayor o menor material que poseían, las muchas o pocas ganas con que pudieran haber trabajado, sus editores y directores responsables siempre

fueron Alejandro Pidello, Jorge Isaías y G. Collusi, mientras que Héctor Piccoli y Enrique Olivay actuaban como colaboradores y en la diagramación estaba S. Wolpin.

Como todo tiene su ciclo, *La Cachimba* debió terminar su trabajo y dejar de existir como revista, no así como editorial.

El factor determinante de tal situación fue el gran problema económico que acosaba al país y se manifestaba con "inflación", "intereses", "deuda externa", etc., demasiado grandes palabras para que la rústica y bohemia "pipa" pudiera soportarlas.

Así, a fines de 1974 *La Cachimba* abandonó su tarea poética.

Conclusión

La manera más fácil de lograr un objetivo propuesto no resulta de pensamientos y silogismos reelaborados. Surge "haciendo" aunque, luego, el resultado no agrade por completo.

Esa fue una de las comunes actitudes entre los integrantes de cada una de las revistas señaladas. Y esa fue nuestra misión: revalorizar -por así decirlo- una actividad creativa, que a nuestro entender, dio el ímpetu esperado a una ciudad literariamente dormida.

Ya lo recalcamos, el movimiento no comienza sólo a partir del '65. Sus influencias y móviles venían de una idiosincracia occidental, de una situación político-social determinante, de conexiones y relaciones con otros países y con conducta literaria ya consolidada: en ese orbe desorbitado en el que les tocaba seguir saltando vallas, cada uno y en conjunto, lograron romper esa inmovilidad que solía enterrar a los hombres de entonces.

A partir de distintos intereses se introdujeron en un mismo campo e hicieron de la atmósfera rosarina un espacio singular.

La Argentina no otorgaba como país las mejores de las propuestas para esos jóvenes, quizás y posiblemente, impertinentes.

De todos modos ellos se encargaron de crear, al menos, un mínimo de fertilidad en ese híbrido terreno que flotaba a sus alrededores. He aquí el mérito que les corresponde.

BIBLIOGRAFIA

- PALACIO, Ernesto, "Gobierno de Frondizi". En su *Historia de la Argentina (1515-1976)*. 11a. ed. Buenos Aires, 1979. Cap. IV.
- VICENS VIVES, J. *Historia general moderna*. 11a. ed. Barcelona, Montaner y Simón S. A., 1979. Vol. II.
- DE MARCO, Miguel Angel. *Historia de Rosario*. 1a. ed. Rosario, Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc" , 1978.
- HISTORIA UNIVERSAL ILUSTRADA*. Valencia, Ediciones Gais, 1968.
- SALAS, Horacio. *Generación poética del '60*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1979.
- "Civiles y militares; las diez presidencias". En *HISTORIA INTEGRAL ARGENTINA*. Buenos Aires, C.E.A.L., 1980.
- "Los estudiantes". En la revista *Transformaciones*, N° 31. Buenos Aires, C.E.A.L., 1972.
- LAFLEUR, Héctor René; PROVENZANO, Sergio; ALONSO, Fernando P. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires, C.E.A.L., 1968.

**LA POESIA COMO ELEMENTO DE ESTRUCTURA
DRAMATICA EN ALFONSINA, DE
MARIA ELVIRA MAURE DE SEGOVIA**

José F. Navarrete

Aunque en los últimos años han surgido en Mendoza varios dramaturgos, algunos de ellos provenientes del Curso de Formación de Autores Teatrales que dicta anualmente la Facultad de Artes, no todos pueden acreditar una constante y abundante producción que nos permita evaluar sus trayectorias. En efecto, a excepción de Susana Tampieri, de variada gama temática y formal en su largo camino de escritora, la mayoría de los autores ha escrito dos o tres textos que no alcanzan para emitir un juicio acabado, totalizador. No obstante, entre todos dejan vislumbrar una renovación autoral en la provincia que se advierte a través de varias obras representadas y también premiadas. Entre éstas merecen recordarse *La Amarga*, de Fernando Barcia Gigena, premio Argentores, y *El desarraigo*, de Manuel Eduardo Vega, premio municipal, así como la interesante propuesta de dramatización de la leyenda de *La Telesita*, de Nacha Farías y el teatro para niños de Mary Sclar.

Sin embargo, dentro de la dramaturgia mendocina actual el nombre de María Elvira Maure de Segovia ocupa un puesto relevante por varios motivos: se trata de una

personalidad vinculada al teatro desde distintos ángulos ha realizado una larga y eficiente labor de promoción docente del teatro en Mendoza, ha escrito y estrenado varias obras de diferentes tonos y géneros y, además, ha recibido distinciones y críticas favorables por su producción. Todo ello hace que, al referirnos al teatro mendocino de los últimos años, debamos, necesariamente, citarla.

Como prácticamente no hay referencias bibliográficas sobre esta escritora y su obra, metodológicamente nos hemos basado en la entrevista personal, la lectura de manuscritos y recortes periodísticos y los datos de nuestro archivo particular.

Su producción dramática

Maure de Segovia comienza a escribir teatro luego de realizar con Alma Bressan, el curso de formación autoral que ésta dicta en 1975. De ese año es *¿Jugamos al gallo ciego?*. En 1977 escribe *El teorema*, por la que mereció el Primer Premio de Argentores y fue finalista del Premio "Tirso de Molina", del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Se estrenó en Mendoza y se llevó al Teatro Nacional Cervantes. En el 78 realiza una versión dramática para niños de dos cuentos de Draghi Lucero con el nombre de *El santo del naranjo* y en el 79, en colaboración con Walter Ravanelli, escribe otra obra para niños: *La muela y los pasteles*. Ambas piezas fueron estrenadas en el Teatro Independencia.

De 1982 son tres obras: *El casamiento de Mariana*, *Bajo llave* y *Tal cual soy o un amor esdrújulo*. *Bajo llave*, estrenada en Mendoza, recibe el segundo premio en el concurso organizado por la Municipalidad de Necochea, mientras que *Un amor esdrújulo* se representó en Teatro Abierto 82, en el Margarita Xirgú de Buenos Aires y luego en Mendoza. En el 85 escribe *Viento de otoño*, aún sin estrenar, pero con una mención en el certamen de la Unión Carbide y del año pasado son *Después del eclipse*, monólogo para personaje femenino y la pieza para niños *Galopes de madera*.

Por otra parte, en colaboración con otros autores, escribe cuatro libros para otras tantas Fiestas de la Vendimia y dos libros más para la Fiesta de los Reyes Magos que se celebra anualmente en una localidad del Gran Mendoza. *Alfonsina* es su más reciente obra dramática, escrita este año.

Como se advierte en esta enumeración, hay un ritmo constante en la actividad de dramaturgo de María Elvira Maure de Segovia, y gran parte de su producción ha sido estrenada, lo que constituye el fin último de todo texto dramático que, habitualmente, no llega a concretarse en el interior del país. Por lo tanto, resulta insoslayable la mención de esta autora al referirnos a la dramaturgia mendocina del período más reciente.

Presencia de la poesía en su obra

Todo autor elabora su obra en torno a algunos temas recurrentes que le son caros y a los que, de una u otra manera, vuelve siempre. En Maure de Segovia se advierte su actitud ética frente a la vida y a la muerte, la unidad del núcleo familiar, la autenticidad del verdadero amor y la presencia de Dios en todos nuestros actos. Pero también percibimos un tono poético que impregna su teatro, a veces en forma explícita, a veces sin buscarlo. Así, *El teorema* surge de una poesía que, con el mismo tema, había escrito anteriormente. Las tres obras para niños contienen formas poéticas, lo mismo que en *Viento de otoño*, inspirada en el poema "La puerta" de Margarita Abella Caprile, en que lo poético se advierte a través de las "cartas-canciones" del hijo ausente. También en la prosa plena de lirismo de los monólogos reflexivos de *El teorema* y *¿Jugamos al gallo ciego?*. Es decir, la poesía como motivo reiterado, aunque en ninguna de las obras mencionadas ocupe un plano esencial, vertebrador.

Sin embargo, en *Alfonsina*, su más reciente producción, por su tema, pero, sobre todo estructuralmente, la poesía opera como elemento dramático que le da validez, no sólo literaria sino como rasgo de teatralidad polisémica.

"Alfonsina"

Alfonsina Storni, de quien el próximo año se cumplirá el cincuentenario de su fallecimiento, resulta una figura que, por los episodios que protagonizó, por la intensidad de su vida interior, su ternura y pasión -no exenta de profundidad al trasladarse a su poesía-, por su vida azarosa y, sobre todo, por su declinación y las circunstancias que rodearon su muerte, se adecua perfectamente a las formas y al lenguaje del escenario. Resulta llamativo que su vida, esencialmente dramática y dramatizable, no haya tentado más a nuestros escritores. Cabe la posibilidad de una dificultosa y comprometida corporización del personaje que lleva como distintivo inseparable el sello que le imprime la poesía que lo trasciende. Consciente de ello, Maure de Segovia enfoca su obra captando lo dramático de la poesía de Alfonsina; y su previo estudio de la autora, profundísimo, la lleva advertir un hilo conductor, desde *La inquietud del rosal*, de 1916, hasta sus últimos poemas, en el que se reflejan su vida, sus dramas interiores y sus creencias. En suma: logra captar el personaje teatral que late en la totalidad de la obra poética. Por eso, en *Alfonsina* se "muestra" un drama y, al mismo tiempo, se lo "narra", en el sentido épico de Brecht, y el mediador de estos dos aspectos es la poesía, vinculada a cada hecho de la vida de la poetisa, aunque a veces para lograrlo, también se valga de otros escritos de la Storni (teatro, ensayos, discursos, artículos periodísticos, críticas, etc.)

El argumento de la pieza puede sintetizarse en pocas palabras: Alfonsina recibe en su habitación a una periodista que quiere conocer aspectos de su vida. La visitante no aparece físicamente en toda la obra, pero adivinamos sus preguntas por los hechos y por las respuestas de Alfonsina. Esta, al revivir su pasado en forma casi cronológica, se acerca lentamente al estado angustioso de su presente en el que deberá decidir su suicidio. Es entonces cuando comprende que esa periodista, de rostro que le recuerda vagamente a alguien, es la muerte que viene a buscarla.

La poesía como elemento de estructura dramática

La estructura dramática se presenta en tres planos de distinto grado en cuanto a la acción y al uso de los tiempos verbales: a- el presente, b- el pasado, c- la poesía.

En a- encontramos un juego de tensiones y distensiones que, en forma gradual, va llevando al *crescendo* final. A veces actualiza el pasado al comentarlo en tiempo verbal presente.

ALFONSINA: — "Camino la ciudad en aquellas malas épocas, buscando trabajo o, si lo tengo, rumbo al que conseguí, mal pagado, desagradable ... Pero necesito vivir, ganar mi pan, para mí y para mi hijo. ¡Y qué indiferente y fría siento la ciudad!..."

La palabra opera como signo de narrador visible o, también, de monólogo interior y, al mismo tiempo, lentifica la acción. Al narrar, se relaciona con el distanciamiento brechtiano que le ofrece mayor objetividad y posibilidades de análisis.

En b-, es decir, el pasado o "racconto", sorpresivamente encontramos mayor acción teatral.

HERMANA: — Alfonsina, calla.

MADRE: — Alfonsina, trabaja.

CORO: — Alfonsina, lava platos; Alfonsina, seca copas; Alfonsina, atiende las mesas...

HERMANA: — Yo trabajo.

MADRE: — Yo trabajo.

ALFONSINA: — Yo también trabajo.

MADRE: — Tu padre está postrado.

HERMANA: — Todos debemos trabajar.

CORO: — Alfonsina, cose; Alfonsina, borda...

MADRE: — Yo trabajo.

HERMANA: — Yo trabajo.

ALFONSINA: — Yo también trabajo.

CORO: — Alfonsina, sueña; Alfonsina, escribe...

MADRE: — Alfonso murió.

ALFONSINA: — Mi padre murió.

HERMANA: — Y yo me casé.

MADRE: — Hay que trabajar.

HERMANA: — Para subsistir .. La vida sigue.

ALFONSINA: — Y hay que soñar para poder seguir vi-
viendo."

Introduce varios personajes, algunos famosos de la época y otros corales, que desarrollan cronológicamente momentos cruciales de su vida, aquellos que, a la hora de evaluar, la justifican como ser humano, y, al mismo tiempo, como personaje esencialmente dramático.

El plano c- o de la poesía está solucionado con la presencia de una recitadora al estilo de los años 20 que cumple varias funciones dentro de la estructura de la obra. La más importante es la de oficiar de nexo entre los dos planos a- y b-, como una presencia obsesiva y permanente de la poesía en su vida; otra función es demostrativa del proceso inverso, es decir, cómo en su poesía se proyectan los hechos y pensamientos medulares de su existencia. Otra función, hábilmente dosificada, es la de subrayado de alguna acción del plano b- o de algún concepto vertido en el plano a-.

Dejando de lado el plano c- que opera como mediador, en los otros dos advertimos una diferenciación no sólo de tempos dramáticos, sino de juegos tensionantes y distensionantes, como si cada plano tuviera su propia evolución. Por lo tanto, encontramos dos climas en la obra, uno para cada plano, que corresponden a tiempos diferentes: el pasado y el presente.

Así, en el plano b- o "racconto" está dado en el momento en el que Alfonsina, angustiada por un presentimiento, llama a Blanca de la Vega:

ALFONSINA: — ¡Blanca! Tengo que hablarte...

BLANCA: — ¿De qué se trata? Estás desencajada. ¿Que

sucede?

ALFONSINA: — (se abraza a ella llorando) Tengo miedo.

BLANCA: — Dime, por Dios ...!

ALFONSINA: — Aquí no, vamos a tu dormitorio. (Camina unos pasos. Alfonsina lleva la mano de Blanca a su pecho) Toca. ¿Lo sientes? (Blanca asiente. Alfonsina llora) ¿Te das cuenta? (Blanca intenta tranquilizarla con caricias. La hace sentar) Lo descubrí hace unos días en Uruguay. Estaba en la playa, sumergida a medias en el mar, descansando al sol... De pronto, un golpe de las olas me embiste con fiereza. Sentí un dolor tremendo en el pecho. Casi desvanecida me llevan a la orilla. Ya algo recuperada, me toco el pecho y en el seno izquierdo palpo una dureza bastante grande. ¡Tú acabas de tocarla! ¿Cómo no la sentí antes! ¿Qué es esto?"

Mientras que en el plano a- aparece casi al final, en su monólogo que aparenta una conversación con la entrevistadora:

ALFONSINA: — ¿No dice nada? ¿Por qué me mira así? ¿Por qué esta sensación de conocerla de antes? Sí, siento, siento que somos viejas conocidas. ¿Qué me esconde usted? ¿Quién es? No hace falta que lo digas. Ya sé quién eres ... o creo saberlo ... (triumfante) ¡Te he descubierto! (ríe amarga) ¡Muy bueno el disfraz! ... y la argucia con que te presentaste ... ¡Una entrevista...! (ríe) Es ...es ... ¡colosal! ... Tantas veces te imaginé, tantas la forma en que llegarías... o en que yo iría a tí ... ¡Tantas!...Hasta imaginé, hace años, lo que pasaría después..."

Inmediatamente interviene la recitadora con el poema "Borrada":

RECITADORA: — El día que me muera, la noticia
 ha de seguir las prácticas usadas,
 y de oficina en oficina al punto,
 por los registros yo seré buscada.
 Y allá muy lejos, en un pueblecito
 que está durmiendo al sol en la montaña,
 sobre mi nombre, en un registro viejo,
 mano que ignoro trazará una raya."

Y, al final, el tema de la poesía servirá de nexo entre los tres planos: como al principio de la obra, vemos a un escribiente frente a un gran libro y a los padres de Alfonsina junto a él. Ahora, en el mismo libro en el que registró su nacimiento, pasa las hojas hasta dar con el nombre de Alfonsina y traza una raya sobre él. En otro sector del escenario, la protagonista, apoyándose en la invisible "periódista -muerte", camina hacia la salida y, en su plataforma, se ilumina la recitadora que recita el poema "Voy a dormir", mientras cae el telón.

Los personajes

En la obra los personajes aparecen con características muy particulares de acuerdo con la categoría que les asigna la autora. De suyo, Alfonsina es el personaje-eje y está mostrando desde todos los ángulos: caracterización directa e indirecta, en casi todas las etapas de su vida y bajo las distintas facetas de hija, madre, escritora, mujer luchadora, amante, etc. El diseño de este personaje es totalizador. En tres ocasiones se desdobra en un personaje tipo: "la Mujer", que coincide con las referencias a los hombres que encontró en su vida amorosa. Los rodea, los acaricia, los rechaza, casi danza entre ellos, mientras dice versos sueltos de poesías amatorias:

LA MUJER: — Soy suave y triste si idolatro,
 puedo bajar el cielo hasta mi mano cuando
 el alma de otro al alma mía enredo.

.....

Pude amar esta noche con piedad infinita,
pude amar al primero que acertara a llegar..."

Este recurso objetiva y distancia, para un mejor análisis, sus vinculaciones amorosas. Incluso su gran amor está corporizado en un personaje que conocemos con la denominación genérica de "Hombre". La misma técnica emplea con los otros personajes de su mundo afectivo: la Madre, el Padre, la Hermana, el Hijo. En cambio, en su mundo público, el que trasciende la esfera de su intimidad, aparecen con nombre y apellido numerosas personalidades célebres a las cuales se vinculó y que tejen un fondo epocal determinado: Horacio Quiroga, Manuel Gálvez, Gabriela Mistral, Quinquela Martín, Giusti, Ingenieros, etc.

Esta delimitación precisa se contrapone con otros personajes mostrados en forma expresionista: voces en "off", recitadora, orador, coro, admiradores, parroquianos de café, mimos masculinos y femeninos que ejecutan la acción que surge de la poesía dicha por la Recitadora, etc. Todos estos operan como telón de fondo de las acciones en las que aparecen personalidades de existencia real.

Otros recursos de teatralidad

El sistema de signos kinésicos se enriquece en tanto el personaje central se vincula, en ámbitos distintos -ya en el plano a, ya en el b-, con numerosos personajes de fondo, o no, que lo pueblan. Esto se aprecia sobre todo en el desdoblamiento de Alfonsina y la Mujer.

La escenografía, traducida a un lenguaje expresionista, se encuentra delimitada por plataformas, luces centralizadoras y conos de sombras sugerentes. Por eso no emplea decorados corpóreos sino elementos de utilería y mobiliario mínimos y esenciales.

Otro recurso de teatralidad consiste en el juego del "teatro dentro del teatro". Así, introduce una escena de su pieza "El amo del mundo", en la cual Alfonsina expone sus ideas acerca del papel de la mujer en la sociedad actual.

Conclusiones

Resumiento lo expuesto, creemos que *Alfonsina* surge como una interesante concreción de una obra en la que la poesía funciona como elemento estructural dramático en un texto rico en signos de teatralidad, lo que habla de la madurez creativa de María Elvira Maure de Segovia, una de las autoras mendocinas más representativas de la última década.

BIBLIOGRAFIA

Nelly CATAROSI ARANA. *Literatura de Mendoza (1820 - 1982)*. Mendoza, Inca Editorial, 1982. T. II, p. 489-490.

Perla ZAYAS DE LIMA. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1980)*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1981. p. 116-117.

Diarios Los Andes y Mendoza.

Archivo personal del autor.

CRITERIOS DE PERIODIZACION PARA LA LITERATURA ARGENTINA EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Zulma Palermo

El propósito de esta exposición es traer a la consideración de los estudiosos de la Literatura Argentina acá presentes, algunas propuestas referidas a su periodización en el marco de la del continente latinoamericano, efectuadas ya en otras oportunidades¹ pero acerca de las cuales no se ha discutido todavía.

Los fundamentos de la presente propuesta se encuentran en la encrucijada de varias teorías literarias: en un primer momento, nos atrajo poderosamente el pensamiento de José Lezama Lima² que nos pareció altamente productivo, pero al mismo tiempo elaborado en un lenguaje densamente barroco;

1 Cfr. Zulma PALERMO. "Ruptura e Integración en las Letras Hispanoamericanas" y "Sistema Literario Argentino. Teorías y Modelos". En Escritos al Margen, Buenos Aires, Marymar, 1987.

2 José LEZAMA LIMA. "La Expresión Americana". En El Reino de la Imagen, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

por lo tanto, el primer paso fue su elucidación desde donde salimos hacia la elaboración de un criterio de periodización centrado en su planteo axial: las Eras Imaginarias. Ello sirvió para elaborar un esquema de dichas Eras en América Latina desde donde realizamos las correlaciones pertinentes con la Literatura Argentina.

Ya la propuesta de Lezama ofrecía una gran riqueza de posibilidades intertextuales, con lo cual entramos en relación con la teoría bajtiniana correspondiente, a la que se agregó la Teoría de la Recepción (Escuela de Constanza) la que nos procuró una concepción renovada de la historicidad y del replanteo de la Historia de la Literatura caída en desprestigio a partir de los estudios inmanentistas y sincrónicos del siglo XX.

La hipótesis de la propuesta radica en la creencia de que los patrones que han regido para marcar la periodización de las literaturas europeas no tienen funcionalidad en lo relativo a las de este continente, ya que éstas constituyen un fenómeno diferente, regido por otras pautas y que, medidos por las que caracterizan a aquellas, nos llevan a realizar muchas elaboraciones forzadas hasta llegar a intentos de explicación tan arduos como estériles. Tal es el caso de los planteos tematizados alrededor de la característica "asincronía" cuando se periodiza nuestra literatura en relación compartiva con la europea.

Nos encontramos así también dentro de la propuesta de Lotman (Escuela de Tartu) en el sentido de buscar nuevos caminos para la comprensión de la literatura fuera de los marcos del eurocentrismo y el logocentrismo que han venido rigiendo el mundo de la cultura en una inevitable relación de dependencia. En última instancia, se trata, entonces, de buscar también dentro de los criterios de periodización -junto a otras tentativas que han venido interesando a la crítica latinoamericana- líneas propias y adecuadas que estén en condiciones de dar respuesta a las peculiaridades de la escritura del Continente, en tanto sistema.

De modo, entonces, que lo que acá intentamos es proponer una forma adecuada de periodización de nuestra literatura -por relación con la del área cultural latinoamericana- sobre sustentos teóricos acordes con las teorías más actuales

de la literatura pero, y fundamentalmente, con lo que nuestros propios escritores-críticos han propuesto para ello.

Sintetizaré someramente la propuesta de las Eras Imaginarias definiendo las conexiones que se pueden establecer entre ella y la nueva concepción de la historicidad según la Teoría de la Recepción y de la intertextualidad. La base teórica que sustenta todo el desarrollo de la periodización según Eras se centra en que esta nueva forma de considerar el tiempo y sus cortes en las artes latinoamericanas permite romper la visión pesimista de las constantes artísticas de donde se deduce que lo contemporáneo no es fragmentario sino consecuencia del *tamiz* de la *imagen sobre la historia*³. La obra de arte, en tanto reunión de entidades naturales imaginarias y entidades culturales imaginarias, debe ser interpretada por el sujeto metafórico entendido como valor temporal que impide el congelamiento y la canonización de la obra, ya que produce una nueva visión transformadora de aquellas entidades de acuerdo a cada nuevo "horizonte de experiencias" y de cada nuevo "horizonte de expectativas". La historia es redefinida así como un devenir de la forma artística en la que un paisaje (diálogo del hombre con la naturaleza) va hacia un sentido.

La interpretación de la obra radica en devolver sentido a un tiempo oscuro -cuando se trata de obras del pasado- lo que sólo puede realizarse sobre la base de concebir el lenguaje del arte como un tamiz de la historia. Dicho de otro modo: el lenguaje del arte procede por selección de los datos de la realidad, ofreciendo metaforizaciones por la que se intertextualizan los códigos vigentes en un tiempo y en una cultura determinados; y es esa intertextualidad del lenguaje del mundo la que debe ser descifrada.

Al proceder de esta manera, se evitan los riesgos denunciados por Jauss⁴ de convertir la Historia de la Literatu-

3 Ibid.

4 H.R.JAUSS. "L'Histoire de la Litterature: un défi a la théorie littéraire". En Pour une esthétique de la réception, París, Gallimard, 1978.

ra en una parte de la Historia General con lo que se pierde el sentido de lo literario en su especificidad para obtener como resultado algo que no es ni literatura ni historia. En efecto: la historia literaria en su forma tradicional, intenta escapar a la pura y simple enumeración cronológica realizando clasificaciones de su material según tendencias generales: períodos, corrientes, generaciones o géneros pero, en la mayoría de los casos ajustándose para ello, de todos modos, a una cronología tomada en préstamo de la historia. Como corolario, termina por canonizar autores privilegiados que marcan las pautas estéticas para cada criterio, agrupando a su alrededor a los autores considerados "menores".

Un nuevo problema surge cuando se trata de marcar criterios para la localización y valoración de las obras del presente, momento en el que el juicio de valor no está determinado por la sedimentación y para el que no hay todavía una canonización instituída como norma. Si en lugar del criterio tradicional -eurocéntrico- se orienta la periodización según la pauta de lo imaginario intertextual -entendiendo por intertextualidad tanto el entretejido en el lenguaje de la obra de los textos culturales, como la presencia de los textos literarios del pasado o el presente- la cuestión parece tener una resolución más adecuada: se trata de leer los nuevos textos en el entramado de la cultura situada y dentro de la tradición general que les dio origen.

Junto a estos dos fundamentos -la devolución de un sentido nuevo a la historia y la identificación por la intertextualidad cultural y literaria- la teoría de las Eras Imaginarias que acá propugnamos, devuelve importancia a dos datos del hecho de comunicación estética relegados en la primera mitad de nuestro siglo: la recepción y la autoridad. En efecto, cuando Lezama instaura la interpretación en relación directa con la creación de un nuevo mundo de entidades naturales imaginarias y de entidades culturales imaginarias (en tanto formas metafóricas), no hace otra cosa que proponer una actitud lectora recargada de sentido en el momento de producción del acto de lectura. Se trata, precisamente, de encontrar una recarga de sentido en cada momento de lectura, en cada instancia histórica en que la obra es recuperada por el lector individual y social reinstalándola dentro de una

nueva forma de percepción, única posibilidad de perduración que rompe con el criterio de "valores eternos" pretendidos desde siempre como pauta intitucionalizante de lo "clásico".

Lo clásico tiene vigencia en tanto y en cuanto tiene algo que decir a los nuevos receptores, en cuanto es re-escribible en las nuevas instancias históricas. A la vez, son aquellos textos que se leen en la escritura de los textos nuevos que los incorporan directa o indirectamente manifestándose así también aquellos como altamente productivos.

Realizadas estas precisiones generales, revisaremos -también someramente- la forma de delimitación de las Eras: el vector fundamental es lo imaginario y el tipo de imaginario que impregna a una cultura en espacios temporales amplios; de este modo, los períodos se rigen más bien por el ritmo de los cambios culturales propios de un espacio determinado (en lo que nos interesa, el correspondiente a Latinoamérica), en una diacronía signada por transiciones no violentas sino de "arrastre" en la que los datos de un período transitan hacia los siguientes de acuerdo a una continuidad procedente de su propio sustrato. De este modo, la pregnante que ciñe la continuidad y, a la vez, las transformaciones para una periodización de nuestra literatura, es aquella que permite perseguir la presencia de rasgos peculiarizantes de lo latinoamericano entendido como mestizaje cultural.

Este criterio permite la demarcación de características determinantes de cada período desde las relaciones culturales por la intertextualidad y la recepción, según los enunciados más arriba desarrollados. Es necesario también contemplar -simultáneamente- aquellos que hacen a la conformación del sistema literario en tanto tal, introduciendo así la sincronía en la diacronía. Dicho sistema permite el establecimiento de modelos que pautan las peculiaridades propias de la forma literaria en esos mismos espacios temporales demarcados desde la puesta en ejercicio de lo imaginario. Cada período se manifiesta así, en la feliz expresión de Lezama, como el "surgimiento de una nueva manifestación del hombre en lucha con la forma⁵, forma en la que se modela, por

5 José LEZAMA LIMA, op.cit., p. 430.

un lado, la continuidad ininterrumpida de las generaciones y, por otra, la originalidad de nuevas propuestas que surgen como rupturas con los moldes instituidos por el período precedente. La forma se erige por lo tanto en patrón determinante de los momentos de cambio manteniendo, como telón de fondo, la continuidad de una historia que se va formando a sí misma en un *continuum* no interrumpido.

En cuanto a la metodología para la determinación de los períodos existen propuestas importantes relativas a su formalización aunque, en la mayoría de los casos, aplicadas a géneros y no al sistema literario total⁶; sin embargo, los lineamientos seguidos en ellas pueden adoptarse para adecuar la teoría de las Eras a una formalización más rigurosa.

Siguiendo a Fernando de Toro⁷ en su categorización del *supersistema*, en tanto sistema comprensivo, abarcador de los grandes conjuntos de pensamiento y formas de simbolización o metaforización del cronotopo latinoamericano, se corresponde con la caracterización de las grandes Eras. En cada Era, a su vez, es posible demarcar *macrosistemas* como divisiones internas del supersistema, los que se delimitan por un conjunto de "rasgos pertinentes" -estructuración, cambios canónicos, transformación- que constituyen límites en la evolución de la forma. Finalmente, el nivel de los *micro-sistemas* en los que la pertinencia clasificatoria se orienta a los textos particulares, sus rasgos comunes vinculados a convenciones propias del género y del estadio de su producción.

De este modo, dentro de cada Era es posible determinar un cierto número de sistemas y subsistemas los que, dentro del cuadro general de un imaginario colectivo, manifiestan rasgos específicos dentro de una *norma* (de género, de estilo, de estructura) particular. Como afirma Juan Villegas, "la literatura como historia se conforma por una serie de instan-

6 Cfr. Juan VILLEGAS. Teoría de Historia Literaria y Poesía Lírica. Ottawa, Girof Books, 1984, y Fernando DE TORO. "Reflexiones para la Historia Literaria y del Teatro Hispanoamericano". En Rev. Gestos, Número 1, Abril de 1986.

7 Fernando DE TORO, op.cit.

cias -los períodos (las Eras)- en las cuales coexisten diversos sistemas -fundados en visiones del mundo- uno de los cuales proporciona lo definitorio del período. En cada período, además, las visiones del mundo se encuentran en diversos estadios de plamación" 8.

Nos encontramos así afirmados en un criterio más riguroso de delimitación según el cual cada Era recibe su caracterización por una determinante prioritaria y, dentro de ella, se podrá establecer la cantidad de macro y micro sistemas requeridos, provenientes de los datos formales antes enunciados.

Si la Literatura Latinoamericana puede historizarse en seis Eras⁹, será necesario determinar si los macro y micro sistemas de la Literatura Argentina se corresponden en su totalidad con aquélla. Indudablemente, -y aún en forma apriorística- es posible sostener la hipótesis de la presencia de corpus textuales que acrediten la existencia de núcleos de ajuste y la presencia de otros no formalizados en la Literatura Latinoamericana¹⁰. Esta metodología, por otra parte, permitiría dar cuenta de las peculiaridades de la producción correspondiente a las macroregiones culturales de América Latina -criterio de segmentación horizontal y sincrónico- que nos parece más relevante que el de la demarcación por literaturas nacionales.

Por este camino creemos estar en mejores condiciones para historiar la literatura de este continente desde pautas provenientes de nuestra constitución cultural específica sin extrapolaciones y "aclimatamientos" de teorías y criterios ajenos a nuestra identidad aunque muchas de esas bases tengan procedencia y vigencia en Occidente.

8 Juan VILLEGAS, op.cit., p. 21.

9 Las Eras Imaginarias estipuladas por Lezama Lima, según caracterización realizada por la autora del presente trabajo en las publicaciones citadas en 1, son: 1. de lo imaginario mítico americano; 2. de lo imaginario mítico europeo; 3. de lo imaginario nuevo; 4. de lo imaginario como ausencia; 5. de lo imaginario en la naturaleza; 6. de lo real-maravilloso.

10 Cfr. Z. PALERMO. "Sistema Literario Argentino...".

Creemos haber cumplido nuestro propósito, dentro de las limitaciones que impone una síntesis estrecha: reactualizar una propuesta que venimos desarrollando desde algún tiempo, acercando a los primeros planteos ya realizados nuevos datos que permiten una mayor sistematización en la metodología de trabajo desde el aporte de nueva bibliografía. El camino por recorrer es aún largo y queda en manos de quienes hayan encontrado en esta propuesta una forma más adecuada que los sistemas vigentes para la periodización de nuestra literatura.

Universidad Nacional de Salta

PROPUESTA METODOLOGICA PARA LA PERIODIZACION DE LA NARRATIVA ORAL TRADICIONAL DE LA PROVINCIA DE LA RIOJA

María Inés Palleiro

1. Introducción

- Objetivos específicos, fundamentaciones teóricas y metodología general.

El objetivo de este trabajo es realizar un aporte para la periodización de la narrativa oral tradicional riojana, desde la perspectiva de la división areal.

Nos hemos basado para ello en los planteos acerca de la regionalización y la determinación de áreas culturales, formulados por Angel Rama en diversos trabajos acerca de la literatura hispanoamericana.

Hemos intentado además un abordaje socio-semiótico del fenómeno narrativo oral tradicional. Consideramos así al relato folklórico como mensaje producido en el "aquí" y el "ahora" de un contexto socio-cultural concreto y específico, cuya impronta se refleja en su organización textual y discursiva.

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio dedicado al estudio sincrónico y diacrónico

del cuento tradicional riojano, que ha sido efectuado con el auspicio del CONICET. Este estudio fue realizado sobre la base de un corpus de cien versiones de relatos tradicionales, recopilados en distintas zonas de la provincia de la Rioja, en el curso de tres viajes de investigación de campo. Para el desarrollo del mismo, hemos agrupado las versiones de acuerdo con criterios de división areal.

Dicha división fue establecida teniendo en cuenta las variaciones relacionadas con la inserción de elementos del contexto socio-cultural de producción de los relatos, en su estructura narrativa y discursiva. Estas variaciones fueron identificadas, en primer lugar, mediante el método de comparación interna de versiones de informantes procedentes de distintas regiones de la provincia; y, en segundo lugar, mediante su confrontación con versiones publicadas en colecciones anteriores de material narrativo tradicional argentino, chileno y español. Trabajamos así con las colecciones de cuentos folklóricos de la Argentina de Agüero Vera¹, Chertudi² y Vidal de Battini³; de relatos tradicionales chilenos de Pino Saavedra⁴, y de narrativa oral tradicional española de Espinosa⁵ y Chevallier⁶; así como también con los índices

1 Juan Zacarías AGÜERO VERA. Cuentos populares de La Rioja. La Rioja, Imprenta del Estado y Boletín Oficial, 1965.

2 Susana CHERTRUDI. Cuentos folklóricos de la Argentina. Primera y segunda series. Buenos Aires, 1960 y 1964.

3 Berta Elena VIDAL de BATTINI. Cuentos y leyendas populares de la Argentina. 9 v. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1980-84.

4 Yolando PINO SAAVEDRA. Cuentos folklóricos de Chile. 3 v. Santiago de Chile, 1960-1963; Nuevos cuentos folklóricos de Chile, Santiago de Chile, 1973.

5 Aurelio M. ESPINOSA. Cuentos populares españoles. 3 v. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

6 Maxime CHEVALLIER. Cuentos folklóricos de la España del Siglo de Oro. Barcelona, 1983.

de tipos y motivos narrativos universales de Aarne-Thompson⁷ y Thompson⁸.

Esta tarea comparativa nos ha permitido distinguir la presencia de estrategias particulares de variación con respecto a los estereotipos narrativo-discursivos fijados por el uso tradicional, en los relatos de nuestro corpus. Notamos además la existencia de ciertas regularidades en los procedimientos de variación, vinculadas con el área específica de procedencia de cada grupo de versiones. Cabe señalar que, en el trabajo de comparación, no nos hemos detenido a considerar el comportamiento particular de las estrategias de variación en las demás colecciones de cuentos tradicionales, más que en su relación específica en el corpus que constituye el objeto de nuestro estudio.

Hemos examinado fundamentalmente dos aspectos de la variación relacionados, respectivamente, con su funcionamiento en los niveles de organización textual y de puesta en discurso de los relatos del corpus. Obsevamos así la incidencia de factores etno-socioculturales en cada uno de estos dos niveles.

Sobre la base de estos fundamentos teóricos y metodológicos, hemos llegado a formular una propuesta de división areal de las versiones, cuyo objeto es servir como punto de partida para una periodización de la narrativa oral tradicional riojana.

En el curso de este trabajo, expondremos una síntesis de los criterios adoptados para tal formulación, fundada en el estudio concreto de las versiones y colecciones arriba enumeradas. Ejemplificaremos nuestro método de trabajo con el análisis de un fragmento de uno de los relatos del corpus.

Analizaremos fundamentalmente las regularidades indetectables en los mecanismos de variación textual y

7 Antti AARNE y Stith THOMPSON. The types of the folktale; a classification and bibliography. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928.

8 Stith THOMPSON. Motif-Index of Folk Literature. 6 v. Copenhagen and Bloomington, 1955-1958.

discursiva de las versiones, en relación con el área particular de producción del hecho narrativo. Una vez establecidas tales regularidades, procederemos a esbozar una agrupación areal de los relatos, basada en la determinación de constantes etno-socioculturales.

2. Desarrollo

2.1. *Incidencia del sustrato etno-sociocultural en los procedimientos de variación textual y discursiva de un corpus de narrativa tradicional riojana.*

El examen comparativo de versiones, realizado de acuerdo con las pautas metodológicas arriba expuestas, nos ha permitido advertir la presencia, en los relatos de nuestro corpus, de núcleos sémicos cuyo contenido semántico se vincula con el universo de competencias ideológico-culturales propias del grupo étnico en el cual han sido producidos.

La inclusión de tales núcleos sémicos constituye un procedimiento de variación con respecto a los patrones de organización narrativa fijados por el uso tradicional, presentes en las demás versiones de cuentos folklóricos argentinos, chilenos y españoles.

Podemos reconocer ciertas regularidades en estos procedimientos de variación, relacionadas con el área particular en la que se han originado los relatos.

Analizaremos entonces en primer lugar las estrategias de inserción de estas unidades sémicas de variación en los niveles de organización textual y de puesta en discurso, para considerar luego las mencionadas regularidades que servirán de base para una caracterización areal de las versiones.

2.1.1. *Los procedimientos de variación en el nivel de la organización textual.*

En el nivel de la organización textual, la intercalación

de las unidades de variación se realiza mediante lo que Mukarovsky, en su estudio sobre la estructura de composición de la obra folklórica, describe como "procedimiento de adición paratáctica de elementos heterogéneos"⁹. Es así como tales unidades de variación son incorporadas a la linealidad episódica de acciones narrativas según un esquema de superposición aditiva. Para ejemplificar este procedimiento, analizaremos un fragmento correspondiente a la versión de la informante Susana Mercado, de 14 años de edad, de estudios primarios incompletos, procedente de la localidad de Malligasta, departamento Chilecito, del tipo narrativo N° 315 de la clasificación universal de Aarne-Thompson, "The faithless sister"¹⁰.

El título de las colecciones de lengua hispana del mencionado tipo es "El monstruo marino y la hija del pescador"¹¹.

La secuencia intercalada en esta versión no se encuentra en las demás versiones argentinas de las colecciones de Chertudi y Vidal de Battini, ni en las chilenas de Pino Saavedra. Tampoco se registra en las versiones españolas de Espinosa, ni en la versión riojana anterior, publicada en la recopilación de Agüero Vera.

Dicha secuencia se inserta de manera yuxtapuesta en la línea episódica, en medio de la macroestructura correspondiente a las instrucciones para el descenso de la heroína a la ciudad sumergida en el fondo del mar, con el objeto de desencantar al monstruo marino-jabalí. El nexo de juntura semántica entre la unidad intercalada y la macroestructura episódica de base es la alusión a la hermosura de la mujer y a la ciudad perdida, presente en ambas secuencias. El contenido de dicha unidad intercalada se vincula con el universo ideológico-cultural de las creencias y leyendas locales, referidas al hundimiento de la ciudad riojana de Bañados

9 Jan MUKAROVSKY. "Detail as the basic semantic unit in folk art". En The word and verbal art. New Haven and London, Yale University Press, 1977. p. 197.

10 Antti AARNE y Stith THOMPSON, op. cit., pp. 110-111.

11 Véase, p. e., VIDAL de BATTINI, op. cit., V, pp. 123-173.

de los Pantanos, y a la aparición nocturna de antiguos habitantes en lugares próximos a su anterior ubicación. La estrategia discursiva utilizada para esta intercalación es el procedimiento comparativo, que funciona como elemento del enmarcado inicial y final del episodio, según podemos comprobar en la siguiente cita: "Y que li ha dau lah intrucioneh a la chic', el jabalí. Li ha dicho qu' iban ir al foondo del mar; y que cuando lleguin al fondu 'el maar, qu' ehtab' una ciuda' perdiida, comu ha siu aquí, 'n La Rioja, la ciudá' de loh Bañadoh de loh Pantanoh. Que cuentan loh di aquí qu' en loh Bañadoh, hace mucho tiempo, qui ha 'biu 'na ciuda' perdiid'; y qui había palaacioh, con príncipeh y mujereh hermoosah; y qui había muuch' oru, y plaata. Y que cuentan que por lah nocheh, por allá cerc' 'el Puente Vieju, a l' entrad' 'e loh 'Bañaauh; que de nooche, mayorment' en lah nocheh de luna lleena, qui apareci una mujer muy hermoosa, de vehtido platiado. Que dicen aquí que se li ha 'parecíu a un comerciaante, y a una parej', en dihtintah noocheh. Y que dicen qu' esa mujer, que simboliza lah ríquezah de la ciudá' perdiida, de la ciudá de loh Bañaadoh. Y que la ciudá' d' eht' hihtoria, qu' era también una diudá' perdiid', y que la chic' era tan hermoosa como la mujer de loh Bañadoh, pero qu' era ma' joven"¹².

En su estructura interna, la secuencia intercalada presenta una cláusula inicial de orientación, espacio-temporal ("en loh Bañadoh, hace mucho tiempo"); una instancia de complicación, correspondiente a la aparición de la mujer; un "point" o nudo central que consiste en su encuentro con dos miembros de la comunidad de origen del relato; una resolución, dada por su desaparición; y una cláusula interpretativa-evaluativa, correspondiente a la interpretación; simbólica del suceso ("esa mujer simboliza lah ríquezah de la ciudá"). El contenido semántico de esta cláusula remite directamente al universo ideológico particular de creencias de esa comunidad, que incorpora la dimensión mítico-simbólica a su sistema de interpretación del mundo.

Esta organización estructural se ajusta exactamente

12 María Inés PALLEIRO. Primer Corpus de Narrativa Tradicional Riojana. Buenos Aires, 1986. II, pp. 58 y 59.

a la de la narrativa natural, tal como fuera descripta por Labov y Waletzky¹³.

Es decir que, en síntesis, en el plano de la combinatoria secuencial, se advierte en las versiones riojanas la inserción de unidades cuyo contenido semántico remite al universo ideológico-cultural de la comunidad de origen del hecho narrativo. Estas unidades son incorporadas de manera yuxtapuesta en la linealidad episódica de acciones narradas. Su estructura interna se ajusta a las características de la narrativa natural.

Esta intercalación constituye un procedimiento de variación con respecto a los patrones estereotipados de organización textual del relato folklórico, estabilizados por el uso tradicional.

La presencia de estos esquemas de variación relacionados con la inserción del contexto socio-cultural de enunciación en el texto enunciado, se advierte también en el plano de la estructura actancial. Notamos así que, en el fragmento citado, las categorías de "Sujeto" y "Destinatario" están cubiertas por miembros de la comunidad enunciativa; la mujer de los Bañados, y el comerciante y la pareja, respectivamente.

Del mismo modo, en otro de los relatos del corpus, correspondiente a la versión del informante Gustavo Luján, de 26 años, procedente de la localidad de Nonogasta, departamento Chilecito; del tipo N° 610 de la clasificación de Arne-Thompson, "The healing fruit"¹⁴, encontramos una transformación total del esquema actancial, producida por el llenado de las distintas categorías de actantes con miembros de la comunidad indígena diaguita, perteneciente al sustrato étnico de la zona de producción del relato. Es así como la versión es titulada por el mismo informante "Los tres indiec-

13 W. LABOV y J. WALETZKY. "Narrative analysis: oral versions of personal experience". En Essays on the Verbal and Visual Arts ed. by June Helms. Seattle and London, University of Washington Press, 1967. Passim.

14 Antti AARNE y Stith THOMPSON, op. cit., p. 220.

tos diaguitas"¹⁵; mientras que en las colecciones de Espinosa, Vidal de Battini y Pino Saavedra, se registra bajo el título de "Los tres hermanos y la manzana de oro de la reina"¹⁶.

Observamos así la presencia efectiva de modificaciones en la organización secuencial y actancial de las versiones de nuestro corpus, relacionadas con la incorporación del contexto etno-sociocultural de enunciación en la configuración textual del "mundo narrado".

2.1.2. *Los procedimientos de variación en el nivel de la puesta en discurso.*

Analizaremos ahora las estrategias discursivas de intercalación de las mencionadas unidades de variación, para lo cual nos remitiremos nuevamente al fragmento arriba transcripto. En él, advertimos, en primer lugar, el empleo acumulativo de deícticos espaciales y temporales, como estrategias discursivas de señalación que toman como eje el "aquí" y el "ahora" de la situación comunicativa ("hace mucho tiempo, aquí, 'n La Rioja, la ciudá de loh Bañadoh... en lah nocheh... por allá cerc' 'el Puente Vieju", etc.). Esta remisión a la situación de enunciación como eje referencial de señalación deíctica es un recurso muy utilizado en las versiones del corpus para la incorporación del contexto de producción del mensaje, en el texto producido.

Otra técnica discursiva de inserción de la actualidad del entorno enunciativo en el "mundo posible" textual, es la comparación. Esta estrategia permite establecer una conexión entre el universo de referencia real de la situación del discurso, y el referente ficcional del "mundo narrado", según podemos observar en la siguiente cita: "qu' ehtab' una ciudá perdiida, *comu* ha siu aquí... la ciudá de loh Bañadoh (...) la chic' era tan hermosa *como* la mujer de loh Bañadoh"¹⁷.

15 María Inés PALLEIRO, op. cit., II, p. 72.

16 Véase, p. e., PINO SAAVEDRA, op. cit., I, p. 181.

17 María Inés PALLEIRO, op. cit., II, pp. 58-59.

En el caso particular de este relato, tal estrategia funciona como elemento de demarcación inicial y final de la unidad narrativa de variación, y como recurso de cohesión que permite su inserción en la linealidad episódica.

También las descripciones enumerativas son técnicas de incorporación del espacio en el que transcurre la situación narrativa, en el universo ficcional del relato. Como señala Génette¹⁸, la utilización de descripciones permite el despliegue de la simultaneidad espacial en el desarrollo temporal de acciones narradas. Tal despliegue da lugar a la gestación de lo que este crítico denomina "un proceso de espectáculo", cuyo efecto de sentido es provocar en el receptor una "ilusión de realidad" que contribuye a acentuar la verosimilitud del relato. En el fragmento transcrito, encontramos así una descripción suntuaria de la "ciudad perdida", en la que se yuxtaponen alusiones a objetos del contexto de referencia real, tales como el Puente Viejo; con la mención de entes ficticios, como la mujer de vestido plateado. Estas yuxtaposiciones se vinculan con el principio compositivo fundamental de la obra folklórica, caracterizado por la superposición aditiva de unidades sémicas heterogéneas.

Otra de las estrategias de inserción del universo de creencias propio del contexto socio-cultural de enunciación en el texto enunciado, es la metáfora. Encontramos así, por ejemplo, en el fragmento transcrito, una operación metafórica de condensación simbólica de una pluralidad de significados, tales como "belleza", "riqueza" y "hermosura", en el significante "mujer". Este significante adquiere entonces la dimensión arquetípica de representación de un sistema particular de interpretación mítico-simbólica de la realidad circundante.

El empleo de enunciados referidos atribuidos a la coralidad polifónica de la comunidad de origen del relato, es otro recurso de incorporación de la situación de narración en el texto narrado, como puede observarse en el fragmento citado: "Cuentan loh di aquí... dicen aquí que...", etc. Esta

18 Gérard GENETTE. "Fronteras del relato". En R. BARTHES et al. Análisis estructural del relato. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. p. 200.

presentación del discurso narrado como reproducción de un acto polifónico de enunciación comunitaria, constituye una operación de borrado de la subjetividad del enunciador individual, y su consecuente amparo en la autoridad de la voz grupal; lo cual otorga mayor credibilidad al relato. Al mismo tiempo, esta inclusión de la voz comunitaria en el discurso narrado supone un acortamiento de la distancia comunicativa entre emisor y receptores, que transforma al hecho narrativo en acto de afirmación de los lazos de cohesión grupal.

La remisión a la actualidad de la instancia enunciativa se produce también mediante la incorporación, en la secuencia discursiva, de alusiones referidas a elementos vinculados con la esfera semántica del progreso técnico. De este modo, en numerosas versiones de nuestro corpus, encontramos menciones de objetos tales como el automóvil, en un universo narrativo ficticio caracterizado por la presencia de reyes y princesas que habitan en palacios y se trasladan en carruajes. Ello ocurre, por ejemplo, en la versión del informante José N. Corso, analfabeto, de 72 años, procedente de la localidad de Pango, departamento Capital; del tipo narrativo "Juan del Pavo", correspondiente al N° 1538 de la clasificación de Aarne-Thompson: "Que Juan ha 'ncerráu a loh ladroneh en el palacio di oru; y si ha idu 'n el auto, pa' 'l hotel"¹⁹. Estas anacronías no se registran en las versiones españolas de Espinosa y Chevalier, ni en la argentina de Vidal de Battini.

El empleo de dichas "anacronías narrativas", como las denomina Génette²⁰, introduce saltos temporales en el desarrollo episódico. Tales saltos temporales constituyen un aspecto particular del procedimiento general de saltos semánticos, señalado por Mukarovsky como principio compositivo fundamental de la obra folklórica²¹.

Todas las estrategias arriba enumeradas, tanto el empleo acumulativo de deícticos espacio-temporales, como las comparaciones, descripciones enumerativas, metáforas y enunciados referidos, contribuyen al logro de lo que Barthes

19 María Inés PALLEIRO, op. cit., II, p. 270.

20 Gérard GENETTE. Figures III. Paris, Seuil, 1972. Passim.

21 Jan MUKAROVSKY, op. cit., p. 192.

denomina una ilusión de realidad", según la cual el contexto espacio-temporal de enunciación es incorporado a la textualidad discursiva como efecto de sentido o valor semántico segundo, agregado como significado de connotación a la identificación denotativa de un referente real.

Las observaciones precedentes nos permiten afirmar entonces la existencia efectiva de operaciones de incorporación del ámbito etno-sociocultural de producción del mensaje en la organización textual, bajo la forma de unidades sémicas de variación yuxtapuestas en la linealidad episódica y discursiva de los relatos. Consideraremos ahora, a partir de tales observaciones, la posibilidad de esbozar una división areal de las versiones, basada en el análisis de las regularidades de variación identificables en estas unidades intercaladas, que sirva como punto de partida para la propuesta de un criterio de periodización.

2.2. Incidencia de factores diatópicos y diastráticos en los procedimientos de variación.

En la comparación interna de las versiones de nuestro corpus, pudimos observar que la interpolación de las mencionadas unidas narrativas de actualización se registra con mayor frecuencia en los informantes de extracción socio-cultural más baja, con un menor nivel de instrucción, y procedentes de localidades más aisladas de los centros urbanos. Aclaramos, sin embargo, que estas variables diatópicas y diastráticas se han establecido sobre la base de una relativa uniformidad, ya que la mayoría de los informantes de nuestro corpus proceden de áreas rurales, y sólo en raros casos han superado el nivel de instrucción primaria. Cabe señalar que la consideración de la variable de edad de los informantes no nos ha proporcionado hasta el momento resultados que permitan identificar regularidades significativas en los esquemas narrativo-discursivas de variación. Es por ello que no la hemos incluido en nuestra propuesta de periodización. Por razones de espacio, omitimos aquí los datos porcentuales de aparición de unidades narrativas de actualización de acuerdo con las variables de ubicación dialectal y sociolectal,

que figuran en nuestro informe presentado ante el CONICET. Nos limitamos a señalar una tendencia advertida en el examen comparativo, que nos ha llevado a considerar la posibilidad de postulación de un criterio de periodización diacrónica de un corpus reunido en una instancia sincrónica; basado en el estudio de la incidencia de variables diatópicas y diastráticas en la frecuencia de aparición de unidades de actualización en las versiones recopiladas.

De acuerdo con este criterio, las versiones de informantes de estratos sociales más bajos, con un menor nivel de instrucción y procedentes de localidades más aisladas, representarían un estadio de mayor florecimiento de la narrativa tradicional, en la medida en que muestran una mayor permeabilidad a la incorporación de unidades de variación actualizadora. Nuestra propuesta se centra entonces en la posibilidad de identificación de marcas textuales y discursivas de variación, relacionadas con la adecuación de estereotipos enunciativos fijados por el uso tradicional, al "aquí" y al "ahora" del contexto particular de producción del mensaje narrativo.

2.3. Identificación de áreas geográfico-culturales a partir del reconocimiento de regularidades de variación.

Un aspecto que pone de manifiesto la incidencia del sustrato étnico y social en la estructura semántica de los relatos, y que sirve al mismo tiempo como base para su agrupación areal, es la incorporación de leyendas y creencias locales vinculadas con las distintas zonas de influencia cultural, en su organización textual y discursiva.

Notamos así, por ejemplo, en gran cantidad de versiones de informantes procedentes de las localidades de Villa Castelli y Guandacol, departamento Gral. Lamadrid y Vinchina y Jagüé, departamento Gral. Sarmiento, ubicadas en la zona Noroeste de la provincia, próxima al límite con Chile, la presencia de variaciones particulares respecto a los patrones narrativos fijados por el uso tradicional registrados en las colecciones arriba citadas²². Tales variaciones se relacionan

22 Cf. supra, Introducción.

con la inserción del sustrato mítico-legendario araucano, en la textualidad de los relatos. Así, por ejemplo, en la versión del informante Marcelo Aciares, de 18 años, procedente de la localidad de Villa Castelli; del tipo narrativo "La flor del Lirolay", correspondiente al n° 467 de la clasificación de Aarne-Thompson, "The quest for the wonderful flower", se insertan elementos vinculados con la leyenda araucana del cacique Zigurán, poseedor de una flor con virtudes mágicas. Puede identificarse también en ella la presencia de elementos pertenecientes al universo mítico-ritual araucano, tales como la alusión a la celebración del Nguillatún, incorporada bajo la forma de unidad de catálisis yuxtapuesta al desarrollo episódico de la acción.

Estos y otros elementos, analizados con mayor exhaustividad en nuestro informe presentado ante el CONICET, nos han permitido considerar la existencia de un área de influencia de la cultura tradicional araucana-chilena, ubicada en el extremo Noroeste de la provincia de la Rioja; manifiesta en la producción narrativa oral de los informantes que residen en esa zona.

Del mismo modo, en varios relatos de los informantes de las localidades de Patquía y El Chiflón, departamento Independencia; Malanzán, departamento Juan F. Quiroga; Chepes, departamento R. Vera Peñaloza; y Ulapes, departamento Gral. San Martín, advertimos la intercalación de unidades sémicas relacionadas con leyendas andinas de la zona cuyana, agregadas de manera paratáctica, mediante un mecanismo de juntura aditiva, en la linealidad episódica.

Ello ocurre, por ejemplo, en una de las versiones del motivo "¡Cairé!", correspondiente al N° H. 1411.1 de la clasificación de Stith Thompson ("Fear test: staying in a haunted house where corpse drops piecemeal down chimney"), de la informante M. R. Suárez Azulay, de 16 años, procedente de la localidad de Chepes. En ella, el contenido semántico del motivo folklórico universal, que consiste en la caída de los miembros de un cuerpo muerto desde la chimenea de un castillo, está vinculado con la aparición del alma en pena de un arriero de la zona cordillerana a un lugareño. Se mantiene en la versión la secuencia de la caída de los miembros desde lo alto de un árbol, adaptada a las particulari-

dades geográficas del entorno en el cual se ubica la acción.

Observamos también que la versión de "La carta llevada al Otro Mundo", correspondiente al tipo N° 471 de la clasificación universal de Aarne-Thompson, "The Bridge to the Other World", de la informante María V. Páez, de 43 años, procedente de la localidad de El Chiflón departamento Independencia; está presentada bajo la forma de una leyenda andina, la de la hija del Zonda, que es enviada por su padre al Otro Mundo, empujada por fuertes vientos, para llevar un mensaje a la Virgen María. Puede observarse en esta versión un fino trabajo de entramado textual de elementos del discurso narrativo literario, con otros del discurso legendario y del mítico-ritual, que aparece bajo la forma de alusión a creencias locales de la zona andina. Este ensamblaje aditivo de estructuras narrativas y discursivas es característico de "el procedimiento de mosaico" de combinación de núcleos sémicos heterogéneos, considerado por Mukarovsky como principio compositivo fundamental de la obra folklórica.

La identificación de estas unidades en la composición textual de los relatos de esta zona nos permite señalar la presencia de un área de influencia de la cultura tradicional andina cuyana, ubicada en el Sur Sudeste de la provincia. Las dos zonas de influencia recién identificadas, la araucano-chilena y la cuyana, pueden incluirse dentro del "área de cultura andina" propuesta por Angel Rama para el contexto más amplio de la literatura hispanoamericana²³.

En otros relatos de nuestro corpus, procedentes del área Norte y Noreste de la provincia, encontramos alusiones al gaucho y al caballo, propios de las zonas de influencia de la cultura pampeana. Observamos así, por ejemplo, en la versión del tipo narrativo "¡Cairé!" del informante Jesús Vergara, de 63 años, procedente de la localidad de Los Cerrillos, departamento Capital, que el llenado de la clase actancial

23 Angel RAMA. "Algunas experiencias de trabajo para una aventura intelectual de integración". En La literatura latinoamericana como proceso, pp. 85-97; "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica". En Literatura y praxis en América Latina. Caracas, Monte Avila, 1975; Transculturación narrativa en América Latina. México, Siglo Veintiuno, 1985. Passim.

"Antagonista" corresponde a "doh gauchoh intrusoh y ladronoh montadoh en caballoh", que se enfrentan con un adversario sobrenatural. El empleo de los subjetivemas adjetivos "ladronoh" e "intrusoh" pone de manifiesto la valoración axiológica negativa del gaucho presente en las zonas de contacto con Córdoba y el resto del área de influencia de la cultura pampeana. En estas regiones, es proverbial el antagonismo manifiesto hacia el "gringo" de la pampa, procedente de zonas agrícola-ganaderas más ricas o prósperas. Aparecen así en el discurso narrativo caracterizaciones tipificantes como la arriba mencionada, relacionadas con la soberbia y astucia del gaucho, representante de la categoría "Antagonista", que burla y sorprende la ingenuidad del campesino local. Llegan a registrarse, en algunas versiones, elementos de crítica social referidos a la opulencia del gaucho, en contraposición con la pobreza del campero riojano. La presencia de estas marcas textuales y discursivas pone de manifiesto, entonces, la incidencia efectiva del entorno socio-cultural de enunciación en la producción narrativa de los informantes de cada una de las regiones relevadas.

3. Conclusión

- Propuesta de periodización de la narrativa oral tradicional riojana, basada en la identificación de áreas geográfico-culturales.

El análisis de nuestro corpus, realizado según el método arriba expuesto, nos ha permitido comprobar la existencia de una tendencia evolutiva de la narrativa oral tradicional riojana hacia la incorporación del contexto socio-cultural de producción de los relatos en su textualidad narrativo-discursiva.

Tal comprobación nos permite proponer un criterio de periodización que tenga en cuenta los factores de transculturación o adaptación transformadora de patrones culturales de origen hispánico, al "aquí" y al "ahora" de la realidad socio-cultural regional y de sus zonas de influencia.

Esta posibilidad de variación con respecto a los moldes

convencionales estabilizados por el uso tradicional se encuentra en el principio mismo de composición de la obra folklórica, descrito por Mukarovsky como juntura aditiva de unidades sémicas heterogéneas.

Es así como el funcionamiento del circuito de emisión y recepción del mensaje oral tradicional requiere la incorporación de competencias ideológico-culturales propias de la comunidad en la que se origina, para su codificación y decodificación. Esta incorporación convierte al fenómeno narrativo folklórico en acto de afirmación de la identidad cultural diferencial del grupo étnico que lo produce y recibe.

Nuestra propuesta de periodización de la literatura tradicional de la provincia de La Rioja se basa entonces, en la identificación de los procesos graduales de adaptación de los estereotipos enunciativos transmitidos por vía tradicional desde los tiempos de la colonización hispánica, al sustrato étnico local, configurado por la confluencia de elementos de la tradición indígena, del mestizaje criollo y de la inmigración europea, sometidos a su vez al proceso dinámico de las transformaciones históricas. Vemos de este modo que en el relato folklórico riojano se superponen unidades sémicas correspondientes al universo de las leyendas y creencias regionales, en donde se filtran elementos míticos y cosmogónicos, con datos de la tradición histórica, incorporados de manera yuxtapuesta en la estructura semántica de los relatos.

Identificamos así la presencia de tres zonas de influencia cultural tradicional: la araucano-chilena, la cuyana del área andina y la pampeña. Esta división fue establecida sobre la base del reconocimiento de regularidades de variación con respecto a los estereotipos narrativo-discursivos identificables en las colecciones arriba citadas, en las versiones de cada una de estas tres áreas. Tales variaciones se registran con mayor frecuencia en los informantes de extracción social más baja, de menor grado de instrucción, y procedentes de localidades más aisladas de los centros urbanos.

La introducción de estas variantes areales en la composición de los relatos pone de manifiesto además una

tendencia general de la narrativa oral tradicional riojana contemporánea, que sirve de base para el esbozo de un criterio de periodización. La misma consiste en el ensamblaje de moldes enunciativos procedentes de universos de discurso diferentes, tales como el mítico-ritual, el legendario y el literario ficcional. Esta tendencia, desarrollada a partir del principio compositivo fundamental de la obra folklórica, de adición paratáctica de núcleos sémicos diversos, da lugar a la inclusión del contexto socio-cultural de producción de los relatos en las versiones narradas. Es así como los elementos míticos y legendarios, incorporados en la textualidad de las versiones, remiten al conjunto de creencias que configuran la ideología particular de cada grupo étnico.

Esta tendencia sincrónica, identificada en distintas áreas de narrativa tradicional riojana actual, contrasta con la relativa uniformidad de la misma, advertida en la comparación diacrónica con las versiones documentadas en colecciones anteriores. Tal comprobación nos ha llevado a proponer un criterio de periodización basado en el estudio comparativo de versiones, que tenga en cuenta la tendencia a la singularización areal presente en los relatos contemporáneos. Tales variaciones pueden detectarse a partir del examen analítico de la organización textual y discursiva de los relatos. En este trabajo, hemos propuesto un método para tal examen. Así, en el nivel de la organización textual, hemos considerado fundamentalmente las variaciones en la estructura secuencial y actancial. En el plano de la combinatoria secuencial, la estrategia fundamental de variación consiste en la yuxtaposición paratáctica de unidades narrativas vinculadas con el contexto de narración, en el desarrollo episódico de acciones narradas. En el plano actancial, la relación con el contexto se establece mediante el llenado de las distintas categorías de actantes, con miembros de la comunidad étnica de origen de las versiones. En el nivel de la puesta en discurso, hemos señalado la presencia de operaciones de incorporación del contexto socio-cultural de enunciación, en los relatos enunciados. Mencionamos así el empleo acumulativo de deícticos, comparaciones y descripciones enumerativas, que establecen una vinculación entre la esfera de significación del "mundo

posible" textual, y el universo referencial del contexto enunciativo. Destacamos también la presencia de procesos metafóricos, que favorecen la condensación emblemática de una pluralidad de significaciones vinculadas con el universo ideológico mítico-simbólico de la comunidad de origen de los relatos, en determinados segmentos discursivos de la cadena significativa. Analizamos también el empleo de enunciados referidos, que dan lugar a la inserción, en el discurso narrado, de la coralidad polifónica de la voz comunitaria. Esta transformación del ejercicio monológico de narración individual en superposición dialógica de voces comunitarias, convierte al hecho narrativo folklórico en acto de afirmación de la identidad grupal. Todas estas estrategias contribuyen al logro de un "efecto de realidad" particular, según el cual el contexto enunciativo es incorporado a la textualidad de los relatos como valor semántico segundo o significado de connotación, agregado a la identificación denotativa de un referente real.

Este método de análisis, orientado hacia la consideración de las estrategias textuales y discursivas de variación areal, nos ha permitido realizar una agrupación de los relatos del corpus, de acuerdo con las distintas zonas de influencia de cultura tradicional. Tal división constituye la base para una periodización de la narrativa folklórica riojana centrada en el estudio de dichas áreas de influencia, y del proceso paulatino de incorporación del entorno socio-cultural de producción de los relatos, en los niveles de organización textual y de puesta en discurso.

Nuestra metodología se inscribe dentro del esquema de periodización de la literatura latinoamericana propuesto por Angel Rama, fundado en la consideración de los procesos de singularización regional de las distintas áreas geográfico-culturales.

**CALANDRIA, DE MARTINIANO LEGUIZAMON,
PRIMER TEXTO NATIVISTA**

Oswaldo Pellettieri

En trabajos anteriores¹, estudiamos la evolución

¹ La evolución alrededor de 1890 fue estudiada por nosotros en "Juan Cuello, de E. Gutiérrez, novela y obra teatral: de la gauchesca al nativismo", ponencia presentada y leída en la II Jornada de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), Fac. de Fil. y Letras, 10-X-86) Será publicada en el número 3 de Espacio de Crítica e Investigación Teatral. La evolución alrededor de 1891 fue estudiada por nosotros en "Algunos cambios en el sistema de la gauchesca teatral rioplatense a partir de Julián Giménez, de Abdón Aróstegui", ponencia presentada y leída en el Primer Congreso Argentino de Estudios de Literatura Hispanoamericana (UBA, Fac. de Fil. y Letras, del 14 al 18 de julio de 1986). Será publicado por la Revista Gestos (Universidad de California) del próximo mes de noviembre. Finalmente, la situación del género en 1893, la estudiamos en "El sistema de la gauchesca teatral alrededor de 1893: Juan Soldao, de Orosmán Moratorio; entre Juan Moreira y Calandria", ponencia presentada y leída en las 3ras. Jornadas Nacionales de Investigación Teatral, organizadas por ACITA. El trabajo fue publicado por la Revista de Estudios de Teatro (VI, n° (1987) 28-34.

del *sistema teatral*² de la *gauchesca*: el problema del cambio y la variación del discurso teatral a partir de un modelo en un determinado período, teniendo en cuenta los cambios en las otras series sociales. Así, vimos que textos que se consideraban *epigonales* en sus aspectos sintáctico y semántico, marcaban en realidad una evolución del *sistema* hacia el *nativismo*.

A partir de esta investigación llegamos a la conclusión de que, contrariamente a lo que parte de la crítica afirma³,

2 Al hablar de sistema literario, por extensión sistema teatral, se alude a lo que comúnmente se denomina tradición teatral. J. Tinianov, en "Sobre la evolución literaria", Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Buenos Aires: Signos, 1970) pp. 89-101, distingue al sistema -texto o conjunto de textos que se convierte en modelo, para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, cuya nota dominante es su dinamismo, su constante movimiento, de tradición, que desde el punto de vista del teórico ruso se caracteriza por su estatismo. Con relación a sistema literario y su vínculo con otras series o sistemas (político, social, artístico, etc.), podemos citar la siguiente bibliografía: Claudio Guillén, "Literature as System", en Literature as system. Essays Toward the theory of Literary History (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971) pp. 375-419; Juan Villegas, Teoría de Historia Literaria y Poesía Lírica (Ottawa: Girol Books, 1984), p. 5-40; Fernando de Toro, "Reflexiones para la Historia Literaria y del Teatro Hispanoamericano", Gestos, 1 (Abril 1986), 101-109; Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Literatura y sociedad (Buenos Aires: Hachette, 1983) p.p. 15-32.

3 A partir de las propias palabras de Martiniano Leguizamón ("El contacto frecuente con el inteligente grupo de semejantes artistas (los Podestá) me tentó a escribir Calandria proponiéndome demostrar por medio de escenas reales de la vida gauchesca sin sangre, con la sana e ingenua alegría campesina, era posible entretener al público", Carta a E. García Velloso, reproducida por José Podestá en Medio Siglo de Farándula: Río de la Plata, 1930, p. 235), pasando por el canónico testimonio de Paul Groussac quien llamó a Calandria, "...el último outlaw argentino", parte de la crítica ha coincidido en incluir al texto dentro de la gauchesca teatral. En este sentido son coincidentes los juicios de Mariano G. Bosch, Historia

Calandria no es la última pieza de la *gauchesca teatral* sino la primera del ciclo nativista, cuya línea será la que determine la dirección del denominado *realismo finisecular*, que va a culminar en obras como *Barranca abajo* (1905), de Florencio Sánchez.

El trabajo seguirá el siguiente desarrollo:

1. Caracterización de la convención y el modelo moreirista (1886).
2. Reversión total del modelo por parte de *Calandria* (1896).
3. Caracterización del *nuevo sistema*, creado a partir de *Calandria*, a partir de *Jesús Nazareno* (1902), de Enrique García Velloso, verdadera continuación de *Calandria*, sobre todo en su aspecto semántico y pieza fundamental del *realismo finisecular*.

Las representaciones de *Juan Moreira*, de Gutiérrez-Podestá por los pueblos de la provincia de Buenos Aires, dan lugar a un *sistema*, caracterizado por la creación de un personaje, el uso de una ya flexibilizada lengua literaria, la *gauchesca*; la invención de un público, de un tipo determinado de actor y de actuación, una serie de temas a tratar -basados todos en la tesis realista que toma partido en favor del gaucho en su enfrentamiento con la sociedad oficial- y una forma

del Teatro en Buenos Aires (Buenos Aires: El Comercio, 1910) p. 474-476; Raúl H. Castagnino, Crónicas del pasado teatral argentino (Buenos Aires: Huemul, 1977) p. 157-158; Juan Carlos Ghiano, prólogo a *Calandria* (Buenos Aires: Solar/Hachette, 1961) pp. 9 y 13-16; Víctor Pérez Petit, "Defensa del drama criollo", Nosotros II (Segunda época), 16 (1937) 249-257; Arturo Berenguer Carisomo, Las ides estéticas en el teatro argentino, (Buenos Aires: INET, 1947) pp. 355-356; Ernesto Morales, Historia del Teatro Argentino (Buenos Aires: Lautaro, 1944) p. 197 y Walter Rela, Breve Historia del Teatro Uruguayo (Buenos Aires: Eudeba, 1966, vol. I) pp. 14-17. Inclusive Julia Grifone, en Martiniano Leguizamón y su égloga (Fac. de Fil. y Letras, UBA, ILAR, Sec. Crítica, vol. II, n° 3, 1940) que acierta a apuntar los caracteres de *égloga* de la pieza, no puede evitar leerla "desde *Juan Moreira*", cuando le pide a la pieza un verosímil distinto al de su convención: "Sorprende, pues, la claudicación del matrero que parecía tan resuelto a arriesgar la vida en esta encrucijada de la suerte." (p. 160).

de tratarlos, a partir del *realismo ingenuo*, cuyo fin es identificar y conmover mediante lo trágico cómico y lo sentimental. En suma, un proceso que por primera vez estableció entre nosotros el teatro como *práctica social*⁴, una nueva convención cuyo modelo es *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández.

Este sistema se distingue de la denominada *gauchesca teatral* primitiva -obras aisladas como *El amor de la estanciera* (c. 1793), *El detalle de la acción de Maipú* (1818), *El Valiente Fanfarrón y Criollo Socarrón*, *Las bodas de Chivico y Pancha* (1826)- con la cual no forma sistema. Difiere a nivel de *acción*⁵ y también a nivel de *intriga*⁶. En la escena de la gauchesca que comienza con *Juan Moreira*, sólo queda de las obras anteriores el uso de la lengua convencional gauchesca, ya regularizada en las obras estrenadas por la Compañía de los Podestá y una serie de fórmulas de cortesía con referen-

4 Cfr. Angel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca, en Los gauchipolíticos rioplatenses (Buenos Aires: CEAL. 1982) pp. 155-221.

5 Para Juan Villegas, en Interpretación y análisis del texto dramático (Ottawa: Girol Books Inc., 1982), pp. 25 y /ss., la acción dramática es una abstracción no un hecho concreto "... es un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva". Cfr. con H. Gouhier, La obra teatral (Buenos Aires: Eudeba) pp. 62/ss.; Pierre Aime Touchard, El Teatro y el Espectador (Troquel, 1964), pp. 9/ss. Por su parte Patrice Pavis en su Diccionario del teatro (Barcelona: Paidós, 1983) pp. 5/ss., propone acertadamente, a nuestro criterio, a la acción como "...un elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica temporalmente de una situación a la otra" y advierte que el modelo actancial (Greimas, Barthes, Todorov) reconstituido en las distintas secuencias de la obra, posibilita apreciar cómo se genera la acción y cómo cambia la relación sujeto-objeto, / ayudante-oponente.

6 "La intriga, en oposición a la acción, es la sucesión detallada de los surgimientos de la fábula, el entrelazamiento y la sucesión de los conflictos y de los obstáculos y de los medios en marchar para superarlos. Describe el aspecto exterior, visible de la progresión dramática, y no los movimientos de fondo de la acción interior (Patrice Pavis, op. cit. p. 277).

cia a las relaciones familiares y amistosas, ligadas al mundo afectivo, *querencial* del gaucho.

A nivel abstracto de la generación de la *acción teatral*, en el *Moreira* nos encontramos en el *eje del deseo*, un *Sujeto* (*Moreira*), cuyo *objeto* es la justicia. Al no poder encontrarla en la justicia oficial - las autoridades-, su propio deseo de venganza es quien le encarga la misión -lo convierte en *destinatario*- de restablecer lo que siente como verdadera justicia. Se convierte en un transgresor a la norma legal. Finalmente, en el *predicado de base de la participación*, nos encontramos con que el *ayudante* no puede evitar que el *oponente*, la sociedad oficial, acabe con el héroe.

A nivel de la *intriga*, el *Moreira* es un típico *drama de personaje*⁷. La obra consiste en una serie de cuadros caracterizados por la acción exterior. El protagonista tiene el carácter de estructurante. Las acciones del héroe modelan la trama. Aquél se moviliza en los distintos espacios virtuales con el fin de vengar una afrenta inmerecida. Cada situación no necesariamente deviene de la anterior, por lo que el texto se presenta como una serie de episodios, en los cuales interesa más cómo el héroe llega al desenlace, que el desenlace mismo.

La *intriga* avanza a través de la causalidad implícita, en una estructura clásica caracterizada por un comienzo *in media res*, un *desenlace puntual* y un *final cerrado*. El pasaje de un momento a otro en su estructura lo marcan las sucesivas muertes que concreta *Moreira* en su itinerario de decadencia. El artificio central de la *intriga* es el constante movimiento escénico basado en los conflictos del protagonista⁸.

7 Juan Villegas, Interpretación y análisis del texto dramático, (Op. cit.) p. 66-70.

8 Jorge B. Rivera, en Eduardo Gutiérrez (Buenos Aires, CEAL, 1967) afirma al estudiar la novela una característica del héroe que bien se puede aplicar a su teatralización: su inestabilidad, sus sucesivas provocaciones, las persecuciones de las que es objeto, son la base de la acción dramática. Esto es además lo que le otorga validez social porque "...coincide con la configuración mental y afectiva de los lectores y genera una ambigua conciencia crítica de la realidad", p. 32.

Otro dato pertinente para la descripción del modelo del sistema, es que el punto de vista a nivel del texto primero, se identifica con el del drama romántico elemental, en el cual la visión de los hechos tiende a lo que Roger Picard denomina como la crítica ingenua "...al castigo de los inocentes, los errores judiciales, la dureza del código penal y sobre todo la pena de muerte... Todos los fuera de la ley, todos los malditos encontraron en los románticos, sus más emocionados defensores⁹.

Es sabido que la convención que se inicia con el Moreira evoluciona constantemente en cada una de sus representaciones, durante las cuales el destinatario-público se conmueve y se identifica con el héroe transgresor¹⁰. Sólo en su teatralización el guión de Podestá¹¹ adquiere su originalidad arrolladora. La recepción popular tumultuosa, sumada al particular espacio que propone el circo, intensifica la improvisación constante de los actores.

Alan Swingewood en *El mito de la cultura de masas*, afirma que el arte popular "reproduce una estructura existente de la conciencia colectiva"¹². No puede extrañar entonces que los derrotados en la anterior contienda política nacional

9 En el Romancicismo social, (México: F.C.E., 1947) p. 202.

10 Es evidente que el personaje está basado más en el poder afectivo sobre el receptor de la campaña argentina y uruguaya (acto perlocutorio) que en el contenido semántico del discurso (acto locutorio) y que en el aspecto fundamental del discurso teatral, el acto ilocutorio. Cfr. Anne Ubersfeld, Lire le Théâtre (Paris: Editions Sociales, 1982, 4ta. Edition) p. 282.

11 El ciclo de la evolución del Juan Moreira teatralizado se puede apreciar en Medio Siglo de Farándula, del propio José Podestá, op. cit. Está claro que la obra dramática Juan Moreira, fue sólo un punto de partida para lectura productiva y para la posterior creación en el escenario (Cfr. G. Betettini, Producción significativa y puesta en escena, Barcelona; Gustavo Gilli, 1977) pp. 21-22.

12 En El mito de la cultura de masas, (México, Premia Editores, 1979) p. 124.

asimilaran sus vidas y sus infortunios a los de Moreira. Sin quererlo, Gutiérrez-Podestá les habían proporcionado un espejo. Su creación hizo centro en determinada moralidad, en la sensibilidad, en la cultura misma del público popular de la campaña y los suburbios argentinos y uruguayos. Se produce entonces el fenómeno vital del teatro popular: el público, que había *inventado* la pieza en su diálogo constante con la escena, se apropiaba ahora de ella y la recreaba de acuerdo con sus gustos.

A partir de 1890, la recepción de la crítica y del público de Buenos Aires y los sucesivos estrenos de la *gauchesca tectral* a cargo de la compañía de los Podestá —especialmente *Juan Cuello* (1890), adaptación de Luis Mejías y Podestá; *Julián Giménez* (1891), de Abdón Aróztegui; *Juan Soldao* (1893), de Orosmán Moratorio y *¡Cobarde!* (1894), de Víctor Pérez Petit— producen sustituciones en todos los niveles enunciados, haciendo evolucionar al *sistema*, a distinto ritmo, pero sostenidamente¹³.

En *Calandria* nos encontramos con la mudanza a otro *sistema teatral*. El cambio ha sido radical: ya es una obra *nativista*, con elementos *remanentes* en ella del *sistema* anterior. En el proceso que va de *Juan Moreira* a la obra de Leguizamón se produjo una reversión de la *forma secundaria*¹⁴, con pasos intermedios en los textos mencionados.

13 Creemos con Tinianov que "Estas sustituciones observan según las épocas un ritmo lento o brusco y no suponen una renovación o un cambio repentino o total de los elementos formales" ("Sobre la evolución literaria", (op. cit) p. 101.

14 Expresión utilizada por Alastair Flower en "The Life and Death of Literary Forms", New Literary History, II, n° 2 (Winter 1971) 202. Según Flower la evolución y la transformación de un género tiene tres tiempos: en el primero se constituye —para nosotros el Juan Moreira—, el segundo momento implica la forma o versión secundaria, en la cual el género se desarrolla —sería el caso de Julián Giménez— y en el tercer momento aparece una forma nueva que ya implica un pasaje a otro sistema (*Calandria*). A este hecho H. R. Jauss en "Literary History as a Challenge to Literary Theory", New Literary History, II, n° 1 (Autumn 1970) 27-28 y 31 y Carlos Guillén (Op. cit), lo denominan "epochmaking moments" o "epochal caesuras", obras que realizan una transformación total que lleva a un nuevo sistema.

El cambio semántico es total y se advierte ya a nivel de la *acción*, en la *estructura profunda* del texto: El motor de la acción en el *Sujeto -Calandria-*, es absolutamente sentimental, su *objeto* es Lucía, que connota el deseo de establecerse, de "*regenerarse*". Quien le ha dado la misión a Calandria es la sociedad, que termina siendo su *ayudante*. Finalmente, en el desenlace, no tiene *opositor*. Su armonía con el medio es total.

Han cambiado, especialmente a partir del desenlace, las *funciones* del *Sujeto* con relación a su situación de constante *inestabilidad*¹⁵. Algo parecido ha pasado con las *funciones* del *opositor al sujeto*: mientras que las de los perseguidores de Juan Moreira se pueden sintetizar en *perseguir, herir por la espalda, matar*, en *Calandria*, el *antihéroe* es rastreado por la justicia con el auxilio de sus amigos y de su novia, con el fin de que se integre a la sociedad. El *sujeto* se salva, llega el indulto oficial y con él, la posibilidad de *vivir en paz*.

También, a nivel de la *estructura profunda*, la acción se ha relajado, hay muchas *secuencias transicionales* o *referenciales*, bailes, cantos, especialmente las que corresponden a la Escena V, "La Flor del Pago" y a la Escena VI, "El bailecito".

Estos cambios repercuten notablemente a nivel de la *intriga*, en la que Leguizamón aprovecha los procedimientos del *género gauchesco* y en algunos casos modifica su funcionalidad y en otros -los más- transgrede francamente sus leyes. Así, los rasgos emergentes en obras como *Julián Giménez* -como el carácter sentimental-, se convierten en *hegemónicos*. Al mismo tiempo, los rasgos *residuales* de la *gauchesca*, al convivir con estos nuevos *hegemónicos*, cambian su sentido:

1. El hecho más destacable a nivel de los procedimientos de la *intriga*, es la aparición del *antihéroe picaresco*, anticipado seis años antes por el *Juan Cuello*, cuyo protagonista gustaba de la broma, se burlaba de la autoridad y se *dejaba agarrar vivo*. Pero Calandria no es como Cuello un asesino, un transgresor contumaz a la norma legal; tampoco es un

15 Ver nota 8.

patriota, como Julián Giménez: es un pícaro. Es la anticipación del protagonista de *El casamiento de Laucha* (1906), de Roberto Payró. No es un personaje romántico como Moreira, está delineado como un *antihéroe realista*. Se ha empequeñecido: *huye, se divierte, se lamenta* y es reconocido por los propios milicos de Saldaña como un simple cuatrero que "...no es ni ningún asesino, ni ha robao a naides (...)"¹⁶. Todo esto hace de Calandria un opuesto a Moreira: un personaje vulnerable.

2. Reaparecen en el texto, con significado absolutamente sentimental y cómico, tres innovaciones, que con otra funcionalidad, tímidamente prefiguradas, habían aparecido también en *Juan Cuello*: el rapto de mujeres por parte del protagonista, el ardid de la compañera destinado a entregarlo a la justicia y el empequeñecimiento del antagonista. La primera y la segunda -que en el caso de *Juan Cuello*, procedían de un campo semántico cercano a lo que sin demasiada justeza podríamos denominar *heroico*- aquí se funden para dar paso a un procedimiento marcadamente *sentimental y realista*, destinado seguramente a acabar con los resabios de romanticismo social. Este artificio está estrechamente ligado al crecimiento del personaje femenino -desdibujado en la gauchesca, aún en su etapa *primitiva* y que fuera creciendo poco a poco a partir de *Julián Giménez*-, propio de la trama melodramática: la que iba a ser raptada, Luisa, "La Flor del Pago", despliega una febril actividad destinada a entregar al protagonista a la justicia¹⁷ con el fin de convertirlo en un "...criollo trabajador".

En cuanto a la tercera innovación, el empequeñecimiento del antagonista, que también tiene una larga tradición en la evolución que reseñamos -los oponentes de Juan Cuello y de Julián Giménez son francamente risibles-, aparece amplificada y colocada en el centro de mismo de la obra -Escena VIII- con el festejado efecto cómico del *achique* de Mazacote, pensado y preparado por el propio Calandria.

16 P. 35. Todas las citas de *Calandria*, son de la edición de Solar/Hachette, Bs. As., 1961.

17 Op. cit. p. 104.

3. Estas transgresiones, cambios de sentido, y perfeccionamiento de procedimientos, hacen que el rasgo secundario de la *gauchesca teatral* pase a ser el dominante del *nativismo*¹⁸. En todo momento, pero especialmente en la última mitad de la obra, todas las funciones de Calandria están destinadas a acercarse, a estar con "La Flor del Pago: por ella *decide no pelear* y cuando Lucía se niega a huir con él, *decide hacerse matar* por la partida, pero es detenido por "un grito de pasión" de ella. Todo lo que tiene que ver con lo sentimental en la construcción del personaje, sus motivaciones y su accionar ha sido intensificado.

4. El rasgo secundario pasa a ser lo costumbrista: el movimiento escénico se entrama a partir de los bailes y de las historias sin desarrollar. En síntesis: el gusto por lo folklórico típico en Leguizamón.

El melodramático conflicto central es modulado por el cuadro de costumbres que rodea al *antihéroe* sin conflictos sociales. El género se funde con el *realismo finisecular* del ciclo de la *gauchesca primitiva*. El tiempo de la historia se distiende entre los preparativos de la fiesta y la realización de ella. El conflicto se demora ante la actitud placentera del espectador que *se entretiene*. Se ha producido una reversión hacia lo rural como hecho positivo que encontrará su expresión más clara en la "alabanza de aldea" de ¡Al campo!, de Nicolás Granada.

En el mismo sentido, el realismo costumbrista es también notable a nivel del *texto segundo*¹⁹.

5. Especial mención tiene el cambio en los *signos de escenario*.

18 Según Roman Jakobson en Questions de poétique (Paris, Seuil): "La dominante puede definirse como el elemento focal de una obra de arte que gobierna, determina y transforma los otros elementos. Es ella la que garantiza la cohesión de la estructura".

19 Este ejemplo aclara lo que decimos: "Se acerca al fogón y Calandria ceba rápidamente el mate, para lo cual el fuego debe estar encendido bajo la ramada, y la pava con agua caliente como se usa en Entre Ríos, en donde la leña abunda y los gruesos tizones están encendidos siempre para tomar mate o churrasquear en cualquier momento", (op. cit) p. 102.

Es conocido el hecho de que Leguizamón obligó a los Podestá a abandonar el circo para poder estrenar *Calandria*. Por lo tanto la noche de su estreno, el 16 de mayo de 1896, la pieza se representó *a la italiana* en el Teatro Victoria de Buenos Aires. No hace falta abundar en detalles para arribar a la conclusión de que el *espacio escénico* de *Moreira* a *Calandria*, también había cambiado totalmente.

Cabe preguntarse: ¿Qué significa este cambio de sistema, este pasaje de un sistema a otro. En parte lo explica el *nivel contextual* que señala Fernando de Toro²⁰: del *Moreira* que estaba francamente contra la sociedad oficial, se pasa en la segunda etapa del sistema, al *Julián Giménez*, texto que ya milita en sus filas; con la reversión del modelo, *Calandria*, el naciente *sistema nativista*, se convierte en el mejor propagandista de la nueva sociedad. El texto se puede leer como el lema "*paz y administración*" del roquismo, llevado al teatro.

Con el mensaje: el gaucha matrero debe convertirse en un hombre de provecho para la sociedad, Leguizamón ha dado un paso más allá, a partir del camino que había abierto *La Vuelta de Martín Fierro* (1879), de José Hernández, en cuanto a la integración del gaucha al nuevo orden liberal. Por otra parte, está muy claro que los sectores dirigentes tenían este *nuevo modelo de gaucha* en su *horizonte de expectativa*, como se desprende de la recepción de la crítica que saludó el estreno del texto de Leguizamón²¹.

20 "Este nivel (formal) explica cómo y qué constituye un sistema(s) pero no explica por qué cambia. Esto es la tarea del nivel contextual (...) Todo texto literario entra en relación (o correlación) con el contexto social por medio de la lengua, la cual es compartida, tanto por los productores como por los receptores (...) nuevas realidades y/o conflictos sociales no siempre pueden ser expresados en formas existentes. Todo texto refleja, necesariamente, una práctica social existente, o bien puede prefigurarla", (op. cit) 109-110.

21 He aquí algunos testimonios coincidentes: "Es el lazo de unión con lo que se llamó teatro nacional, con el verdadero teatro (LA NACION, 22 de mayo de 1896). "Al fin ha subido a escena una verdadera producción nacional en la que se caracteriza, con palabras

Es evidente también que *Calandria* marca además la aparición de un nuevo público, el *medio*, que poco a poco irá desplazando al popular de *Moreira*, y que será el protagonista de la célebre temporada de 1902 de los Podestá en el Teatro Apolo, con la dirección artística de Ezequiel Soria. En ese año se estrenarían entre otras piezas nativistas, *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, *¡Al campo!*, de

y verdad, al gaucho matrero, exhibiéndolo en el medio ambiente que le corresponde (Fray Mocho, en *Tribuna*, 23 de mayo de 1896). "Aunque el fondo de la obra lo constituye el gaucho, lo ha colocado a una distancia inmensa de esos tipos sanguinarios y brutales como Juan Cuello y Juan Moreira, que no perdían ocasión de asaltar policías, matar soldados, perseguir patrullas enteras (...) y que muy pobre idea dan de lo que se ha dado en llamar dramas nacionales..." (Luis Beriso, en *LA NACION*, 24 de mayo de 1896). "No creíamos en el teatro nacional: jamás hubiéramos pensado que una evolución favorable podría presentarse a resolver el difícil problema de su institución, abriéndose paso, con su avasalladora fuerza, por entre la multitud de amaneramientos y exageraciones de que habían llenado sus obras algunos escritores..." (Alfredo Varzi, en *El Tiempo*, 28 de mayo de 1896). "... Usted ha resuelto un problema esencial: ha probado que se puede llevar al teatro nuestras verdaderas costumbres tradicionales y presentar al público los tipos característicos de nuestra campaña, sin recurrir al facón, ni espeluznar al espectador con la presencia de asesinatos repulsivos y la exhibición de moribundos y de cadáveres copiados dal vero" (Carlos A. Zuberbühler, en *El Tiempo*, el 6 de junio de 1896). "El primer paso en el sentido del drama nacional dióse hace poco de manera feliz por medio de una pieza del doctor Martiano Leguizamón, titulada *Calandria*" (Carlos Zedlitz-Weyrach, en *La Plata Rundschau*, el 15 de julio de 1896). "(Moreira y su progenie) son simple y sencillamente, un amontonamiento desordenado de escenas brutales, insensatas, destinadas a halagar y despertar las inclinaciones malsanas de la muchedumbre ineducada. No sucede lo mismo con la comedia escrita por el doctor Leguizamón, a la que exceptuamos de los reproches anteriores..." (M. Vega Segovia, en *El Día*, el 25 de junio de 1896). Estos datos de la recepción de *Calandria* han sido extraídos de *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*, Bs. As., Solar/Hachette, 1969, pp. 55 /ss. de Mariano G. Bosch y de la edición de *Calandria* preparada por Juan Carlos Ghiano, para Solar/Hachette, 1961, pp. 113 y ss/.

Nicolás (ranada; y *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso²².

Estas obras se inscriben en el sistema que había inaugurado *Calandria* y señalan el afianzamiento del *realismo finisecular*, especialmente *Jesús Nazareno*.

Esta última marca el momento canónico del nativismo por esto es interesante ver en qué se adscribe al modelo que estableciera Leguizamón y en qué se aparta de él, avanzando hacia lo que después sería el drama de Sánchez:

1. *Jesús Nazareno* estiliza aún más el modelo sentimental, tomando procedimientos y temas prestigiosos del teatro europeo de ese momento, como el *neorromanticismo* de

22 En carta a Gregorio de Laferrere, Enrique García Velloso deja ver muy clara la aparición de ese nuevo público: "Cuando Ezequiel Soria se hizo cargo de la dirección del Apolo y uní mi actividad a la suya, nuestro público estaba compuesto en su casi totalidad por los entusiastas ingenuos espectadores del circo que se sabía de memoria a Moreira y Sardetti. No concebían otro teatro que aquel. Teníamos por lo tanto que escribir dramas efectistas que impresionaran por su diálogo exageradamente lírico, por la acción atropayada y la nota amatoria romántica más cursi. El protagonista debía rendir culto al valor (...). Al hacer estas concesiones, deponíamos vanidades literarias, ensueños juveniles y dábamos tema a la gacetilla mezquina que se le ocurría pensar, por ignorancia o por maldad, que aquello era la primera etapa de una evolución que hoy comienza a dar óptimos frutos (...). Hasta que se estrenó *Jesús Nazareno* en el teatro Apolo no se había presentado un drama con decoraciones fijas en todos los actos (...). 'Hicimos' espectadores e 'inventamos' artistas. Las localidades del Apolo se vieron ocupadas por un público distinguido que exigía algo mejor, que no tardó en llegar. Solamente los que hemos estado en la brecha sabemos cuánto costó vincular a ciertos escritores de talento a nuestra obra. Excuso decirle que a raíz del éxito vinieron solos. Después de ¡Al campo! y de La piedra de escándalo, la buena plebe que tanto nos aplaudió al principio emigró de la platea al paraíso, y los excelentes cuantos ignorantes muchachos que antes de la 'reforma' perqueñaban engendros dramáticos a traición, tuvieron que refugiarse en el circo..." (El Diario, 15 de junio de 1903, reproducido por Vicente Martínez Cuitiño, en *El café de los Inmortales* (Bs. As.: Kraft, 1949) p. 185.

Echegaray²³. El sistema había evolucionado hacia lo que se podría denominar *melodrama social* y a partir del procedimiento de la *coincidencia abusiva* que acosa a su protagonista, perfecciona en el receptor el sentimiento que infunde el melodrama²⁴.

Las leyes del género se cumplen totalmente en *Jesús Nazareno*: su protagonista sufre una larga serie de humillaciones sociales, pero queda claro que el culpable no es la sociedad sino su propia mujer, Deolinda -el personaje femenino ya ha crecido tanto que es fundamental para el desarrollo de la acción- y Antenor, el poderoso corrupto.

2. Jesús, que en realidad no es origen gaucho pero ha decidido serlo por adopción, es sin lugar a dudas, *el modelo de gaucho* querido por la sociedad de principios de siglo que necesitaba un mito para oponer al difícil tema de la inmigración como fenómeno social ya inmanejable. Lo que en Calandria era picardía, en Jesús Nazareno aparece dignificado: su código social está de acuerdo con "*el orden y progreso*" deseados: no huye²⁵, niega la moral del matrero y en el nivel del discurs-

23 Especialmente a partir del tema de la mentira que posibilita la vida: en este sentido, dice Gabriel, el protagonista de El loco Dios, de José Echegaray: "¡Pero ustedes saben lo que es la verdad ni lo que es la mentira? Pues hay mentiras muy hermosas, muy sublimes y hay verdades muy tristes muy descorazonadoras (...)" Los conceptos de verdad y mentira, se confrontan constantemente en Jesús Nazareno. En cuanto a los procedimientos propios del teatro de Echegaray, podemos anotar en el texto de García Velloso, la búsqueda del efecto melodramático a cualquier costo y los consabidos monólogos que adelantan la acción. La crítica ha mostrado la intertextualidad de Echegaray en el teatro de la época, especialmente en el teatro de García Velloso y de Coronado.

24 Dice Eric Bentley en La vida del drama (Buenos Aires: Paidós, 1971) de la recepción propia del melodrama: "Nos apiadamos del héroe de un melodrama puesto que se halla en una situación que infunde miedo, participamos de ese miedo, y apiadándonos de nosotros hacemos como que sentimos piedad de él", p. 189.

25 Esta es una franca transgresión al código de Calandria, con este acto Jesús niega la moral del matrero. La cita, como todas las de Jesús Nazareno es de La Escena (II, n° 52, julio 26 de 1919) 27.

so, abunda sobre la redención social.

3. Por supuesto, como ya había sucedido con *Calandria* no hay en *Jesús Nazareno* intención didáctica con relación a un potencial público campesino. El texto va dirigido a receptores ciudadanos. Por lo tanto el *afecto perlocutorio* que generara *Moreira* ha cambiado su sentido: se ha pasado de la apelación social al sentido moral de los textos de divulgación.

4. El modelo también ha evolucionado a *nivel de la acción*. El *Sujeto* de *Jesús Nazareno* sale de su inacción con el objeto de *limpiar su honor*. Este modelo anticipa el de los textos de F. Sánchez, en lo que éstos tienen en común con el *realismo finisecular*, como en el caso de *Barranca abajo* (1905). Al mismo tiempo y siempre con relación al teatro de Sánchez, en la obra de García Velloso se ha avanzado hacia el *teatro de situación*²⁶, se han eliminado algunos elementos costumbristas que le quitaban economía al *sistema*, como los bailes y las historias secundarias. Permanece el fondo campesino, pero los personajes evolucionan a partir de lo que la escena y las relaciones van entramando. Ya es más importante el desenlace y se va directamente hacia él. Los personajes y el espacio están subordinados a las situaciones y los primeros se concretan por el *método biográfico* de presentación basado en la *prehistoria* y en la *extraescena*.

5. Como antes Leguizamón, ahora García Velloso busca asimilar exteriormente el texto y Podestá la representación²⁷ a la producción gauchesca. G. Velloso es consciente de esta

26 Está definido por W. Kaiser en Interpretación y análisis de la obra literaria (Madrid, Gredos, 1954) pp. 590-597, y por Juan Villegas en Interpretación y análisis del texto dramático, op. cit. pp. 63/ss.

27 Mariano G. Bosch, en Historia de los orígenes del Teatro Nacional y la época de Pablo Podestá. (Buenos Aires, Solar/Hachette, 1969) afirma que en el estreno de la obra el 26 de febrero de 1902, Pepe Podestá apareció en escena "...con barbas y bucles rubios, chiripá, chaquetilla y espuelas (de Juan Moreira) p. 86.

"concesión" al público²⁸. En realidad sólo en lo discursivo²⁹ el texto recuerda al *modelo viejo*, ya que los denominados procedimientos y temas gauchescos, nada tienen que ver ya con la historia melodramática. El modelo moreirista no tiene el menor desempeño en *Jesús Nazareno*. Sus residuos no hacen más que expresar el *modelo nuevo*, es el caso de la Escena I del Acto III que menta la Escena I del Acto I de *Juan Moreira*, sin embargo el comportamiento de *los justicia* es similar al de los de la primera escena de *Calandria*: son comprensivos, se compadecen de la suerte del protagonista y es más, le proponen ayudarlo a huir.

6. Semánticamente, *Jesús Nazareno* continúa el sentido de *La Vuelta* y de *Calandria*, se postula como un texto moralizante, su discurso posee una *fuerza perlocutoria* que supera incluso la de la obra de Leguizamón: sugiere una conducta a seguir. Se puede concluir pensando que busca educar en un *modelo de conducta gaucho* a los *hombres nuevos*³⁰, los inmigrantes y a la incipiente clase media, sus receptores naturales en las noches del Apolo.

En síntesis, la pieza de García Velloso es al *nativismo* lo que *Julián Giménez* había sido para la *gauchesca*: la segunda face, la *versión secundaria* del género, en la que ya se observa un evidente grado de evolución a todo nivel y en la que se pueden vislumbrar ya algunos caracteres del posterior *sistema del teatro de Sánchez* que producirá una reversión total del *nativismo*, tal como se advierte en la ya citada *Barranca abajo*.

Universidad de Lomas de Zamora
 Universidad de Buenos Aires
 CONICET

28 Cfr. con nota 22.

29 En la p. 26 de la edición citada, un personaje afirma: "Claro...no ha de ser unos hijos y otros entenaos, "que recuerda a El entenaos, de Eliás Regules y el artículo periodístico de José Hernández sobre la injusticia social, "Hijos y entenaos", publicado el 19 de agosto de 1869. Los ejemplos son muchos, pero, como se dijo, quedan en el mero enunciado.

30 Los hombres nuevos ya le traían problemas al roquismo, precisamente durante el año del estreno de la obra, 1902, se sancionó la Ley 4144, llamada Ley de Residencia, que permitía al gobierno deportar a los que se denominaba, extranjeros indeseables.

LOS INDICADORES IDEOLOGICOS EN LA OBRA DE MANUEL MUJICA LAINEZ

Cristina S. Piña

Cuando revisamos la bibliografía consagrada a la obra de Manuel Mujica Láinez, se advierte una constante significativa: casi sin excepciones, quienes se ocuparon de su frondosa e interesante obra, han eludido cualquier referencia consistente a los aspectos ideológicos de ésta. Curiosa omisión, sobre todo si pensamos que el autor, fundamentalmente a través de la serie de novelas y libros de cuentos canónicamente conocida como su "saga porteña", eligió un discurso relacionado de manera directa con lo ideológico, al proponerse una autopsia de la clase alta argentina, desde su apogeo en el 80 hasta su decadencia. Tal opción, que lo convirtió en una suerte de cronista "ad hoc" de cierta zona de nuestra realidad argentina y que, por otra parte, lo entronca con una larga tradición de la narrativa hispanoamericana centrada en la conservación de la *petite histoire* local, implica, como es lógico suponer, la simultánea elección de un "lugar ideológico" a partir del cual se enfoca la materia histórica elegida. Y dicho "lugar" es el que, hasta ahora, nunca se ha analizado a fondo.

Por cierto, en virtud de las limitaciones de espacio que implica una ponencia, de ninguna manera pretendo agotar el tema, sin duda riquísimo, pero sí adelantar algunas ideas

al respecto, a partir de un doble acercamiento teórico: por un lado, reconstruir someramente tanto el campo intelectual y de poder dentro del cual se genera, como la tradición ideológica de la que se nutre; por otro, la captación de los ideogramas principales presentes en su obra narrativa. Al respecto, y como se verá a lo largo del trabajo, me centraré no sólo en aspectos temáticos, sino en elementos formales, de los cuales creo que los principales son el "estilo" y el "punto de vista".

No es ningún hallazgo señalar la vinculación ideológica de Mujica Láinez con la generación del 80, pues ello ha sido destacado por diversos críticos¹ y por el autor mismo. Ahora bien, ¿en qué consiste dicha vinculación y cómo la captamos, no ya a partir de su origen familiar, directamente entroncado con ciertos hombres centrales de tal generación -Miguel Cané, Manuel Láinez-, sino en su obra? Asimismo, ¿cómo se recupera esa ideología concreta -liberal en lo económico, conservadora en lo político, esteticista y extranjerizante en la cultura y en las formas de vida social- en un autor que, como Mujica Láinez, escribe cincuenta años más tarde?

En primera instancia, es a partir de elementos temáticos que circulan en su obra como percibimos la filiación del escritor con la cosmovisión del 80. Según acertadamente lo ha apuntado Noé Jitrik en su esclarecedor estudio sobre dicho período², hay una serie de rasgos que caracterizan a la praxis de los hombres del 80, de los cuales, personalmente, destaco tres: son simultáneamente *guerreros* -en el sentido de luchar por el poder político y realizar, a partir de que lo detentan, las renovaciones institucionales que dan como resultado la Argentina moderna-, *patriarcas* -pues fundan las grandes estirpes oligárquicas, al insertar a las familias patricias, tanto en el mencionado proceso institucional,

1 Cfr. Juan Carlos GHIANO: "Introducción" en: Mujica Láinez, Manuel: Cuentos de Buenos Aires. Bs. As., Huemul, 1972; Cruz, Jorge: Genio y figura de Manuel Mujica Láinez. Bs. As., Eudeba, 1978; Piña, Cristina: "Homenaje a Manuel Mujica Láinez" en: Lucanor. Bs. As., Año 1, N° 2, octubre 1986 (págs. 30-36).

2 Noé JITRIK: El 80 y su mundo. Bs. As., Edit. Jorge Alvarez, 1968. (pág. 15-118).

como en la capa superior del poderío económico, al articular su condición de terratenientes con la de beneficiarios de los capitales ingleses que se radican en el floreciente país, si bien dicho "beneficio" tiene como reverso la dependencia económica de tipo colonial³- y *artistas*, tanto en su vida, marcada por el *dandysmo*, como en su aporte a la literatura.

Esta triple condición será la que Mujica Láinez interrogue desde su obra como valedera para la perduración del individuo más allá del "ultraje de los siglos", optando por la del arte como único recurso realmente efectivo para derrotar el tiempo e inscribir al sujeto en la inmortalidad.

En tal elección es donde se puede leer la concreta inserción histórica del autor, pues si en el 80 las tres instancias no sólo eran válidas para la perduración, sino que casi infaliblemente iban juntas, hacia 1940, es decir, cuando Mujica Láinez inicia el desarrollo de su obra narrativa, la realidad histórica del país ha variado sustancialmente, a partir de dos factores de escasa relevancia en la época de los "forjadores de la Patria", pero fundamentales en el período en que le toca vivir y escribir: la inmigración y la industrialización.

Acerca de la inmigración, este fenómeno iniciado durante el período mitrista e impulsado por la generación del 80, se convierte, con el correr de los años, en una suerte de *boomerang* político para los miembros de la clase alta, pues el inmigrante empieza a incidir de manera capital en las luchas políticas del país. En rigor, y a partir de la irrupción del radicalismo, las batallas por el poder desbordan a la clase alta, que pierde así su protagonismo histórico y ese carácter de *guerrera* que, con todo derecho, ostentaba durante el 80 y las décadas siguientes.

Asimismo, la presencia concreta del inmigrante incide en otra zona de poder y de prestigio antes detentada por la oligarquía: la de la *estirpe*. En efecto, ante la rápida diversificación social y el desarrollo de una clase media de gravitación progresivamente mayor, la pertenencia a las "grandes familias" pierde su capacidad absoluta de imantar el poder y sostener al individuo en la cúspide de la escala social, es decir, y para relacionar esto con lo señalado respecto de la perduración en el tiempo, que ya no lo inscribe "monu-

mentalmente" más allá de la temporalidad.

En cuanto a la industrialización, ya iniciada durante el período de predominio radical, pero profundizada durante el peronismo e íntimamente relacionada con el fenómeno inmigratorio, ésta termina de neutralizar la precedencia histórica de la estirpe, por cuanto, según dije, nuestra oligarquía era fundamentalmente ganadera y terrateniente.

Es decir que el único ámbito que no se ha renovado a fondo entre 1880 y 1940 es el del arte, el cual sigue relacionado con las posibilidades educativas de una élite, educación, por otra parte, marcada todavía a fuego por el europeísmo.

Ahora bien, decir que el arte y en especial el literario, pues es el que desarrollan los hombres del 80, sigue siendo un coto privado de la clase alta, merece una serie de aclaraciones.

Ante todo, lo que me interesa es señalar la concepción, a la vez similar y diferente que de él tienen los hombres del 80 y nuestro narrador, similitud y diferencia que emergen con toda claridad al considerarlo desde la perspectiva del *esteticismo* que lo caracteriza en la práctica de ambos.

Como también lo señala Noé Jitrik en el ensayo mencionado, la generación del 80 fue esteticista en un doble sentido: por un lado, hizo de la valoración y la posesión del objeto bello un rasgo de clase, en el que "distinción", "gusto" y "aristocracia" se revelaban; por otro, porque trasladó a la esfera de la vida cotidiana dicha mentalidad estetizante, la cual coaguló en el tipo del *dandy porteño*.

Ahora bien, si según vemos, el esteticismo era un rasgo de vida y no directamente asociado a la factura de la obra literaria -recordemos el deliberado descuido de la prosa del 80, con su fragmentarismo, su tono de *causerie*, su afrancesamiento del léxico y la sintaxis- las cosas cambian cuando llegamos a Mujica Láinez, precisamente porque el tiempo no pasa en vano y porque el contexto "obliga".

Porque si en su vida cotidiana Mujica Láinez mantiene la inflexión dandysta de sus mayores -recordemos su carácter de coleccionista de arte, su atildamiento en el vestir, que con los años se vuelve exotismo y "boutade", la ritualización de ciertas prácticas sociales, como sus famosas fiestas de

cumpleaños, a las que medio Buenos Aires snob moría por ser invitado, sus comidas en el Edelweiss, su recepción de visitas en El Paraíso, su equidistancia de todo grupo literario constituido, que en el caso de la revista *Sur* adquiere, desde mi punto de vista, el sentido de una clara voluntad de recortarse como figura aislada y excepcional dentro del campo intelectual, es en su obra donde el esteticismo adquiere verdadero valor ideológico. Veamos por qué.

Ya antes señalé que el arte era el único ámbito no totalmente democratizado en los años que van de 1880 a 1940. Ahora bien, negar que hubo una cierta apertura de clase sería desconocer a escritores como Galvez, Arlt o los que habitualmente etiquetamos como "el grupo de Boedo"; asimismo, unos años más tarde, y en plena producción de su "saga porteña", implicaría desconocer a la intelectualidad pequeño-burguesa de ideología peronista o de izquierda. Es decir que, si bien el arte hacia 1940 es mayoritariamente el lugar de los descendientes de la oligarquía, se ha producido un reacomodamiento del campo intelectual que exige nuevas "marcas" a partir de las cuales se diferencie el discurso literario de los autores de clase alta, de aquel producido por quienes descienden de inmigrantes.

En el caso de Mujica Láinez, dicha "marca de pertenencia" estará constituida por el esteticismo aplicado a la elaboración del estilo. Ahora bien, ¿qué forma concreta adopta dicho esteticismo estilístico?

Creo que la de la articulación de una doctrina de fines del siglo XIX, la del "arte por el arte", con un elemento que alcanza una importante significación cultural en la Argentina de principios del siglo XX: el purismo hispánico en el manejo del castellano.

Respecto de este segundo elemento, aclaro que mi intención no es volver a plantear la polémica entre "criollismo" y "españolismo" en el idioma nacional -tema exhaustivamente tratado por el Prof. Rubione en su introducción a la antología

3 Al respecto, si bien la composición social de la generación no es totalmente homogénea, la mayor parte de sus integrantes está vinculada con las grandes familias.

*En torno al criollismo*⁴ sino recordar que, hacia 1920, los intelectuales de clase alta argentinos –o aquellos identificados con sus valores– habían terminado por aceptar, tras una larga discusión, que la corrección hispánica de la prosa era un deber del buen escritor, como una forma inconsciente de recortar su discurso frente al propio de los escritores relacionados tanto con formas del arte popular, como con el estrato inmigratorio.

Y en esa línea se ubica Mujica Láinez –en quien, además, es reconocida y notoria la influencia de Enrique Larreta–, con su prosa de pulidísima sintaxis española y un artesonado del estilo que, si en concordancia con el purismo idiomático se propone un verdadero "burilado" del lenguaje, reconoce también deudas con el otro factor que señalé: la adhesión a la doctrina del "arte por el arte", no en el sentido de "amoralismo" que le dio un Huysmans, por ejemplo, sino en el de búsqueda primordial de la belleza a través de una "escritura artesanal" o "escritura trabajo", según la acertada expresión de Roland Barthes⁵, y que alcanzó su máximo exponente en Gustave Flaubert.

Dicha opción, cuyas implicaciones ideológicas generales no repetiré, por estar suficientemente analizadas por el mismo Barthes y por Pierre Bourdieu⁶, implica, simultáneamente, la elección del código realista con sus "marcas" de artificiosidad propias: la tercera persona omnisciente y el uso del tiempo pretérito en el relato. Acerca de esta opción por la tercera persona omnisciente, con razón se me puede objetar que gran parte de la producción literaria de Mujica Láinez está escrita en primera persona. Sin embar-

4 Alfredo F. E. RUBIONE: "Estudio preliminar" en: En torno al criollismo. Bs. As., C.E.A.L. 1983 (págs. 9-42).

5 Roland BARTHES: El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos. Bs. As., Siglo XXI, 1976 (2ª edición) págs. 65-69.

6 Roland BARTHES: op. cit.

Pierre BOURDIEU: Campo del poder y campo intelectual. Bs. As., Folios, 1983; "Disposición estética y competencia artística" en: Literatura y sociedad. Bs. As., C.E.A.L., 1977 (págs. 127-149).

go, cuando analizamos con cuidado las características de las voces que asumen la narración, advertimos que muchas de ellas, por su naturaleza peculiar —una casa (*La casa*), un hada (*El unicornio*), un escarabajo—talismán (*El escarabajo*), un perro (*Cecil*)— están liberadas de las constricciones propias de tal perspectiva y casi coinciden con la de un narrador omnisciente. Asimismo, en los casos canónicos de narradores protagonistas o testigos —*Bomarzo*, *Los viajeros*, *El laberinto*— se produce un forzamiento casi extremo de dicha perspectiva, según lo practicado por el novelista Marcel Proust en su *Recherche du temps perdu*⁷, con lo cual, en el fondo, se mantiene la óptica omnisciente canonizada por la novela burguesa del siglo XIX.

Llegados a este punto, creo importante vincular con las opciones ideológicas—escriturales señaladas, otro aspecto que hace directamente al lugar discursivo elegido por Mujica Láinez en el contexto de la situación política argentina: el de cronista crítico de la clase alta, lo cual, tangencialmente, me llevará a relacionarlo con el escritor francés recién citado, Marcel Proust, y con un tema tratado por ambos: el del paso del tiempo.

Si, como dije antes, una lectura de la realidad argentina hacia 1948 —y elijo esta fecha pues es aquella en la que Mujica Láinez data el comienzo de la redacción de *Aquí vivieron*, primero de los libros incluidos en su "saga porteña"— demuestra que la clase alta ha perdido su hegemonía tradicional en el campo económico, político y de prestigio social y que, por otra parte, en virtud del predominio peronista, está más radiada respecto de la conducción del país, hay dos gestos asumidos por las narraciones de Mujica Láinez que resultan perfectamente coherentes en relación con dicho contexto: por un lado, el de recuperar la historia de dicha clase primero como estrato social líder dentro de la constitución del país, luego como detentadoras de un estilo de vida privilegiado y finalmente, como rémora del pasado; por

⁷ Para mayores precisiones, cfr. mi artículo Todas las voces, una sola voz (en prensa, Suplemento Literario, Diario La Nación), donde se analizan asimismo las implicaciones ideológicas de la relación entre primera y tercera personas narrativas.

otro, el de fundar "míticamente" Buenos Aires, sin duda su ámbito natural e identificado, a través de una mediación ideológica prototípica de la oligarquía, con la totalidad del país. Porque si nuestra clase alta -y también Mujica Láinez, en tanto individuo concretamente perteneciente a ella y coincidente con sus valores originarios- se considera símbolo de la sociedad argentina, en virtud de su papel activo en la configuración del modelo actual de país, Buenos Aires lo es de su territorio total, no sólo por su concreto papel relevante dentro del desarrollo histórico conducido por la oligarquía, de corte netamente autonomista y unitario, sino por ser el punto geográfico que sintetiza el entronque de la Argentina con Europa, desde su trazado urbanístico y su arquitectura, hasta sus formas de convivencia y los ritos propios de su vida social.

Tal conciencia de los estragos causados por el tiempo en el liderazgo de la clase -enfocada como familia o clan, según otra identificación propia de dicha mentalidad, analizada tanto por Jitrik como por Rubione en las obras citadas⁸, y reactivada por Mujica Láinez en su obra- hace comprensible que el gran tema que subyace al análisis histórico y la reconstrucción narrativa, sea el del paso del tiempo como fatalidad que todo lo destruye: de las estirpes y sus logros políticos, a los objetos-símbolo que la emblematizan: las estancias -atomizadas-, las casas fastuosas -demolidas por la piqueta-, las colecciones de obras de arte -barridas por el fuego o por los sucesivos remates.

Pero este gesto de "recuperar el tiempo perdido" a través del arte literario, similar pero no idéntico al de Proust, fundamentalmente en virtud de la diferente situación personal de ambos escritores respecto de la clase rescatada, entraña a su vez una concepción de la función del arte y el artista que, asociada a lo que antes he dicho respecto de la "escritura artesanal" y esteticista, configura un ideologema profundamente revelador. Me refiero a la concepción del artista como un "elegido" capaz de lograr, a través de la palabra bella, trabajada, monumental, la derrota de la temporalidad destruktiva, el congelamiento de la memoria, la perduración

⁸ Noé JITRIK: op. cit. págs. 32, 80-81.

Alfredo V.E. RUBIONE: op. cit. págs. 20-25.

de lo que el viento de la historia se ha llevado o, para decirlo con unas palabras de Borges secretamente citadas antes: "Convertir el ultraje de los años/en una música, un rumor, un símbolo"⁹.

Función sagrada, de elegidos, como he dicho, y que sería fascinante ir rastreando a lo largo de su vasta obra, en los rasgos de excepcionalidad atribuidos a los personajes artistas que pueblan sus ficciones. Dicha tarea, por otra parte, nos reconduciría a la idea de que, para los espíritus aristocráticos, esta segunda mitad del siglo XX, sólo ha dejado libre el campo del arte, ante la irrupción de otros estratos sociales en las esferas antes detentadas con exclusividad.

Antes de dar por terminada mi intervención, quisiera decir apenas unas palabras acerca de la crítica que Mujica Láinez dirige a la clase alta -su clase- en la "saga porteña".

Creo que ella puede sintetizarse en la acusación de frivolidad, al dejar que se escapen de sus manos las riendas del país, por entregarse a todas las irresponsabilidades y distracciones frívolas que su poder económico les permite. Esto se ve con especial claridad en su novela *La casa* -sin duda la más trágica de sus narraciones y de cuya tragicidad no creo que sea ajeno el momento histórico en que la escribe, es decir, a fines del segundo gobierno peronista-, pues los otros dos estratos socio-políticos representados -el radicalismo, a través de Leandro Vagnoli y el peronismo, no articulado en un personaje concreto pero simbolizado, desde mi punto de vista, por las alimañas que terminan de marcar la decadencia de la mansión señorial- aparecen como carentes de cualquier valor ético, político o estético rescatable, y sinónimos, así, de esa "barbarie" nominada por primera vez en nuestras letras por Sarmiento y respecto de la cual, la clase alta representaría la "civilización". Es decir que dicha crítica, en el fondo, no implica una condena de tipo político, sino un reproche por no haber mantenido a lo largo del tiempo sus valores definitorios en tanto que clase superior: el refina-

⁹ Jorge Luis BORGES: "Arte poética" en: Obra poética. Bs. As., Emecé, 1972 (9ª edición aumentada y corregida) pág. 225.

miento, la responsabilidad respecto de la conducción económico-política del país, en suma, la fidelidad al conjunto de rasgos arquetípicamente representados por la generación del 80.

Si bien por motivos de tiempo no me es posible desarrollarlo, no quiero cerrar mi exposición sin destacar otro rasgo que coadyuva para definir el perfil ideológico del autor: su concepción de la historia. Al respecto, se percibe que Mujica Láinez adopta la perspectiva discursiva de la historiografía liberal típica de la Argentina y de Hispanoamérica toda durante el siglo XIX, no sólo por su evaluación de los hechos históricos, sino por su confianza tanto en la linealidad de la evolución histórica, como en la posibilidad del discurso -sea historiográfico, sea ficcional- de recuperarla desde un lugar discursivo "verdadero". En este punto, sería interesante y productivo -pero impracticable dentro de los límites de esta ponencia- relacionar dicha postura discursiva tanto con las reflexiones de Michel Foucault sobre la relación entre las "palabras" y las "cosas" y el discurso con el poder, como con la crisis que, a partir de los años 50 comienza a registrarse en la novela histórica hispanoamericana respecto de las posibilidades de hablar sobre la historia si no es a partir de la "conjetura", la "incertidumbre", la elaboración textual y la pluralidad de voces, según lo apuntado por la Prof. Susana Zanetti en su comunicación presentada al *Primer Coloquio Internacional de Literatura Iberoamericana*, realizado en Buenos Aires entre el 23 y el 25 de julio del presente año.

Llegamos así al final de mi presentación que, como lo dije al comienzo, de ninguna manera ha pretendido agotar el análisis de los presupuestos ideológicos implícitos en la obra de Mujica Láinez. Creo que, sin embargo, a través de ella ha quedado esbozada tanto su rearticulación de la ideología del 80, como, en virtud del contexto socio-político dentro del cual escribió, la refuncionalización de algunos de sus constituyentes principales como rasgos definitorios de un lugar específico dentro del campo intelectual de los años 40.

Universidad Nacional de Mar del Plata.
Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Bibliografía

Además de la narrativa completa de Manuel Mujica Láinez se han consultado las siguientes obras:

I.- *Bibliografía sobre la obra de Mujica Láinez* (se consignan solamente las obras centradas en la obra general del autor)

CARZUSAN, Ma. Emma: *Manuel Mujica Láinez*. Bs. As., E.C.A. 1962.

CRUZ, Jorge: *Genio y figura de Manuel Mujica Láinez*. Bs. As., Eudeba, 1978

FONT, Eduardo: *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Láinez* Madrid, José Porrúa Turanzas, 1976.

GHIANO, Juan Carlos: "Introducción" en *Mujica Láinez: Cuentos de Buenos Aires*. Bs. As., Huemul, 1972.

PIÑA, Cristina: los artículos citados en cita (1) y (7)

TACCONI de GOMEZ, María del Carmen: *Nivel significativo mítico-simbólico en la narrativa de Manuel Mujica Láinez*. Univ. Nac. de Tucumán. (Tesis de doctorado inédita).

VILLENA, Luis Antonio de: *Antología general e introducción a la obra de Manuel Mujica Láinez*. Madrid, Felmar, 1976.

VILLORDO, Oscar Hermes: "Estudio Preliminar" en: *Páginas seleccionadas por el autor*. Bs. As., Celtia, 1982.

II.- *Otra bibliografía consultada*

BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Bs. As., Siglo XXI, 1976 (2ª edición)

BOURDIEU, Pierre: *Campo del poder y campo intelectual*. Bs. As., Folios, 1983.

"Disposición estética y competencia artística" en: *Literatura y sociedad*. Bs. As., C.E.A.L., 1977.

"Campo intelectual y proyecto creador" en: *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1966.

"Espacio social y génesis de las clases" en: *Espacios*.

Bs. As., N° 2, julio-agosto 1985.

CAMPANELLA, Hebe Noemí: *La generación del 80*. Bs. As., Tekné, 1983.

GONZALEZ, Santiago y otros: *El 80. 1. Visión del mundo*. Bs. As., C.E.A.L. 1968.

JITRIK, Noé: *El 80 y su mundo*. Bs. As., Edit. Jorge Alvarez, 1968

RUBIONE, Alfredo V. E.: "Estudio preliminar" En: *En torno al criollismo*. Bs. As., C.E.A.L., 1983.

VIÑAS, David: *Literatura argentina y realidad política*. Bs. As., Edit. Jorge Alvarez, 1964.

EL SURREALISMO ARGENTINO Y SU PRAXIS

Kira Poblete Araya

La primera manifestación del surrealismo en Argentina fue la revista *QUE*, publicada en 1928, fruto de las actividades de un grupo de jóvenes que se había formado dos años antes, a instancias de Aldo Pellegrini, quien fue su difusor y propulsor durante más de cuarenta años. Podría decirse que él fue el nexó, el eslabón que unió todas las actividades que se llevaron a cabo bajo la advocación de ese "ismo" artístico.

Como testimonio de esas experiencias han quedado las revistas literarias que aunque de vida breve, aglutinaron a los poetas que se sentían atraídos por ese nuevo credo literario y difundieron sus poemas y la doctrina que sustentaban.

La serie se inició con *QUE*, en 1928, y continuó después de un largo silencio con *CICLO*, *A PARTIR DE CERO*, *LETRA Y LINEA*, *BOA* y finalizó con *LA RUEDA*, en 1967. Ellas son el cañamazo sobre el cual se puede trazar su trayectoria y observar los distintos momentos de su desarrollo. Si bien el grupo que lo sostuvo no tuvo una fuerte cohesión, lo llevó a la práctica sin compromiso político, acentuando su matiz estético e introspectivo y evolucionó separado de la pintura y de otras manifestaciones literarias.

En esa trayectoria se distinguen tres fases: I. *Iniciación y búsqueda* (1928-1949); II. *Cristalización y auge* (1950-1957); y III. *Evolución y transformación* (1958-1973).

I. *Iniciación y búsqueda* (1928-1949).

El grupo inicial formado por Pellegrini en 1926 contó entre sus adherentes a Elías e Ismael Piterbarg, Marino Cassano y David Sussmann. El mismo Pellegrini ha dejado constancia de ese momento en cartas que enviara a Stefan Baciu y Graciela de Sola¹. También en ellas indica los primeros documentos surrealistas que llegaron a sus manos: el *Primer Manifiesto Surrealista* y el primer número de la revista *LA REVOLUTION SURREALISTE*, que fueron el punto de partida de esas primeras experiencias, cuyo resultado recogió *QUE*, que editó dos números.

El primero apareció en noviembre de 1928, estaba dirigido por Elías Piterbarg y publicaba en sus páginas los poemas y manifiestos del grupo sin mencionar ni difundir los que le habían dado origen. Lo primero que llama la atención, es su sumario escueto; consta de una primera sección llamada simplemente "Justificación" y luego las restantes, están numeradas del 1 al 6. Cada una está a cargo de un redactor identificado por un seudónimo. Como eran sólo cinco, uno escribe dos secciones. Ese es el caso de Elías Piterbarg, que escribe en las 1 y 2, bajo los nombres de Esteban Dalid y Felipe Debernardi; luego, la 3 es escrita por Pellegrini como Adolfo Este; la 4, por Marino Cassano como Julio Lauretta; la 5, por Ismael Piterbarg como Raúl Pembo; y la 6, por David Sussmann, bajo el nombre de Julio Trizzi.

El editorial "Pequeño esfuerzo de justificación colectiva", aparece sin firma, y como el título lo indica, su propósito es justificar la publicación de la revista y su orientación

1 Stefan BACIU. Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978), p. 17.

Graciela de SOLA. Proyecciones del surrealismo en la Argentina (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967), p. 111.

literaria. Sus declaraciones se hacen más explícitas en las secciones 1 y 2, en las cuales Piterbarg manifiesta en un tono agresivo, desafiante y condenatorio, su disconformismo con la sociedad en que vive y su estilo de vida. El breve ensayo teatral que sigue a continuación, "Motivo: tres escenas en un acto", es la representación irónica y sarcástica de esa vida que critica.

De los poemas que se incluyen, se destacan "Fragmentos de poemas filosóficos" de Pellegrini, breves párrafos en prosa, en los que la idea filosófica, fruto de la reflexión, aparece en simbiosis con la imagen irracional. Cada uno de ellos es el intento del poeta de integrar la conciencia y el inconsciente en una unidad indisoluble.

Los poemas restantes responden a las inquietudes manifestadas en su nota editorial pero no han alcanzado aún, una auténtica expresión poética.

El segundo número de *QUE* se publicó en diciembre de 1930, hubo algunos cambios en su diagramación y su dirección estuvo en manos de Pellegrini. Presenta varios ensayos de justificación. En el primero, "Por esta puerta abierta, los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas", firmado por A. E. (A. Pellegrini), se expresaban los anhelos que ponían de manifiesto los objetivos del grupo:

QUE no es simplemente un grupo de gente que tiene como misión publicar una revista (lo demuestra el intervalo de más de dos años que separa sus dos números), sino que intenta CONTENER, EXPLICAR Y SI ES POSIBLE RESOLVER, UN ESTADO DE ESPIRITU EXCEPCIONALMENTE ABUNDANTE EN ESTA EPOCA... (p. 1)².

Además de buscar la modificación del espíritu del individuo, promovían un cambio de vida, el cambio de la sociedad, cuyos valores e instituciones cuestionaban, posición que aparece explícita en "Libertad de los solenoglifos y otras

² Los números de las páginas de las citas referidas a las revistas surrealistas consideradas, figurarán al pie del texto citado.

cosas dichas entre dientes", texto que también pertenece a Pellegrini.

A continuación, encontramos poemas, composiciones breves, producto de la escritura automática, cuyo procedimiento nos lo revela David Sussmann en uno de los fragmentos de su texto "Vomitando en seco":

Se reunían alrededor de una mesa. Eran cinco.
Cuatro debían llenar en cinco minutos una página
en blanco, mientras el quinto reloj en mano,
dejaba caer de su boca estúpidas palabras incoherentes.
Estas se entrelazaban caprichosamente sobre los
papeles
produciendo los más bellos poemas. (p. 15).

Como ejemplo de esa técnica, citamos el siguiente poema de Pellegrini:

MAÑANA

Redes de sueños que recogen peces atónitos
Despiértate
El día sin cielo atraviesa lentamente tus ojos
Mis palabras buscan inútilmente
el furor de la noche ha arrancado tus orejas (p. 7).

La segunda revista de este período fue *CICLO*, cuyos directores eran Aldo Pellegrini, Enrique Pichon Rivière y Elías Piterbarg, y como colaborador, David Sussmann. Su orientación comprendía la información, la crítica, el ensayo no sólo sobre literatura, sino también, sobre pintura, escultura y arquitectura. La mayoría eran colaboraciones de prestigiosas figuras del ambiente artístico internacional y se conciliaba el espíritu surrealista con el arte concreto. Alcanzó a publicar dos números, el primero correspondió a noviembre-diciembre de 1948 y el segundo a marzo-abril de 1949.

En el primero se incluyó un artículo de Piterbarg, "Surrealismo y surrealistas en 1948", (él había visitado París ese año y se había relacionado con el grupo francés). Es una interesante crónica en la cual hace el análisis de la

situación del surrealismo y saca sus conclusiones. Primero nos da una imagen de las reuniones que se llevaban a cabo ese año en París, relata su entrevista con Breton, Ristich y Tzara y finalmente resume sus opiniones y critica lo que ha visto y oído. Esta nota permite comprender su posterior alejamiento del movimiento.

En el segundo número se continuó con la línea informativa y crítica iniciada en el anterior. Referente al surrealismo, publica una conferencia de Pichon Rivière sobre la vida e imagen del C. de Lautréamont y un ensayo de Pellegrini, "La conquista de lo maravilloso", en el cual expone su pensamiento estético y filosófico sobre la experiencia poética y a la luz de los postulados del surrealismo. Esta publicación cierra la primera fase de existencia del grupo.

II. *Cristalización y auge (1950-1957).*

Esta fase se inicia con las conferencias sobre el surrealismo que ofreció Pellegrini en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires en julio de 1950³. La primera, "El movimiento surrealista", se inicia con la revisión del estado del movimiento en ese año (1950), y a continuación traza el panorama cultural y social de Europa que le dio origen. La segunda, "Nacimiento y evolución del movimiento surrealista", se refiere a su desarrollo y a sus manifestaciones.

Dos años más tarde, apareció *A PARTIR DE CERO*, "Revista de poesía y antipoesía", dirigida por Enrique Molina y reunió a su alrededor a Aldo Pellegrini, Carlos Latorre y Julio Llinás. Pellegrini era el único que había pertenecido al grupo inicial. Alcanzó a publicar tres números.

El primero se publicó en noviembre de 1952, constaba de ocho páginas y fue una novedad por su formato oblongo (48 cm. x 16 cm.), sus ilustraciones y la impresión vertical de sus hojas centrales. Además de los poetas citados, colabora-

3 Las conferencias mencionadas fueron publicadas en la revista de la Institución, CURSOS Y CONFERENCIAS N° 222 (septiembre, 1950), pp. 298 - 314; N° 226-227-228 (enero, febrero, marzo, 1951), pp. 641 - 664.

ron César Moro, Benjamín Péret y Gisélle Prassinós y con algunos dibujos, J. Batlle Planas.

A manera de editorial y programa de acción del grupo, aparece el ensayo "Vía libre", de Molina, en el cual expone sus ideas sobre la poesía. Comienza por proponer la identificación de poesía y vida como conducta fundamental, siguiendo la senda iniciada por Rimbaud y Lautréamont, hasta llegar a Breton y el surrealismo.

Otro ensayo que figura, es "El poder de la palabra", de Pellegrini, que en cierta forma desarrolla filosóficamente las ideas que Molina enuncia poéticamente. Este análisis de la función de la palabra, desde diferentes ángulos y puntos de vista, a fin de determinar el valor filosófico, semántico, comunicativo y poético, constituye otro documento útil para comprender la posición teórica del grupo.

A continuación figuran un poema de cada uno de los integrantes del grupo. El primero de C. Latorre, "Código secreto", sugiere a la amada a través de imágenes nacidas de la fusión de la comunicación, la memoria, la infancia y el amor. Le sigue "Ella aguarda alguna cosa", de J. Llinás, donde también la mujer es el vínculo que une y sostiene la estructura del poema. Es una mujer que participa de la naturaleza y del ser humano, de la vida y de la muerte, es pasiva y activa. El tercero, "Donde quiera que estés", pertenece a Molina, quien crea un universo a través de imágenes como éstas:

... la casa emerge de nuevo a flor de tierra
 Enroscándome su larga cabellera a la garganta
 con una dulzura cada vez más feroz
 A riesgo de estrangularme (p. 5).

Ellas se desgranán como un torrente y nos transportan a un mundo visto apasionadamente, en el cual la naturaleza recobra su capacidad de asombro y el hombre está solo a la intemperie a la espera de una compañía. Es una construcción de palabras, ritmo e imaginación de un mundo en el cual los objetos nacen de las palabras y los anima la fuerza de la imaginación, el sueño, la memoria, el subconsciente, etc.,

y crean la realidad.

El último, "Los días imposibles", de Pellegrini, es el más extenso de todos, sus imágenes surgen de la fusión de sus cavilaciones filosóficas, sus preocupaciones sociales y el subconsciente que aflora bañándolo todo y estableciendo comunicación entre la vigilia y el sueño.

El segundo número se publicó en diciembre del mismo año (1952), conservando el formato del primero y presentaba colaboraciones de A. Breton, Paul Eluard y George Schehade. Como en el anterior aparecen dos ensayos teóricos, uno de Molina, "Un golpe de dedo sobre el tambor", en el cual pone énfasis en la crítica del ambiente literario argentino y el concepto de poesía que en él domina. Y el otro, "El huevo filosófico" de Pellegrini, considera la concepción surrealista del conocimiento y su fundamentación como método de aquél, que no es otro que la poesía.

En relación con la expresión poética, aparece un homenaje a Paul Eluard, a través de una selección de poemas traducidos por Molina y Pellegrini y dos poemas que son colaboraciones de Antonio Porchia y Juan Antonio Vasco.

Porchia fue uno de los poetas latinoamericanos que Breton incluyó en la lista de poetas surrealistas. En ese poema, "Voces", domina el hermetismo, el tono proverbial y sus versos responden a la estructura del apotegma, en los que trata de resolver las contradicciones que la realidad y lo subjetivo nos presentan, ejemplo de ellos son los siguientes:

Lo antes que yo y lo después que yo casi se han
unido, casi son uno solo, casi se han quedado sin yo
(p. 6).

El poema de Vasco, "El arpa abandonada", presenta una serie de imágenes que se unen por el ritmo, la presencia del objeto que da nombre al poema y el sujeto que lo escribe, en una relación múltiple, que crea nuevos objetos o imágenes de una nueva realidad.

En este número aparece la primera muestra de narrativa surrealista, "El expósito", de Latorre. Su tema central

es la historia de un niño abandonado que tiene como telón de fondo una función de cine, el público, la realidad, la irrealidad, la vida y la muerte, que se entrecruzan como los hilos de una madeja, que no sería otra cosa que la metáfora de la situación del hombre indefenso frente al mundo.

El tercer y último número de esta revista se publicó en septiembre de 1956, después de casi cuatro años de silencio. Se presenta como segunda época y a cargo de un comité de redacción integrado por C. Latorre, J. Llinás, F. J. Madariaga, Enrique Molina y J. A. Vasco. Como colaboradores figuran Antonín Artaud, Leonora Carrington, Ingemar Gustafson, Blanca Varela y Olga Orozco.

Su formato también tienen variaciones, es más pequeño, sigue teniendo forma rectangular (35 cm. x 13 cm.), dieciséis páginas, de las cuales las centrales tienen una aleta extensible, son más cortas que las otras y están dispuestas en forma escalonada. Los textos poéticos se complementan con ilustraciones de J. F. Fassio, E. Molina, Alvaro Rodríguez, J. Llinás, Martha Peluffo y C. Latorre. En cierta forma reúne la expresión surrealista en sus dos versiones: literaria y plástica. Su impresión está hecha en cartulina.

La nota editorial, "Cambio de domicilio" (segunda época), de Molina, ratifica el propósito de los números anteriores: iniciar la labor "a partir de cero"; cambiar la vida; unificar poesía y vida y continuar con la crítica de la literatura argentina. A continuación el ensayo de Pellegrini, "Comentario a tres frases de autores célebres (La celebridad es la conciencia de horror)", pone en práctica la crítica propiciada por Molina.

En lo que se refiere a creación poética, se publican dos poemas manuscritos (escritura automática), de C. Latorre. En ellos dominan las oposiciones y las asociaciones por afinidad, como en los versos siguientes:

Espacio. El suyo y el mío y el necesario para el bosque.
El agua del mar no cae al vacío, al espacio. Está
arriba y abajo, y no cae ... (p. 6)

Otro poema que se destaca es "La jaula del sol", de F. Madariaga. Llamam la atención sus imágenes en las que

el sol, la naturaleza y el poeta se unen creando una realidad diferente, que fusiona lo maravilloso y la belleza, generando así su sentido poético.

Y el último poema que se incluye es de J. A. Vasco, "Hay abundancia de todo", figura en forma manuscrita y tiene cierta extensión. Su estructura se sustenta en una serie de paráfrasis que tienen como palabra pivote "hay" que se abre en abanico a través de una serie de sustantivos y frases verbales por diferentes relaciones y oposiciones, como las siguientes:

Hay pueblos
 Hay puentes
 (...)
 Hay que vivir
 Hay que morir

Como fondo de toda esa enunciación lingüística se percibe el tema de la sociedad en que vivimos.

Una novedad que encontramos es la experiencia teatral de J. Llinás, "Lorsque the monster called amore...", pieza teatral en un acto, escrita en un collage de idiomas, en la cual el autor es un personaje con su propio rol. Aparece traducida por Molina.

Y la última innovación incluida es un ensayo de vocabulario surrealista, "Ensayo de rectificaciones del lenguaje", realizado por Molina y Llinás. Comprende una selección de veinte palabras, cuyas definiciones o significados responden a múltiples y desconcertantes relaciones entre la palabra y la realidad, un ejemplo es el siguiente:

ARTE: (lat. ars) Sustancia grasa obtenida de la parafina y aceite denso de petróleo. Usase en farmacia y perfumería.

En el intervalo entre el segundo y el tercer número de *A PARTIR DE CERO*, apareció otra revista, *LETRA Y LINEA*, que sin tener una orientación surrealista definida contribuyó a la difusión del movimiento. La dirigía Pellegrini

y actuaban como secretarios Osvaldo Svanascini y Mario Trejo y el comité de redacción estaba integrado por Miguel Brascó, C. Latorre, J. Llinás, E. Molina, Alberto Vanasco y Ernesto E. Rodríguez. Reunía a surrealistas declarados y a otros que no lo eran.

Su existencia fue más prolífera, alcanzó a editar cuatro números, el primero en octubre de 1953, y los siguientes en noviembre, diciembre-enero 1954 y el último en julio de ese año. Constaba de dieciséis páginas tipo tabloide (40 cm. x 29 cm.), ilustrada con reproducciones de obras de artes y fotografías de escritores y poetas mencionados.

Tenía como objetivos estar al servicio de la cultura, responder a sus necesidades y ser campo de experimentación y ensayo de las fuerzas creadoras de los nuevos escritores e invitaba a colaborar a todos aquellos que tuvieran algo que decir, criticar o polemizar. Y continuó con la difusión de la obra de poetas surrealistas como Aimé Cesaire, W. Lam, F. Picabia e incluyó también poetas argentinos.

El tercer número fue el más polémico de todos, fue criticado por Borges y Bioy Casares en la revista *BUENOS AIRES LITERARIA*⁴, y a causa de la nota crítica de C. Latorre, "Sur y la cultura italiana", se originó la polémica entre Osiris Troiani y A. Pellegrini y también intervino Miguel Brascó.

Durante este período la labor del grupo fue activa y productiva, publicaron dos revistas, defendieron sus principios

4 En "De aporte positivo", cuento-crítica firmado por H. Bustos DOMEQ. que apareció en BUENOS AIRES LITERARIA N° 17 (febrero de 1954), pp. 61-64. Los surrealistas respondieron en LETRA Y LINEA 4 (julio de 1954), p. 16.

5 Osiris TROIANI inició la polémica con "Epístola a los surrealistas", en CAPRICORNIO N° 5 (marzo-abril de 1954), pp. 18 - 23. Fue contestada por Pellegrini con "Respuesta a Osiris TROIANI", en CAPRICORNIO N° 7 (septiembre-octubre de 1954), pp. 9- 15, a la que se sumó una carta de Miguel BRASCÓ en "Correspondencia", pp. 55, de la misma revista. Troiani dio por finalizada la discusión con "Fin de un diálogo de sordos", en CONTORNO N° 5/6 (septiembre de 1955), pp. 55-57.

e irradiaron su influencia hacia otros poetas que sin mostrar adhesión al movimiento denotan en su obra su huella.

III. Evolución y transformación (1958-1973).

Esta última etapa se inicia con *BOA*, revista trimestral, dirigida por J. Llinás, quien había vivido en París y se había relacionado con el grupo "Phases". Estaba impresa con esmero y buen material y en sus páginas reunía expresiones poéticas y pictóricas. Estas últimas reproducidas en color y blanco y negro. Tenía corresponsales en Alemania, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Egipto, Francia, Italia, México, Polonia, Portugal y Suecia. Alcanzó a publicar tres números, el primero en mayo de 1958; el segundo en junio del mismo año con motivo de la presentación en Buenos Aires de la exposición "Phases"; y el tercero, en julio de 1960.

De ellos interesan los editoriales: "La Bolsa y la Vida", del primero, "El cero es rey", del segundo y "La gran mentira" del tercero: todos firmados por Llinás. En ellos se manifiesta la continuación del pensamiento surrealista, referido a un ámbito más amplio que el país, se busca la universalidad y se clama por la transformación del arte. También se incluye la poesía de la segunda generación surrealista europea a través de colaboraciones de Jean Pierre Duprey, Julien Torma, Edouard Jaguer, etc. Y colaboran los poetas argentinos: Antonio Porchia, Rodolfo Alonso, Mario Trejo, Francisco Urondo, Luis Mesa, Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley y Alberto Vanasco.

Esta revista fue una experiencia completamente diferente de las anteriores, aparece como el esfuerzo de una sola persona visible, amplía el horizonte de acción hacia nuevos derroteros para el arte y coordina la divulgación de la nueva pintura y poesía, presenta nuevos modelos e incita a aventurarse por nuevas sendas a partir de las ya abiertas por el movimiento.

La última revista que reunió al grupo fue *LA RUEDA*, dirigida por Jorge Souza. Integraban su comité de redacción: C. Latorre, J. Llinás, F. Madariaga, E. Molina y A. Pellegrini,

además de Edgar Bayley. Editó sólo un número en julio-agosto de 1967. Continuaba la labor iniciada por *BOA* y se presentaba abierta a todas las corrientes de vanguardia. Entre sus colaboradores extranjeros figuraban Octavio Paz, Robert Benayaum, Jean Jacques Lebel y André Bretón.

BOA y *LA RUEDA* muestran la evolución que se había ido operando en la proyección del surrealismo como modalidad argentina, se amplía el horizonte poético y surge un deseo de universalidad. La poesía pasa a ser vida y también lenguaje y se buscan nuevas formas para su expresión.

Advertimos que en todas las manifestaciones que hemos considerado, la personalidad de Pellegrini fue la figura rectora y aglutinante del grupo. Sea cual fuere su función en la experiencia literaria, su pensamiento trasciende y gravita en aquellas. Por eso hemos elegido la fecha de su muerte, el año 1973, para cerrar esta fase y la trayectoria del grupo.

Podríamos decir, usando el lenguaje de Pellegrini, que estas manifestaciones son "una multitud de llamas, surgidas del mismo fuego, que dan luz propia, pero que a cierta distancia parecen una sola hoguera".

Universidad Nacional de San Juan

NOTAS SOBRE LA POETICA DEL 60

Ana María Porrúa

Introducción. Planteo del tema

La propuesta de este trabajo es *pensar* la poesía de la llamada "generación del 60" argentina¹, a través de uno de sus integrantes: *Juan Gelman*². Esto nos lleva, necesariamente, a revisar la crítica existente sobre las expresiones

1 Esta denominación para los autores de la década del 60, es utilizada por ejemplo por: Eduardo ROMANO. Sobre poesía popular argentina Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1983.

Horacio SALAS. Generación poética del 60 Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975.

2 Pedro ORGAMBIDE y ROBERTO YAHNI. Enciclopedia de la literatura argentina Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970. Juan GELMAN. Buenos Aires, 1930. Obras: en 1956 publicó Violín y otras cuestiones, en 1959 El juego en que andamos, en 1962 Gotán, en 1965 Cólera buey, en 1964 Madrugada, en 1968 Cuerpo me quieres, estos dos últimos son "poemas conversados" con música de Juan Carlos CEDRÓN. Después de 1968 publica Traducciones III. Los poemas de Sydney West (1969), Fábulas (1971), Relaciones (1973), Si dulcemente (1980), Hechos y relaciones (1980), Interrupciones II (1985).

contemporáneas del género en nuestro país (y tentar sus proyecciones en la poesía de Latinoamérica).

No podemos negar la carencia de trabajos sobre poesía en lo que respecta a cantidad y calidad. Podríamos caracterizar la crítica existente, de este modo:

1) Los estudios sobre los poetas de *vanguardia*: Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón (o trabajos de carácter más sociológico sobre Florida y Boedo), Enrique Molina, Alejandra Pizarnik, etc...

Todos estos autores proponen una *poética de ruptura*, tal como la describe Mukarovsky en "Lenguaje standard y lenguaje poético"³. Para él la "actualización" (que es la función del lenguaje poético), significa una ruptura con aquellos elementos "automatizados" tanto del lenguaje convencional, como de la tradición poética.

El trabajo del crítico en esta línea parte entonces, del estudio de la ruptura: cuáles son las poéticas anteriores a las que el autor se contrapone, y cuál es su *discurso formal*. Los textos de vanguardia suponen siempre un lenguaje poético muy elaborado, proponen la imagen como eje del poema, la importancia significativa de la diagramación espacial, la metáfora, el símbolo, etc...; estamos siempre ante la diferencia con el lenguaje común.

2) Los estudios sobre los poetas *institucionales*. Estos son los autores *legitimados* por las instituciones: la universidad, las antologías, las revistas, y más que ellas se proponen, y creo que cumplen una mayor amplitud, los suplementos literarios de los diarios, e inclusive los medios masivos de comunicación. Los casos más claros en nuestro país son los de Alberto Girri y Jorge Luis Borges.

Los métodos utilizados para ambos casos (poetas de vanguardia e institucionales) son: a) *el estructuralismo*. Se estudia la forma del poema, los medios de la transgresión. No se supera por consiguiente la oposición fondo-forma. Se parte de que la poesía es trabajo sobre el lenguaje única-

3 Jan MUKAROVSKY. "Apéndice: Lenguaje standard y lenguaje poético" en Escritos de estética y Semiótica del arte Barcelona, Colección Comunicación Visual, 1977, pp. 316/321.

mente; o bien b) *el impresionismo* (que toma a veces elementos brindados por la estilística). Se limita a la descripción del poema, utilizando datos de la "intimidad" del autor para iluminar el significado del texto. No se diferencia entre voz poética o enunciador y autor. Son trabajos generalmente de corte temático y utilizan el discurso poético para hablar de la poesía. En esta línea prima el modelo heredado del romanticismo. Se entiende la poesía como reflejo de la subjetividad del individuo, como producto de la *inspiración*.⁴

Además de este planteo de las expresiones de la crítica sobre poesía contemporánea, sería importante destacar, como un elemento más para el debate del problema, una línea de ensayística nacional, sobre el género mismo en cuestión.

Tomamos como ejemplo el trabajo de Roberto Juárez, *Poesía y creación* (equiparable dentro del continente con *El arco y la lira*⁵ de Octavio Paz). Allí se traza una ideología clara sobre la función del poeta y la poesía:

"Yo pienso que el hombre sólo existe con referencia a algo que es mayor que él. ¿Qué es ese algo? Justamente, toda la aventura de la poesía es encontrar ciertas imágenes, no explicaciones, que nos den algunas referencias, algunos rasgos de ese algo inasible."⁶

La experiencia poética es considerada como cercana

4 Como ejemplo de un estudio del tipo a) podemos citar: Saúl YURKIEVICH. "Borges, poeta circular", en Fundadores de la nueva poesía latinoamericana Barcelona, Barral Editores, 1978 pp. 119/138. Como ejemplo de un estudio del tipo b) podemos citar: Julio ORTEGA. "Notas a Enrique Molina", en Figuración de la persona España, Edhasa, 1971, pp. 235/244.

5 Octavio PAZ. El arco y la lira, México, F.C.E., 1979.

6 Roberto JUARROZ. Poesía y creación Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1980, p. 16.

a la experiencia mística. La poesía es una forma de conocimiento, de revelación.

Leemos además:

"Una mirada, por otra parte, como la que exigía Rimbaud cuando decía que el poeta debe ser un vidente. No un vidente en el sentido aproximadamente esotérico de la palabra, sino en el más sencillo y el más simple: el que ve. El que ve por encima de la ceguera consuetudinaria, el que ve más allá de las apariencias."⁷

El poeta es "diferente" de los demás hombres, es superior, porque tiene acceso a la trascendencia por la palabra.

Detrás de estas experiencias encontramos el pensamiento de Martín Heidegger. La poesía no la escriben hombres "comunes", sino "videntes" y por lo tanto los lectores o receptores deben ser "iniciados".⁸

Traigo a colación este trabajo, porque me parece que funciona como legitimación de un pensamiento sobre la poesía, sumándose a las líneas planteadas por la crítica.

El ejercicio teórico y crítico en nuestro país, fuertemente marcado por la concepción citada, deja de lado zonas importantes de la poesía contemporánea, como por ejemplo la producción que se realiza dentro de la llamada "generación del 60".

Las razones pueden encontrarse en una ideología "diferente" en cuanto a la función del poeta y la poesía, y a la "novedad" que constituye una poética "distinta", abierta, que se muestra permeable al resto de los discursos sociales (y que inclusive se considera un discurso social más, con sus características particulares). Esta confrontación puede considerarse como un eje central de la praxis crítica sobre el tema que tratamos. Desde esta perspectiva revisaremos algunos temas de Juan Gelman.

⁷ Roberto JUARROZ. op. cit. p. 11.

⁸ Martín HEIDEGGER. Arte y Poesía. México. F.C.E., 1973

Poesía de la década del 60. Juan Gelman

Ante todo quisiera aclarar que no coincido con el concepto de *generación*. Es un criterio poco claro que puede llevarnos a agrupar, en un período dado, a autores que responden a poéticas diferentes. Durante la década del 60 publican escritores tan dispares como Raúl Gustavo Aguirre, Francisco Madariaga, Alejandra Pizarnik, Alfredo Veiravé, Noé Jitrik, Francisco Urondo, Juan Gelman, etc...

Prefiero por esta razón, ceñirme a la denominación de *secuencia literaria* (poética en este caso) delineada por Angel Rama:

"Estas secuencias literarias corresponden a períodos históricos pero no los agotan. En cada uno de ellos (...) encontraremos superpuestas diversas secuencias literarias, como verdaderos estratos artísticos que confieren al período espesor y lo dotan de una específica dinámica literaria (...)"⁹

En la década del 60 encontramos diferentes *secuencias literarias* que definen *poéticas* particulares. Dos de ellas se recortan claramente: en la primera podríamos ubicar las obras de autores como Raúl Gustavo Aguirre, Alejandra Pizarnik, Francisco Madariaga, etc. Estos y otros poetas son los representantes de las grandes líneas del 50: el *Invencionismo* que tiene su expresión en la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) y el *Surrealismo* que vuelca su ideario en *A partir de cero* (1952) y posteriormente en *Letra y línea* (a partir de 1953).

Estos dos movimientos tienen diferencias (e inclusive se muestran contrapuestos), pero sin embargo, comparten una poética. Coinciden en el trabajo sobre el lenguaje, en la idea de una poesía absolutamente autónoma, en el planteo de la relación poesía-vida, y en cierta idealización de la función y de la imagen del poeta.

⁹ Angel RAMA. "Sistema literario y Sistema social en Hispanoamérica", en Literatura y praxis en América Latina, Venezuela, Monte Avila Editores, 1974 p. 85.

La otra secuencia podríamos decir que está representada por la poética que delinean los autores que la crítica coincide en denominar como integrantes de la "generación del 60": Juana Bignozzi, Gianni Sicardi, Alberto Szpunberg, Roberto Santoro, Horacio Salas, Juan Gelman, Francisco Urondo, Héctor Negro, etc...

Los puntos de coincidencia entre estos autores son los que vamos a rastrear en los textos de Juan Gelman.

Quisiera aclarar, en el orden teórico, que las *secuencias literarias* que conviven en un mismo período histórico, como estas dos, no se presentan como absolutamente ajenas una a la otra. Existen oposiciones, pero también "préstamos". Algunos de los rasgos principales de la *poética del 60*, comenzaron a perfilarse ya en la producción de un grupo de autores de la *poética del 50*. Este es un dato que desarrolla Francisco Urondo en su libro: *Veinte años de poesía argentina* ¹⁰.

Análisis. Yo lírico/Imagen textual del poeta

En este punto veremos cómo resuelve Juan Gelman el problema del "yo lírico" y de la "imagen textual" del poeta, en su relación con el "yo autorial".

Walter Mignolo, en su artículo: "La figura del poeta en la lírica de vanguardia"¹¹ desarrolla este tema con claridad, analizándolo en Octavio Paz, Oliverio Girondo y Vicente Huidobro. Explica que en la lírica, a diferencia de la narrativa, el *sujeto de la enunciación* (autor) tiende a confundirse con el *sujeto del enunciado* (yo lírico); asimismo el *rol textual* (imagen del poeta construída desde el poema) es correlacionable con el *rol social* (imagen pública del autor).

Sin embargo, en la lírica de vanguardia, esta perspectiva cambia, ya que el "yo lírico" y su consiguiente imagen textual, se volatilizan, se transforman (a través de diversas

¹⁰ Francisco URONDO. Veinte años de poesía argentina. 1940-1960, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968.

¹¹ Walter MIGNOLO. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en Textos, modelos y metáforas. México, Universidad veracruzana, 1984, pp. 61/75.

técnicas) en una voz sin locación tempo-espacial que no podemos relacionar con la imagen del autor.

En los poemas de Juan Gelman encontramos el planteo general de Mignolo para la lírica:

"he recorrido calles, rostros, puertos,
antes de recorrer tu corazón de otoño
como un pájaro gris las calles de la lluvia "12.

Aquí podemos pensar que la experiencia enunciada no fue vivida por el autor, pero sí podemos realizar la correlación con el mismo en el plano lógico. El hacer del "yo lírico", así fuese imaginación del poeta, se presenta como real, al menos como factible.

Pero tenemos otros ejemplos donde la fusión entre yo-poético y autor es total:

"me levanté tan simple como siempre
y tan juan como suelo entré en la calle "13

o bien:

"o se habrán ido todos dejándome ya solo
conmigo y otras pesadillas
reales como un agujero
hondo pesado como un dios

a ver juan
a ver gelman"14

La introducción de su nombre y su apellido, logra que la identificación sea total. No hay desdoblamiento. Esto responde a una poética de tipo realista, que se complementa

12 Juan GELMAN. "Mi rostro", en Velorio del solo. Obra poética, Buenos Aires, Corregidor, 1984, p. 87.

13 Juan GELMAN. en El juego en que andamos, op. cit., p. 34.

14 Juan GELMAN. "Viajes", en Cólera buey, op. cit., p. 134.

con la introducción de datos de la realidad socio-política de la década del 60 y principios del 70. Las huelgas, el exilio, la desaparición de personas a través de los nombres de Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, son motivos constantes en libros como: *El juego en que andamos*¹⁵, *Gotan*¹⁶, *Si dulcemente*¹⁷, o *Interrupciones II*¹⁸.

Nos encontramos ante una poética en la cual la historia se textualiza. El poeta recoge los acontecimientos. Su función es ser la voz de los otros, de la gran mayoría:

"A este oficio me obligan los dolores ajenos,
 las lágrimas, los pañuelos saludadores,
 las promesas en medio del otoño o del fuego,
 los besos del encuentro, los besos del adiós,
 todo me obliga a trabajar con las palabras, con
 la sangre."¹⁹

La imagen textual del poeta es correlacionable con la del autor.

Generalmente la crítica²⁰, reduce la poética del

15 Juan GELMAN. publicado en 1959, en Obra poética Buenos Aires, Corregidor, 1984 pp. 31/66.

16 Juan GELMAN. publicado en 1962, en Obra poética Buenos Aires, Corregidor, 1984 , pp. 93/113.

17 Juan GELMAN. Barcelona, Editorial Lumen, 1980.

18 Juan GELMAN. , Buenos Aires, Ediciones Libros de Tierra Firme, 1986 .

19 Juan GELMAN. "Arte poética", en Velorio del solo, op. cit, p. 78.

20 Podemos tomar como ejemplo de esta posición a Horacio ARMANI. "Apuntes para una historia de la poesía argentina del siglo XX", en Antología esencial de poesía argentina (1900-1980), Buenos Aires, Aguilar, 1981 , pag. 28/29. Leemos allí: "En la década del 60 surgieron tendencias de carácter diverso, pero predominaron aquellas en que lo social y una búsqueda de los caracteres esenciales de la nacionalidad se destacaban como una apertura más amplia de temáticas ya existentes. Sin embargo, no se puede afirmar que se trate de movimientos orgánicos; aunque muy publicitada, esta promoción fue la que ofreció más escasos y pobres resultados, al punto que ni siquiera podría citarse un nombre valedero".

60 solamente a este aspecto, como si ésta no propusiese un tratamiento original sobre el discurso, un planteo de los materiales de trabajo.

Lector

A esta imagen real, cercana del poeta, que se establece a través del tratamiento del yo lírico y del rol textual, se suma la construcción de un lector:

"Hoy que estoy tan alegre, qué me dicen,
me miro el pecho y río, miro me
la estatura, el reloj, los pantalones,
tan alegre y me río, la camisa
me miro a carcajadas, vea usted,
este asunto comienza en mi esqueleto
(perdón por la palabra) estoy alegre
compañero, le digo, cuello arriba
y cuello abajo río, qué es no sé "21

La apelación al lector es directa (mediante las interrogaciones), se lo compromete con la experiencia del yo lírico. El receptor es considerado, además un "compañero", un igual.

Este tratamiento de emisor (yo lírico) y receptor (lector), coloca a la poética del 60 en el plano de una crítica del hecho de comunicación. Esta será la función básica del poema.

un ejemplo: el tango

Es común, en la poética del 60, la introducción del

21 Juan GELMAN. en El juego en que andamos, op. cit, p. 34.

tango en el texto:

"Esa mujer se parecía a la palabra nunca,
desde la nuca le subía un encanto particular,
una especie de olvido donde guardar los ojos,
esa mujer se me instalaba en el costado izquier-
do."²²

Se toman las temáticas del tango: la soledad, la mujer, la ciudad, pero no su aspecto específicamente formal. Hay varios títulos de los poemas de Gelman que ejemplifican este punto: "Tanguito"²³, "Mi Buenos Aires querido"²⁴, "Anclao en París"²⁵, etc...

El *sistema literario popular* se entremezcla aquí con el *sistema literario culto*. La poética del 60, es permeable a la forma de decir del tango, aunque no la primera en serlo. No es casual que Alfredo Carlino (1932) haya desarrollado audiciones de tango y poesía, o que Héctor Negro (1934) haya sido autor de tangos y milongas, ni que Horacio Salas (1938), tenga trabajos específicos sobre el género musical.²⁶

Otros discursos

La poética del 60 utiliza, como un elemento muy importante para su configuración, el *discurso literario de la prosa*:

"Se llamaba María todo el tiempo de sus 17 años,
era capaz de tener alma y sonreír con pajaritos,
pero lo importante fue que en la valija le encontra-
ron

22 Juan GELMAN. "Gotán, en Gotán, op. cit., p. 95.

23 Juan GELMAN. en Cólera buey, op. cit., p. 187.

24 Juan GELMAN. en Gotán, op. cit., p. 104.

25 Juan GELMAN. en Gotán, op. cit., p. 97.

26 Horacio SALAS. "Prólogo" a Homero Manzi: Antología Bs. As., Ed. Brújula, 1968 .

un niño muerto de tres días envuelto en diarios de la casa."²⁷

Se presentan los personajes al modo de la *narrativa*, mediante retratos o directamente por medio de su decir, como en el caso de "Pedro el albañil":

"Aquí amarán, aquí odiarán, decía Pedro, albañil, cantando, levantando las paredes "²⁸

Los poemas *cuentan* historias. De esta manera las fronteras entre prosa y poesía se cuestionan. El *género* es abierto, acepta también el uso de las formas del cuento:

"había una vez un poeta portugués/
tenía cuatro poetas adentro y vivía muy preocupado/"²⁹

El texto se abre, en este ejemplo, con la fórmula tradicional del relato.

A esta apertura de la poesía se suma la ruptura en lo que respecta al lenguaje poético tradicional:

"De todos modos me encantaba su elegancia,
su manera de encogerse de hombros ante las pequeñeces de la vida,
miraba a los franceses por la ventana del café
y decía "los idiotas hacen hijos".³⁰

En cierta zona de la poesía de Juan Gelman, desaparece la imagen. Los versos se extienden hasta convertirse en versículos, y el texto se construye sobre el *discurso coloquial*.

27 Juan GELMAN. "María la sirvienta", en Gotán, op. cit., p. 99.

28 Juan GELMAN. en Gotán, op. cit., p. 97.

29 Juan GELMAN. "Yo también escribo cuentos", en hacia el sur, Interrupciones II, op. cit., p. 105.

30 Juan GELMAN. "Anclao en París", en Gotán, op. cit., p. 97.

Este rasgo es el que hizo que se caracterizara la producción poética del 60, como "realismo coloquial."³¹

Es común también la incorporación del *discurso científico*:

"El individuo que difiere de sus pares
que perturba o escandaliza a su familia o sociedad
suele ser calificado de insano acusado de enfermedad
mental y perseguido como enfermo
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes

el individuo que ve piernas azules de mujer volar
arbolitos cantar el mundo heder
es encerrado golpeado con electricidad insulina
médicos"³²

Se da aquí la superposición de dos discursos, que sirve para destacar justamente, la incorporación de un discurso científico, lógico, no literario. El poema comienza con una estrofa que podría ser la cita de una definición encontrada en un diccionario psiquiátrico. Sin embargo, en la segunda estrofa el discurso se torna claramente poético. Aparece el hipérbaton y la yuxtaposición de elementos de distinta jerarquía.

La mezcla de *discursos literarios* de otro orden (narrativo), y de *discursos no literarios* (informativo, científico, coloquial) con el *discurso poético*, es el rasgo más importante de la poética del 60. El texto se plantea como una instancia de encuentro de otros textos sociales.

Esta actitud que someramente he expuesto, constituye una nueva concepción no sólo de la poesía, sino de la función del poeta y el poema en la sociedad. En tal sentido, asume

31 Daniel FREIDEMBREG. "Prólogo", en La poesía del cincuenta. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pag. VI.

la disolución de las fronteras entre los discursos públicos, al punto que la nueva actitud ha venido a manifestarse en el género novelesco, en el dramático y también en el texto crítico.

Universidad Nacional de Mar del Plata

LAS ARTES VISUALES EN LA POESIA DE MARIO BINETTI

Diego F. Pró

En la poesía de Mario Binetti adquieren contornos destacables los elementos plásticos y musicales. Poeta cultivado y de sensibilidad refinada, no podía serle extraño el conocimiento de las artes visuales y de la música. Su comprensión por lo que hace a los grandes músicos viene de sus años de adolescencia y vocación, según quedó asentado en páginas pertinentes. Por otra parte, el sesgo de melodía y sonoridad que acompaña toda la poesía de nuestro autor constituye una "constante" que acompaña invariablemente. Sus preferencias musicales aparecen en sus libros. Hemos visto pasar a Schumann en *Los días y las ausencias*, y a Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y Schubert en el *Libro de los regresos*. Ese aspecto no requiere mayor insistencia ni demostración, aunque podría dar lugar a un estudio minucioso.

Por lo que hace a los elementos plásticos, su presencia en la obra de Binetti comienza en su libro *La paz adorable* (1950) y penetra y se extiende en libros posteriores, particularmente en *Los días y las ausencias* (1957), *El libro de los regresos* (1950) y *Gracia de la vida* (1966). En ese lapso de más de quince años, se advierte un desarrollo en la participación y caracteres de los elementos plásticos en la poesía de nuestro biografiado. El curso de tales elementos se inicia

en el arte griego y termina en el arte abstracto de nuestra época. Entre ambos extremos se sitúan la pintura del Renacimiento, algunos maestros de la pintura holandesa del siglo XVII, la sensibilidad aristocrática y amable de Watteau, la vitalidad de los impresionistas franceses, la renovación de los "fauves" y postimpresionistas y algunos maestros de la pintura abstracta. Este itinerario en la historia de las artes plásticas significa también cambios y mayor riqueza en las preferencias del poeta, que van acompañadas de variantes en la expresión poética y literaria. Acaso convenga mostrar con algún detalle estas transformaciones de contenido y de estilo.

En el primero de los libros aludidos, en *La paz adorable*, y en correspondencia con el interés de Binetti en el ámbito literario de la antigüedad griega y latina, emergen algunos elementos de las artes visuales de esa misma época. El poeta rescata no sólo temas, sino la espiritualidad de algunas obras, no repitiéndolas vaciamente, sino recreándolas y transfigurándolas desde su propia sensibilidad. Como en estas cuestiones concretas, sólo el poema ilustra y verifica las proposiciones, nada mejor que el lector se remita al poema "A un pastorcillo de porcelana", recreación de un tema de la cerámica griega, que ha sido transcrito en el capítulo "Ambito griego y latino".

En la historia de las artes y en la de la estética, se observa con frecuencia que los artistas no se inspiran sólo en la naturaleza, en los mitos, en los elementos del mundo interior, en las circunstancias de la historia, sino también en la historia de las artes y la literatura. Retoman temas y estilos cumplidos, no para repetirlos vacíos de vida, sí para transformarlos y abrir nuevos rumbos o derivas en la historia. Trabajan apoyándose en el pasado y con sentido de avance y prospección. Lo que importa en estos casos no son los temas, sino el estilo nuevo en que se los desarrolla, el tamiz que los filtra, la originalidad que se les infunde. Lo que ocurre con los temas acontece con los estilos. A Binetti lo vimos una y otra vez, en las dilatadas páginas de este libro, volver al pasado de las letras y la poesía, siempre desde su propia comprensión sensible y moderna. Aquí retorna a la plástica griega, motivo de algunos poemas.

Al mismo horizonte de preferencias y elementos plásticos pertenecen algunas composiciones de *Los días y las ausencias*. Apartamos "Cabeza de Hermes, de Praxiteles". Es un poema breve, en endecasílabos, con sutilezas prosódicas y sonoras. Se siente el refinamiento en la captación de la plasticidad de la talla griega que inspira la composición. Estas son sus trazas:

Tienes el blanco día en la mirada.
 Emanas armonioso, fuerte, fino.
 Quizás conozcas todas las victorias,
 y la más pura, la del equilibrio.
 Bajo el crespo cabello nace leve
 tu frente; es leve el labio persuasivo,
 y tu barbilla juvenil, flexible,
 sabe del viento en ti y de tu brío
 trémulo por boscajes y riberas.
 Tienes la gracia, su fulgor tranquilo.
 ¿Oyes la voz de las doradas islas?
 ¿Te sabes adorado y fugitivo?
 Aquí está el tiempo, tuyo, ya belleza.
 Y tu divina luz de griego y niño.

En esta composición, como en la anterior, Binetti se aleja del ensimismamiento característico de sus primeros libros, que desbordan subjetividad, sentimiento de melancolía y nostalgia. No se siente la reiteración de algunos momentos de aquella actitud intimista. Se atiene a los valores plásticos y poéticos de su asunto hasta transformarlo en temas de sus poemas. Por cierto se complace con la sonoridad de los versos, según se puede apreciar en la combinación de las vocales abiertas y cerradas y de las consonantes sonoras y sordas: "Bajo el crespo cabello nace leve/tu frente; es leve el labio persuasivo, /y tu barbilla juvenil, flexible, / sabe del viento en tí y de tu brío,/trémulo por boscajes y riberas".

El segundo momento de las preferencias, pictóricas esta vez, de la poesía de Binetti lo representan los elementos plásticos del Renacimiento italiano. Figura en *Los días y las ausencias*, un poema espléndido, noble en la captación

de la naturaleza del tema. Aludimos a la "Cabeza de Antiop, de Correggio". Helo aquí:

Mujer, estás posada sobre tu propio sueño,
 claro lecho de dicha, orilla de un sedenío
 mar de nostalgia, mar más que todo mar.
 En ti comprendo toda cosa crepuscular.
 El canto dionisiaco se va apagando, queda
 como una calma azul de la penumbra, seda
 de la tarde en tus ojos ausentes, desmayada.
 Quedas tú sola en toda la tierra, enamorada.
 ¿Qué te dicen las flores tan cerca del oído?
 ¿Qué amparas con tu brazo, acaso el mismo Olvido?
 Nido de hondas locuras, tu cabello se ahueca,
 y es casi bruma alada, bruma que la luz trunca
 de vibrante en un oro dormido con dulzura,
 y estática la adensa toda paz y blancura...
 Mujer, abres los labios como llamando al beso.
 ¿Saben ellos la grácil sonrisa y el regreso?
 ¿Ya los mojó la noche con su casto rocío?
 Estás aún ebria de ansia de cielo y desvarío.
 Eres divina y tienes como la tierra, muda,
 la dolorosa fuerza que te desnuda.

El mismo espíritu poético que alienta en los poemas y libros influídos por el ámbito de la cultura griega y latina se reconoce en los versos de esta composición. La misma sensible inteligencia, el mismo arremansado dejo de nostalgia y lejanía, la misma lumbre dormida entre las palabras. Cambian sí los elementos y significaciones plásticas hechas de luz acariciadora, de formas blandas y recogidas y de la lánguida tristeza del claro oscuro. Pasa por estos versos el espíritu de Correggio, lleno de suave belleza, de encantador atractivo, de sonrisas y de luz.

Con motivos de la pintura holandesa, hay dos poemas en *Los días y las ausencias*: "Los tres árboles de Rembrandt" y "Ante un Veermer de Delft". En el primero asume el poeta el amor de los holandeses a la naturaleza y la pintura con voluptuosidad literaria. Arte realista el de aquellos grandes maestros del siglo XVII, con los matices fugitivos de la luz,

que al ser tamizada por una atmósfera siempre húmeda, parece una lluvia áurea. Las sensaciones lumínicas, atenuadas por el tamiz de la nostalgia, dan la impresión de realidad lejana, íntima, serena. Veámoslas en el poema mismo:

Los tres árboles de Rembrandt

Están allí, los árboles, ¡humanos!
Y hay un chorrear de mágicos destellos
que funden todo en claridad y olvido.
El horizonte apenas vibra, nuevo,
bajo la lluvia de la luz copiosa.
Allá está el mundo, el hombre, su desvelo;
acá esta quietud última y suprema
de unas frondas dormidas...

En el sueño

las cosas aman como corazones;
del barro mismo de la vida, abyecto,
la luz hace su oro y sus abismos
por donde nace todo gran misterio.
La acción no es nada, sólo es fiesta pura
esa ilusión, el hondo pensamiento.
Reinan las sombras porque las escorias
deben huir, y el inefable miedo
del alto amor ha de crear pureza.
¡Estos tres dulces árboles, qué quietos!
Esta es la vida, la perfecta calma;
ésta es la dicha, tenue encantamiento.
La luz con su piedad recoge el día,
y se lo lleva lejos, lejos, lejos...

"Ante un Vermeer de Delft" es un poema que contiene todo el encantamiento vermeeriano, el prodigio de su pintura llena de luz, con una atmósfera de regreso de un sueño que aún no es vigilia. Pasan el exquisito pintor de Delft con sus doradas y lúcidas habitaciones, sus tamizadas luces, sus figuras femeninas prolijamente tocadas y los gestos eternos del recinto familiar. Este es el poema:

Quiero amarte en la heroica placidez de una hora
crepuscular y lenta, quietos los dos de dicha;

con un gesto sin tiempo encaminarte a mi alma;
no la inquietud, tan sólo la luz en tus mejillas.

Y poseer la vida por la pulcra llaneza.
Tu soledad, divina geometría de sombras;
vivir: tranquila gama de amarillos callados
con rosados domésticos y azules de altas cosas.

Escribes: una carta o desfloras sencilla
las cuerdas amistosas de un antiguo instrumento.
Hay una fiel ventana que acoge tu pureza.
El mundo es una grave compañía de objetos.

Mueves, sutil y suave, tu púdica persona,
entre óleos, tapices y blancos lozanos.
El universo es tuyo con tu gracia escondida.
Estás callada; siento tu claro amor. Y callo.

La pintura de Watteau, con su alegría de vivir y su amable epicureísmo, con la gracia, la belleza y la exquisitez voluptuosa del reinado de Luis XV están presentes en este poema de Binetti, que sólo podemos transcribir parcialmente. Algo hemos dicho sobre él cuando hablamos de *Los días y las ausencias* en el capítulo "Plenitud poética" de esta obra.

Watteau

II

Y en la niebla (¿cuál hada me dio su velo fino?),
vi a Watteau silencioso, nostálgico y divino,
que a través de los vidrios de una carroza, hundía
los ojos en las brumas de su melancolía.
A Valenciennes volvía su juventud cansada;
entre sus manos finas la tarde iba dorada.
Miran tristemente, ¡oh, su dolor de viaje!...
Watteau, Watteau y la lluvia juntos en el paisaje!
París, sedas y plumas, quedaban a lo lejos.
Como la dicha eran, ya en sus ojos, reflejos.

Y se llevaba dentro de su lágrima para
 el iris de otras fiestas y una grave dulzura.
 Su infancia, sus dolores, sus sordas rebeldías,
 su pobreza callada, con frondas y elegías,
 y su amor sin destino, subían a sus sienes
 como suben las olas, hechas blandos vaivenes.
 Detrás de la llovizna fue sólo una distancia;
 lejanías de bienes que apenas son fragancia,
 vaguedad de las cosas discretas, dulce asombro,
 la hora como un ala de abeja sobre el hombro,
 y esa verdad de niño que de inocente es llana
 como la tierra nueva florida en la mañana.
 Mago de perfil dulce, con su antorcha hechicera,
 ¿qué encenderá esa tarde detrás de su quimera?
 ¿Acaso no lo saben las alas de los cielos?
 También lo sabe el alma del hombre entre sus velos.

En la tercera parte de este extenso poema, pasan algunas telas famosas de Watteau, su "Mezzetin" delicado, su "Gilles", "bueno y suave, niño sin esperanza", las "Fiestas" campestres y galantes, "El Embarque para Citerea", "L'Indifferent" ... y toda la sentimentalidad delicada, las sutilezas de la paleta y el goce amable de la vida.

Con *El libro de los regresos* (1959) adviene otro momento importante en el desarrollo de los elementos plásticos en la poesía de Binetti. Irrumpe en sus páginas el impresionismo pictórico y penetra hasta otro libro inédito (1962). En el primer libro figuran "Recuerdo de Corot", "Vaso y amapolas", "Fruteras", "Naturaleza muerta". En los *Impresionistas*, pasan "La siesta" (Pissarro), "Las barcas" (Sisley), "Ninfeas" (Monet), "La lectora" (Renoir), "El vaso azul" (Cézanne), "Bailarina en escena" (Degas). Como no es posible disfrutar de todos, sólo ofrecemos dos poemas, uno de *El libro de los regresos*, "Vaso y amapolas", y otro de los *Impresionistas*, "Vaso azul" de Cézanne.

Vaso y amapolas

Este vaso ¡oh cristal puro! alumbra
 con su gozosa claridad, y es pleno,

y firme, y brioso transparenta;
 lo surcan, tenuemente, unas estrías,
 y en su fondo, cruzados, unos tallos,
 yacen dormidos en un agua inmóvil.
 Arriba, francas, esponjosas, leves,
 como aldeanas lindas en guirnalda,
 curvan sus rostros unas amapolas.
 Todo un recuerdo de unos verdes prados
 fluye de sus colores, vagamente,
 que van brindando la alegría; luego,
 vivas, esparcen, en la luz, aroma,
 ésta es la calma, la cordial pureza
 que hace la dicha en torno del silencio.

Arriba, el cielo, es claridad triunfante.

Vaso azul

Sólo este vaso, algunas flores, frutas
 y un plato tosco...

Pero, nuevos,
 entre los rojos, verdes y amarillos,
 -hay una banda clara de sol bueno-,
 divinamente azules y profundos
 son este vaso con sus lirios frescos.
 No hay finitud, que apenas va surgiendo
 como quebrados los contornos suaves
 de unas manzanas, festival misterio.
 Una botella hecha de luz, y abierta
 da claridad una ventana al viento,
 la vida misma temblorosa aguarda
 que se retuerzan más los lirios, lentos,
 funden sagrados sus azules limpios
 el vaso azul, el fondo azul de enero,
 y los azules lirios con rocío.
 ¿Dónde transcurre silencioso el tiempo?
 Aquí es la soledad de la belleza
 desnuda toda, toda amor primero.

En el poemario de los *Impresionistas* no sólo está
 la visión de los pintores. Aparecen detalles de sus cuadros,

el modo de atravesar las líneas y el tránsito de los colores en Mary Cassat; algunos Sisley con el tema de la nieve, y sus cielos y sus nubes y sus blancos, y sus pinceladas nerviosas, con sus toques rápidos y breves; las bailarinas de Degas, que vistas de lejos son amapolas, flores, el "Vaso con flores" de Renoir; "Flores y cristales" de Manet. Se siente en todas estas composiciones de Binetti que los impresionistas son vitales, porque trabajaron con la vida.

Desde el punto de vista poético, se advierte en estos poemas que el verso se vuelve más cortado, tajante, nervioso. No estamos ya en la atmósfera y en el clima arremansado y suave, de nostalgia y casi de sueño de los momentos expresivos anteriores del poeta. Esta tendencia más actual de la sensibilidad se acentúa notablemente en los últimos años.

Trae *Gracia de la vida* (1966) otros elementos pictóricos a la poesía de Binetti: los postimpresionistas y los abstractos. Hay un salto en la expresión verbal: quebradura del verso, visión moderna, fraseo cortante, sintético, esencializado. "Sigue la vida con fatal porfía", decía Banchs. Si no la vida cotidiana, nuestro poeta sigue de cerca la de la cultura y las artes. Solitario está más informado que muchos que hacen de la cultura vida de relaciones públicas. Llegan así Dufy, Matisse, Gaughin, Vlaminck, Braque, Picasso, Miró... Es preciso escoger. Acaso no sea un desacierto el grafismo de Dufy y la abstracción de Braque. Aquí están:

El Mozart azul de Dufy

Un fundirse espíritu y materia
en una secretísima
pasión de luz.

Suelto, sutil, rutila
como incandescente,
un fondo azul.

Furtivas,
algunas hojas, como aéreas,
vagan en el espacio. Brinda
un cuadro de flores, dominante,
su delicado verde. Sutiliza

todo un encanto
de penumbra fina.

El negro,
luego el blanco, o la sonrisa
de un piano.

Cerca se lee: Mozart. Se adivina
por el grafismo rítmico,
un Scherzo. Y se alucina
el mundo en suavidad: sonidos
y perfumes, todo anida
este límpido acorde de colores.

El cuadro, en lento azul, vibra.

Naturaleza muerta de Braque

Síntesis espectral, justa
imbricación de planos, multiplicados
con una nueva
profundidad de espacio,
partes diversas desplegadas
de los objetos diarios.
Se esquematizan frutos,
instrumentos y vasos.
Riqueza, haz
vertical, reposado
juego de precisiones y elisiones.
¡Arabescos, untuosos blancos!

La línea entra en movimiento,
entre colores sordos, da entre
su elegancia felina,
una ligereza en la que envuelve claros
cristales, muebles y figuras
como ausentes soñados.

Lúcida geometría, opresiva existencia
del mundo cotidiano...
y esencial compañía
del silencio purificado.

Simultánea delicia
de unas letras, y un exacto
golpe de luz.

¡Y la humildad
sutil del artesano!

¡Emoción, lucidez, tacto!

El desarrollo y la presencia de los elementos plásticos en la poesía de nuestro autor, puede cerrarse provisionalmente con dos composiciones inéditas: "El arquero de Bourdelle" y "La corrida de toros", de Picasso. El primero de estos motivos se encuentra en los ajardinados alrededores del Museo Nacional de Bellas Artes. El cuadro de Picasso estuvo en la muestra "De Cézanne a Miró" en Buenos Aires (1968). Cazador de temas en la vida, que le vienen por distintos caminos y suscitaciones humanas, Binetti ofrece en estos poemas, además de las significaciones plásticas, una orientación poética más actual en su sintaxis, disposición estrófica, partición del verso, espíritu de síntesis y rapidez del movimiento. Hélos aquí:

El arquero de Bourdelle

Lanzada flecha, silbo que atenuado
se apaga entre follajes
verdes. Oro mojado
de primavera nueva. ¡Y esos viajes
de la pupila ansiosa!

La diestra dura, el pie contra el granito
el musculoso arquero goza
con reprimido grito,
su esfuerzo hacia los astros.

El curvo arco abarca espacio y cielo,
y el planetario anhelo
vuela...

Hombres sin rastros,
arqueros somos. Blanco es el destino;

lanzamos nuestra flecha,
y en un día sin fecha,
perdemos todo con dolor divino.

Corrida de toros. Picasso

La cornada: explosión
de colores curvos, tramadas
líneas, rígida tensión;
descarga de luz, despedazadas
formas a pincel, abiertas
hacia el aire, duras, ciertas.

El toro negro, negro y astillado
en golpe mineral
que se ha ensanchado
en el rugir brutal.
su cabeza, un huracán
silbante y quieto en roto afán.

En su blancura
que se ha hecho densa
atmósfera clara,
la indefensa
bestia, revolcada en la rara
postura:
caballo, patas arriba,
todo blanca barriga fugitiva.

Amarillos violentos por doquier
un rostro de hombre allí,
donde se quiera ver.

Curvas, inesperadas geometrías
y simetrías
superpuestas acá y aquí.

El torero,
sin su banderillero,
al costado, todo calma y color.
La corrida, o España o dolor.

La frecuentación de las obras de los grandes renovadores de las artes plásticas, ha permitido a Binetti adquirir conciencia aguda de la revolución operada en lo que va del siglo en las tendencias y orientaciones de las distintas artes. Espíritu poroso y transfigurador no se ha aquietado en las orientaciones y estilos del cubismo, el expresionismo y el surrealismo, que son de ayer. El viaje realizado a Italia en 1960, y sobre todo la presencia en Buenos Aires de notables exposiciones, verdaderos acontecimientos en la vida cultural del país, entre ellas las de "El impresionismo francés" (1962), "De Cézanne a Miró" (1968), "Albright-Knox Art Gallery" (1969), "Arte gráfico expresionista alemán" (1969), "Bauhaus" (1970), "Paul Klee" (1970), han conmovido fuertemente el espíritu de nuestro poeta, se hacen sentir en su labor más reciente y, sin duda, son incitaciones que confluyen en su vida de creador como en la punta de una flecha que avanza siempre hacia lo supremo y distante, el futuro y lo imprevisible.

Universidad Nacional de Cuyo

OCTAVA POESIA VERTICAL
DE ROBERTO JUARROZ: CONVOCATORIA DE LOS LIMITES

Graciela Susana Puente
Diana Paris

I. El lector como intranauta

"El tiempo de las obras no es el tiempo definido de la escritura, sino el tiempo indefinido de la lectura y de la memoria. El sentido de los libros está delante de ellos y no detrás, está en nosotros: [...] es una reserva de formas que esperan su sentido".

Gerard Genette: *Figuras*

Partiendo desde una idea básica de Roberto Juarroz, diremos que "la creación sólo es explicable por la creación misma". La lectura instaura otro ámbito para la existencia de la obra: el de la RE-CREACION que un sujeto -lector produce desde la CREACION del sujeto - poeta.

II. Propuesta de trabajo: La transfiguración del intelecto en lirismo

En la obra de Roberto Juarroz, la posibilidad de una polisemia en el apretado registro léxico, la "verticalidad", una emoción de la voz interior y el intelecto transfigurado

en lirismo, son las instancias de su poesía.

En esa aventura de la condición humana es inevitable el encuentro con los LIMITES: la nada, el vacío, el silencio, los bordes, las orillas... Así el objeto de la escritura es dar cuenta de la actitud y misión del poeta como un deber ser.¹

El poeta, al nombrar su angustia se refiere a la de los otros; y en ese encuentro con los demás, el ser humano arrojado a su existencia, está menos solo.

En el único título, leit motiv de toda la obra de Roberto Juarroz, la VERTICALIDAD nombra desde la ausencia al referente espacial centro vs. exterior; y a lo largo del corpus poético, los infinitos intentos y búsquedas están cifrados en asumir la paradoja, los opuestos, la contradicción del mundo y de la vida.

La relación sujeto-poeta con el objeto-texto es la síntesis de la meta esencial: el encuentro YO-poeta con el YO-destinatario. Allí ambos términos del binomio se funden en la unidad; y cada parte constituye el todo.

En el presente trabajo procuraremos recorrer el itinerario ofrecido por la actitud creadora de Roberto Jua-

1 R. JUARROZ. Octava Poesía Vertical, Bs. As., Carlos Lohlé, 1984.

"Debo....

...recuperar el habla,
antes de que se borren mis límites

Debo reconocer una vez más el campo
y decirme tres o cuatro palabras,
antes que todo se unifique.

Debo trasplantar lo que amo
y asegurarle por lo menos una fuente
antes de volverme de espaldas.

Debo salvar algunas cosas
aunque ya no me salve
antes que todo se pierda"

El creador es un amanuense:

"me están dictando las cosas"

roz. Para decirlo con sus palabras: participar en "*la locura de convocar los límites*"², para entender el único y salvífico sentido de la vida: "*sólo encontrar el plural*"³

III. Recorrido de la verticalidad: La experiencia liminar

La libertad del ser, en ese ascenso desde el fondo del abismo y del vacío hacia la búsqueda de comunión que destruya la absurdidad del hombre, tiene una trayectoria vertical.⁴

En el presente estudio tomaremos sólo dos núcleos semánticos: 1. La palabra. 2. La paradoja. Las dos instancias, serán una serie de *connotadores complejos*⁵, pues constitúyense en ejes que abren sus propias dimensiones en polisémicos campos semánticos.

1. La Palabra

La poesía del autor que nos ocupa, refleja el rostro del hombre que despierta ante situaciones límites. El lenguaje es una experiencia liminar: entre sus infinitos puntos, la creación poética sitúa al hombre en su centro. Transitar el lenguaje tiene dos límites extremos: la senda va desde

2 R. JUARROZ. La creación poética, Univ. Nac. de San Juan, III Congreso Nacional de Literatura Argentina, 15 de septiembre de 1984 (Plenario)

3 Ibid.

4 Idem, op. cit., Poema N° 26, pág. 29

"Puede entonces ocurrir lo inesperado,
que el cielo y el infierno se junten,
desaparezcan como dos estaciones provisionarias
y surja por fin lo clamorosamente otro,
el ramo hecho con todas las flores,
el camino que va hacia todas partes,
la expresión que sirve para todos los gestos,
el reposo que sostiene todas las quietudes,
la creación sin el límite de ningún creador".

5 Catherine ORECCHIONE. La connotación, Bs. As., Hachette, 1983, pág. 84.

los primeros intentos de arrebatarse los sonidos al silencio con ensombrecidos balbuceos, hasta la imperiosa necesidad de hablar la palabra fundadora, demiúrgica, que trascienda hacia la otredad.⁶

Parafraseando a Martín Heidegger, podemos decir que en todo lenguaje hay un poetizar primario; y el uso de la palabra debe enfrentar el libre juego de lo sutil y lo obvio. Partir de las palabras habituales, los signos "transparentes" que dejan ver las cosas transfigurándolas por la "opacidad" en imágenes nuevas, es la premisa. La propia experiencia interior de sentirse obligado a decir (y a vivir) de un particular modo, traspasa la frontera del mero dominio semántico. Ahí nace el conflicto de la escritura y se instaura el metapoema⁷.

Siguiendo a W. V. Quine, diremos que cada expresión es una ocurrencia no puramente designativa⁸, sino altamente

6 R. JUARROZ. Poesía y creación, Diálogo con Guillermo Boido, Bs. As., Carlos Lohlé, 1980, pág. 5.

"La poesía trabaja con el lenguaje que es lo más inseparable del hombre, por eso constituye la última instancia de su expresión y sus posibilidades...Es que el hombre sin su palabra no existe, y la palabra del hombre llevada a su extremo, es la poesía"

7 Op. cit. en (I), Poema N° 12, pág. 19

"Desgarrar el papel al escribir
para que desde el comienzo
asome por debajo el deterioro,
el desgaste, el hundimiento
al que se debe someter toda escritura.

Esa invalidez original
limará las palabras
y acortará los desahogos,
hasta que surja el hilo retorcido
y ajustadamente abismal
del lenguaje correspondiente al hombre"

8 F. RECANATI. La transparencia y la enunciación. Introducción a la Pragmática, Bs. As., Hachette, 1981, pág. 81.

"No es justo entonces que le pida ahora a mi mano

cargada de connotación. El creador tiene, así, la función de informar aquello que no puede ser dicho de otro modo; es la necesidad de revelar la condición del hombre en el mundo. Para ello se vale de la opacidad del signo lingüístico y de la experiencia solitaria del acto creativo.

Advertimos en nuestro autor una vertebral influencia de los fundamentos de la filosofía Zen. De la lectura sobre un ensayo de acercamiento al pensamiento oriental, destacamos:

"...mientras más llegue a dar al lector una impresión de inteligibilidad, más deja de darle comprensión. Una expresión adecuada al Zen debiera de importunarnos hasta que dejemos de pensar y dejar la mente igual que una ventana abierta en lugar de una superficie de vidrio manchado".⁹

Juarroz afirma esta misma postulación:

"Barrer de vez en cuanto el pensamiento
 hasta dejarlo como un patio vacío,
 para que allí dibujen sus piruetas
 los acróbatas del olvido.
 Y aunque las precoces hormigas del recuerdo
 trabajen por debajo,
 surgirá de pronto un pensamiento diferente,
 un pensamiento quizá frágil, tal vez roto,
 pero con otra sustancia entretejida"¹⁰.

Como se observa en Juarroz, el Zen no pretende explicar; sólo señala el indecible nivel de la realidad, "el

razón de su tarea,
 de su costoso y reservado aprendizaje.
 Tendré confianza en su gesto.
 Su soledad es mi mejor garantía"

⁹ Alan WATTS. El espíritu del Zen, Bs. As., Dédalo, 1979, pág. 10.

¹⁰ op. cit. en (I), Poema N° 20, pág. 24.

mundo de lo concreto no-verbal y totalmente indefinible"11-12-13.

Entendemos que "El Zen... está fundado en la práctica de una experiencia íntima, personal... único camino verdadero que lleva a la Iluminación; otros caminos trepan lentamente por las laderas de la montaña, pero el Zen... se mueve en línea recta hacia la meta"14

Así vemos metaforizada la idea de verticalidad que lleva desde el centro al ascenso-descenso antiabsurdo.15

2. La Paradoja

La realidad es, para Juarroz, una inmensa muralla donde a mayor cuestionamiento, más intenso es el golpe:

11 Alan WATTS. Op. cit. en (9), pág. 10.

12 Op. cit., en (I), Poema N° 6, pág. 12.

En relación con lo dicho, elegimos algunos versos:

"Registrar todos los datos
aunque no sepamos descifrarlos"

13 Op. cit. en (I), Poema N° 86, pág. 83.

o bien:

"no importa que el dictado
no lo comprenda nadie.
No importa ni siquiera
que lo comprenda yo.

Ser no es comprender"

14 Alan WATTS. op. cit., en (9), pág. 14.

15 Op. cit. (I), Poema N° 2, pág. 8.

"Entonces el suelo,
las propias palabras construyen una escala,
para ascender de nuevo al discurso del hombre,
a su balbuceo
o a su frase final"

así la actitud inquisitiva del determinismo arriba al sentido:¹⁶

La relación de opuestos es la síntesis de la absurdidad, que Juarroz se empeña en recorrer, para alcanzar la luz y la otredad salvífica, en la búsqueda de abolir la encarnadura yo-poeta e integrar el Ustedes-todos.¹⁷

Los límites plantean riesgos que se bifurcan en contradicciones y antítesis. Esto exterioriza la lucha del hombre con las circunstancias: el ser, como criatura indefensa, arrojado a la existencia. Así nacen las *escrituras paradójicas*, como el afán de la poesía por reunir los extremos.¹⁸

El binomio paradójico con valencia de eje, se genera desde el título que da dimensión de isotopía a la obra de Roberto Juarroz: la *VERTICALIDAD*.

El Zen se basa en la paradoja por medio del Koan, que está lejos de ser un ejercicio de pasividad.¹⁹

El Koan, dentro de esta filosofía oriental indica

16 Op. cit. en (I), Poema N° 82, pág. 79.

"Habrá también ruedas cuyo destino es no girar,
agua cuyo sentido no es mojar,
vientos cuyo objeto no es soplar,
fuego cuya función no es quemar"

17 op. cit. en (I), Poema N° 4, pág. 10.

"hay que alcanzar esa mirada
que mira a uno como si fueran dos.
Y después mira a dos
como si fueran uno"

18 op. cit. en (I), Poema N° 73, pág. 70.

"Se han unido el sueño y la vigilia
y no puedo ni quiero separarlos.

.....

Así podrían fundirse, entre otras cosas,
los ojos claros y los ojos oscuros
en el solo color de unos ojos recién inaugura-
dos"

19 Alan WATTS. Op. cit. en (25), pág. 89.

"...exige la más tremenda lucha mental y espiri-
tual, provocando la necesidad de, lo que los
maestros llaman, espíritu de averiguación"

la necesaria ruptura con lo racional. En el problema planteado no se admite lógica conexión entre pregunta-respuesta.

El metalenguaje lírico también se ve afectado por la instancia paradójica. Sobre el eje sémico de la palabra se tensionan los semas *sonido vs. silencio*. Lo verbalizado es también expresión de lo callado; y lo no dicho cobra, en el poema, el supremo valor de lo sugerido. La poesía, por tanto es una inexplicable aventura en el círculo del *nombrar vs. no-nombrar*. El silencio posee la valencia de lo expresado; la ausencia en sustancia de la palabra.²⁰

Otro par de opuestos es el ofrecido por el binomio *ser-noser*. Ambas instancias tienen su camino paralelo y, paradójicamente, en algún momento encontrarán el cruce.²¹

Según Francois Récanati, hay dos tipos de contradicciones lógicas: 1) *las proposiciones sintéticas o factuales* "...aquellas cuyo valor de verdad es función de lo que ocurre en la realidad".²² 2) *las proposiciones analíticas* "son tales que para determinar su valor de verdad no es necesario recurrir a la observación de los hechos: estas proposiciones son verdaderas en virtud de su significado y no en virtud de lo que ocurre en la realidad; son verdaderas por ellas mismas".²³

Creemos, pues, que dado el proceso del opacamiento

20 Op. cit. en (I), Poema N° 14, pág. 21.

"Las líneas de la germinación y de la espera
dibujan intraducibles jeroglíficos
sobre la piel que separa en todas partes
el silencio y la palabra"

21 Op. cit en (I), Poema N° 21, pág. 25.

"El destino del paso que no damos
se inscribe en un espacio paralelo
y nace allí una secuencia de pasos no dados.
.....
Y en algún lugar o tiempo
se encuentran"

22 Francois RECANATI. op. cit en (8), pág. 165.

23 Francois RECANATI. op. cit. en (8) pág. 165.

del signo lingüístico, en "*Octava Poesía Vertical*"; las paradojas se nutren de este segundo tipo de enunciados.

IV. La articulación de los estilemas

Para la fundamentación de este apartado, nos hemos basado en la concepción de Catherine Kerbrat-Orecchione, sobre el estudio de los significados y significantes de connotación: de esta manea define la autora citada a los *estilemas*:

"Llamamos de este modo al conjunto de los hechos de connotación que tienen por función señalar que el mensaje procede de un determinado código o subcódigo lingüístico particular, que permite así catalogarlo en tal o cual subconjunto de producciones textuales."²⁴

Desde el ámbito de la designativa y transparente cualidad del signo lingüístico en el uso habitual, el poeta instaura una nueva dimensión y el lenguaje le permite decir más de lo que cotidianamente expresa.

En la dimensión del campo semántico se determina el eje isotópico: *los límites*.

Otro elemento fundamental en el estilo de Roberto Juarroz es el particular tratamiento del *Tiempo* y el *Espacio*. En estos dos aspectos, su personal concepción produce una verdadera semiosis literaria, al crear nuevas relaciones entre significantes-significados.

Respecto del *espacio*, señalaremos un triple abordaje en "*Octava Poesía Vertical*";

a) *el tratamiento de los versos en la distribución de la página.*

b) *la problemática espacial en su ruptura lógico-racional.*

c) *la conjunción de los dos aspectos anteriores.*

Respecto del *tiempo*, subrayaremos los siguientes usos:

24 Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. op. cit. en (5), pag. 103.

a) *el tiempo como antítesis* b) *como desvío lógico-casual* c) *como objetivación* d) *como detención* e) *como corriente* f) *como instrumento manejado por otro* g) *como búsqueda del después* h) *como carencia* i) *como fusión con el Espacio.*

El aspecto semántico enunciativo

Roberto Juarroz dirige su poemario o un interlocutor de las grietas, que puede descreer para crear. En ocasiones utiliza el plural en la voz enunciativa para lograr la vinculación necesaria (Poema N^o 1); se inscribe también dentro del período hipotético y condicional (Poema N^o 3); se une a una modulación impersonal-personal del verbo haber con significación de "es necesario que" (Poemas N^o 4 y 5); recurre al infinitivo con valor de imperativo (Poema N^o 6).

Cuando el sujeto enumerativo es el Yo de la mismidad (Poema N^o 9) la economía expresiva es el resultado de una decantación de elecciones, para que la afectividad del lenguaje sea un emblema de la libertad, en elección con el pájaro.

Las oraciones con "se" (Poema N^o 10) plasman el proceso del raciocinio. Los futuros se proyectan hacia la búsqueda y el optimismo (Poema N^o 11). La subordinación tiene implicancia de enumeración desiderativa (Poema N^o 12).

Hay casos de elipsis verbal (Poema N^o 16), del planteo de la designación (Poemas N^o 21 y 24) en relación con las imágenes del adentro; de la formulación adversativa que proyecta las aseveraciones hacia la infinitud de un centro sin centro, o hacia el desamparo de la pérdida.

Sus expresiones afirmativas no siempre se inscriben dentro de la actitud sentenciosa. Aminora la veracidad del juicio con la aneación de la disyunción, la acumulación, la repetición y especialmente, con recursos como: "tal vez", "quizás", "a veces", o los adversativos, que van perfilando la duda y la perplejidad.

Generalmente la lectura se abre hacia el desconcierto, por la frecuencia del predicativo "probable", el verbo "poder" (en uso impersonal "puede"), la interrogación como apertura al lector, para que ingrese en el ciclo de la receptividad-actividad.

El uso del pronombre "me" refuerza, en algunos poemas, la proximidad de la ocurrencia poética: el poeta es, entonces, el sujeto de la experiencia que, no obstante, se fusiona con verbos en plural, por la necesidad de que su voz rebrote en colectividad, para el rescate del hombre (Poemas N° 34 y 40).

V. Neofundación de ser

Los verbos utilizados por Roberto Juarroz ofrecen en general, una segunda lectura o metapoética ontológica. Además, podemos afirmar que una serie de verbos adquieren el sentido de *ser*: existir (Poema N° 64); tener (Poema N° 63); resultar (Poema N° 63), haber, poder, encontrar, fundar. La enumeración no fue hecha al azar, en nuestro caso, sino que hemos cerrado la serie con la mención de *fundar*: una de las aspiraciones del poeta se vincula con esa especie de lema filosófico-poético de Martín Heidegger:

La fundación del Ser por la palabra

Hemos preferido el modificador "DE SER", pues de esta manera disponemos de mayor libertad para olvidar nuestra interpretación, en el intento de ser más fieles a la lectura de Juarroz.

En consecuencia, nos concentraremos en el análisis de siete poemas donde SER se presenta en la variante polisémica.

Del Poema N° 6, elegimos una estrofa como apertura:

" Y registrar lo más palpable, las ausencias,
las que siempre lo fueron,
las que nunca lo fueron,

su desafío al ser,
 su corrección del ser,
 su forma de proteger al ser
 desde el oasis del no ser".

En este caso, la corporización de las ausencias, permite el desafío, la corrección, la protección del ser desde el NO - SER.

El autor recurre a una serie semántica, con ampliación y variante gramatical sobre SER, para enfrentarlo con su aparente opuesto. ¡Nuevamente la búsqueda del péndulo para lograr la armonía, donde el NO - SER adquiere relevancia de nirvana!

Del Poema N° 12, también transcribiremos un fragmento:

" Que hoy deje su forma de ser hoy
 y tome la forma de ser siempre
 o por lo menos la del agua,
 un agua transparentemente sola,
 un resumen del agua".

En este ejemplo, la homofonía del sintagma "forma de ser" se quiebra por la variante adverbial "hoy" - "siempre". Tal vez un signo de la adherencia temporal que busca la inmutabilidad de la perfección...

Del Poema N° 22, elegimos:

" Ser resulta así un robo.
 Ser es ser contra algo,
 contra una sustancia escurridiza
 que ocupa siempre los lugares donde estamos
 y se filtra por cualquier intersticio.
 Ser es algo prohibido
 a lo que estamos sin embargo siniestramente obli
 gados.
 A menos que ser consista simplemente
 en ir a robar a otra parte,
 donde este robar no es un delito".

Se observa el uso del infinitivo en la inicial de tres

versos y una reiteración que no sólo refuerza el sentido, sino opera con valor rítmico que se hace memoria. Alude a la significación de *ser* como delito, como ruptura de un tabú, aunque substancia la posibilidad de que *ser* consista en acceder a lo otro, con inversión de normas.

En el Poema N° 35 observamos una especie de rótulo: "ser nocturno", del cual deriva la composición; es un sintagma que se reitera para abrirse a la reduplicación: "Ser es ser noche".

La referencia permite la consagración de lo nocturno por su poder creativo, su misterio, su modo de estar sin relojes...

En el Poema N° 37 se aboca al deber ser de las propiedades inherentes a las cosas: se afirma en la autonomía de los objetos, como posibilidad de adherencia y de ausencia, de transformación que señala la carencia del hombre.

En el Poema N° 82, concentra el ludus dialéctico:

"Si lo más alto consiste
en no ser lo que se es,
¿en qué singular espacio debe uno
separarse de sí mismo?".

La mismidad es el eje del cual derivan el ser y el no-ser, dentro de un período hipotético y un interrogante que genera la complicidad.

El último Poema de "*Octava Poesía Vertical*" se cierra:

"SER NO ES COMPRENDER"

En este umbral que desconcierta a pesar de emerger desde el centro, SER adquiere otra significación. El autor prefiere una negación porque el poder de la razón se frustra ante la postulación vital.

El poeta no necesita afirmar, sino niega para corroborar todo su entramado lírico.

En síntesis, Juarroz propicia la NEOFUNDACION DE SER, por la vastedad polisémica.

Conclusiones

"Pero también lo último puede convertirse en penúltimo"²⁵

Octava Poesía Vertical es el repliegue reflexivo del poeta sobre la tarea creadora y su misión: búsqueda, indagación con afán de encuentro.

En una polisémica economía de palabras, cada signo "simultáneamente el derecho y el revés del lenguaje",²⁶ parte de las imágenes para traducir "il tempo" del dolor.

Cada incógnita moviliza a la receptividad del lector: así nace el testimonio.

La poesía inaugura su espacio en la creación, desde el sentimiento de una experiencia necesaria e indefinible: necesaria, porque es un hecho vital; indefinible, porque en el centro subyace la antítesis y el sólo intento de comprensión ya es un absurdo.

El recorrido será una mirada "del antiabsurdo desde lo contradictorio".²⁷

El artista va resquebrajando las pátinas de indiferencia y costumbre, el adormecimiento habitual, para modelar el mundo como una nueva arcilla; y, en ella, hablar el ignoto significado del existir.

Así, el significado de la búsqueda humana no está en la meta, ni en el último tramo del viaje, sino en cada instante, en cada penúltimo quehacer del hombre, en el trayecto mismo, en el combativo fracaso de alcanzar lo inalcanzable, de nombrar lo innombrado.

25 Op. cit. en (I), Poema N° 85, pág. 82.

26 Jean Claude RENARD. Lenguaje: poesía y realidad, Bs. As., Docencia, 1982, pág. 29.

27 Graciela PUENTE. Borges, Molinari, Juarroz: Noche, sed, absurdo. Bs. As., Botella al Mar, 1984.

También es inacabado nuestro estudio, como Juarroz considera a los poemas.

También lo abandonamos pensando que se podrá gestar otra interpretación. Y, tal vez, algún día, nos encontremos.

Universidad del Salvador.
Universidad de Morón

EDUARDO GONZALEZ LANUZA: TEXTO Y CONTEXTO DE UNA POETICA DE PEDERNAL Y ESLABON

M. C. Salatino de Zubiría

Con Angel Battistessa entendemos que "cada poeta, cada verdadero poeta está presente en su poema". Esta certeza, fuerza que sostiene la tarea crítica, nos abrió hace un par de años a la talla de libros como *Transitable cristal* o *Profesión de fe*, de Eduardo González Lanuza, un poeta pleno relegado a la cita circunstancial en manuales, historias o estudios literarios de conjunto. De este modo, inicialmente nos adentramos en su poética¹ y, más tarde, en el movimiento espiritual del escritor en relación con su contexto histórico, para observar las condiciones a partir de las cuales ésta se genera.² He aquí las conclusiones principales.

Eduardo González Lanuza nació un once de julio del 1900 en la española ciudad de Santander. Pequeña y activa,

1 En un trabajo inédito subsidiado por el Consejo de Investigaciones de la UNC., titulado Eduardo González Lanuza: una poética de pedernal y eslabón (251 p.)

2 En: Eduardo González Lanuza. Texto y contexto de una poética de pedernal y eslabón. (inédito, 150 p.)

en sus callejas "estridaba el fragante pregón de las sardinas"³ mientras desde el malecón de la bahía llegaba el gruñido del Cantábrico y el sonido de los cántaros de las lecheras que volvían al establo. Pocos años permanece aquí. Con el tiempo quedará atrás el puerto y la bahía, cuya infinitud azul se recortará para siempre en el recuerdo en torno a la vela blanca de los balandros sobre la espuma. También, el sabor del chocolate hecho en casa y la coraza de las castañas calientes contra la nieve del invierno; hasta la escuela, en la figura gesticulante y cervantina del maestro de primeras letras. La entraña viva del paisaje natal se fija en el alma del niño a modo de cuño donde se moldea la poesía futura. Abierto a la experiencia de lo real de cara al mar, en un ámbito azul de profundidad infinita sólo mensurable en el límite preciso de la vela marinera, la aprehensión fundamental de la realidad es -desde entonces y para siempre- una experiencia totalizadora de espacio que funda una manera de mirar y nombrar esencialmente transparente y sensual.

Ya en Argentina, la pimpante Buenos Aires del Centenario le depara entre otros aprendizajes el descubrimiento de la tierra elemental que se deshace por primera vez entre sus dedos ávidos, la vitalidad agreste del paisaje americano y su lengua en las ásperas barrancas de Rivadavia y hasta el hallazgo de su vocación poética en los fondos oscuros de la vieja casona familiar⁴.

Hacia 1920 comienza un segundo aprendizaje, el literario. El programa ultraísta, las revistas murales y, en 1924, el primer libro, *Prismas*, editado en Samet. El joven poeta, convertido en ojo del mundo, busca develar la compleja índole de su orden. Una vaca, los atardeceres, las esquinas de la ciudad o el terror de los tiempos son filtrados por el prisma de la metáfora ultraica; su enigma se humaniza cuando los colores refractados lo hacen comprensible. Un poco más adelante, 1928, lleva los procedimientos removedores de la vanguardia hasta *Aquelarre*. Allí, a través de la metagogía, metaforiza la realidad dotando a los entes de existencias

3 Eduardo GONZALEZ LANUZA. Cuando el ayer era mañana. Buenos Aires, Sudamericana, 1954. p. 7.

4 Ibid. p. 145- 146.

que evaden la lógica; no los des-realiza en meras abstracciones, los trans-realiza incorporándolos a una inmediatez viva que los arranca de la pasividad de la potencia y los transforma en seres-en-el-tiempo. Libera su estatismo, los vuelve históricos y crea el acontecimiento. De este modo opera la síntesis y urde una narrativa lírica.

Con los años treinta empieza a serenarse la tempestad vanguardista. Sus *Treinta i tantos poemas* manifiestan una intimidad remansada que se detiene en los temas fundamentales -los sentidos, el espacio, el tiempo- y se demora en la cadencia de un verso que mira hacia adentro, que medita sobre aquello de metafísico que se filtra en la diaria biografía. Ha perdido sonoridad externa y se ajusta paulatinamente a un ritmo interior que preludia el estilo de la madurez.

Madurez que necesitará para afianzarse -en modo especial- de la lectura de los clásicos españoles y los maestros del noventa y ocho. El tema de la inocencia ultrajada deja paso a *La degollación de los inocentes* -poemas-, *Ni siquiera el Diluvio* -un drama estrenado en el Teatro del Pueblo en 1939- y *Misterio de Navidad* -diálogo poético. La vida pesa como un pecado por el que ha debido morir la inocencia. En los poemas, las formas y los giros buscan el eco de Góngora, Quevedo, San Juan de la Cruz o Antonio Machado. La obra teatral, en cambio, halla en el tiempo y el espacio del Génesis el paralelo mítico con la babélica historia contemporánea. El Diluvio no cambia la naturaleza del hombre. En el interior mismo del Arca anida el pecado para que el fatigado Noé comprenda que el hombre está despeñado en el absurdo de una experiencia marcada por la imposibilidad de superar los límites. El "oficio de hombres"⁵ es su viril aceptación, la conciencia de la debilidad. Ella es la tragedia del hombre y su gloria. La desesperación del anciano se resuelve en sonrisa. González Lanuza propone el dolor como raíz única de una lúcida alegría. Ahora sí es tiempo de madurez.

De los clásicos, ha aprendido la exigencia de extremar la potencia lírica de la palabra, la tersa y firme transparencia

5 Eduardo GONZALEZ LANUZA. Ni siquiera el Diluvio. Misterio de Navidad. Buenos Aires, EUDEBA, 1966. p. 53-54.

musical del verso. En este sentido, su primera madurez está signada por la reflexión sobre el 'cómo' del poema. En 1940 publica *Puñado de cantares*, ciento una coplas octosilábicas que dejan oír una voz distinta. Ha encontrado la cadencia natural de su verso y si bien lo asisten voces familiares, éste se logra dentro de un modo cargado de acentos argentinos que traen la quietud de la vidala o el aire pampeano, al tiempo que pule y redondea los temas de un poeta ya dueño de su palabra.

Llega el momento de *Transitable cristal*, 1943. El libro no es sino el itinerario de una ascensión: la que conduce al ser esencial latente en las cosas. Una variación en acorde clásico de sus temas recurrentes: el tiempo detenido en el instante del Ser Pleno, la luz, la coincidencia de cada ente en su esencia, la nada, lo vegetal, los elementos, la pregunta por el yo. En lo formal, es el sometimiento feliz a la rigurosidad de la lira sestina, el terceto dantesco, la octava real, la silva y el soneto. Busca atesorar en la palabra redescubierta el secreto permanente de las cosas. En rigor, la realidad se perdería si el poeta no cuidara de guardarla para nuestro asombro "por cada noche y para cada día"⁶. El universo -tal como en síntesis bellísima lo formula "Confluencia", uno de sus poemas⁷- es una serie de círculos auto-coincidentes; el último es el yo del poeta, del hombre, microcosmos que patentiza las relaciones que mueven el orden

6 Eduardo GONZALEZ LANUZA. Transitable cristal. Buenos Aires, Sur, 1943. p. 49.

7 Con respecto a este poema, el crítico Ricardo Baeza, que hizo para la revista Sur el comentario de Transitable cristal, no vacila en considerarlo uno de los tres poemas prescindibles del libro. Al que, por lo demás, analiza sagazmente en otros aspectos y del que dice que es "uno de estos libros de esencial madurez y de gran poesía." (Sur. B. A., Año XIV, No. 111, En. de 1944. p. 55-68). En mi opinión, "Confluencia" no sólo no es prescindible, sino que es fundamental para entender la actitud del escritor, plantado en sus cuarenta y tres años y en la final posesión de sus temas y estilo. El espíritu especulativo, ordenado y armonioso del poeta, en tensa captación del acorde pautado del universo para traducirlo en palabra auxiliado por las formas de la tradición, se muestra aquí con toda claridad.

y su armonía. *Transitable cristal* se eleva como una clara voluntad que, en los interrogantes vitales se pregunta acerca de la *techne* de la tarea poética y la opera en una forma ceñida y translúcida que conduce al lector a una experiencia de alta poesía. La etapa acaba con las *Variaciones sobre la poesía*, también de 1943, donde reúne sus reflexiones sobre el poetizar.

Su lirismo ha alcanzado una diafanidad sensual de tangible y racional coherencia, luminoso equilibrio que los tiempos se encargan de silenciar. Es hora de crisis. A la meditación sobre el 'cómo' sigue la reflexión sobre el 'qué'. Frente al sinsentido organizado de la guerra⁸, la confusión, la soledad del hombre, el antiguo equilibrio desemboca en angustia y la serenidad de *Transitable cristal* se quiebra en la *Oda a la alegría y otros poemas*, de 1949. El poeta tiembla ante la soledad de su condición, se descubre partícula mínima del tiempo anonadante, sin posibilidad de trascendencia. El "oficio de hombres" a que aludía la *Mujer de Cam* en *Ni siquiera el Diluvio*, es apretar los dientes y los puños, cerrar los ojos y, sabiendo que hasta sin Dios nos hemos quedado, vivir en canto nuestra existencia ilusoria, nuestro tiempo envejecido, nuestra sola muerte. Lo digno es aceptar la nada prometida que somos y desde esa certeza, sin engaños, ponerse igualmente a la tarea del canto. Lejos de la regularidad métrica de *Transitable cristal* -aún cuando no siempre llega al verso libre-, estos poemas muestran la angustia ante el problema del hombre y el de la existencia incierta de Dios. Crisis que le permitió el arduo ejercicio de la autoconciencia. Poco a poco, con los *Retablos de Navidad y de la Pasión* se aquieta la tormenta espiritual. Al año siguiente, y como quien emerge de un turbión, publica *Cuando el ayer era mañana*, sus memorias de la infancia. De pie en la mitad cronológica del siglo y de su vida, recupera su identi-

⁸ Artículos como Posición del escritor frente a la actual guerra europea (*Sur*, Año XIV, No. 111, En. 1944, p. 30-35), El antigermanismo (*Sur*, XII, No. 105, Jul. 1943, p. 35-41) o Frente al futuro inmediato (*Sur*, No. 129, Jul. 1945, p. 21-27) demuestran su honda preocupación por dejar sentada ante la guerra la conciencia libre que defienda la vida y la dignidad de la condición humana.

dad confundida por la violencia de las crisis pasadas. Nombrar su bahía, las golosinas, los juegos, la sala familiar, el amoroso desvelo en la patria nueva no es sino asir su interioridad, su cimiento, el punto central desde donde el yo comience a rescatar el equilibrio.

Los libros del reposo son *Suma y sigue* -que en 1960 recibe merecidamente el Primer Premio Nacional de Poesía-, fruto maduro donde las palabras se coordinan sencillamente en torno a la arquitectura sólida de la forma elegida; también, artículos y estudios sobre arte, ciencia y literatura⁹.

Sin embargo, en 1970 *Profesión de fe y otros poemas* marca el estallido de una segunda gran crisis: en él aletea un alma conturbada nuevamente por la conciencia de la soledad radical de cada uno ante la muerte y la personal finitud; vuelto sobre sí, el poeta comprende en su dolor el de los otros, en sus errores los del prójimo y dice:

"Creo:
creo en el hombre
pese al hombre."

La propia muerte, el caos común, un yo extraviado por la fatiga de vivir, anheloso de alcanzar la liberación de toda determinación y forma, la nada final y su indiferencia. Duro surrealismo para ésta su ya permanente sonrisa de dientes apretados.

La calma vuelve en posteriores ensayos¹⁰, en los purísimos *Hai-kais*, en poemas para niños, encantadores en su mezcla de tradición y juego imaginativo y, sobre todo, con su último libro de memorias¹¹. Este cierra la etapa final. La evolución creativa ha allanado la comprensión

9 Entre otros, Los martinfierristas, Arte, ciencia y artesanía, Genio y figura de Roberto J. Payró, Rafael Alberti (estudio y antología), el primero de 1961 y los restantes de 1965.

10 Roberto Arlt (1971), Bestiario del "Martín Fierro" (1971), Qué es eso de los puntos corporales? (1982), Centurión (1972), Temas del "Martín Fierro" (1981).

11 Cuaderno de Bitácora (1979).

de su actitud estética.

González Lanuza, acostumbrado por su oficio al estudio de la Física, reflexivo además por naturaleza, reconoció en toda su complejidad el cambio de mundo que trajo consigo la teoría de la relatividad, primero dentro del campo de las ciencias físico-matemáticas y luego, en el de las humanas. En *Qué hay de los puntos corporales?* (1982) examina con claridad qué significa para el hombre la pérdida de las dimensiones familiares del espacio absoluto moderno: ahora éste es una extraña mezcla de tres coordenadas espaciales y una temporal, en un ámbito interplanetario plástico y desconocido. Dios, los demás, el yo se tornan problema y sólo permanece en firme la certeza de la nada. De modo que este hombre, que siente y crea a partir de un impulso netamente espacial, advierte en su personal conmoción la quiebra de una creencia que ha subvertido el ordenamiento total del sistema de vida.

Ante el orden en disolución, su poesía oscila entre presiones polarizadas: la irrenunciable necesidad de equilibrio, de número y proporción, de esplendidez diamantina en las formas, por un lado y el reconocimiento cabal de un hombre desequilibrado, que se ha quedado sin lugar, a solas con su angustia, y que, en su obsesión por sacudir y comunicarse, desborda toda forma, por otro. Sólo la poesía, con su imperativo de claridad esencial puede reconstruir el orden nuevo y a esta tarea se pone por entero.

Este su anhelo fortísimo de una belleza que sea el esplendor del orden, manifestación de la armonía, experimentado en un entorno donde permanentemente hay que improvisar diferentes conductas, no es un gesto aislado y solitario de nuestro autor. Por el contrario. Muchos artistas y pensadores nacidos alrededor del 900 participan de idéntica tensión espiritual. En escritores como Jorge Guillén, Rafael Alberti, Jorge L. Borges, o en pintores como Soldi o Butler, González Lanuza encuentra eco cercano.

Comparte con Guillén, por ejemplo, idéntica avidez por la vida. Ambos se reencuentran con la respectiva experiencia primera y sensual del mundo. Penetración sensorial de la realidad que sostiene otra coincidencia fundamental, la espacialidad de la mirada poética y, desde ella, el impulso configurador del poema, el apresamiento del orden tácito

del universo en palabras amasadas más con imágenes que con sonidos. En ese edificio de nítida visualidad se levanta el "mundo bien hecho" de Guillén y el de seres autocoincidentes (el cielo en el azul, el mar en su soledad, el pájaro en el vuelo) de González Lanuza. Ambos son pupila que revela el universo; pero, mientras que para Guillén éste es un círculo -"todo es cúpula", dice¹²- que hace centro en el hombre, para el argentino el orden se da como una jerarquía de realidades concéntricas en sí. A la noción de centro, opone la de perspectiva múltiple.

Acuerdan también en la necesidad de lo diáfano; sin embargo, la luminosidad del mundo natural se opaca y se pierde en el histórico. Tanto uno como el otro experimentan el desmontaje de los valores. A *Cántico*, que lleva por subtítulo *Fe de vida*, le sucede *Clamor*. A *Transitable cristal*, la desesperada *Oda a la alegría*. La acechancia de la nada, la muerte individual y colectiva, la cosificación del hombre, el caos sólo dejan detrás de cada crisis una certeza en González Lanuza: el hombre parado en su finitud y mediando una distancia entre el cielo y la tierra, en plena aceptación de sus límites. Guillén trae en *A la altura de las circunstancias* su hermosa *Dimisión de Sancho*, a modo de defensa de la condición humana. Más allá de las cosas comunes, el lirismo de Guillén pristiniza los hechos menudos a fuerza de adelgazar la lámina de las palabras hasta reproducir su palpar vivo; el de González Lanuza los agiganta en una visión de sesgo escultórico, quizás más exterior, pero de enorme capacidad vocativa.

Con Rafael Alberti, amigos respetuosos y fieles, también tienen en común la espacialidad de la mirada poética, su reberberante transparencia, la admiración por la armonía de las especies clásicas y la vigilancia de la forma. También, la fatiga y el cansancio de vivir. Ante la historia, el argentino responde oponiendo su necesidad de esencias permanentes; el gaditano, un gesto airado e imperioso, suspendido en la actualidad de los sucesos. Una misma historia y una misma angustia para dos estilos.

12 Jorge GUILLEN. Obra poética. Pról. Joaquín Casaldue-ro. Madrid, Alianza, 1972. p. 78. El poema se titula "Perfección".

Con Borges, más hondamente, comparten la formación artística, las circunstancias nacionales y una lacerante estupefacción ante la fluencia del tiempo. Y aunque la poesía de uno es espacial y la del otro netamente temporal, ambos encuentran el equilibrio interior, su verdadero rostro en un hacer que, hincándose en lo esencial, alcance lo permanente.

Pero la intuición que González Lanuza tiene del cambio operado en la concepción del espacio que genera la crisis de la contemporaneidad, ha sido meditada también por la filosofía del s. XX. De manera más directa en relación con nuestro autor, por M. Heidegger y J. Ortega y Gasset, filósofos que conocía muy bien¹³.

Ha caducado la Modernidad. Esta había sustituido el espacio ptolomeico con sus tan nítidos arriba y abajo, quieto y finito, por la noción dinámica de estructura¹⁴, de sistema, de función. En él la posición del hombre -libre en su elección de la ascensión o la caída- no era pasiva sino participativa, éste era el centro racional desde donde se manifestaba con geométrica economía el orden del cosmos.

Pero la Física contemporánea archivó a su vez el sistema absoluto moderno. Heidegger invierte el esquema. Parte de la mundanidad del mundo y del "ser en el mundo" y nos dice que el "ahí" es quien le da existencia al "allí" de los objetos y al "aquí" del yo. El espacio infinito pero regular, regido por leyes que operaban la armonía de todas las esferas, ha devenido una entidad tetradimensional y relativa. Sólo resta la intuición inmediata del mundo y el esfuerzo humano arraiga en ella para buscar el autoconocimiento. "El 'ser

13 Ya desde 1954, en un artículo titulado Almafuerte, existencialista "avant la lettre" (Sur No. 229, Jul. Ag. 1954), González Lanuza manifiesta su conocimiento del pensamiento heideggeriano, así como el de otros existencialistas de su tiempo. En cuanto a Ortega y Gasset me parece obvio subrayar la relevancia del pensador español entre los intelectuales argentinos del grupo de Florida.

14 Cf. Ernst CASSIRER. Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento. Trad. A. Bixio. Buenos Aires, Emece, 1951. Esp. p. 227-228.

ahí' es su estado de abierto", dice Heidegger¹⁵. De allí la visión fragmentaria, estereoscópica de un universo que se forma desde la perspectiva humana... Es imposible no recordar aquí la noción orteguiana de perspectiva, tan importante en su pensamiento.

En este contexto, ¿cómo saber dónde está el arriba y el abajo si no hay un centro? ¿Cómo conocer quiénes somos sin saber dónde estamos? ¿Cómo no anhelar la perdida cadencia de los metros clásicos, símbolo de una armonía perfecta entre el cosmos y el hombre? La violencia de los tiempos ha asumido a éste en el absurdo, pero le ha dado a su vez la posibilidad de reflexionar sobre el orden mismo. Entre el grito y el canto, el poeta se vive la vida, pues sólo la Poesía -así, con mayúsculas, la escribe siempre González Lanuza-, que es una sola y se hace a sí misma en los poetas, es una avanzada en la eternidad, porque devela el Ser y lo contempla, hincándolo en la permanencia.

Para esto el poeta *necesita* del lector. Como el pedernal y el eslabón¹⁶, ambos son los hacedores de la chispa. Sin su lector, el poeta jamás trascendería sus límites. Sin su poeta, el lector no llegaría al asombro desinteresado de las esencias. Y es la Poesía quien se hace en la comunión de ambos. Tarea que es todo arrojo, sin la tranquilidad de convenciones o conveniencias, sin prudencia posible. Poeta y lector se lanzan a ella en aras de la nobleza del objetivo: el compromiso metafísico del deslumbramiento ante el Ser, su realización y guarda en el lenguaje.

Universidad Nacional de Cuyo

15 Martin HEIDEGGER. El Ser y el Tiempo. Trad. J. Gaos, 5a. ed. México, F.C.E., 1974. p. 149-150.

16 Eduardo GONZALEZ LANUZA. Variaciones sobre la poesía. Buenos Aires, Sudamericana, 1943. p. 171-172.

HACIA UNA PERIODIZACION DEL TEATRO NACIONAL

Laura Tenca - Marita Novo

Al querer acercarnos al tema de una posible periodización en el teatro nacional nos enfrentamos con un doble problema; por un lado, la necesidad de definir el concepto de periodización cultural y los posibles criterios para establecerla. Por el otro, la naturaleza peculiar de nuestro objeto de estudio, el teatro, que constituye un caso límite dentro de la competencia de los estudios literarios.

Creemos esencial clarificar o por lo menos intentarlo, estos aspectos para poder, entonces sí, ocuparnos de la posibilidad o no de una periodización de nuestro teatro.

I- Entendemos que el problema de la periodización es de preocupación permanente en los estudios de los hechos culturales y artísticos. Esta tendencia a historizar y fragmentar la realidad pareciera no ser innata en el hombre. Benjamín Whorf, (Bertalanffy, 1984), propone la hipótesis de que son las pautas lingüísticas las que determinan los modos de pensar y percibir el mundo, originando a partir de las distancias entre los sistemas lingüísticos visiones del mundo básicamente diferentes. La neta demarcación entre los tiempos (pasado,

presente y futuro) en las lenguas indoeuropeas parecería tener una estrecha relación con la concepción spengleriana "del papel central del tiempo en la imagen occidental del mundo", Bertalanffy, (*op. cit.*), y por tanto, parecería también inevitable nuestra inclinación a concebir y valorar la realidad a partir del suceder, del devenir histórico. Desde nuestra concepción de mundo, creemos estar de acuerdo, entonces, en que "los hechos culturales y artísticos se modifican y atraviesan por distintos modelos o síntesis conceptuales y que ese devenir sigue diferentes caminos y diferente ritmo". (Orquera, 1974).

Luis Orquera en su artículo "Acerca de los Períodos y otras Unidades Conceptuales de Periodización", establece desde un punto de vista histórico-cultural la necesidad de diferenciar unidades cronológicas de unidades culturales. Las unidades cronológicas o períodos son espacios de tiempo o más específicamente de contemporaneidad, es decir, son segmentos de tiempo pasado expresados en años absolutos y su contenido cultural no necesariamente deberá ser homogéneo. Cuánto más profunda será la heterogeneidad de un período cuando nos enfrentamos con los rasgos específicamente pertinentes de la creación artística. En cambio, las etapas culturales son sistemas definidos por rasgos de semejanza constantes, o de variación no significativa, cuyos cambios determinan las transiciones entre las mismas.

Cada una de estas unidades consideradas aisladamente nos da una visión estática y, por tanto, parcial de la realidad; si atendemos únicamente a la naturaleza del hecho cultural y omitimos su ubicación cronológica poco sabremos de la dinámica general del proceso; si en cambio, tratamos de ubicar cronológicamente el hecho obtendremos un panorama de sincronías sucesivas que resultará tan unilateral como el anterior. Deberíamos, entonces, ubicar el sistema sincrónico en el proceso cronológico para dar cuenta del cambio y de la evolución.

El hecho de que no exista hasta el momento una clara demarcación entre unidades de periodificación cultural y cronológica ocasiona una falencia que es hora de advertir.

Ejemplo de ello son los fenómenos marginales, difícilmente tenidos en cuenta y menos aún integrados en los estudios generales del proceso histórico. El desfasaje que eventualmente puede ocasionar un hecho marginal, y no por ello irrelevante, causa rupturas a veces indeseables en el sistema preestablecido.

Con respecto a la periodización de una creación cultural específica como es la literatura, Fernando de Toro (De Toro, 1987) propone una teoría y un método de estudio histórico. Parte de una concepción estructuralista y dinámica de la historia como proyección del eje sincrónico en el eje diacrónico. Esta proyección dialéctica daría cuenta de un sistema en movimiento en el cual el cambio y la reorganización del sistema constituyen un fenómeno único. Esta propuesta teórica abarca dos niveles de investigación. EL NIVEL FORMAL que a partir de la descripción de la estructura y el estilo de un corpus de obras literarias, establece sistemas sincrónicos y da cuenta de los cambios que se producen entre los mismos. El problema de la heterogeneidad de los hechos a estudiar y de los fenómenos marginales, lo soluciona estableciendo sistemas complejos que abarcarían las subdivisiones posibles (supersistema, macrosistema y microsistema). Este nivel descriptivo, si bien da cuenta de los sistemas y los cambios, no alcanza a explicar el por qué de los mismos. Por eso propone un segundo nivel explicativo, el NIVEL CONTEXTUAL cuyo objetivo es explicar las causas que motivan los cambios a partir de la inserción del hecho artístico en el contexto social (histórico-cultural). Considera, además, dentro de esta perspectiva el contexto de producción (del autor y del receptor) y el contexto de recepción

Ahora bien, aunque nos resulte obvio, es necesario decir que toda periodización es siempre una sistematización parcial del amplio espectro que conforma el mundo de los textos literarios y por lo tanto implica una selección y una simplificación de la realidad. En tal sentido postulamos que en la selección del corpus deben ser explicitados el o los criterios que se han preferenciado y que los mismos son coyunturales y provisorios y, por tanto, expuestos a cambios implícitos en toda evolución.

Fernando De Toro se inclina por estudiar los textos

claves que enmarcarían las etapas; es decir, los textos que instauran una mutación y el nacimiento de un nuevo sistema expresivo. Esta postura nos parece relativamente adecuada porque quedaría sin resolver el problema de la perspectiva con que se abordan los textos. Concretamente, ¿quién determina o legitima cuáles y por qué esos textos son claves? La mirada de un público lector medio, del lector implícito o es siempre la aguda pero estéticamente y convencionalmente pautada visión del crítico literario?

II- Para abordar nuestro tema debemos necesariamente ocuparnos de la especificidad del hecho teatral. La concepción de teatro que compartimos estaría relacionada con la visión de esa "máquina cibernética" (Barthes, 1977) que nos envuelve en una polifonía informacional a través de los múltiples códigos que se actualizan en el acontecer espectacular. Los mensajes que recibimos son simultáneos, sin embargo, de ritmo diferente. Este espesor de signos, es decir, este complejo sistema significante, constituye la propiedad misma del lenguaje teatral; un lenguaje pluricódigo, en el cual cada signo ha sido creado para estimular y satisfacer a los sentidos y guarda, a su vez, relación armónica con los demás.

Para abordar el teatro hay que consustanciarse con la idea y más aún con la vivencia de que existe una "poesía de los sentidos" (Artaud, 1986) tanto como una poesía del lenguaje. A partir del estímulo de los sentidos y del intelecto a través de éstos, los signos concretos se organizan en un denso y complejo sistema semántico, en el que juegan una relación simbiótica apelando a la naturaleza analógica, simbólica y convencional del lenguaje teatral. Esta forma de comunicar pensamientos es la que pierde terreno día a día en el hecho teatral argentino, a consecuencia del apego irresistible a la comunicación que procede de la palabra, es decir, del texto literario.

Si el tema de la periodización literaria entendemos que es altamente complejo porque presupone diversas perspectivas desde donde abordar el fenómeno, vemos que, en relación al teatro el problema se agudiza aún más. No sólo por la especificidad misma de la teatralidad sino por la comunicación

mediatizada que conlleva el mensaje teatral.

III- Habiendo expuesto la complejidad del fenómeno teatral, nos abocaremos a deslindar los factores, que a nuestro criterio, obstaculizan o problematizan la periodización del teatro nacional.

a) Aún simplificando el problema y ateniéndonos a lo que tradicionalmente ha sido el objeto de estudio de los historiadores del teatro, esto es el texto lingüístico, advertimos que existiría un factor a considerar, hoy ya imposible de obviar. Por un lado, la existencia del texto dramático (TD), pero por el otro la existencia de un nuevo texto, el que realmente se actualiza en la puesta en escena: el texto espectacular (TE). Esto, evidentemente, nos enfrenta con la encrucijada de que si los autores de ambos textos deberán ser argentinos o si solamente el autor del TE deberá serlo, ya que obras extranjeras pueden ser actualizadas y orientadas a satisfacer las expectativas intelectuales y estéticas del público nacional.

Partiendo de la aceptación incuestionable de la existencia de estos dos textos, observamos que el problema de la periodización llegaría a cuestionarnos en qué período ubicaríamos una obra teatral; en la de su creación como TD o en la de sus representaciones; y en ese caso, cuál de los TE sería el seleccionado y por qué ?

Quienes nos asomamos al estudio del teatro sabemos que es cada vez más frecuente conformar una puesta en escena sin texto dramático previo, éste se va gestando, corrigiendo y perfeccionando en los ensayos. La no atención inicial a un discurso lingüístico crea una nueva forma de hacer teatro, más libre, más espontánea. ¿Quedaría al margen de una periodización este teatro que no se concibe a partir de un texto previo?

b) Después de haber planteado y no resuelto estos primeros obstáculos que dependen de un factor que ha sido

decisivo históricamente en la periodización teatral argentina, abordaremos ahora un hecho que consideramos debe ser prioritario en todo estudio histórico que se autodefina como teatral, para no caer en el despropósito de hacer historia de la literatura dramática en vez de historia del teatro.

Nos referimos concretamente a la consideración ineludible de la puesta en escena. La cuestión linda, por su simpleza y su arbitrariedad, con lo paradójico. Si no consideramos la puesta en escena no periodizamos el estudio del teatro, pero cómo hacerlo si de ellas nada queda.

Aunque tuviésemos dilucidado cuál y por qué preferenciamos una puesta en escena quedaría la grave pregunta de la validez de los magros testimonios que perduran de la misma y si éstos dan cuenta del teatro como totalidad, del teatro en plena vivencia, del arte vivo que es precisamente el rasgo distintivo por excelencia.

Después de lo expuesto parecerá intrascendente continuar preguntándonos acerca de ciertos aspectos de las puestas en escena que entorpecerían una periodización del teatro argentino. Sin embargo, un sondeo, ni pretencioso ni exhaustivo, nos llevó a pensar cómo manipular la variabilidad de las puestas en escena, no sólo por la multiplicidad de concepciones que coexisten simultáneamente sobre la esencia del teatro, sino fundamentalmente porque habría en nuestro país un marcado deslinde entre el teatro de capital y el del interior.

c) Otro factor que dificulta y complejiza la posibilidad de una periodización, es el concerniente a la recepción teatral. Este problema no puede considerarse aislado del de las mediaciones ya que los primeros receptores del TD (director y actores) son los responsables de crear el hecho teatral. Esta primera lectura ya significa una toma de posición frente al texto y frente a la concepción de teatro que se actualizará en el escenario, hecho evidente en la pluralidad de puestas en escena posibles a partir de un mismo TD.

Por otra parte, si consideramos a los verdaderos receptores, los que completan el circuito de la comunicación, es decir, al público, el problema se agudiza ya que es muy difícil reconstruir el horizonte de expectativas, que condiciona

su asistencia a determinados espectáculos, siendo la recepción de la misma imposible de registrar, a diferencia de la visión de los mediadores que queda plasmada en el escenario.

Casi es abusivo, por lo evidente, inferir el problema de si la afluencia masiva de público es la determinante del éxito de un hecho teatral, o simplemente denota la influencia de los medios publicitarios, es decir, de todo un complejo sistema socio-económico externo a la esteticidad del hecho mismo.

La relación del público con los actores, la competencia de los espectadores, la ruptura o conformidad del horizonte de expectativas del público, la interacción del espectáculo con la crítica especializada, el periodismo y la publicidad son, entre otros, aspectos de la recepción teatral que deben explicitarse en toda periodización para, a partir del conocimiento de las bases que guiaron su sistematización, tener un cabal panorama de cómo se ha ido desarrollando el proceso histórico del teatro nacional.

IV- Sabemos que ninguna manifestación cultural y artística puede quedar al margen de un estudio histórico y sistemático, no nos guía ni un espíritu anárquico ni una visión pesimista frente al tema. Compartimos la creencia de Fernando De Toro, (*op. cit.*) de que deben hacerse cortes en el tiempo y estudiar los hechos en sistemas sincrónicos que al ser proyectados en el eje diacrónico nos permitan observar la evolución, cambios y reorganización en nuevos sistemas, cuyas técnicas y modos de expresión sean estéticamente distintivas.

Lo que sí nos parece inaceptable es pretender hacer una periodización que no advierta las limitaciones y que no especifique cuáles fueron los criterios de selección.

Es posible que en el futuro la historia de la puesta en escena argentina deje de ser una utopía y esto sólo será factible si los críticos teatrales o los estudiosos del teatro comienzan por dejar para la posteridad evidencias relevantes, apelando a los avances tecnológicos actuales. Sólo así se

podrán poner en marcha estudios de rigor científico como tan eficientemente lo trata Francisco Javier en su obra *Notas para la Historia Científica de la Puesta en Escena* .

Universidad Nacional de Río Cuarto
Córdoba

Bibliografía citada

- ARTAUD, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Ed. Edhasa, 1986. 162 pág.
- BARTHES, Roland. *Ensayos Críticos*. Ed. Seix Barral.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del Teatro*. Ed. Galerna, 1987. 230 p.
- JAVIER, Francisco. *Notas para la Historia Científica de la Puesta en Escena*. Ed. Leviatan, 1984. 121 pág.
- ORQUERA, Luis A. *Acerca de los Períodos y otras Unidades Conceptuales de Periodización*. Relaciones, VIII, Nueva Serie, 1974. 173-199.
- VON BERTALANFFY, Ludwig, *Teoría General de los Sistemas*. Cap. X. Ed. Fondo de Cultura Económica, México. 1984.

CONSIDERACIONES ACERCA DE LOS CRITERIOS DE PERIODIZACION DE LA LITERATURA ARGENTINA

Olga Mabel Tiberi

Periodizar nuestra literatura es, de algún modo, un acto de sometimiento de la producción artística a categorías que en cierta manera, la reducen; es provocar una sistematización que, aparentemente, es incapaz para contener al proceso literario, porque éste es justamente un proceso en perpetua evolución.

La obra literaria tiene un origen único, se produce en un espacio y en un tiempo específico, es una particularidad que se percibe y se muestra en una multiplicidad; es creación individual y sin embargo, esa individualidad es configuradora de una conciencia social, a la que asume e interpreta de manera más o menos consciente.

El texto literario es, entonces, el gran signo que dirige su significancia hacia el hecho artístico, pero describe al mismo tiempo las circunstancias de su entorno, y al enunciar en su realidad, otras realidades, se torna multifacético. En este aspecto, se constituye en materia desbordante de esquemas y su riqueza sémica exige operaciones especiales de periodización.

Sin embargo, el esfuerzo de periodización de nuestra literatura se justificará si más allá de los criterios utilizados intentamos encontrar líneas significacionales, emergentes de esa complejidad, que logren sintetizar sustancialmente esas realidades y coherenticen, así, nuestro corpus literario de manera integral y funcional con respecto a nuestra problemática.

Si hay un signo caracterizador de toda América, es la perpetua búsqueda de la libertad y por ende, de la identidad.

Dos realidades igualmente especulares nos han motivado en esa búsqueda que deberemos considerar infructuosa si deseamos darle un sentido unificado en la prevalencia de uno sobre el otro. Por un lado el sustrato cultural aborígen, con una cosmogonía propia que nos lleva a nuestro centro autóctono, y por otro, los elementos transculturales que inevitablemente se propiciaron a partir de la conquista, nos configuraron. Estos elementos aportados por el mundo del conquistador operaron a modo de ruptura de un orden establecido, fueron asimilados y modificados a la vez, por una concepción propia, hecho que produjo la yuxtaposición de puntos de vista estéticos y críticos.

Desde entonces, un sistema dualista pareció enmarcar el devenir americano, y se gestaron ejes isotópicos opuestos, tales como autóctono/foráneo, aborígen/hispánico, nacional/internacional, particular/universal, propio/ajeno. Estas oposiciones no resolvieron la cuestión, al contrario, prefiguraron una división, a partir de la cual, necesariamente, debemos establecer el campo de nuestra expresión artística, aunque ese proceso sea al mismo tiempo una forma conceptual de apropiación y un esfuerzo para construirla, tal como lo definiera el crítico Pedro Henríquez Ureña¹.

Las cuestiones enunciadas no son extrañas a Argentina y lo cierto es que la problemática de la periodización de su literatura está unida a la controversia de la identidad

¹ Pedro Henríquez UREÑA, "Los caminos en La Utopía de América", Biblioteca Ayacucho, 1978 Aprehender el movimiento de nuestro imaginario social".

nacional, a su propia conformación social, a la configuración lingüística que es, además, pertinente a toda América Latina por su riqueza semántica y por la presencia de realidades especiales que hacen necesaria una designación particular.

Ciertamente las expresiones literarias y culturales en general, cobran una consistencia real, una "personería" que marca una concepción dislocada con la aparente abstracción que implican los criterios de periodización usados tradicionalmente y que, si bien intentan clasificar el material existente, resultan insuficientes por ser justamente eso: una clasificación taxonómica de obras o de autores, un registro de sus diferencias o semejanzas, que exigen, además, una interpretación intertextual y social, cotextual y contextual.

Podríamos periodizar nuestra literatura teniendo en cuenta los procesos históricos colindantes, hecho que crea una dependencia de la literatura hacia la historia y fija, de este modo, una preeminencia de las ciencias históricas sobre el arte, situación que cobra existencia como condicionante de la subjetividad, y por tanto, de la libertad del autor y del lector. Esa preeminencia de la realidad fáctica contextual condena a la obra y a su decodificación a una permanente inserción en otro ámbito, al que es pertinente, pero no específico, y de hecho sabemos que la significación artística está más allá de ese estamento cognoscitivo.

El texto literario toma un perfil histórico desde su nacimiento al aparecer en un tiempo determinado y, en atención a las influencias conscientes o no que ese devenir imprime en la cosmovisión del sujeto de enunciación; del objeto enunciado, es indudable que se debería tener en cuenta una imbricación entre el hecho histórico y el hecho literario cuya resultante operará a modo de causa-efecto. Sin embargo este criterio aún desde el marco axiológico muestra su insuficiencia, por el carácter reduccionista que necesariamente se pone en práctica cuando se intenta llevar a términos concretos, la desbordante materia artística. Aunque en ese proceso se tengan presentes una multiplicidad de factores provenientes del marco histórico, sociológico, político o económico, queda fluctuante la estética textual como una inmanencia que supera ese entorno, como una ausencia que se niega a la presencia de períodos sistemáticos, aunque

sean éstos cautelosamente delimitados.

Por otra parte, la literatura y el arte en general, entendido como proceso en continua evolución es siempre transición a otro momento, en el cual se renueva y desde el cual se proyecta, a la vez que retrocede en búsqueda de viejas raíces a quienes también considera, simultáneamente, como fuentes artísticas capaces de aportar elementos constitutivos, o como modelos de crítica y reacción.

La periodización de la literatura mediante criterios que observen la estructura de escuelas o movimientos literarios, permite comprobar el funcionamiento de los patrones estéticos imperantes en el momento aludido. La traducción de las determinadas corrientes literarias recrean y reinterpretan la realidad, formalizan un cierto sentimiento unificador frente a la diversidad ideológica, de intereses, de estética pero, generalmente, descuida el estudio de autores y de obras particulares en sí mismos, oblitera la inserción de las literaturas regionales y pierde de vista las características propias de la denominada "producción del interior", que no siempre se inscribe en la estética de la escuela dominante. Por igual razón, dificultaría, además, la inclusión de la literatura oral y folklórica.

La periodización mediante el criterio de generaciones literarias, corre el riesgo de no ser lo suficientemente amplia para permitir la inserción de las particularidades posibles del momento estudiado, y la ecuación tiempo/hombre-sujeto de enunciación, o tiempo/producto enunciado, puede sacrificar lo que no es, en virtud de un esquema, si bien es cierto que el texto literario, se instaura a través de su escritura como un yo objetivado, producto directo de las tensiones del yo creador, quien frente a los condicionamientos históricos y sociológicos se desplaza de su centro individual, se socializa y de esta manera, el sujeto de enunciación se manifiesta intérprete real de otra realidad, capaz de transformarse en "él". Sin embargo, la periodización literaria no puede atenerse sólo al carácter distintivo, más o menos particular, con que cada uno acciona o reacciona frente a las circunstancias vitales de su momento histórico.

La periodización no debe convertirse, entonces, en

una norma rígida, frente a la cual algunas producciones particulares funcionen como atípicas o como una desviación de esa norma, sino partiendo de la conceptualización del texto literario como un entramado de discursos diferentes y en esa "red de conexiones", llamado así por Julia Kristeva², se conforma la intertextualidad que trasciende el corpus artístico para, en un doble movimiento de retroalimentación continuo, unificarse al contexto situacional que actúa como uno de los ejes estructuradores del hecho poético. Mediante esta constitución el hecho literario intima su relación con su marco y produce su peso específico, su literariedad, concepto que deberá funcionar como orientador en el proceso de periodización.

Por otra parte, el texto es sincronía y diacronía, e integra en su presente, el pasado escritural y un futuro constantemente proyectivo; esas tres visiones contienen en sí la capacidad de producir cosmovisiones modificables a través de la experiencia del lector, sujeto que evoluciona en su capacidad crítica acerca de los hechos del marco histórico textual. De allí que los criterios de periodización podrían actualizarse en cada lectura, ya que la búsqueda de la verdad acerca de nuestro devenir histórico y ese movimiento de afirmación de nuestra identidad, actúan como una constante de renovación del criterio histórico.

Por ello, nos vemos obligados a descubrir detrás de la inocente linealidad del período o de la aglutinación de datos que dicho período promueve, una realidad más profunda, aquella que aflora en su corte transversal y que simultáneamente, debe contemplar las ideas generatrices particulares, analizar los indicios provenientes de nuestra raíz y aspiraciones culturales, y detectar los elementos emergentes del proceso de transculturalización operado desde el exterior, sea Europa o Estados Unidos, o cualquier otro país.

Para ello es preciso operar con criterios de periodización que se constituyan con signos preeminentes, capaces

2 Julia KRISTEVA. Semiótica. Madrid, España. Editorial Fundamentos. Colección Espiral, 1981 Tomo I, pág. 241.

de marcar una constante, pero nunca una especificidad rígida y delimitada por las categorías espaciales o temporales, puesto que los procesos sociológicos y escriturales, abren al texto a otros horizontes en una multiplicidad de sentidos, El decodificador arribará, así, a una significancia subyacente, que al sintetizar las constantes temáticas y las preocupaciones estéticas del texto, echará luz y explicará desde el universo textual al hecho literario con sus implicancias. Este será el punto de partida para emprender una decodificación de matiz sociológica, histórica o filosófica.

La periodización deberá propiciar, entonces, la independencia de nuestro discurso, no sólo por lo que dicha independencia supone, sino para que el discurso se asuma como catalizador de antinomias y expresión de la hondura de nuestra identidad, por encima de etapas, conquistas y sucesivas dependencias culturales, más allá de la diversidad de espacios y de tiempos.

Por otra parte, nuestra literatura se bifurca en dos vertientes diferentes: la cosmopolita, cuyo centro de irradiación principal es Buenos Aires, la regional, la intelectual y la sencillista, vinculadas a lo extranjero o a lo autóctono, pero, igualmente propias, ambas, significativamente válidas. Esta disimilitud se presenta como proceso de ambivalencias, de continuidad y de ruptura, como un juego de fuerzas, reflejo de esa pugna interior entre lo nacional y lo foráneo, que mutuamente se desplazan, se revitalizan, son recurrentes, y desde esa multiplicidad describen un sentido único pero multiforme. Frente a esta divergencia, un principio de solución es el nucleamiento de esas tendencias a través del encuentro de una estructura profunda que, seguramente sostiene el aparato expresivo y está presente en la impronta estética, prefigurando una complicidad donde la escritura es máscara de la historia, pero máscara ficticia al fin, porque se constituye en el punto de partida para desentrañar la índole de nuestro devenir. Así como nuestra lengua se ha ido autodenominando y el habla ha configurado una transgresión a las normas lingüísticas, se postula una vertiginosa transformación que, evidentemente, es síntoma de otras transformaciones: la de un discurso que, recogiendo las ambigüedades, va construyéndose en su proceso particular.

Desde esta conceptualización, será importante realizar la periodización literaria en el marco del comparativismo literario y aun artístico, dentro del ámbito nacional, latinoamericano, americano, europeo y mundial, para reconocer las diferencias y semejanzas, y para definir una realidad propia, inserta en las amplias coordenadas del pensamiento, que a su vez, se relacionará con la especificidad de los hechos históricos, con las constantes fácticas, examinadas en su jerarquización causal y proyectiva, para que el conocimiento de nuestra literatura, además del hallazgo del aspecto estético en sí, promueva el conocimiento de la vertebración de nuestro ser nacional. De esa manera el arte cumplirá dos roles significativos, que no se excluyen entre sí: la producción del sentimiento estético y la toma de conciencia de una situación particular pertinente y concomitante con las estructuras sociales.

El abordaje de la obra literaria superará las limitaciones puramente históricas, geográficas, generacionales y de estilo, para descubrir a través de esos elementos, una concatenación propia que surge del proceso mismo de enunciación, en la interioridad del texto, para explicar la problemática del entorno y reconocer que nuestra verdadera búsqueda lleva implícito el sentido de la libertad que estriba en comprender que la identidad nacional es un todo fragmentario, integrado en la multiplicidad, tal como es el texto literario. De allí que sea pertinente ver a la conformación de lo nacional como un hito conductor, capaz de otorgar un sentido vital a las secuencias de nuestra literatura.

La premisa es reconocernos a través del discurso, para llegar a decodificar la semiótica de nuestra cultura e interpretarnos; esta tarea no convoca sólo al crítico o al estudioso del arte, sino, fundamentalmente, al lector, quien a través de su óptica completa el círculo de coherentización de la obra literaria como producción y objeto social, integrada significativamente en las diversas circunstancias fácticas, y que al emerger de las mismas, se propone como un desafío de religación entre uno y otro estamento.

Bibliografía

- AINSA, Fernando. *Identidad Cultural de Iberoamérica en su Narrativa* , Madrid, España, Editorial Gredos. 1986.
- BARTHES, Roland. *El Grado Cero de la Escritura* , Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, S. A. 1976.
- CANDIDO, A., GUTIERREZ GIRARDOT, R. y Otros. *La Literatura Latinoamericana como Proceso* , Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colección Bibliotecas Universitarias. 1985.
- HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte* . Tomo I - II, Madrid, España, Ediciones Guadarrama. 1975.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica* . Tomo I - II, España, Editorial Fundamentos, Colección Espiral. 1981.
- LOZANO, Jorge y Otros. *Análisis del Discurso* , Madrid, España, Editorial Cátedra. 1982.

SIGNIFICADO DEL *SIMBAD* MALLEANO EN SU CONTEXTO EPOCAL *

Graciela Tomassini

O. Introducción

El desarrollo contemporáneo de disciplinas como la literatura comparada, la semiótica de la cultura, la teoría del texto literario, etc., ha promovido una seria -y aún no resuelta- problematización de los criterios tradicionales de periodización de la historia literaria. Se ha aducido con razón que toda transposición de organizaciones propias de otras series sobre la realidad multifacética y fluyente del discurso literario es arbitraria y reduccionista. En verdad, si contemplamos el fenómeno de la producción textual en el seno de una cultura advertimos sin esfuerzo la artificialidad

* El presente trabajo se encuadra en el Proyecto "Revaluación de Eduardo MALLEA narrador", en ejecución, conducido por la Dra. Edelweis Serra en el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, área humanística.

Hemos manejado la única edición de *Simbad* de Eduardo MALLEA, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1957.

de los esquemas periódicos cerrados, pues habrá tanta heterogeneidad de sistemas y subsistemas coexistentes en un corte sincrónico como continuidades sistemáticas a través de épocas extensas. La evolución del sistema literario es un complejísimo proceso donde se distinguen continuidades que aseguran su permanencia y discontinuidades¹ que operan el cambio, como reaseguro contra el agotamiento de las formas. En este trabajo recurrimos a la categoría "época" o "lo epocal". Lo hacemos con la necesaria aclaración de que no nos referimos a una categoría monolítica y clausurada sino a categorizaciones de amplitud, pluralidad, flexibilidad y apertura, ya que un autor, -como por ejemplo Mallea- aparece en un momento de renovación del sistema literario y se desarrolla y perdura a lo largo de más de cuatro décadas de intensa y continua producción. La obra de Mallea constituye un subsistema de rasgos peculiares, que comprende conjuntos textuales de varia formulación genérica: fundamentalmente, una narrativa formalmente renovadora, inicialmente inscrita en el proyecto de las vanguardias, y una ensayística que despliega iterativamente su propia justificación metadiscursiva. Ambas exploran una problemática moral que se manifiesta en una serie congruente de variantes sobre una misma forma del contenido, a saber, la oposición vertebral AUTENTICIDAD/INAUTENTICIDAD. Esta viene a ser la modalidad rioplatense, y específicamente malleana, de concebir la tradicional oposición SER/APARIENCIA, cuya centralidad en el aspecto ideológico caracteriza singularmente al crítico período de entreguerras. Aquí precisamente arraiga y cobra forma la escritura malleana, como búsqueda esperanzada que no se agota sino se alimenta por la insistente postergación de la meta. Esta busca se instala en el interior del hombre, en la intimidad de su conciencia, determinando el tipo de discurso narrativo que consideramos como aportación medular de Mallea al desarrollo del género novelístico en la Argentina, de aquí que se nos imponga su recuperación en un proceso epocal abarcador.

¹ Tomamos los conceptos de 'continuidades y discontinuidades del sistema literario' de Claudio GUILLEN: Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Crítica, 1985.

Una concepción de las épocas literarias como proceso abierto implicaría, en el estudio del discurso malleano, la reevaluación de las obras que significan una continuidad y expansión de la modalidad discursiva inaugurada por el autor en la década del '30. Es por ello que fijamos nuestra atención en *Simbad*, novela que aparece en 1957, tras un período de elaboración tan extenso como lo hace sospechar el abultado volumen de la misma, y que muestra a un Mallea en plena posesión de sus recursos expresivos. Nuestra intención al rescatar este texto de la penumbra en que lo ha sumido la escasa atención de la crítica -tanto en el momento de su aparición cuanto en los posteriores estudios y balances críticos de la narrativa malleana² -es doble: en primer lugar, señalamos la posición nuclear de *Simbad* en el subsistema que integran los textos malleanos. En efecto, en 1957 ya se han cumplido las exploraciones narrativas del autor sobre la decadencia y fracaso de la oligarquía terrateniente (*Las águilas*, 1943; *La torre*, 1951) y sobre el aislamiento del hombre en un medio hostil que lo agosta y endurece (*Todo verdor perecerá*, 1941; *Los enemigos del alma*, 1950; *Cháves*, 1953). De otra parte, se lo reconoce, para la exaltación o para el denuesto, como ensayista de interpretación nacional (*Historia de una pasión argentina*, 1937; *Meditación en la costa*, 1939; *El sayal y la púrpura*, 1946). En *Simbad*, Mallea indaga el problema de la vocación, entendida como orientación o "sentido de la vida", como ya lo había hecho en *La bahía de silencio* (1940), texto que muestra no pocas homogeneidades

2 Solamente encontramos dos reseñas de *Simbad* en revistas importantes: en *Sur* n° 248: "Dos obras de Eduardo MALLEA", por Jorge A. PAITA (sobre *El gajo de enebro* y *Simbad*) y en *Ficción* n° 8, julio-agosto de 1957: "La última novela de Mallea", por Juan Carlos GHIANO. Los balances críticos más relevantes sobre la obra de Mallea apenas si conceden a *Simbad* una mención o un comentario al pasar; cfr. Myron LITCHBLAU: *El arte estilístico de Eduardo Mallea*, Buenos Aires, Juan GOYANARTE ed., 1967; Carmen RIVELLI: *Eduardo Mallea, la continuidad temática de su obra*, Nueva York, Las Américas Publishers, 1969; Atilio DABINI: "Intelectualismo y existencialismo. Eduardo MALLEA, en *Historia de la literatura argentina*, cap. 87, Centro Editor de América Latina, 1981 y Carlos Carlos: *Eduardo MALLEA*, Buenos Aires, E. C. A., 1961.

estructurales y semánticas con el que nos ocupa. Como trataremos de mostrar en el análisis, la novela contiene una síntesis de las vertientes fundamentales de la temática malleana, así como también un desarrollo paradigmático de una modalidad discursiva singularizadora.

En segundo lugar, proponemos que la aparente marginalidad de este texto en el universo textual poliestructurado que designamos como "sistema literario argentino de la época contemporánea", se debe a varios factores interactuantes: 1. el poco entusiasmo manifestado por sus primeros reseñadores, más atentos a las innegables faltas que a los muchos aciertos de la novela³; 2. el juicio adverso de la llamada "generación de los parricidas" sobre la obra de Mallea⁴; 3. la aceptación y auge de nuevas propuestas narrativas, herederas de la renovación iniciada por Arlt, Borges, Mallea, Marechal. Inicialmente, estas novedades se contemplaron como discontinuidades del sistema, pero no tardaron en ganar el favor preferencial de la crítica. Nos referimos a Mujica Láinez, Cortázar, Di Benedetto, Sábato, Bianco⁵.

Simbad es, pues, un texto que merece reconsideración en nuestra historia literaria, como summa paradigmática de la escritura malleana y como texto de continuidad, que muestra a fines del '50 la perduración y vigencia de una

3 PAITA en Sur (véase nota n° 2) señala, entre otras cosas, el "abuso" de referencias literarias, la "obstinada presencia de lo clásico y los cultismos, como manifestación de suntuosidad" y la irrealidad en que "naufrajan (...) sus enfoques críticos sobre nuestra realidad social". Rescata, sin embargo, la preocupación malleana por "el ser de las cosas y los hombres (que) se manifiesta en un lenguaje de esencias". Juan Carlos GHIANO, en Ficción, se muestra mucho más duro en sus apreciaciones, expresando que "la historia resulta más o menos indiferente para quienes no sienten el prolongado escozor de la vocación creadora".

4 Véase especialmente L. ROZITCHNER, "Comunicación y servidumbre: Eduardo MALLEA", en Revista Contorno, Bs. As., setiembre de 1955, n° 6.

5 Manuel MUJICA LAINEZ, : La casa, 1954; Julio COR-TÁZAR: Bestiario, 1951; Antonio DI BENEDETTO : Zama, 1956; Ernesto SABATO, El túnel, 1948; José BIANCO : Las ratas, 1943.

escritura que se gesta a fines del '30.

1. "Narrar definiendo".

Hemos dicho más arriba que *Simbad* puede considerarse, en muchos aspectos, como summa paradigmática de la escritura malleana. No es extraño que así sea, pues en el momento de su aparición el escritor ya cuenta con una obra importante en calidad y cantidad, y la proyección de su escritura trasciende las fronteras nacionales, y aun continentales. En *Simbad* Mallea aplica, de una manera programática y consciente, una modalidad discursiva que el autor exploró en sus primeras obras, ejerció en la madurez de *La bahía de silencio* y describió ensayísticamente en *Poderío de la novela*. Se trata del "narrar definiendo", categoría de procedencia escolástica que nuestro autor repristina⁶ y explica como el desarrollo narrativo de un pensamiento al que dan vida unos personajes, unos conflictos, unas situaciones. El "narrar definiendo" es una metalengua implícita en la narrativa de Mallea, pero en *Simbad* funciona como un a priori estructurador del texto en sus dimensiones formales y semánticas. Intentaremos describir tal estrategia en términos de una semiótica narrativa. No es casual que el protagonista de *Simbad* sea un escritor, un dramaturgo que a lo largo de casi cuarenta años pugna por lograr la obra perfecta, definitiva, que intuyó completa en una súbita iluminación mientras caminaba una noche por Avda. de Mayo. La realización de este ideal le cuesta a Fernando Fe (el protagonista) largos años de interminables entusiasmos y desalientos cíclicos, intentos y fracasos, pero *Simbad*, el drama soñado, constituye esencialmente un símbolo de la búsqueda, un ideal de vida que no cesa de asumir formas aproximadas hasta develarse como una ética de la responsabilidad del hombre frente a sus semejantes, y particularmente, del escritor en el seno de la sociedad. Justamente por esto se ha interpretado a *Simbad* como una variante de *La Bahía de silencio* y a ambas como transposiciones noveladas de una pasión autobiográfica malleana (respecto de la misión

6 Véase especialmente Poderío de la novela, Bs. As., 1965.

del intelectual en la sociedad). No parece pertinente juzgar hasta dónde interviene la experiencia personal en la composición de una novela. Lo cierto es que en Simbad una voz autorial declara desde el prólogo su propósito de contar la historia de otro, un amigo de la infancia que siguió un camino paralelo, pero a quien le tocó en suerte saber el sabor del fracaso. Con este recurso de distanciamiento narrativo, esta voz autorial cede la enunciación a un narrador no representado, en tercera persona, que transferirá invariablemente la perspectiva psicológica, ideológica o evaluativa, temporal y espacial, de Fernando Fe. De esta manera, la figura autorial revelada en el prólogo se enmascara en el discurso de otro. No renuncia a implicarse en la ficción, pues se codifica en dos personajes complementarios, el protagonista Fe y su amigo Gustavo (a quien Mallea concede no pocos indicios autobiográficos).

Decíamos que el texto se presenta como el discurso de una evolución interior: la de la conciencia de Fernando. Sin embargo, su acto enunciativo se ha encomendado a un narrador en tercera persona, de consistencia puramente lingüística, concebido como recurso para transferir los discursos de otros. Principalmente, se puede distinguir en ese discurso la presencia de dos voces unidireccionales, tan solidarias lingüística e ideológicamente que en ciertos momentos se vuelven indiscernibles: a) la del protagonista, cuya introspección constituye el contenido de la novela, b) la de un autor implicado, cuya voz se transparenta toda vez que en el discurso predomina la evaluación o la especulación. La tensión interna de ambas formantes del discurso, a) y b), se resuelve estructuralmente mediante la entidad lingüística del narrador en tercera, y estilísticamente por la alternancia estilo indirecto-directo-indirecto libre, con franca predominancia de este último. El estilo indirecto libre, o interacción de voces donde las marcas locutivas del personaje penetran en la estructura formal del narrador, tiende a manifestarse de manera "compacta"⁷ cuando el discurso es evaluativo-

7 Tomamos esta distinción del trabajo de Mario ROJAS, "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", en Dispositio n° 15-16, Michigan, otoño-inv. de 1981.

especulativo y de manera "difusa" en la narración de actos exteriores del protagonista, o en la ubicación espacio-temporal de los distintos sucesos. Esta formulación del discurso narrativo resulta especialmente pertinente en esta novela, pues la evocación del pasado por el protagonista se presenta como un voluntario desdoblamiento autoanalítico cuyo rendimiento en tanto recurso narrativo es doble: a) introducir la narración retrospectiva

... recibió en forma tenue el impulso de pensar su vida, igual que si se hubiera tratado de otra vida, o como si viera la suya a tal distancia que él mismo se encontrara ya fuera de ella. (p. 11)

b) justificar ficcionalmente la enunciación en tercera persona, adecuada para la regulación dramática de la distancia narrativa.

2. La sintaxis narrativa.

La singularidad del texto malleano consiste, en *Simbad*, en formular la narración mediante un discurso donde lo narrativo no se distingue de lo evaluativo-especulativo. Las macroproposiciones de fábula aparecen diseminadas a lo largo de extensísimos tramos de discurso introspectivo, que no es -como la crítica asumió en una época⁸- una excrecencia parasitaria del discurso narrativo, sino precisamente su meollo, su modo de ser intrínseco, su individualidad inalienable. Las tres funciones nucleares de la sintaxis narrativa integran, en *Simbad*, una única secuencia de transformación y crecimiento de la conciencia del protagonista, el dramaturgo Fe, en el tiempo: a partir de una situación inicial de *potencialidad* (a), Fe vive su *conflicto* interior (b) entre valores estéticos y éticos, para asumir después su *decisión* (c) por una estética fundada sobre la responsabilidad frente al prójimo.

⁸ La crítica ha querido ver en esta modalidad del discurso malleano un predominio del ensayista sobre el narrador. Véase, por ejemplo, Guillermo DIAZ PLAJA, "Poesía y realidad", Revista de Occidente, Madrid, 1952.

Alrededor del personaje protagónico, sujeto de la enunciación y de la travesía interior, se nuclean dos conjuntos de personajes, que constituyen otros tantos *actantes* de la estructura funcional de la novela: a) un conjunto de personajes que complementan a Fe en su maduración, o lo ayudan a desarrollar su personalidad, en tanto seres con los cuales Fe interactúa comprensivamente a través del diálogo. En cada caso Fe aprehende una modalidad de lo humano en su rica variedad. En algunos casos, Fe aprende *con* ellos (con Gustavo especialmente), otras veces, a través de las experiencias de los otros, transferidas en el diálogo. En ciertos casos, el diálogo se produce fluida y naturalmente (con Gustavo, con el Doctor, en ciertas ocasiones con Lea Warens su amante). En otros, Fe tiene que traspasar una coraza de apariencia para llegar al escondido núcleo de dolor que se refugia tras actitudes aparentemente ríspidas o frívolas. "Aprender el oscuro lenguaje" de cada uno de estos seres es la materia de aprendizaje que posibilita, más que otras experiencias, la maduración de Fe como hombre y como escritor. Podemos considerar a este conjunto de personajes como integradores de la categoría actancial Ayudante del protagonista, y lo componen: los padres, Gustavo, el Doctor, los actores del teatro Universal y en especial las mujeres, Magda y Lea. Estas ejercen una influencia y un significado de gran importancia en la vida de Fe. Su descripción, tanto física como interior, se ajusta a un código que reconocemos como operativo en casi toda la narrativa malleana. Algunos rasgos y notas recurrentemente expresados en el discurso en relación con estas dos mujeres sirven para delinear el sistema de oposiciones que, más allá de caracterizarlas como personajes literariamente creíbles, opera en un nivel interpretativo superior. Pues si Lea expresa lo superior-distante, el equilibrio y la fuerza, el intelecto en su fría perfección formal, Magda es, en cambio, la inestabilidad de la pasión, la fragilidad de lo humano inacabado. Ellas son los dos polos entre los que fluctúa el alma del protagonista, el "poder ser" (Lea: la vocación literaria, los valores estéticos) y el "deber ser" (Magda: la piedad por el más débil, la responsabilidad humana frente al prójimo, los valores éticos).

b) Un segundo conjunto de personajes, menos profundizados psicológicamente, pero indispensables en el mundo narrado, son aquellos con los cuales el diálogo es imposible. Personajes monolíticos, endurecidos en sus actitudes, cuando conversan con Fe sólo monologan con un discurso vacío, índice de su esterilidad espiritual. Constituyen la categoría actancial Oponente, integrado por Ruco, los administradores del teatro y otros de aparición efímera. El Actuante Objeto está representado por *Simbad*, la obra perfecta cuya escritura entrafía, para Fe, el sentido de la existencia. Simbad constituye un símbolo nuclear, alrededor del cual gravita todo el cosmos de la novela. Del mito originario conserva la estructura significativa: el tópico "viaje", que genera un subsistema metafórico organizado por el código náutico (se itera en el texto la metáfora vida/travesía, con sus variantes obstáculos/tempestad; fe/capitán del barco). La comprensión de Simbad en cuanto símbolo constituye el desafío que asume el protagonista en representación del lector ideal, supuesto en el texto, es decir, semiotizado en su estructura. Al cabo de la larga trayectoria interior de Fernando, protagonista y lector comprenden, a un tiempo, el sentido de este símbolo: Simbad es la irrenunciable busca de sí mismo y del sentido profundo de la vocación. El patronímico *Fe* se orienta hacia este símbolo. Simbad -o la escritura deseada- jamás llega a concretarse porque representa la perpetua transformación del objeto de deseo, pero más allá de esta previsible explicación a la manera psicológica, porque simboliza una vocación humana anterior y fundante (al menos, en el horizonte ideológico malleano) de la vocación literaria: la responsabilidad frente a los otros en tanto tránsito; del espacio limitado del sí mismo al espacio ilimitado de los demás.

En esta estructura novelística, la dimensión temporal reviste una importancia decisiva. Las funciones nucleares no están ligadas entre sí mediante una relación causal sino *temporal*. Es el tiempo que transcurre, ofreciendo a Fe una variedad de experiencias, el factor que permite su avance a través de su campo semántico (el de la *vocación* en tanto orientación de la vida a partir del reconocimiento de la propia esencia). El tiempo es una estructura donde se percibe preferencialmente el trabajo compositivo de la novela. El

texto se estructura a partir de un *tiempo de la evocación*, en que el protagonista rememora su vida desde la infancia, en un momento de fuerte crisis moral y existencial. Este tiempo involucra y abraza al *tiempo evocado*, o narración cronológica de la vida de Fernando, hasta que ambos tiempos confluyen en la resolución del conflicto, cuando Fe reconoce y asume el sentido de su vida en tanto responsabilidad y don de sí a los demás. Esta estructuración del tiempo determina la estructura exterior del texto de la novela. El tiempo de la evocación, que llamaremos T_1 , se enuncia en las cinco introducciones a las cinco partes de la novela, y se distingue gráficamente por la segmentación impuesta por el autor y por el empleo de la letra cursiva. Coincide con el tiempo de la enunciación y aún con el de la lectura, cuya dilatada finitud encierra el lapso mucho más extenso de la vida de Fernando. El T_1 abarca, cronológicamente, tres días: del 28 al 31 de diciembre, días de absoluta y crítica soledad del protagonista, desde la partida de su mujer, Magda, hasta el regreso de ella. La evocación, o T_2 , cubre, a su vez, 38 años, desde la infancia de Fernando en Bahía Blanca hasta el presente de la evocación. Ambos tiempos se acercan a medida que avanza la narración, hasta fundirse en el último capítulo. La alternancia de T_1 y T_2 permite el enlace entre el presente de la evocación y la narración retrospectiva, hasta que ambos confluyen en un T_0 , simultáneo. Este enlace se opera mediante escenas recurrentes como: a) la lluvia, que presta una atmósfera adecuada para la introspección del protagonista; y b) el deambular por las calles de Buenos Aires que, además de proporcionar un marco propicio a las cavilaciones de Fernando, tiene una función icónica: presenta la imagen de un hombre que camina mientras describe su largo peregrinaje interior hacia su propia esencia.

Tiempo representado y espacio textual guardan, asimismo, una relación icónica. Cada una de las cinco partes de la novela involucra una serie secuencial y cronológicamente ordenada de recuerdos. La figura de *alternancia*, que permite remitir estos recuerdos al presente de la evocación, se complementa con la figura de *graduación*, pues la amplitud del tiempo evocado crece hacia la tercera parte (que abarca

quince años) y decrece hacia la quinta (que sólo comprende dos años). El narrador registra cuidadosamente las informaciones temporales, de modo que no puedan ser ignoradas por el lector: el año que corre en la ficción, la edad del protagonista, los días, semanas, meses y años que van pasando en relación con los distintos acontecimientos. La desbordante extensión del texto (747 densas páginas) constiuye en sí misma una imagen del tiempo fluyente, que la conciencia limita y ordena mediante la palabra -el relato-. El tiempo, transformado en espacio textual, es aquel en que se encuentra un detino, preparado por las generaciones precedentes -que el recuerdo rescata- y cuyos efectos se proyectan hacia el futuro, pues la gran obra soñada no se escribe, pero se vivirá más allá de la escritura.

3. Conclusiones:

Simbad representa una summa paradigmática de la escritura malleana, donde se advierte la plena vigencia de una modalidad discursiva específica, designada por el autor como "narrar definiendo", y que consiste en la interacción de tipos discursivos (evaluativo, especulativo, introspectivo) en función de la narración. Puede decirse que el texto narrativiza una reflexión profunda sobre la escritura y sobre la función del escritor en el seno de una cultura, sin que lo metadiscursivo se recorte como adherencia parasitaria en un discurso que semiotiza estas reflexiones como materia narrativa. La aventura interior se teje alrededor de un símbolo nuclear: Simbad o la escritura deseada; por ello no hay historia sino por y en función del discurso, que en la introspección interpreta y da sentido al tiempo recobrado. *Simbad* significa, en la evolución del sistema literario argentino, una obra de continuidad y consolidación de una estética fundada por las vanguardias, donde arraiga el fenómeno que llamamos nueva novela.

EL LECTOR, LA MISCELANEA Y EL AMOR FUERA DE SUS GUIRNALDAS

Noemí Ulla

La narrativa argentina de alrededor de los años sesenta ha procurado un lector implícito cuyas mayores expectativas fueron el reencuentro de la "representación" o de la "mímesis" de los referentes sociales y políticos. Cuentos y novelas entregaron un mundo narrativo donde el lector pudiera reconocer de inmediato las pautas históricas o políticas que la escritura comprometida -doy al término el sentido sartreano- le ofrecía. Muchas veces esa voluntad estética convirtió el texto narrativo en una suerte de espejo o una suerte de trucos cuyo objetivo era disimular o anular la imaginación.¹

Hace diez años, Jean Franco, refiriéndose a *Operación masacre* (1964) de Rodolfo Walsh, *Historia de un naufrago* (1970, escrita en 1965) de Gabriel García Márquez, *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, entre otros, afirmaba:

"Lo que en estos textos está en juego no es tanto la inclusión de la realidad dentro del discurso,

1 Germán ROZENMACHER, en Néstor TIRRI, Realismo y teatro argentino Buenos Aires, La Bastilla, 1973, pp.178/183.

ni tampoco el rescate del 'contenido' sino el hecho de que la exposición de las prácticas significativas del discurso literario puede ser ahora extendida a textos históricos, sociales y políticos."²

Señalaba también la superación de "los viejos límites entre lo culto y lo popular" y la construcción miscelánea de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Ultimo round* (1969), con tipos de discursos diferentes de los de *Octaedro* (1974) y *62 Modelo para armar*. Ya es tradicional en la crítica argentina e hispanoamericana considerar a *Rayuela* (1963)³ como la inauguración de una nueva estética, ruptura de la separación estricta de los géneros literarios. Es conveniente precisar que el carácter de lo misceláneo se ha atribuido siempre a Julio Cortázar y no a su coetáneo, Adolfo Bioy Casares, cuya escritura de *Guirnalda con amores* (1959)⁴ bien merece compartir dicha prioridad de ruptura de una estética tradicional de los géneros.

Más de una vez Adolfo Bioy Casares enfatizó su intencionalidad de ser un escritor para la recepción. Prólogos de sus libros, entrevistas, y desde luego y en primer lugar, sus mismos libros de cuentos y novelas, presentan a un escritor singularmente atento al destinatario.

Para Bioy el lector es alguien a quien no se debe olvidar ni disimular, es el verdadero y único receptor de su narrativa. Cuando firmó con Borges bajo el nombre de Bustos Domecq (1942) los hoy famosos cuentos, ambos tuvieron muy en cuenta a un lector implícito que participaría activamente de la ironía y el humor con que invitaban a leer sus

2 Jean FRANCO, "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta", Escritura, Caracas, n° 3, enero-junio 1977, año II, pp. 3/19.

3 Noemí ULLA, "Discurso ficcional y discurso crítico en dos cuentos de las escritoras uruguayas Armonía Somers y Cristina Peri ROSSI", Femmes des Amériques, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.

4 Adolfo BIOY CASARES, Guirnalda con amores, Buenos Aires, Emecé, 1959 (edición que se sigue).

crónicas. Para ese archilector -la designación es de Michael Riffaterre- habría un claro mensaje: advertir la ridiculez, el exceso de un lenguaje artificioso o de floripondio que Borges parodió en forma ejemplar en la entonación de Carlos Argentino Daneri ("El Aleph", *El Aleph*, 1948), viendo en él al mal discípulo de Leopoldo Lugones. Con Borges, Bioy Casares comparte la necesidad de escribir una narrativa que alcance la llaneza de la conversación.

Dentro de obra tan generosa⁵, *Guirnalda con amores*, libro solitario de Bioy, aparece a fines de los años cincuenta como quiebra de sus libros anteriores y de la narrativa argentina de esos años. La construcción del volumen, sin obediencia a un género único, la fragmentariedad y la casi ausencia de lo fantástico, son en buena medida los motivos más evidentes de su distanciamiento respecto de libros propios que le preceden y le suceden. Hoy, a más de veintiocho años de su publicación, continúa una convivencia aislada entre cuentos y novelas suyos que parecen borrarlo, entre la narrativa, también, de sus contemporáneos.

"Los escribí en más o menos una semana, no así los cuentos de otros libros, que me llevaron meses. No lo digo porque sean mejor o peor, sino que es como otro procedimiento. Todos los libros no pueden tener el mismo nivel y un escritor debe también hacer aparecer otros aspectos de su producción, de lo contrario, como los viejos, se está repitiendo continuamente."⁶

5 La invención de Morel (1940) que inicia para Bioy, su narrativa luego de intentos poco logrados, y siguen a ella Plan de evasión (1945), La trama celeste (1948), Las vísperas de Fausto, El sueño de los héroes (1954), Historia prodigiosa (1956), El lado de la sombra (1962), El gran Serafín (1967) La otra aventura (1968, ensayos críticos), Diario de la guerra del cerdo (1969), Memoria sobre la pampa y los gauchos (1970), Dormir al sol (1973), El héroe de las mujeres (1978) La aventura de un fotógrafo en La Plata (1985), Historias desaforadas (1987).

6 Conversación con Adolfo Bioy Casares, 23-10-85, Buenos Aires.

De la fragmentariedad que este libro muestra son evidencias la inclusión alternada de pequeños fragmentos que intervienen en medio de los cuentos, como un espacio donde se instala la filosofía, la manera de ver el mundo o las reflexiones sobre la literatura, el saber de la vida cotidiana, la desmitificación de los convencionalismos, es decir la otra cara de lo que se muestra habitualmente, un juego de oposiciones entre la apariencia y lo real que está mucho más allá de lo que rápida y comúnmente se percibe. Quizás el fragmentarismo, que inaugura este libro respecto de la obra del autor y de sus contemporáneos, se relaciona con uno de los maestros de la generación de Bioy Casares: Macedonio Fernández.⁺ También comparte Bioy con Macedonio la consideración del lector, tan poco frecuente, nombrándolo, invitándolo, incitándolo a que cumpla su activa función. Sé que Bioy sonreiría ante esta comparación, como también lo habría hecho Borges: para ambos Macedonio no constituía una atracción para el lector, sólo aprecian en él su faz de interesante maestro en el pensar.

Lo importante es el lector y el libro (p. 9) se lee en el prólogo de *Guirnalda con amores*, después de detenerse en la excesiva autocrítica que lleva al autor a la corrección indefinida de manuscritos teniendo el pensamiento en la posteridad. Desplazar al autor para jerarquizar al lector, es lo que Bioy propone, también con un referente textual, el doctor Johnson, a quien cita por su defensa del fragmentarismo, del aforismo, ante la imposibilidad futura de "entretejer lo anecdótico en un sistema" (p. 9); imposibilidad que no sólo se le presentará al autor, sino también al lector.

Las reflexiones de Bioy parecen ser algo proféticas -al menos en este hemisferio-, en la medida en que la época actual tiende cada vez más a restar tiempo del ocio llenándolo de trabajo y de obligaciones, de manera que el lector tiene menos oportunidad de gozar con una larga novela y el autor, que en general no vive exclusivamente de lo que escribe, tampoco se propone la escritura de narrativa de mayores

(+) Noemí ULLA, Macedonio Fernández, Buenos Aires, CEAL, 1980, en Historia de la literatura argentina, Capítulo n° 65.

dimensiones. Acosados por el mismo problema, lector y autor ven limitado su tiempo. En el prólogo del libro que me ocupa, Bioy apunta a aventurar el futuro posible de la obra literaria y su recepción.

La autocrítica y la pretendida distancia que respecto del libro quiere tomar el autor, le hacen considerar *Guirnalda con amores* como una "despreocupada miscelánea" (p. 9), cuya composición constituye una de las transgresiones al discurso de los géneros literarios y a su poética. Y tanto pesa a este escritor la inseguridad sobre la estética de ruptura de las convenciones literarias sobre los géneros, que las primeras palabras del prólogo hacen referencia a la relación entre la muerte y la publicación del libro: "Lo menos presuntuoso, para publicar esta despreocupada miscelánea, sería que yo esperara a estar muerto" (p. 9).

Pocos escritores de la década del cincuenta y del sesenta han dado cuenta del lector como lo hace Bioy Casares en la interioridad de sus narraciones. En la escritura conjunta con Borges, Bioy aparece también compartiendo esa afabilidad, la cordialidad de tener presente al lector nombrándolo, dirigiéndose a él con solidaridad o actitud participativa. Bioy Casares propone al lector -como también lo proponía Borges- la posibilidad de interpretar sus textos de otra manera y muchas veces lo incluye en el relato con el pronombre *ustedes*, registrando un lector plural, como también lo hizo Borges ya en "Hombre de la esquina rosada":

"Yo entreveo una moraleja, pero ustedes quizá descubran otra, pues toda fábula y todo símbolo que no ha muerto permiten más de una interpretación" ("Mito de Orfeo y Eurídice", p. 128).

Así, el uso de los verbos *dicendi* suele ir acompañado de términos dirigidos al lector, mediante la función apelativa:

"...habíamos dejado el Renault. ¿Recuerdan el lugar?" (p. 16) "*Ustedes* lo saben: yo estaba dispuesto a sacrificar a Bárbara" (p. 20)

"*Ustedes conocen* el establecimiento" (p. 187)

"no los conté, pero *afirmo* que había más de veinte"

(p. 18) "¿En sus ojos brilla una luz? No lo *dudéis*".
 (p. 192) "Fuerza es *declararlo*: el baño de mar obra
 en mi organismo" (p. 25)

Este lector a quien el narrador invita a interpretar su fábula representa también el reconocimiento de la condición "viva" de la literatura, pero al mismo tiempo es el lector que tiene frente al autor el *horizonte de expectativas* observado por Jauss (cuyo nombre Hans Robert Jauss tomó de Karl Mannheim)⁷ y que ante la aparición de un libro de Bioy Casares, su expectativa es la de encontrarse con el cuento o la novela. Para este lector -seguramente el lector "culto" de Harald Weinrich, el lector "implícito" de Wolfgang Iser o el lector "modelo" de Umberto Eco-, es para quien Bioy escribe el prólogo de *Guirnalda con amores* y a quien necesita explicar el cambio de su modalidad narrativa: la transgresión al género que siempre cultiva y al que el lector lo vincula, es también lo que merece -según el narrador- ser explicitado al lector. Tan social es la escritura de Bioy, como social es también su lectura.

La recurrencia a lo fragmentario también aparece en Julio Cortázar, aunque la práctica de escribir textos no vinculados entre sí semánticamente, la ejerció muchos años más tarde de la publicación de *Guirnalda con amores* (1959). Viene a la memoria la reciente consagración de un libro cuya unidad, paradójicamente, es estar constituido por fragmentos, el *Libro del desasosiego*⁸ de Fernando Pessoa, cuya relación con el desasimiento del autor fue lo que lo obligó a trabajar sólo con fragmentos desde 1912 hasta 1935, con el consiguiente silenciamiento -más de cuarenta años- y retraso de su aparición.

El mismo año en que se publica *Guirnalda con amores*,

7 G. MBRECHT, JAUSS, WEINRICH, KOHLER y otros, La actual ciencia literaria alemana, Salamanca, Anaya, 1971, p. 127.

8 Fernando PESSOA, Libro del desasosiego, Barcelona, Seix Barral, 1984.

informa sobre su recepción una reseña de Edgardo Cozarinsky⁹, donde hace referencia al distanciamiento que muchos lectores de Bioy encontraron en el libro respecto de otras obras suyas, como *Plan de evasión* o *El sueño de los héroes*.

Las reflexiones sobre la escritura, siempre presentes en los textos de *Guirnalda con amores*, y diseminadas en el libro, componen la poética del autor, a veces rigen la vida cotidiana hasta el punto de que la literatura le propone una manera de ver el mundo, una lectura del mismo. Cuando el protagonista de "Todas las mujeres son iguales" atraviesa en auto la zona del Béarn, como homenaje a Paul Jean Toulet (1867-1920), poeta, narrador y crítico francés oriundo de Pau, a quien Bioy Casares menciona con frecuencia (Toulet nace en Pau y muere en Guéthary), ya que es uno de sus modelos literarios, describe el camino gozosamente: "entre laderas labradas, vivos verdes, ocres de tierra desnuda, case-ríos con techo de pizarra" (p. 71) y evoca a dos escritores románticos, y los efectos de sus lecturas en el público:

"El europeo desdeña este paisaje ordenado: Byron y Lamartine le enseñaron a maravillarse ante la naturaleza feroz del valle de Ossau, hasta el punto de que si en la guía usted lee *camino pintoresco*, descuente que va a serpentear por las alturas, entre barrancos y peñascos. Cada uno se admira de lo que no tiene." (p. 71).

En este mismo cuento se advierte sobre los riesgos de vivir literariamente y recordando a Oscar Wilde y a Toulet, el narrador ejemplifica sobre los inconvenientes de llevar a la práctica la vida de escritores admirados, como si los modelos literarios no pudieran ser, de ningún modo, modelos de vida:

"Yo he descubierto que es muy peligroso aplicar a la conducta ideas literarias."

9 Edgardo COZARINSKY, Guirnalda con amores, de Adolfo Bioy Casares", Sur, Buenos Aires, n° 261, nov. - dic. 1959, pp. 50/52.

Once libros componen *Guirnalda con amores*, al que alternan ordenadamente un libro con dos relatos -uno de ellos lleva tres- y un libro con fragmentos. En total son cinco libros con dos relatos y cinco libros con fragmentos, compuestos por aforismos muchos de ellos.¹⁰ Los doce relatos de los seis libros tienen el discurso amoroso de la cortesía, la festividad, muchas veces de la trivialidad, pero siempre burlan los convencionalismos. En el narrador se incluye también el escritor que hace referencia a la práctica de la escritura, a la situación de escribir, a la consideración de los escritores según el mundo los ve. El referente europeo es el de los paisajes en "Encrucijada" y "Una aventura", cuyos discursos literarios alternan la descripción de lugares de ocio, donde los viajeros establecen relaciones cordiales y corteses, cuyas aventuras amorosas están desprovistas de todo sentido trágico. El humor -tan constante en estos dos cuentos- disuelve sorprendentemente la menor sospecha de dramatismo. El discurso amoroso codificado por la narrativa tradicional y/o folletinesca está ridiculizado, de la misma manera que su referente social; en cuanto el narrador usa deliberadamente o no uno de sus clisés, de inmediato se desliza la mención humorística que destruye toda sospecha de arrobamiento emocional. Ese enunciado opera más de una vez como una enunciación dirigida al lector, a quien el narrador invita a divertirse y a compartir la burla:

"Detuve el coche y, como en las películas, caímos uno en brazos del otro. No caímos también en el fondo del barranco, porque empuñé a tiempo la palanca del freno" (p. 17)

Así, lo que parecía enunciarse de manera informativa, señalando la semejanza con el cine -semejanza que degrada con comicidad la situación amorosa- es rápidamente connotado como una situación ridícula y próxima al gag cinematográfico.

10 Y una traducción de la Oda V del Libro I, de Horacio, traducida también por Silvina OCAMPO en Poemas de amor desesperado, Buenos Aires, Sudamericana, 1949, p. 121.

El diálogo de los amantes suele aparecer también desmitificado y la situación amorosa galante cae en la mayor de las irreverencias ante el objeto de amor:

"Sacó el pañuelo de mi bolsillo y me limpió los labios.

- Ahora ¿qué hago?- preguntó, mostrando las manchas rojas del pañuelo.

- Lo tiras- contesté." ("Encrucijada", p. 19)

Mildred ("Una aventura") comparte con Margarita ("Todas las mujeres son iguales") el mismo código femenino, el modelo de mujer burguesa que sigue al marido ocupado también de *ordenarle el mundo y la economía*, que ellas desconocen y desbaratan, como Mildred, o respetan, como Margarita. La frivolidad reúne en Margarita todos los saberes y vulgarismos que una mujer de su clase tiene ante el hombre a quien no considera más que como objeto de estabilidad, de tal modo que lo frívolo total es aparente en ella, o en todo caso su frivolidad está codificada. Cuando el narrador-protagonista cuestiona que llame "el Gordo" a su marido, porque no lo es, Margarita responde:

"Pero es un hombre como queremos para la casa las mujeres. no está en la pavana, como tú; no es un frívolo. Tiene los dos pies firmemente enterrados en el piso y piensa en problemas de su casa, de su familia, de mi dinero. Es un burgués. Cuentas con él (...) tiene pelo y no tiene barriga; pero corresponde al tipo." ("Todas las mujeres son iguales", p. 69)

El narrador burla ese discurso femenino de la ansiada seguridad, con su disolución, ya que elpreciado burgués se apresta a llevar a Margarita a un asilo de alienados, para quedarse con su herencia. El código de sus clases se cierra en el círculo de los mismos comportamientos.

El narrador suele intervenir con connotaciones ideológicas después de dirigirse al lector en forma directa y a partir de los amores de Verónica ("Todos los hombres son iguales"),

viuda joven que narra un episodio con el adolescente hijo de una amiga lejana:

"Confío que el episodio no sugiera al lector cínicas reflexiones contra las mujeres. Pretender que una persona que enviuda a los veintisiete años, después de haber sido feliz en el matrimonio, quede sola para el resto de la vida, me parece ilógico." ("Todos los hombres son iguales", p. 56).

"Reverdecer" presenta el discurso indirecto con intervenciones del discurso directo. Valentín Voloshinov¹¹ distingue dos variantes del modelo del discurso indirecto: la *modificación analítica del referente* y la *modificación analítica de la textura*. Con la primera se logra alguna despersonalización del discurso referido, pero permite sin embargo la réplica o el comentario en el discurso del autor, y mantiene entre el enunciado que refiere y el referido, una separación nítida. En cambio con la segunda se incorporan en el discurso indirecto, palabras y locuciones propias de la subjetividad del mensaje, de lo estilístico del mismo, que suelen particularizarse con el uso de las comillas, para acentuar su coloración.

Bioy Casares cultivó muchas veces en los textos que le pertenecen, o en aquellos que escribió con Borges, la segunda modalidad. Como en "Moscas y arañas", en "Reverdecer" el narrador ha preferido, a diferencia de la mayoría de los cuentos que componen *Guirnalda con amores*, el discurso indirecto, rasgo que pone a estos cuentos en situación de extrañamiento respecto de los otros, donde el discurso está personalizado. En cambio la despersonalización del discurso amoroso permite al narrador internarse aquí en la emotividad de la muerte con toda la libertad que la lejanía del discurso indirecto le otorga. El juego del amor, el carácter lúdico que pueden tener las relaciones amorosas, es el imperativo de "Encrucijada", "Una aventura", "Todos los hombres son iguales", "Todas las mujeres son iguales". La muerte en "Rever-

¹¹ Valentín VOLOSHINOV, El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, pp. 155/172.

decer" y el paso del tiempo en "Los regresos" disuelven la cortesía del discurso amoroso: a éste se le impone un saber del dolor.

Tanto en los diálogos como en el discurso referido el voseo rioplatense no aparece, aunque el narrador puntualiza la falta de sencillez de Vittorini ("Encrucijada"), "contestó con irritante solemnidad" (p. 16), luego de la enunciación de su discurso. Respecto del *tuteo* no hay vacilaciones, es el tratamiento que el autor ha elegido, en cambio en *La Furia* de Silvina Ocampo, de la misma fecha que *Guirnalda con amores*, se presenta predominio del *tuteo*, pero en algunos cuentos el trato es el *voseo*. Esta pareja de escritores, además de colaborar juntos en la novela *Los que aman, odian*, comparten desde el comienzo de sus prácticas literarias, reflexiones sobre la escritura y poéticas que los han aproximado, sin embargo parecería que Silvina Ocampo se inicia en el uso del *voseo* literario antes que Bioy. Ambos, juntamente con Borges, tendieron a caracterizar las particularidades del habla rioplatense en distintas clases sociales o estratos de la cultura: la ironía y el humor, siempre presentes en el discurso literario de estos escritores, contribuyen a diseñar el perfil lingüístico-social, las diferencias diastráticas o las desigualdades entre los estratos socio-culturales de Buenos Aires, sin "representar".¹²

Si tenemos en cuenta otros libros de esos años, advertimos que *Guirnalda con amores* es algo solitario respecto de esa particularidad rioplatense (la falta de *voseo*), ante algunos cuentos de *Final de juego* de Julio Cortázar, *Los ojos del tigre* de Germán Rozenmacher, *Las malas costumbres* de David Viñas, *No* de Dalmiro Sáenz, pero al mismo tiempo, y esto parece extraño, cultiva una escritura singularmente sencilla, en convivencia con aquella prosa conversada que tanto apreció su amigo y coautor, Jorge Luis Borges.

12 María Luisa BASTOS, "Habla popular/Discurso unificador: El sueño de los héroes, de Adolfo Bioy Casares", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 125, oct. - dic. 1983, pp. 753/766.

LA LITERATURA DE HECTOR BIANCIOTTI Y LA INSERCIÓN DE LAS LETRAS ARGENTINAS EN LA PERIODIZACIÓN POSTMODERNA

Graciana Vázquez Villanueva

Periodización y Literatura Nacional, dos ejes problemáticos que conducen la reflexión sobre la obra de uno de los escritores más conflictivos de las últimas décadas. La presencia de Héctor Bianciotti dentro de la Literatura Argentina se manifiesta contradictoria, ya sea política o culturalmente. Analizar por lo tanto su discurso literario implica el necesario relevo de las condiciones que lo generaron, reconstruyendo el espacio en el que como sujeto intenta tomar posición. Espacio que depende en primera instancia de su condición de auto-exiliado, en Italia primero, en Francia después a partir de 1955, y luego de su actividad como lector de Editorial Gallimard y como crítico en el *Nouvel Observateur*, de sus relaciones con el grupo 'Tel Quel y de su amistad con Severo Sarduy (quien prologa su tercer novela *Ritual*) y con Jorge Luis Borges (Bianciotti anuncia desde Ginebra por radio Continental el fallecimiento del escritor), de los premios que obtuvo (Premio Médicis 1977 por *La busca del jardín*, el Gran Premio Difusión otorgado por la Academia Francesa, Premio al Mejor Libro extranjero 1983 por *El amor no es amado*, Premio Fémina por *Sans la miséricorde du Christ*, también seleccionada por el Goncourt). En su

obra, como en la de Cortázar o en la de Borges, 'el color local' acaso hay que buscarlo en el casi eterno 'desgarramiento argentino', ante la búsqueda del origen, el saber quienes somos pero a partir del universo. Para unos esta actitud puede ser deleznable, para otros, un fin supremo.

En este trabajo proponemos una posibilidad para insertarnos en el "problema Bianciotti": enmarcar su literatura dentro de la concepción postmoderna del arte, no de manera determinante, sino simplemente espejeante y a partir de allí buscar probables conexiones entre el pensamiento postmoderno, la teoría de la literatura que Bianciotti desarrolla en su escritura y el tema nacional.

Hacia la conceptualización del pensamiento y del arte postmodernos

La conceptualización que aquí desarrollamos parte de la premisa de que lo que en un nivel parece un espectáculo vacío y publicitario, es parte de una lenta transformación cultural en las sociedades occidentales, un cambio de sensibilidad, que el término *postmoderno*, por el momento, describe adecuadamente. Acordemos con Fredric Jameson que el *postmodernismo* es un concepto *periodizador* cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico. El postmodernismo no es entonces tanto una cuestión de estilo como una cuestión política y cultural en sentido amplio.

La condición postmoderna, es decir, la condición del saber en las sociedades más desarrolladas ha sido definida por Jean Francois Lyotard como "el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del Siglo XIX". (Lyotard, 1984:9). Esta condición se define como una *toma de conciencia* respecto de los ideales básicos de la Modernidad: progreso, superación, vanguardia, toma de distancia que implica el rechazo implícito de lo nuevo, lo moderno, como lo único valioso.

Frente a la doctrina de la 'no interferencia' entre las humanidades y lo social, el culto al experto, a la autoridad

de campo que caracteriza a una sociedad en las que *las humanidades se mantienen alejadas entre sí y de la realidad*, el postmodernismo en teorías sociales y artísticas *postula una contrapráctica de interferencia mediante la crítica a las representaciones oficiales, los usos alternativos de la información y la recuperación de la historia*. Ya es común en algunos círculos postmodernistas, principalmente en arquitectura y artes plásticas, *propagar la reintroducción de dimensiones simbólicas, la mezcla de códigos y la reapropiación de las tradiciones regionales y locales*. La misión es deconstruir el espectro mundial que se hereda y a través de una contradicción sintética incorporar las peculiaridades de un lugar concreto. Prueba de ello son los proyectos paisajísticos, la nueva poesía de la naturaleza, la vuelta a las tradiciones locales y la recuperación de los dialectos.

Tal *esquizofrenia* entre lo 'moderno' y lo 'tradicional' como la define Baudrillard es sintomática del momento postmoderno y se está extendiendo a todo el movimiento cultural que tiende cada vez más a privilegiar los *no sincronismos*.

En lo que respecta a la experiencia artística y a la literaria filósofos como Jürgen Habermas y Jean Francois Lyotard analizan la situación del arte y las humanidades doblemente amenazadas por la política cultural y el mercado, por un lado, y por otro, por la creciente separación de los procesos artísticos y sociales. Habermas piensa que si la Modernidad ha fracasado ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de los expertos, mientras que el individuo concreto vive el sentido 'desublimado' y la forma 'desestructurada', no como una liberación, sino a la manera de un inmenso tedio. Habermas estima que el remedio contra tal parcelación de la cultura y contra su separación respecto de la vida sólo puede venir de un cambio de estatuto de la experiencia estética en la medida en que ella "ya no se enmarque alrededor de los juicios críticos de los expertos del gusto" y en cuanto sea empleada para "iluminar una situación histórica de la vida y se relacione con problemas vitales" (Habermas, 1986: 33). Para Habermas es preciso que los escritores y los artistas vuelvan al seno

de *la comunidad*, o por lo menos, si se opina que la sociedad está enferma, atribuirles la responsabilidad de curarla.

Jean Francois Lyotard analizando la situación del arte y de la literatura observa una serie de principios comunes, generalmente críticos y positivos, que él enmarca dentro de lo postmoderno:

- Las multiformes apelaciones a *suspender la experimentación artística* que conlleva una incitación al orden, un deseo de unidad y de identidad, una necesidad de representación.
- Las críticas a *las vanguardias* en tanto que éstas han puesto en crisis el concepto de 'realismo', ya que las obras, según Lyotard parecieran moverse por un lado, en la pintura de una realidad desestabilizada, no determinable que exalta el tanteo y la experimentación en la obra misma, y por otro, en la figuración de una nostalgia, de un juego o de una negación de la realidad.

Para Lyotard el *arte moderno* ha puesto en conflicto las facultades del sujeto creador con respecto a la conceptualización o concepción de los objetos y a la representación de los mismos, siempre hay algo que no se puede concebir, o bien algo que no se puede representar. Lo postmoderno sería entonces lo que alega *lo impresentable* en lo moderno y cuestiona el porqué; aquello que niega la consolación en las formas bellas, en el puro juego, en el consenso del gusto; aquello que indaga las presentaciones nuevas no para gozar de ellas sino para hacer sentir que hay algo impresentable. No le corresponde al arte dar realidad sino intentar dar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado. Es preciso que el escritor y el artista se *interroguen acerca de las reglas de narrar y pintar* que le han sido legadas o enseñadas. Para Lyotard, el escritor y el artista estarían en la posición del filósofo ya que:

El texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio no están gobernadas por reglas ya establecidas y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinativo, por la aplicación a este texto, a esta obra de categorías conocidas.

Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. (Lyotard, 1987: 21) [el subrayado es nuestro].

Teoría, crítica, literatura

Desde los últimos años de la década del 70, según Andreas Huyssen, emergió un consenso acerca de que así como el postmodernismo representaría la vanguardia actual en el arte, el *postestructuralismo* sería su equivalente en la teoría crítica.

Tal paralelo se apoya en las teorías y prácticas de la textualidad y la intertextualidad, que tornan más borroso el límite entre el texto literario y el texto crítico.

Con sus obsesiones sobre la escritura, los pensadores postestructuralistas privilegian la invención estética y el experimento, apuestan a la autorreflexividad no del autor-sujeto sino del texto, construyen la perspectiva de que nada existe fuera del texto, conceptualizan las transgresiones que tejen infinitamente la trama textual, elogian la huella, el resto, la falta. Es justamente, en esta exaltación por la reflexividad de la escritura donde radica su característica fundamentalmente postmoderna.

En el momento en que es común disertar en torno de "la crisis de las humanidades" los postestructuralistas postulan *el lugar fundamental de la literatura*, como centro donde convergen todas las ciencias, la historia, la filosofía y el psicoanálisis. Derrida afirma que la literatura debe ser como filosofía y la filosofía como literatura. Foucault utiliza la literatura para su concepción de la 'nueva historia' y construye sobre la Literatura su teoría de la sexualidad, de la locura, de la criminalidad. Deleuze postula que la Literatura Norteamericana es el único medio que ha logrado proponer un modelo de esquizofrenia o de impugnación contra el mundo capitalista.

El postestructuralismo a su vez traslada el potencial creador de lo estético a *la teoría* y postula la necesidad de una Literatura que se escriba a sí misma, que reflexione

sobre lo 'significable' para poder expandirlo, una Literatura que interrogue su propio sistema de constitución. Teoría, crítica, Literatura convergen en el concepto de *escritura*. Surgen entonces textos literarios con un grado cada vez mayor de autorreflexividad.

En la Literatura Argentina de las últimas décadas lo que nos llama la atención es la complejidad, sensible en el hecho de que a *un nuevo espacio literario*, se añade *la reflexión en el interior de los textos y los vuelve infinitamente abiertos*. Pensemos en la Literatura de Juan José Saer y de Héctor Bianciotti, este último imbuído por el potencial reflexivo del postestructuralismo francés y el Nouveau Roman que lo determina como hacedor de una Literatura muy afín a la praxis crítica.

El problema Bianciotti

Dentro del panorama de la narrativa que se comienza a producir a partir del sesenta, la escritura de Héctor Bianciotti -una de las más ricas y densas de las últimas promociones- se ha venido desarrollando en una zona de silencio, con las características de un trabajo riguroso y sistemático, que hace del relato y de sus condiciones de producción uno de los temas centrales. Textos elaborados en un permanente *ensayo de reflexión sobre la producción de sentido que ejerce cada narración, y sobre el sentido mismo de narrar* que parecen parafrasear a Umberto Eco cuando afirma que "el arte moderno parece moverse más en el ámbito de la justificación histórica, de la determinación de una poética aplicada o de los modelos operativos, que en el ámbito de la valoración estética" (Eco, 1985:250)

La escritura de Bianciotti exagera la puesta en abismo de su propia historia constructiva, principalmente el drama de narrar, la dolorosa puesta en acto de la escritura. Así lo declara Livia en *Detrás del rostro que nos mira*:

Escribir, un martirio. Porque escribir es recordar implacablemente. No por fuerza lo que se ve,

lo que a uno le sucede, sino las aventuras de la imaginación que el ser profundo, ese al que nos hemos ido reduciendo, el temible, el inmóvil, el cruzado de manos, el yacente de los ojos fijos sobre la puerta que ha de abrirse, urde. (Bianciotti, 1977:205) [el subrayado es nuestro]

Es en su novela *La busca del jardín* (1978) donde Bianciotti desarrolla las dos líneas fundamentales que vertebran su obra; por un lado, *lo local*, que emerge temáticamente, como inscripción geográfica de un universo narrativo intensamente preocupado por asentar sus propias condiciones de universalidad cultural; por otro, las condiciones que conectan directamente su escritura con un *referente literario cosmopolita*, presente en todos sus relatos. En este sentido la escritura de Bianciotti se construye como un ejercicio de reflexión permanente sobre la Literatura, de tal modo que el discurso de esta última -vehiculizado siempre en el intertexto- se convierte en el interior de la obra, en un objeto central de representación, que comparte su campo referencial con el que provee la realidad inmediata.

De este modo se conjugan una temática ligada a la realidad nacional y orientada a su representación, y por otro lado, un sistema de representación en virtud del cual esa realidad requiere, para enunciarse, el marco referencial que proporcionan otras Literaturas.

La densidad que ofrecen los textos de Bianciotti y en especial *La busca del jardín* surge en principio, de la descripción permanente que ofrecen de sus propios *mecanismos constructivos*, y de *la reflexión sostenida que ejecuta la escritura sobre su propio instrumento*. Esta reflexión permite leer en la obra la génesis material de su escritura y funda un espacio teórico en el que se *autodefinen lo imaginario y la inserción de ella misma en la Literatura nacional*. En otros términos, cada texto narra su historia, que a su vez traza la historia de la producción textual:

La sensación ¿sabe? -declara De Cid en *Los desiertos dorados*- la sensación, cuando uno ha terminado un trabajo, la sensación de espanto al imaginar

el proceso de creación, el esfuerzo, y lo que no habíamos previsto y constituye lo mejor del libro... Pensar que podríamos habernos detenido, no haber hecho nada... Me pregunto, mejor dicho, le pregunto a usted, si cree que es la ilusión vana de haber hecho algo... o si acaso, hemos hecho algo, algo que debía hacerse. (Bianciotti, 1975: 133) [el subrayado es nuestro]

La busca del jardín, novela sobre el ciclo y sobre la producción y relato de tema campesino. Como contexto en ella emerge el marco de una sociedad campesina, marginada y estática, que reproduce internamente, sin variantes el modelo de una organización ancestral. El desarrollo de este núcleo temático permite, a su vez, ir consignando una exposición sistemática de la producción textual, exposición que revela una evidente filiación con la teoría postestructuralista.

Texto que supone pre-textos, presencias anteriores, no visibles (a veces) pero implícitas y en los que una serie de significantes alude siempre a un significante primario que queda tachado, perforado, suprimido. Literatura que se concibe a sí misma, en primer lugar, como un leer-escribir desarrollando la idea borgeana de que toda ficción comienza y se origina en la lectura de otro texto. Literatura que en segundo lugar, opera sobre el tejido de otros textos y los desgaja para desarrollar la idea de la cultura como palimpsesto y que por lo tanto hace de la lectura (de la crítica) una nueva forma de escritura literaria, generando textos que se construyen en el intertexto. Los textos de Bianciotti narran su "hacerse", no sólo desde la perspectiva de un proceso inmanente sino también desde la que se centra en su relación con otros campos textuales porque:

La lectura es un acto, sino de creación, de verdadera recreación. Aprender la vida, su propia vida. Un libro que se va borrando a medida que los ojos recorren sus páginas, una agenda vieja en la que nadie anotó nunca un nombre, una fecha perdurable. (Bianciotti, 1977:140) [el subrayado es nuestro]

Este segundo hacerse parte del hecho de que cada relato instrumento también en su construcción, ciertos soportes narrativos de la serie literaria general que incorpora de manera intencional -como materia prima y como referente- y que somete a distintos tratamientos que van desde la parodia hasta los registros de estilización. Cada texto de Bianciotti deconstruye sus confluencias culturales para cuestionar su propia razón literaria, y transfigurar su noción de *textos liberados de los textos*. Operación que sólo puede ser paródica, irónica, hecha de citas, de interferencias, de sustituciones, porque su empresa decodifica el paisaje de la lectura, el ámbito fiable de lo literario; pero que al mismo tiempo, da lugar al centro de su fe verbal, con un rigor que fija y que sopesa, que trabaja en el mismo derroche la artesanía de su prolija sintagmática, de sus lúcidas correspondencias internas y desdoblamientos.

En *La busca del jardín* operan dos fuerzas intertextuales básicas, por un lado, *la tradición de la literatura gauchesca*, que permite a la ficción de Bianciotti la adscripción temática a un ámbito y a una realidad de precisos contornos locales, alrededor del cual teje la realidad social, la conceptualización geográfica de la pampa gringa y el problema del exilio interior del ser argentino; por otro, *la tradición postestructuralista*, que le provee el marco de una enunciación literaria que piensa su referente, a partir de las condiciones y significaciones que le proporciona la literatura universal, incorporando la autorreflexividad de los textos, la teoría de la escritura y de la lectura, la conceptualización de su propia escritura y la reformulación de la literatura nacional.

La busca del jardín se muestra como el producto de sucesivas relecturas y reescrituras configurando la idea de "texto único", que se resiste a la formalización definitiva, y sobre el que la escritura vuelve para ensayar sus más diversas posibilidades. Texto que narra una *historia escrituraria personal*, que abarca todos los textos que la preceden (*Los desiertos dorados, Ritual y Detrás del rostro que nos mira*):

La idea de totalidad trajo con ella -piensa el narrador *la metáfora del mundo como texto* y recordó la historia de un libro que contiene todo lo que

el poeta, que lo recibe de manos del ángel, puede desear saber. (Bianciotti, 1978:104) [el subrayado es nuestro]

Texto que configura a un sujeto anónimo atravesado por las palabras, descentrado, que es *pura relación textual* y que postula la categoría del ser como *representación*, ser que busca hacer presente lo ausente, ser que es el otro y el mismo, pura metáfora de los que fue, pura esencialidad de la *ausencia*:

A lo lejos en un espacio del *que seremos siempre los ausentes y cuya existencia -doble ficción- no se debe sino a nuestra conjetural ausencia y así el canto, si canto hay, nace de nuestra propia ausencia, en un lugar inexistente... La suma de todo lo aprendido y olvidado y recreado ya no está en él, sino en las preciosas páginas que ha escrito.* (Bianciotti, 1978:211) [el subrayado es nuestro]

Texto que opera sobre *el resto, la ausencia, la huella*. Resto que es huella de otro texto anterior, siempre aludido (en términos de Lyotard). Resto que además es lo que cae de toda lectura, de toda interpretación y que por lo tanto postula la necesidad de una crítica polifónica, con una multitud de miradas, con una multitud de sistemas. Resto sobre el que cada texto de Bianciotti radicaliza el carácter significativo de la escritura y construye un espacio formado por el estallido de voces, por parcelas de lugares y por residuos temporales. Resto que explicita la incapacidad para captar el origen (lo ausente) pero que al mismo tiempo lo enuncia:

Un gran vacío, un simple vacío sobre el que se imprimen huellas, en el que se abisman hechos palabras que reptan o se yerguen de repente, en cualquier momento. Un vacío inmóvil que acarrea sobre el cuerpo palabras, concreciones variables de un complot de sensaciones, impresiones, datos, que se resuelven en sueños, en otras palabras, en inesperadas brusquedades, en reblandecimientos

viscosos, y crispaciones que ocupan el primer lugar de la escena, nos ocupan, nos desplazan. (Bianciotti, 1973:80) [el subrayado es nuestro]

Y es justamente en *la ausencia* donde Bianciotti va a centrar su búsqueda de la *tradición cultural*, porque sus textos abren la cuestión sobre la conservación de las tradiciones. Su literatura opera en un campo de tensión entre *tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y cultura alta*. Tensiones que ya no pueden ser pensadas según las categorías opuestas de progreso y de reacción, de presente y de pasado, de modernismo y de realismo, de abstracción y de representación, de vanguardia y de Kitsch.

Literatura de reconstrucción, de recuperación de una historia (la Argentina de mediados de siglo), literatura de regresión al origen, pero también literatura del juego, de los no sincronismos, de la pura proliferación intertextual, que hace del texto una metáfora del mundo para poder descifrar aquel jardín que se busca -la pampa, el Edén-.

Tal vez sea vana nuestra periodización de 'postmoderna' para una literatura como la de Bianciotti, porque si esta escritura puede definirse como postmoderna ya que a *la textualidad infinita, a la autorreflexividad de la escritura y al sujeto descentrado* suma *la recuperación de la historia nacional*, antes que nada debe definirse como pertinentemente argentina, como en Cortázar, como en Borges, ya que tiene su serie de pertenencia -la obra de José Hernández y de Ricardo Güiraldes, y por supuesto la de Jorge Luis Borges, ya que como él Bianciotti:

... se ha soñado y ha soñado a los otros, tal vez se sueña y los sueña. Sabe que todo soñador obra contra el mundo y contra los otros, ya que soñando los modifica, los ataña, los sustituye, los confunde. *Más como el CIEGO, no se siente culpable de tal actividad: el jardín, la noche, los otros, el amor mismo y el odio, y ese rostro que ha llegado a ser irrevocablemente el suyo, ya no serán más que palabras, frases, páginas a lo sumo.* (Bianciotti, 1978:105) [el subrayado es nuestro]

La literatura de Héctor Bianciotti es *símbolo de una escritura* que se inicia cuando "el padre lo arroja del jardín mientras le grita (sin saber que está repitiendo una de las lecciones de catecismo que ha lanzado al aire)" (Bianciotti, 1978:17) y que se complejiza en la demostración de una poética, fundamentos de un saber teórico que analiza la escritura, la lectura, la ficción, la historia de los textos y la praxis crítica del mismo Bianciotti recreando a Lacan, a Derrida, a Foucault, a Dante, a V. Woolf, a Proust, a Joyce, a Roland Barthes, puro goce de lo escribible, de lo legible. Busca que conduce a Borges y al desgarramiento de lo nacional para postular que:

Es el otro el que sabe. El otro quien conoce el eslabón y la cadena. El otro, así lo espera, quien más allá de las palabras, en un silencio nuevo, vertiginoso y exacto, le dirá la PALABRA. (Bianciotti, 1978:209)

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. "El éxtasis de la comunicación". En *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós. 1986.
- Bianciotti, Héctor. *Ritual*, Barcelona, Tusquets. 1973.
- Los desiertos dorados*, Barcelona, Tusquets. 1975.
- Detrás del rostro que nos mira*, Barcelona, Tusquets. 1977.
- La busca del jardín*, Barcelona, Tusquets. 1978.
- Habermas, Jürgen. "La modernidad: un proyecto incompleto". En *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós. 1986.

Lyotard, Jean Francois. *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra. 1984.

Qué fue la postmodernidad. En revista Quimera, 1987. n. 59.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Gedisa. 1986.

**LA CONCEPCION DEL POETA EN EL CUBISMO
CREACIONISMO Y SU RECEPCION EN
DIAS COMO FLECHAS,
DE LEOPOLDO MARECHAL**

Gloria Videla de Rivero

Días como flechas surge en el contexto del movimiento martinfierrista que sintetiza y recrea, a su vez, una pluralidad de tendencias de vanguardia europeas. Nos interesa tratar de aislar ciertos puntos de contacto entre *Días como flechas* (1926) y el cubismo-creacionismo, que se receptó en el ámbito hispanoamericano, ya a través de lecturas directas de Huidobro, Reverdy y otros autores, ya a través del ultraísmo español.

Marechal recepciona algunos aspectos del cubismo-creacionismo y los transforma e integra coherentemente en sus preocupaciones metafísicas, en su poética, en su búsqueda expresiva: la visión del poeta cósmico, vencedor del tiempo y del espacio; la mujer, puente hacia el infinito; la poesía como producto y a la vez instrumento del poeta-creador (o creacionista) así como ciertas técnicas literarias, en el plano del significante, que luego enunciaremos.

De todos estos puntos que relacionan *Días como flechas* con el cubismo-creacionismo, consideraré preferentemente la concepción del poeta y algunas de las estrategias literarias que la expresan.

La visión del poeta en el cubismo - creacionismo.
 La concepción del poeta en el cubismo-creacionismo es heredera de la que se forja en el romanticismo, en el post-romanticismo y en el simbolismo. Desde Baudelaire se acentúa el distanciamiento entre el "yo lírico" y la persona empírica del poeta. Se va afianzando la concepción del poeta vate y demiurgo. Hugo, Baudelaire, Rimbaud, son algunos de los hitos en esta evolución. Las *Cartas del vidente* (1871) de Rimbaud giran en torno del *voyant*. La idea, que tiene su origen entre los griegos, fue reactualizada por el neoplatonismo renacentista y -a través de Montaigne- llega a Rimbaud, quien acoge también ecos de Victor Hugo. Según esta concepción, el poeta llega a lo desconocido, ve lo invisible, oye lo inaudible. la mirada poética penetra en el misterio. El sujeto de esta mirada es un "yo" transformado; no es el "yo empírico" sino que otras fuerzas operan en su lugar y acceden, a través del poeta, a lo desconocido¹.

En la lírica hispanoamericana se da un proceso semejante. Recordemos que en el Lugones de "La voz contra la roca" -poema con influencias de Victor Hugo, que inicia el libro *Las montañas del oro* (1896)-, el poeta conduce desde lo alto a la humanidad; es parte de esa humanidad, es fruto de los cósmicos lodos de la vida pero, a la vez, vuela sobre aquella, señorea sobre las cimas. Aunque comparte con los demás hombres la dualidad del mal y del bien, de las tinieblas y de la luz, es el guía de palabra orientadora y profética².

1 En este proceso, observa Friedrich, se vislumbra el esquema místico: el abandono del propio yo porque la inspiración divina lo subyuga o las capas profundas colectivas ("I' áme universelle") lo absorben. Cf. Hugo FRIEDRICH. Estructura de la lírica moderna, Barcelona, Seix Barral, 1959, pp. 91-93. Este tema puede ser ampliado en el libro de Walter MUSCHG. Historia trágica de la literatura, que hace una tipología de lo poético y de los poetas: los magos, los videntes, los cantores, los prestidigitadores, los sacerdotes, los poetas cisnes, etc.

2 "¡El Sol es su vanguardia! /... El poeta apostrofa con su clarín sonoro / A la columna en marcha; lo que dice, resuena... / Tan fuertes son sus alas, que aquel ser de ancho aliento / Parece que en los hombros lleva amarrado el viento. / Es el gran luminoso y es el gran tenebroso /... El se acuesta con todas

En el modernismo, también Darío expresa esta visión enaltecida del poeta: "¡Torres de Dios! ¡Poetas!"³.

En la poesía de vanguardia, el poeta se expande hasta un punto en que el "yo lírico" se volatiliza. "La figura del poeta traspasa los límites biológicos y cronológicos de la persona humana; escapa a los confines del cuerpo y del espacio que habita"⁴. Frecuentemente, todas las informaciones que

las flores de las cimas, / las flores le dan besos para que él les dé rimas. / El sol le dora el pecho. Dios le sonríe... / ...El poeta es el astro de su propio destierro. / El tiene su cabeza junto a Dios, como todos / Pero su carne es fruto de los cósmicos lodos / de la vida. Su espíritu del mismo yugo es siervo / Pero en su frente brilla la integridad del Verbo..." También en el "Himno de las torres", del mismo libro, el poeta contempla desde lo alto los grandes hitos de la historia humana. Los cantos IV al XIII de este tercer ciclo de Las montañas de oro tienen idéntico comienzo: "Y mi alma-golondrina ideal desde su torre sigue mirando". Nos encontramos ya con la visión aérea del poeta cimero o del poeta-pájaro; es decir, con una visión de conjunto abarcadora y simultaneísta de lugares y seres (en este caso predominantemente mitológicos y seleccionados en orden a una captación sapiencial y mítica del mundo). "Y mi alma -golondrina ideal- desde su torre sigue mirando; y mira en su antiguo mapamundi las aguas y las tierras; y en las brumas australes la ignorancia Antichthonia; y la cinta de fuego del Ecuador apretando el ombligo de la tierra; y el mar más extraño que una selva virgen; y Jerusalén en el centro del mundo; y al Norte las Tierras de Gog y de Magog; y el Paraíso de donde manan cuatro ríos, arrastrando palos olorosos de canela, de ruibarbo, de alóe, de jengibre; y las murallas de Jaspe que encierran el jardín; y la espada que parece una llama en el aire porque no se ve el ángel que la tiene; y alrededor del mundo los doce vientres: Erus, Scolanns, Nochus, Anster, Africus, Euroanster, Zephirus, Stannus, Ireius, Bóreas, Aquilo y Vulturinus." (Canto V).

3 "¡Torres de Dios! ¡Poetas! / ¡Pararrayos celestes, / que resistis las duras tempestades, / como crestas escuetas, / como picos agrestes, / rompeolas de las eternidades!", en Cantos de vida y esperanza (1905, Poesías completas, Madrid, Aguilar, 9a. ed., 1961, p. 721.

4 Walter MIGNOLO. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en Revista Iberoamericana, Pittsburgh, nos. 118-119, en-jun. 1982, p. 135.

en el poema nos remiten al poeta -como observa Walter Mignolo- "evitan sistemáticamente y estratégicamente la posibilidad de otorgarle dimensiones humanas y, por lo tanto, correlacionarlo con la posición enunciativa autoral. Hay otro *personaje* que llena el espacio que normalmente ocupaba la figura del poeta: la voz... Detrás del pronombre en primera persona y de los posesivos, la figura del poeta no se resume en una persona, sino en una voz"⁵.

La configuración progresiva de este "yo lírico" cósmico o ubicuo o punto de reunión de distancias o tiempos distintos puede observarse en poetas vinculados con las vanguardias de la segunda y tercera década de este siglo, por ejemplo en "Vendimiario" (1913)⁶, en "Les fenêtres"⁷ y en "Zone", de Apollinaire, o en "Nietzche", de Paul Dermée, en donde el "yo lírico" es el *aeronauta* que danza en las nubes, que las aventaja en velocidad de desplazamiento, que boga en el cielo⁸.

5 Ibid.

6 "...Tengo sed oh ciudades de Francia, Europa, el mundo / Venid todas manad hasta mi honda garganta", en Alcoholes, 1913 (Poesía. México, Joaquín Mortiz, 1967, pp. 180-185. Versión de Agustí Bartra).

7 "...Oh París / Del rojo al verde todo el amarillo se muere/ París Vancouver Hyeres Maintenon Nueva York y las Antillas /La ventana se abre como una naranja /El hermoso fruto de la luz." (En Caligramas, 1918). Apollinaire reúne también en un mismo instante, por medio de su "superposición temporal", hechos vividos en tiempos distintos, por ejemplo en Zone: "...Esa calle industrial tiene un encanto que me conmueve/... He aquí la joven calle y tú no eres más que un niño / Sólo de blanco y de azul tu madre te viste. / ... Hoy andas por París solo entre la muchedumbre / Cerca de ti ruedan mugientes rebaños de autobuses" (En Alcoholes, 1913).

8 "Yo danzo sobre el cable tenso /Que forma el grito del abismo... / La cima ondulante de los bosques / Alta noche / Avanzo bogando en un cielo de esperanzas /... Danza /Sé más ligero que las nubes/ Adhiere a tus tarsos estrellas bermejas / Y haz relinchar en las praderas serenas / A las vírgenes y a los potros.../ Próxima a la estrella del alba hay una colmena /Desde donde atalayaré todo.../ Aeronauta/Ilu-

La concepción del poeta en los ensayos y en la poesía de Vicente Huidobro se puede inscribir en esta línea que hemos descrito a grandes rasgos y por medio de algunos hitos o ejemplos ilustrativos. En sus diversos textos, desfilan el poeta-rebelde, el poeta-profeta, el poeta-redentor, el poeta-mago, el poeta-super-hombre, el poeta-creador, el poeta-Dios⁹. En un texto de 1921, al afirmar el poder sin límites de la poesía ("Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación"...), define los poderes ilimitados del poeta creacionista:

El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia.

Allí ha plantado el árbol de sus ojos y desde allí contempla el mundo, desde allí os habla y os descubre los secretos del mundo¹⁰.

Es casi superfluo recordar otros textos que exhortan

mina el cielo profundo de tu fuego purificador/... Tu has danzado en las nubes..." En Grecia, Sevilla, n° 25, 20 agosto 1919, p. 10. Versión española de Guillermo de Torre. En relación con el poeta de visión aérea, Cf. Gaston BACHELARD. L'air et les songes, París, J. Corti, 1968. Puede rastrearse la conformación del poeta de visión aérea en otros autores, por ejemplo en Max JACOB (La cornet a dés, 1917) El poeta que explora el universo desde lo alto, pero que también puede bucear en las aguas de la vida subconsciente, como cálido pez, perdura en la poesía posterior, vinculada con el surrealismo. Recordemos, por ejemplo, "El poeta", de Vicente Aleixandre, que abre su libro Sombra del paraíso (1939-1943).

9 Cf. Mireya CAMURATI. Poesía y poética de Vicente Huidobro, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1980, pp. 136-140.

10 Vicente HUIDOBRO. "La poesía" en Obras completas, Santiago de Chile, A. Bello, 1976, vol. I, p. 717.

al poeta a superar la mimesis y a crear objetos poéticos autorreferentes: "¿Por qué cantáis la rosa, oh poetas? /. Haced la florecer en el poema! /...El poeta es un pequeño Dios"¹¹.

Las técnicas literarias que permiten la expresión de este poeta expandido y ubicuo, se relacionan con las del cubismo pictórico en su período analítico (1909-1912), particularmente con las diversas formas de simultaneísmo:

- 1. En la representación de un hecho o persona desde distintos puntos de observación.
- 2. En la representación de situaciones que ocurren en lugares distintos.
- 3. En la representación simultánea de situaciones y sucesos o estados de ánimo separados en el tiempo¹².

En el primer caso, el artista presenta, simultáneamente, perfiles que se establecen desde puntos de observación móviles

11 "Arte poética", en El espejo de agua, OC, Vol: I, p. 219. Recordaremos sucintamente otros textos de Huidobro en los que expone su poética: en la primera página de Horizon carré propuso: "Crear un poema tomando a la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción ha de nacer de la única virtud creadora. Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol". Y en su manifiesto "Non serviam" (1914), el poeta grita a la naturaleza "Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas". La historia del arte, sintetiza Huidobro, es la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios. ("La création pure", L'Esprit Nouveau, 1921). Su teoría tiene semejanzas con las del cubismo. Cf. G. APOLLINAI-RE. Les peintres cubistes; Méditations esthétiques, Paris, Figuié, 1913.

12 Nos basamos en el intento de clasificación realizado por Pär BERGMAN. "Modernolatría" et "Simultaneité"; Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France a la veille de la première guerre mondiale, Studia Litterarium Upsa-liensis, Svenska. Bokförlaget / Bonniers, 1962. p. VII y ss.

y llega, a veces, a la superposición de planos. Los dos casos restantes suponen una elevación (y a veces un descenso) en el punto de vista del artista. Desde arriba, la mirada artística puede abarcar situaciones que ocurren en lugares distintos. Para el que observa desde lo alto desaparece la sucesión temporal y puede conocerse simultáneamente el pasado, el presente y el futuro¹³. En otros casos es la memoria quien logra aproximar lugares y situaciones alejadas en el tiempo y en el espacio (la memoria consciente y lúcida, pero también la memoria subconsciente: en este caso el artista no asciende, sino que desciende y el objeto artístico deja de ser futurista o cubista para adquirir connotaciones surrealistas).

Consecuentemente, el espacio poético se configurará con superposiciones y condensaciones espaciales y temporales, con "visiones" que atribuirán al poeta y a otros seres dimensiones cósmicas, con "imágenes creadas" que alterarán las relaciones causales, espaciales o temporales propias de la experiencia común, con personificaciones que animarán y transformarán a seres abstractos o concretos...

El poeta y la poesía en Días como flechas. Días como flechas agrupa poemas "lujuriosos de metáforas", de difícil interpretación. Creemos que una de sus claves reside en la recepción marechaliana del poeta demiurgo, en función de su propio mundo poético.

La metapoesía, poesía sobre la poesía y el poeta, es una constante en el mundo maduro de Marechal, asociada con las diversas formulaciones literarias que da el autor a los acuciantes problemas del tiempo y el espacio, que

13 El simultaneísmo cubista se manifiesta frecuentemente asociado con el planetarismo (la posibilidad del poeta de abarcar nuestro planeta y, aún más, el cosmos). Este planetarismo, frecuente en la nueva literatura, tiene distintos matices en los futuristas, en los expresionistas o en los cubistas. En los primeros, se relaciona con el culto a la máquina, al dinamismo, a la velocidad. En los segundos, el planetarismo se transforma en exhortación a la solidaridad humana. En los cubistas, se manifiesta por medio de la visión aérea y simultánea del poeta demiurgo y se relaciona frecuentemente con el cosmopolitismo, las ciudades entrevistas, los viajes.

lo preocuparon ya desde su infancia. De ello ha dejado testimonio en entrevistas y en reelaboraciones literarias. Adán Buenosayres, personaje en quien Marechal se proyecta, recuerda sus terrores infantiles ante la función corrosiva del tiempo y ante la inmensidad inabarcable del espacio¹⁴. Esa angustia se supera por dos vías, una de ellas, la operación del alma que extrae lo inteligible a partir de lo sensible, la esencia única a partir de la existencia múltiple, lo abstracto a partir de lo concreto: "en la belleza de las formas inteligibles alcanzaba una visión de lo estable, de lo que no sufre otoño, de lo que no padece mudanza"¹⁵.

El otro camino para vencer al tiempo es el canto: "Ayer un niño que, angustiado... veía cómo el tiempo se derramaba cual un ácido y roía la casa festival con sus hombres; o un adolescente que ambicionaba desterrar al tiempo con su canto"¹⁶.

Esta es la intención dominante de *Días como flechas*: vencer el tiempo y el espacio por medio de la poesía. El tema está presente ya desde el título: la comparación *días como flechas* sugiere la velocidad del fluir temporal y a la vez presupone, sin explicitarla, la presencia de un hondero o arquero, de una honda o un arco y de un blanco al cual se apunta. Estas imágenes implícitas se explicitan en algunos fragmentos de poemas: el poeta puede superar el correr del tiempo, va por delante de los *días como flechas*: "Mano

14 "¿Cómo se le había insinuado el terror Tiempo? Allá, en Maipú, había concebido el Tiempo como un arroyo que corría sobre la casa: un arroyo invisible cuyas aguas traían a los recién nacidos y se llevaban a los muertos, hacían mover las ruedas de los relojes, descascaraban las paredes y roían los semblantes que uno amaba. ¿Y el terror Espacio? Lo había sufrido cuando el pedagógico don Aquiles enseñaba en clase los millones de años que tardaría una locomotora en llegar a la estrella Sirio; o bien en sus noches de la llanura, mirando las apretadas constelaciones australes..." En L. MARECHAL. Adán Buenosayres, 5a. ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1973, p. 35. (Cf. también p. 409).

15 Ibid., p. 410.

16 Ibid., p. 409. El subrayado es mío.

de Dios Hondero / que te arrojó como la piedra más agil de su honda"¹⁷.

El poeta es el "alfarero que se sienta sobre el tapiz de los días"¹⁸ quien, a semejanza del creador, modela con el barro del lenguaje su creación. Dentro del objeto de lenguaje creado, el poeta domina a su placer el tiempo y el espacio, que escapan a su control fuera del poema. Dentro de ese espacio por él creado, el poeta abarca el cosmos y puede dominar el fluir temporal. Veamos, por ejemplo, el poema "Canto en la grupa de una mañana". El yo lírico canta para vencer al tiempo o canta porque ha vencido al tiempo (el voluntario alogicismo del poema permite las dos interpretaciones). Las imágenes creacionistas que sugieren el problema del tiempo abundan en el texto:

Hoy enterré, sepulturero niño,
cien días y cien noches como pájaros muertos.
Arranco de mis hombros este collar de horas.
Y hay cien albas marchitas como yerbas
en tu libro de tiempo que hoy destruye mi mano,
corazón sin huidas...

La imagen del poeta-timonel-cósmico se suma a la del poeta-jinete sobre una mañana, en ambos casos conductor, vencedor del tiempo:

Mis manos aferradas a timones de sol
conducen este día bajo cielos impúberes.

Y más adelante, reitera, con leves variaciones:

Mis manos ahuecadas en timones de sol
conducen este día bajo el viento.

17 "Canto en la grupa de una mañana", en Días como flechas, Buenos Aires, Gleizer, 1926, p. 17.

18 Cf. "Canción del ídolo", Ibid., p. 31.

Y poeta no sólo vence al tiempo, sino también a su más grave consecuencia, la muerte:

Y la muerte más dócil que una piel de guanaco
se amolda a la postura de tu sueño y el mío...

El espacio cósmico, las "distancias" del referente, se ofrecen -junto con el tiempo-, como un desafío que es superado por el poeta en el espacio textual. En otras palabras, las relaciones percibidas por el "yo empírico" como de inferioridad con respecto al tiempo y al espacio y -por lo tanto- generadoras de miedo o de angustia, se invierten en la plástica y moldeable estructura del poema, de modo tal que el "yo lírico" se impone sobre ellos. Adjetivación, personificaciones, metáforas, "visiones", imágenes creacionistas y otras técnicas utilizadas por el escritor vanguardista, son algunas de las estrategias que permiten esta inversión:

En mis talones ebrios estallaron
las cuerdas del camino esta mañana...

Tañedor de distancias en mi paso
una senda marchita de evasiones retoña
cual un árbol en fuga...

Yo anudo con mis pasos esta red de caminos...

...Yo he visto la distancia de rodillas,
como un dios sin ofrendas.

Consecuentemente, esta superioridad y poder del poeta por sobre el tiempo y el espacio generan el tono gozoso y celebratorio del poema:¹⁹

19 La sensación de gozo se transmite por la exclamación, por los colores sugeridos (corimbo, colibríes), por la connotación de renovación y promesa que se asocia con "mañana", por el uso de la mayúscula en "Maravilla", técnica para privilegiar ciertas palabras que ya utiliza Marechal en este libro y que será característica de su estilo moderno: En otro poema:

¡En el corimbo de la mañana
zumban tus colibríes, Maravilla!

La relación con Huidobro se hace muy evidente en los versos; "Yo vengo de la noche: como dos frutas verdes /mis ojos cuelgan sobre el mundo", que más adelante varía y reitera: "Llegué de la mañana: como dos frutas verdes/ mis ojos cuelgan sobre el mundo."

La imagen, que sugiere la dimensión cósmica del poeta y su visión aérea y abarcadora, recuerda a la que nos da Huidobro en el fragmento de "La poesía" ya citado: "El poeta... más arriba de la punta de la pirámide... ha plantado el árbol de sus ojos y desde allí contempla el mundo...". La comparación de Marechal, creacionista, "inhabitual", entre los ojos del poeta y "dos frutas verdes", parece tener en la imagen huidobriana del "árbol" su intertexto motivador.

El argentino, como el chileno, elude la mimesis y proclama "¡non serviam!" a los condicionamientos de la naturaleza. ¿Podemos afirmar, como lo han hecho otros críticos, que las imágenes creacionistas son *autorreferentes*? Tal vez lo sean en el plano de lo que puede percibirse, en el *referente*, por medio de los sentidos. Pero, con frecuencia, la imagen aparentemente autónoma descubre una realidad no visible, pero sí "inteligible".

El mismo Marechal nos da, en *Adán Buenosayres*, claves para interpretar el alcance y sentido de su creacionismo vanguardista. Proyectado en su personaje, Adán Buenosayres, dice:

...y cuando logras hablar por fin, lo haces en un idioma que se cree bárbaro y en un tropel de imágenes que se cree desordenadas...Y ya desde el comienzo entre tus partidarios y tu alma se abre una firme disidencia: ellos no saben que,

"Nocturno 2" se explicita la razón de este gozo: el poeta aprehende al tiempo con la palabra: "Todo está bien, ya soy un poco dios, / en esta soledad/, con este orgullo de hombre que ha tendido a las horas / una ballesta de palabras".

al edificar tu poema con imágenes que no guardan entre sí ninguna ilación, lo haces para vencer al Tiempo, manifestado en la triste sucesión de las cosas, y a fin de que las cosas vivan en tu canto un gozoso presente; ignoran ellos que, al reunir en una imagen dos formas demasiado lejanas entre sí, lo haces para derrotar al Espacio y la lejanía, de modo tal que lo distante se reúna en la unidad gozosa de tu poema"²⁰.

Expresa Marechal el sentido más profundo que cobra en su mundo poético la imagen creacionista: la unión de cosas dispares, seleccionadas por el poeta y aproximadas como términos de una comparación en el discurso poético, es el resultado de una operación de la inteligencia que "no es un mero cambalache de formas aprehendidas, sino un laboratorio que las trabaja, las relaciona entre sí, las libra en cierto modo de la limitación en que viven y les restituye una sombra, siquiera, de la unidad que tienen en el Intelecto Divino. Por eso la inteligencia, después de admitir que la relación establecida entre las dos cosas es absurda en el sentido literal, no tarda en hallarle alguna razón o correspondencia en el sentido alegórico, simbólico, moral, anagógico"²¹.

20 Adán Buenosayres, p. 376.

21 Cf. Ibid., p. 301. Por ejemplo, en algunos versos del "Canto en la grupa de una mañana", se insinúa la celebración de una mujer capaz de relacionarse con lo infinito y de absorberlo: "¡Alegría! / Una muchacha bebe todo el cielo en el gozo". A continuación, una imagen de claro cuño creacionista la desmaterializa, la expande, la esfuma en el cosmos: "su delantal de viento la desnuda..." No es caprichoso asociar a esta mujer creada por el Marechal vanguardista, con mujeres presentes en el mundo poético de Huidobro y también en el de Neruda (probablemente con influjo de aquél). Huidobro crea en sus ámbitos leves y mágicos, la presencia de mujeres etéreas ("He visto una mujer hermosa / sobre el Mar del Norte...") Pero en Marechal se trata del primer esbozo de un símbolo que apenas insinuado en Días como flechas, casi como un "divertimento" creacionista, llegará a ser axial en su cosmovisión literaria. La mujer y su simbolismo trascendente constituirá un vector

A pesar de las semejanzas anotadas entre la poética huidobriana y la de Marechal de *Días como flechas*, hay diferencias notables. El argentino no llegará a afirmar: "el poeta es un pequeño Dios". Tiene siempre conciencia de ser "causa segunda" ("Mano de Dios Hondero"), conciencia que se acentúa después de su "reencuentro" con el cristianismo. Más explícitamente lo dirá en *Adán Buenosayres*: "El poeta... está obligado a trabajar con formas dadas, y por lo tanto, no es un creador absoluto"²². Piensa además que "Todo artista es un imitador del Verbo Divino que ha creado el universo; y el poeta es el más fiel de sus imitadores, porque, a la manera del Verbo, crea *nombrando*"²³.

En *Días como flechas* Marechal no imita externamente a Huidobro ni a los poetas cubistas, va más allá, amolda teorías y técnicas a sus más hondas preocupaciones. No vence con su palabra los límites humanos por actitud lúdica ni por ostentación del poderío del poeta, sino como respuesta provisional, en un proceso de búsqueda espiritual. La *palabra-ballesta* se presenta como un medio aún provisorio de superar límites:

Todo está bien, ya soy un poco dios
en esta soledad,
con este orgullo de hombre que ha tendido a las
horas
una ballesta de palabras...²⁴.

temático presente en la mayoría de sus libros. En Odas para el hombre y la mujer (1929), cuya publicación sigue a la de Días como flechas, la mujer ya ha adquirido valor simbólico, es la "Niña Que Ya No Puede Suceder", la mujer abstraída del tiempo y del espacio, la mujer arquetípica, que en obras posteriores será Solveig Celeste o Sophia. Cf. "Niña de encabritado corazón", en Odas para el hombre y la mujer. El tema se anticipa también en otros poemas de Dcf, particularmente en "Canción para que una mujer madure". Marechal aclara el sentido de "Niña Que Ya No Puede Suceder" en sus Claves de Adán Buenosayres y en Adán Buenosayres.

22 Ibid., p. 302.

23 Ibid., p. 307.

24 "Nocturno II", en Días como flechas, p. 84.

Los signos del poema quieren retener y contener la potencia indomable de sus referentes: tiempo, espacio, muerte. La respuesta definitiva no estará en lo inmanente, ni siquiera en la poesía, sino en lo trascendente: "Mi señor tiene un prado sin otoño"²⁵.

Universidad Nacional de Cuyo
CONICET

25 "De Sophia", en Sonetos a Sophia (1940).

MONOLINGÜISMO Y PLURILINGÜISMO EN UNA NOVELA REGIONAL:

LOS NOMBRES DE LA TIERRA DE LERMO RAFAEL BALBI

Marta Zobboli

Mirtha Coutaz de Mascotti

I. Introducción:

Mucho antes de que Cortázar nos sorprendiera en nuestra condición de lectores, con esa antinovela que es *Rayuela*, mucho antes de que asistiéramos a la concreción de la novela totalizadora con *Cien años de Soledad* o *Conversación en la Catedral*, Bajtin decía: "la novela es el único género en formación, no acabado aún"¹.

Este género, por la singularidad de su objeto, nos enfrenta con hechos literarios cuyo análisis se aparta de todos los intentos críticos válidos para los demás.

Nos proponemos acercarnos a una obra de autor regional: *Los nombres de la tierra*, de Lermo Rafael Balbi², que

1 Mijail BAJTIN. "La épica y la novela". En Problemas literarios y estéticos. La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986. p. 573.

2 Lermo R. BALBI. Los nombres de la Tierra. Rafaela, Fondo Editorial Municipal, 1985. Utilizamos para referirnos a esta obra, la sigla L.N.T. y el número de página correspondiente. Los subrayados de todas las citas son nuestros.

constituye la recreación estética de la llegada de los inmigrantes europeos a la pampa, producida a fines del siglo pasado.

Nuestra primera hipótesis puede formularse así: *Los nombres de la tierra* es una novela de estructura singular, en la cual se alternan unidades composicionales épico - míticas y novelísticas, que al tiempo que demuestran la total apertura del género, se conjugan en un sistema artístico y se subordinan a la unidad estilística del conjunto.

En otro nivel de lectura, trataremos de testar la segunda hipótesis: la actitud valorativa del hablante respecto de su pueblo, lo constituye en el portavoz de la ideología de su comunidad.

Dicha ideología forma parte de la identidad nacional argentina, producto, como la de toda Latinoamérica, de la *transculturación*³.

II. Primera Hipótesis

El mitema del viaje: Un relato monolingüístico

El mundo representado en los capítulos del viaje (ordenados con números romanos: I, II, III, IV, V y VI), es evocado desde el presente del narrador con una marcada *distancia épica*, con esa forma especial de percepción artística que inmortaliza a través de la palabra. Es el mundo de los fundadores, de los primeros y los mejores, aceptado con respeto y digno de ser conservado para memoria de las generaciones futuras⁴.

3 Angel RAMA. Transculturación narrativa en América Latina. 2a. ed. México, Siglo XXI, 1985.

4 Mijail BAJTIN. Op. cit.: La epopeya como género determinado se caracteriza por tres rasgos constitutivos:

1) como material de la epopeya sirve el pasado épico nacional, el "pasado absoluto", según la terminología de Goethe y Schiller;

2) como fuente de la epopeya sirve la tradición nacional (y no la experiencia personal y la libre ficción que

Su *materia* está constituida por la peripecia de un pueblo agrícola en busca de su destino: el afincamiento definitivo en la nueva tierra.

Asistimos al llamado de un destinador no identificado claramente⁵; a la partida, cargada de presagios e incertidumbres⁶; a ceremonias de purificación y muerte⁷; pruebas⁸; encuentros⁹; desercciones¹⁰; prodigiosos auxilios¹¹; hasta la llegada:

crece sobre su base);

3) el mundo épico está separado de la contemporaneidad, o sea, del tiempo del cantor (del autor y sus oyentes), por una distancia épica absoluta.

5 El llamado es recepcionado imprecisamente por la anciana ciega y está constituido por presagios de la naturaleza que configuran indicios de cambios y recuerdos remotos: "La ciega extendió las aletas de la nariz y, en el fondo, su corazón latió un poco distinto. Algo, detrás de esos ruidos y de esos olores, le hacían acordar de un suceso ocurrido tal vez cien años atrás... Pero si se tenían que dar las cosas como entonces, el tiempo no importaba" (L.N.T., p. 8).

6 "Una vez cada cien años, tal vez -decían algunos-, habían que encargarse de eso ... una cosa que daba trabajo y perturbaba el ritmo normal de los días ... para afrontar lo que les espera ... que el mundo está lleno de pruebas como éstas, y nadie sabe qué destino le está esperando" (L.N.T., p. 10-11).

7 La gresca entre perros y vizcachas que tiene como consecuencia la muerte del niño (L.N.T., p. 32-33).

8 Se dan pruebas de distinto tipo: enfermedades, niños perdidos y muertos (L.N.T., p. 42), luchas (L.N.T., p. 80), temporales (L.N.T., p. 128), incendios (L.N.T., p. 43).

9 Encuentros simbólicos:

- con el carro anaranjado que transportaba animales y cuyo dueño declina la invitación a unirse a la comitiva ya que no comparte el objeto de afincamiento (L.N.T., p. 37-38).

- con el soldado que repite "yo no quiero la guerra" (L.N.T., p. 44).

- con los misioneros que traen la fe, la reflexión y la sabiduría actante adyuvante que fortalece el

"(...) allí estaba (...) lo que habían salido a buscar todos; y ellos sintieron el atractivo ineludible, el abrazo más ferviente, el decisivo, sin poder precisar de dónde venía esa fuerza, ni cómo era. A ellos no les tocaba descifrarlo, sino vivirlo" (L.N.-T., p. 174).

Ellos vivieron la aventura, que permaneció en su pasado alejado, inamovible, terminado, aislado de los tiempos que vendrían por una frontera absoluta.

Quienes debemos descifrarlo, advertimos que esa distancia no sólo determina el acabado de la historia desde la perspectiva de su contenido, sino que, al mismo tiempo, la valoriza y el "pasado absoluto" se convierte en una "categoría jerárquica valorativo - temporal", en términos de Bajtin¹².

Está separado de la contemporaneidad, del tiempo del cantor, al que ha llegado a través del "viento", metáfora que alude a la *tradición* como *fuerza* de la epopeya:

"Después, con los años, alguien de los que habían aprendido a escuchar el viento y, desde allí, todos los vientos que pasaron a su lado, iba a engendrar a un hombre, y éste, a su vez, a otro que nació para volver al viento la historia de todos ellos con palabras nuevas y voladoras porque las palabras son también, en definitiva, de viento" (L.N.T., p. 133)

Esas voces, convertidas en materia poética por el

espíritu gregario de los peregrinos (L.N.T., p. 148 y ss.).

10 "(...) no había que tener mucha imaginación para darse cuenta de que al cabo de un tiempo, algunos se iban a cansar (...)" (L.N.T., p. 75).

11 "(...) ciertas plantas nacieron de golpe en medio de un terreno llano, durante algún vivac y estuvieron suministrando alimentos cuando éstos fueron por demás escasos (...)" (L.N.T., p. 75).

12 Op. Cit., 526.

descendiente aeda, contiene valores de eticidad, de sabiduría y de liderezo; valores con los cuales se identifica este discurso cuya fuerza creadora fundamental no deviene del conocimiento, ni de las propias vivencias del hablante, sino de la evocación.

Se establece entonces una actitud dialógica entre el autor-histórico, quien intenta revalorizar sus ancestros a través de la recreación poetizada de la hazaña del viaje, y el narrador, que elige la distancia de la epopeya y un lenguaje que, por la fuerza de su función poética, contribuye a crear esa acabada forma de percepción de los hechos de los héroes, eternizados por la palabra, en el "pasado absoluto" a que pertenecen.

Además de la epicidad, ya demostrada, en el nivel sintagmático, en el orden paradigmático, es decir, en la interpretación vertical de su valor semiótico profundo, la historia se inserta en el relato mítico, cuya unicidad discursiva está dada por el mitema del viaje. Dicha unidad -considerada por Greimas "como un *algoritmo*, es decir como una sucesión de enunciados cuyas funciones - predicados simulan lingüísticamente un conjunto de comportamientos que tienen una finalidad"¹³ está claramente identificada con el objeto que persigue el sujeto (héroe colectivo, pueblo peregrinante) y que es el hallazgo de la tierra prometida¹⁴.

El tiempo y el espacio cumplen también las reglas del relato mítico.

Todos los capítulos comienzan con fórmulas utilizadas reiteradamente en el mito y la epopeya, que se encuentran

13 A. GREIMAS. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mitico". En Análisis estructural del relato. Comunicaciones. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1979.

14 Es evidente la posibilidad de aplicar la modulación actancial que Greimas propone en Semántica Estructural, Madrid, Gredos, p. 163 y ss., y determinar las categorías actanciales: sujeto/objeto; destinador/destinatario; adyuvante/oponente y sus relaciones de deseo o búsqueda, comunicación y participación, respectivamente.

fijas en el paradigma y suponen la no sujeción a un *continuum* cronológico¹⁵.

Tampoco hay localizaciones espaciales precisas, no se identifican los lugares que transita el actante viajero, y cuando se menciona Corda -designación de evidente valor simbólico- se lo hace en una atmósfera de vaguedad¹⁶.

15 I: "Amanecía lentamente (...)" (L.N.T., p. 7); II: "Al cabo de unos días (...)" (L.N.T., p. 26); III: "(...) al cabo de un tiempo (...)" (L.N.T., p. 75); IV: "(...) una noche de tormenta -esto fue por diciembre o enero (...)" (L.N.T., p. 128); V: "Ocurrió que una vez (...)" (L.N.T., p. 148); VI: "La historia de cada uno tiene su principio y su fin; empieza un día y un tiempo después termina (...)" (L.N.T., p. 169).

"Los días en sucesión pudieron eclipsar el entendimiento de algunos: de los muy viejos o los muy jóvenes, por ejemplo, que perdieron la cuenta de las semanas y hasta de los meses. Así que, llegado el cumplimiento de un período, muy pocos sabían cuánto tiempo había pasado desde la partida, desde el primer día, desde el impulso inicial. La sucesión de los días servía para los montes que se poblaban de hojas o las perdían, para las hierbas que daban flores y las bestias que parían, es decir, para que la naturaleza cumpliera su ciclo. Y ellos, como parte de ese ciclo, fueron de allí en más la sucesión de los días en el cumplimiento de sus destinos y en la ensambladura sutil de su historia común" (L.N.T., p. 46).

"Los días, sin embargo, son para los que viven; la luz, los colores, el aroma, el murmullo de los ríos, los ruidos, los campos, la beatitud de la sabana y la umbra de los bosques con la bondad de sus frutos, son para los que tienen alertas los sentidos y palpitan el corazón; también para los que viven son las tenues auroras de los estíos y el quieto mador de las noches, porque las piedras y el aire, y el agua, no tienen noches ni amaneceres, no tienen ni vida ni muerte; jamás se ciñen al principio ni al fin; nunca se los mide por edades ni aniversarios o, al menos, por edades y aniversarios tan breves como los de los hombres que no duermen y que suspiran por su principio y su fin (...)" (L.N.T., p. 172).

16 "Algunos creyeron adivinar que de esos sones se consolidaban palabras inteligibles como tierra, agua, Corda, Cementerio, Jacinto y Nicasio, pero esto no se puede asegurar (...)" (L.N.T., p. 38).

Esto permite la expansión o la restricción arbitraria de las categorías espacio-temporales.

El carácter mítico es evidente también en el nivel del lenguaje, cuya intención valorizadora transforma encuentros circunstanciales en verdaderas presencias sobrenaturales¹⁷.

La estructura épica y mítica tiene una semiosis especial, que se mantiene estable a través de la historia de las culturas y cuyos signos propios la identifican. El encodificador sólo tiene que manejar los hilos del subcódigo previendo la respuesta anticipada del lector, adiestrado en el mismo metalenguaje.

A los rasgos señalados tendríamos todavía que agregar la selección de sememas recortados de los textos épicos y mitológicos, que elevan la cotidianeidad de la historia y acrecientan la distancia de que hablamos¹⁸.

Este mundo así presentado, el mundo de los objetos y los hechos a identificar y reconocer, es en principio, *monolingüístico*¹⁹.

"(...) en un cementerio no muy lejano de esos contornos (...)" (L.N.T., p. 170).

"Y no hay razón para pensar que no tuvieron el mismo destino que todos, que su tránsito por campos y caminos no fue ni más ni menos que el que le toca hacer al común de la gente (...)" (L.N.T., p. 192).

"Allí, en el lugar luminoso y abierto bajo el cielo en donde estuvieron su marcha un día, las parcelas empezaron a tener nombre (...)" (L.N.T., p. 175).

17 Compárese el encuentro con el carro, ya mencionado (II, p. 37); con el soldado (II, p. 44); la lucha entre los Viola y los Carloni (III, p. 80) y su versión mitificada (IV, pp. 133-4).

18 "terreno de batalla"- "contendientes malheridos"- "doña Osvalda como heralda"- "deponer actitudes"- "paladines de una causa santa y universal"- "cual si ellos hubieran sido ungidos"- "celestiales designios"- "pegasos cabalgados"- "flamigeras espadas"- "se mentaron sus hazañas"- "con la luz de la épica leyenda"- "los hombres que habían respondido al llamado".

19 Juri M. J. LOTMAN, Boris USOENSKY. "Mito, nombre, cultura". En Semiótica de la cultura. Madrid, Cátedra,

Capítulos novelísticos; Relevancia del plurilingüismo

La descripción no mitológica del mundo más cercano al hablante, por el contrario, va a ser eminentemente *plurilingüística*²⁰, ya que en él, las voces ajenas y los distintos lenguajes, significarán un nuevo desafío para el encuentro entre emisor y receptor.

En la base de este funcionamiento comunicacional, encontramos -además de la selección- sustitución de una lengua por otra y trans-codificación de una lengua a otra.

A la diversidad de lenguas se suman los ecos de voces ajenas en el objeto y aquellas que guarda el oyente en su memoria y lo facultan para entrar en diálogo con el hablante.

En el caso concreto que nos ocupa, el lenguaje es manejado por el narrador con plena conciencia de la complejidad de respuestas en los destinatarios. Cada tiempo, cada personaje, cada objeto, cada hecho, tiene su sistema lingüístico particular.

Ese mundo -tan caro a Balbi, el autor-histórico no está representado como un cuadro colorido y fijo, sino que se halla dinámicamente expresado con sus propios códigos, que él descuenta son poseídos por el lector, habitante afectivo de mundos distantes y cercanos a su tiempo, pero próximos a su propia historia.

En una sucesión de riquísimos actos de habla "se hacen cosas con las palabras"²¹, se hace básicamente una narración, pero también se persuade o se emociona. Todo ello a través de un macrosistema lingüístico que contiene a todos los otros.

Desde el punto de vista estilístico, esta alternancia de géneros discursivos que se manifiesta en el uso de una variedad de lenguas y un rico mundo de enunciados polifónicos,

1979. "(...) los objetos de este mundo se describen a través de ese mismo mundo, construido del mismo e idéntico modo (...)" (p. 112).

20 Mijail BAJTIN, *Op. cit.*

21 John I. AUSTIN. Cómo hacer cosas con palabras. Barcelona, Paidós, 1982.

genera una estructura estética dialogal, que respetando la diversidad de ecos, se unifica en la anécdota que las convoca.

En los capítulos rigurosamente novelísticos (numerados con caracteres arábigos: 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7) se da una recreación de casi todos los estratos de la lengua coloquial escrita que corresponden al tiempo de la historia (desde la llegada de los inmigrantes europeos a la Argentina, alrededor de 1880, hasta el presente del narrador).

Intentaremos demostrar este carácter marcadamente novelístico, con el análisis del *plurilingüismo*.

El narrador se instala a distancias diferentes del hecho narrado y es la elección del lenguaje lo que permite identificar dichas distancias²².

El emisor adquiere una actitud de permanente movili-

22 Los capítulos 1, 2, 3, y 5 corresponden a la etapa del afincamiento definitivo. Los personajes pertenecen en su mayoría, a la segunda generación, los adultos son los niños del viaje o los nacidos ya en esta tierra; todavía viven algunos de los peregrinos; son los abuelos centenarios como el Barba Noto. Estos se expresan a veces en dialecto piamontés; los otros, en un castellano contaminado que aún se oye en nuestra zona.

El capítulo 4, muestra un mayor acercamiento entre el tiempo referencial y el del discurso. El lenguaje del monólogo de Dominguito González expresa las inseguridades de un chico campesino trasladado a la ciudad, pero no guarda ningún acercamiento con el habla de los inmigrantes entre quienes pasó su infancia.

El capítulo 6 contiene el monólogo de la Neta Polletti, dirigido a su primo Negrito. El personaje ha vivido en la ciudad, pero permanecen en su habla construcciones que muestran el sustratum del dialecto de los padres y abuelos: "(...) te venís a cambiar la ropa en casa..." (L.N.T., p. 154); "(...) yo me hacía una escapada de mi prima Helvética (...)" (L.N.T., p. 154), construcciones que todavía se utilizan en estas regiones.

El capítulo 7, relata el primer momento de arraigo, enlaza el final del viaje con el comienzo de las otras historias particulares. El lenguaje aparece fuertemente mezclado, se yuxtaponen en los diálogos expresiones de ambas lenguas: "-Julina, mangia, mangia pūra, dès no it ven-es malavia; algo hay que comer para estar engamba (...)" (L.N.T., p. 189).

dad. Es frecuente la utilización paródica de distintos discursos, "hablas ajenas" en la terminología de Bajtin²³, que se incorporan en forma abierta o velada y ofrecen al decodificador diferentes niveles de lectura.

Esta fue la primera conclusión a que arribamos y fundamentamos con el rastreo que figura en las notas y que nos permitió ir describiendo el tratamiento estilístico a través de:

1. Hablas ajenas en forma abierta:

1.1. Estilo directo: con signos auxiliares convencionales²⁴, e incorporado sin pautas formales²⁵.

1.2. Estilo indirecto²⁶.

Los discursos en estilo directo e indirecto, sirven al narrador para transmitir la organización familiar, los gustos y las costumbres, así como ciertos valores, y para recrear el habla propia de los inmigrantes. Permiten también identificar la distancia entre el tiempo de la historia y el del discurso, ya que la primera generación de inmigrantes, los que pertenecen al pueblo peregrino, se expresan frecuentemente en su propio dialecto: "-Oh, esa austríaca era hermo-

23 Op. Cit.

24 "-Usted tiene más vida que todos nosotros, pare (...)" (L.N.T., p. 24).

"- ¡No jodás, arruinao! -andáo a encerrar los terneros, arruinao (...)" (L.N.T., p. 50).

25 "La Leni corría aullando de dolor a la casa en tanto la madre se levantaba para ver por qué la hija lloraba, y decía, a esa guachita me la van a matar (...)" (L.N.T., p. 56).

26 "Vicente les mandó a decir que iban a comer (...)" (L.N.T., p. 21).

"Venía la Delfa y decía que tenía ganas de comprarse una yunta de pavos reales para hacer una crianza (...)" (L.N.T., p. 51).

"Y la tía María despaciososa, seca, chiquita, cínica, neutra, decía que no, que mejor era criar Rhidy Island que eran carnudas y ponedoras (...)" (L.N.T., p. 51).

sa, *-bianca e russa come lait · e'vin...*" (L.N.T. p. 18); mientras que las generaciones posteriores se comunican en un castellano contaminado de expresiones dialectales: "-Dice mi papá que le manda *este poco de carniada* para que *usté* don Pedro pruebe *ni que sea un poco* y que le manda saludos a *usté* y a doña María y a toda la familia y que cuándo va a *pasar* (...)" (L.N.T., pp. 55-60).

La frecuencia del estilo directo y del estilo indirecto es mayor en los parlamentos de los personajes que pertenecen a estas dos generaciones.

2. Hablas ajenas en forma velada²⁷:

2.1. construcciones híbridas;²⁸

2.2. refranes o sentencias²⁹.

A la voz del narrador se incorpora en forma encubierta el pensamiento de la comunidad familiar o regional, ya sea en forma de opinión fácilmente reconocible por el lector identificado con los mismos valores o en forma de refranes.

27 BAJTIN, Op. cit.: "(...) en la palabra autoral (el relato) se introduce un habla ajena en forma velada, o sea, sin ningún indicio formal de expresión ajena, directa o indirecta" (p. 132).

28 Ib., ib.: "aquella expresión que por sus rasgos gramaticales (sintácticos) y composicionales pertenece a un solo hablante, pero en la cual en realidad se mezclan dos expresiones, dos maneras de hablar, dos estilos, dos 'lenguajes', dos horizontes semánticos y valorativos" (p. 134).

"Entonces, ella organizó el piquete de mujeres y se fue con hijas nueras y nietas a atender a los de la trilla. Antonia en casos así, podía organizar eso y mucho más sin equivocarse" (L.N.T., p. 21-22).

"Y la advertencia iba para todos: grandes y chicos, hijos y nietos, nueras y yernos, con lo cual, quay de agregar una sola palabra más sobre el asunto" (L.N.T., p. 97).

29 "Las yararás sacrificadas así espantaban las tormentas en aquellos tiempos. Si no se podía con Dios, se probaba con el diablo." (L.N.T., p. 23).

2.3. Estilización paródica del lenguaje solemne³⁰.

El habla solemne de instituciones como la Iglesia o la escuela se inserta con intención paródica y testimonial, en algunos pasajes.

En otros casos, el lenguaje grandilocuente e hiperbólico contrasta con su referente, ya que se parodia, por ejemplo, el habla de las publicidades que hacían comprar a los Serafinos todo lo que ofrecían las revistas de la época³¹.

2.4. El habla de los héroes³².

30 "(...) más de una vez el mismo párroco de San Esteban se lo pidió para compartir el bien con todos los colonos de Corda bajo la distribución de la Santa Madre Iglesia (L.N.T., p. 15).

"(...) Todas las veces en que la directora de la escuela, doña Eliodet Longo, preparaba una velada y hacía números patrióticos con el pericón, el escondido, el cuadro vivo de la nueva y gloriosa nación, y cosas así (...)" (L.N.T., p. 50).

"(...) a veces nos mandan huevos y leche, señorita, la Comisión de Iglesia que procura hacer el bien al próximo (...)" (L.N.T., p. 89).

"(...) como en los libros de lectura que me dio doña Eliodet Longo para que practique en casa porque a los niños pobres el consejo de educación les regala libros y cuadernos (...)" (L.N.T., p. 93).

31 "(...) feliz de sus logros reposterios, dueña incólume de sus pailas, de sus peroles, de sus moldes desarmables con ocultos resortes como los aros de un mago (...)" (L.N.T., p. 55).

32 "Pero, ¿quién podría frenar la excitación de los valientes guerreros en el ardor de la batalla? Los Serafinos no oían, cumplían su función con éxito, con paroxismo, quemando, reventando, punzando, deshidratando sapos hasta que babeantes y oliendo a carne herida se tomaban el justo descanso. Y, por ese día, ya no había otra tarea que cumplir, era imposible que fueran al tambo, o a atar la volanta. Sólo los mayores -que no habían intervenido en la matanza- cumplían con las rutinarias obligaciones, grises y anónimos por la gloria bélica de los hermanos. Los ejecutores quedaban como tristes (que valiente paladín no meditó después de la batalla la responsabilidad de sus actos y la utilidad de las muertes ejecutadas con sus propias manos!) nostálgicos, la mirada perdida en el vacío y con una unción interior

Se utiliza para transformar la referencialidad cotidiana, como en el relato de la matanza de sapos de los Serafines. Aquí, el lenguaje encubierto de tono épico valoriza la labor y eleva a la categoría de "guerra santa" esta represión necesaria que se cumple mes por mes.

3. Géneros incidentales:

3.1. Habla de las radionovelas³³.

A la voz narradora del personaje niño (Cap. 2) se suma la parodia del habla de la radionovela, género sumamente difundido en la zona, en los años '40, época en que transcurre el capítulo aludido.

3.2. Monólogo interior:

En el capítulo 3 se incorpora Pilita como narradora. El uso de este género incidental -el monólogo interior- permite a la voz autoral nuevos juegos de movilidad en la tarea encodificadora, y reaparece como recurso en la confesión de Dominiguito González (Cap. 4), que -aún cuando se inicia con un deíctico de segunda persona ("usted")- que indica la presencia dialógica de su interlocutor- es en realidad otro monólogo, dada la peculiar circunstancia en que se encuentra la destinataria.

3.3. El mensaje publicitario³⁴.

que los elevaba. Paladines también ellos de esa guerra santa, tenían inmunidad por un tiempo. Sus actos trascendían los sutiles niveles de la escala de valores por ellos abarcada y en esos momentos merecían respeto materializado en un código de favores, disculpas, miradas significativas y ademanes muy amplios y alegóricos" (L.N.T., pp. 58-59).

33 "Papá muy grave me daba la ventanilla y yo me imaginaba la radionovela con el muchachito bueno muerto de tristeza después de un gran sacrificio, no se ahora con qué música, pero con una melodía que sonaba a veces eléctrica, espeluznante, lloradora" (L.N.T., p. 48).

34 (AL RESPETABLE Y CULTO PUBLICO DE CORDA: LA GRAN FUNCIÓN DE HOY DEL CIRCO MARAVILLAS, COMPRENDERA DE LOS VARIADOS Y ECITANTES NUMEROS DE PISTA CON FIERAS,

La publicidad del Circo, escrita en grueso lápiz rojo, es otro ejemplo de género incidental que permite distinguir niveles de lectura: cultural, social, pragmático.

3.4. Género epistolar.

Se convierte en verdadero recurso y, al mismo tiempo, es un eficaz testimonio lingüístico ya sea en la nunca escrita carta de la Neta a su primo (Cap. 6) como en las de Teresín a su hermana (Cap. 7).

Este intento de clasificar las hablas ajenas sólo atiende a la necesidad de sistemantizar y fundamentar nuestra hipótesis sobre el lenguaje de la novela.

En el mundo ficcional, esta polifonía, a la vez que la diversidad social de lenguas, crea sus propios temas y se incorpora al sistema artístico del conjunto.

Seleccionamos una unidad narrativa, rica en hablas ajenas, para demostrar que la convivencia armónica de ellas, configura la estructura estilística de esta novela:

"(...) la Tía Fornarina decía que para ser blanca y sonrosada como lait e vin, una de las formas era beber un poco de vinagre todas las mañanas y caminar descalza por la gramilla al levantarse, y como a la Neta esto le trajo un problema de estómago, se decidió por un ungüento del que le hablaron sus primas las Serafín y que era para poner sobre la piel y no para tomar, que eso de tomar, al fin y al cabo, podía hacer un daño al organismo como dejar estéril a una mujer y ningún hombre de Corda era de los que se conformaban, una vez casados, con una mujer estéril que no le diera hijos para arar la tierra y alzarle las cosechas." (L.N.T., p. 141).

El lector destinatario actualiza fácilmente el sentido manifestado por esta organización sintagmática y distingue

CABALLOS AMAESTRADOS, MONOS SAVIOS, GALLINAS QUE SUMAN Y RESTAN, LANSAYAMAS HUMANOS, VALIENTES EQUILIBRISTAS, ETC..." (L.N.T., p. 108).

de la voz narradora, el discurso indirecto de la tía Fornarina, con la incorporación de la lengua dialectal; el pensamiento de la Neta sobre el mismo tópico de conversación y el consenso comunitario, ya que posee la competencia paradigmática que previó el emisor en su lector cooperante³⁵.

III. Segunda hipótesis: Los ideogemas.

Las unidades discursivas analizadas hasta ahora no son sino reelaboraciones literarias de la ideología de una comunidad, la de los inmigrantes (piamonteses) arraigados en tierra de América.

Se constituyen entonces en *ideogemas sociales y estéticos*³⁶.

En el caso de Lermo Rafael Balbi, los ideogemas estéticos orientan -a partir de un rico manejo lingüístico- hacia los ideogemas sociales.

La polifonía y el plurilingüismo, constituyen el significante de una realidad social que contiene en sí su especificación ética, filosófica, religiosa.

El autor-histórico, sujeto que refleja las pautas culturales e ideológicas de su comunidad y las transmite, es, a su vez, producto de una cultura social. De ese entrecruzamiento surgen los sistemas ideológicos y lingüísticos que aparecen en este discurso, reelaborados en ideogemas. La cultura aquí expresada, organizada sobre pautas axiológicas traídas por los inmigrantes y en las que han operado las fuerzas transformadoras de América, reflejan también, nuestra identidad nacional.

IV. Conclusión:

El análisis realizado demuestra que la preocupación

35 Hablamos de lector cooperante en el sentido que le da Umberto ECO en Lector in Fabula, Barcelona, Lumen, 1981.

36 C. ALTAMIRANO y B. SARLO. Literatura-Sociedad. Buenos Aires, Hachette, 1983.

fundamental de este escritor es el lenguaje, camino a través del cual se acerca a los narradores latinoamericanos iniciadores del llamado "Boom".

La estructura dialogal es pertinente a esta singular enunciación novelística que convoca -por el lenguaje y por la anécdota- a los dos polos de la comunicación.

Sin embargo, *Los nombres de la tierra* es una novela fundacional, la primera que canta una gesta recién acabada o que aún está siendo cumplida.

Por ello resuena en el decodificador que ha oído, ha vivido o ha participado de los hechos aquí transpuestos; al mismo tiempo que como integrante de una sociedad descendiente de inmigrantes, ve la historia de su pueblo o su propia historia encodificada por el novelista, hecha perdurable en un producto literario que, por consiguiente, es un producto cultural.

Instituto Superior del Profesorado N° 2
Dr. Joaquín V. González
Rafaela - Santa Fe

BIBLIOGRAFIA

BALBI, Lermo Rafael. *Los nombres de la tierra*. Rafaela, Fondo Editorial Municipal, 1985.

ALTAMIRANO, C. y SARLO, B., *Literatura-Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.

AUSTIN, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós, 1982.

BAJTIN, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula*. Barcelona, Lumen, 1981.

GREIMAS, A. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico". En *Análisis estructural del relato; Comunicaciones*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1979.

———; *Semántica Estructural*. Madrid, Gredos.

LOTMAN, Juri M. J. y USPENKY, Boris. "Mito, nombre y cultura". En *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1985.

INDICE TEMATICO

autores:

- Arlt, Roberto: II, 125
- Balbi, Lermo Refael: III, 227
- Bianciotti, Héctor: III, 199
- Binetti, Mario: III, 119
- Bioy Casares, Adolfo: III, 187
- Burgos, Fausto: II, 33
- Canal Feijóo, Bernardo: II, 155
- Cuzzani, Agustín: II, 169
- Di Benedetto, Antonio: I, 21
- Elflein, Ada María: II, 55
- Fernández, Macedonio: II, 97
- González Lanuza, Eduardo: III, 149.
- Gutiérrez, Eduardo: II, 109
- Juárez, Roberto: III, 133
- Leguizamón, Martiniano: III, 65.
- Lugones, Leopoldo: II, 9
- Mallea, Eduardo: I, 215-III, 175
- Marechal, Leopoldo: III, 213
- Martínez Estrada, Ezequiel: I, 203
- Maure de Segovia, Elvira: III, 29
- Mujica Láinez, Manuel: III, 81
- Pedroni, José: II, 65
- Ponferrada, Juan: II, 155
- Rojas, Ricardo: II, 155
- Tizón, Héctor: II, 181

constantes:

- el ethos nacional: I, 167

contexto:

- de la literatura hispanoamericana: II, 231 - III 39
- epocal: III, 175

crónica:

- de Indias: II, 19

épocas:

- modernidad: I, 69
- postmodernidad: III, 199

estructura:

- dramática: III, 29

generaciones:

- método: I, 83
- 1837: I, 237
- 1924: I, 215 - II, 33
- 1940: II, 147
- 1960: II, 201 - III, 105

géneros:

- crónica: II, 19
- ensayo: I, 203
- narrativa: I, 215 - II, 181-III, 81: 175; 187; 199
- narrativa oral tradicional: III, 47
- narrativa regional: II, 33 - III, 227
- poesía: II, 65 - III, 29; 119; 133

* Elaborado exclusivamente a partir de los títulos de las conferencias y ponencias.

- teatro: II 125; 155; 219 - III, 29; 65; 159
- teatro independiente: II, 169.
- teatro regional: II, 155
- tradición: II, 55

identidad: I, 41

ideología:

- romántico-liberal: I, 237

indicadores:

- ideológicos: III, 81

inmigración:

- óptica naturalista: II, 85

lector: III, 187

lectorado:

- historia del: II, 109

literatura:

- infanto-juvenil: II, 55
- regional:
 - narrativa de inspiración folklórica: II, 33
 - narrativa oral tradicional: III, 47
 - novela: III, 227
 - periodismo: II, 135
 - revistas literarias rosariñas: III, 9
 - teatro regional: II, 155

monolingüismo: III, 227

movimientos: (Ver 'épocas')

- cubismo-creacionismo: III, 213
- modernismo: II, 9; 65
- naturalismo: II, 85
- romanticismo: I, 237
- surrealismo: III, 93

nativismo: III, 65

paradoja: I, 237

ilusión: _____

periodización:

- anacronismo o ilusión I, 157
- criterios de: I, 83; 127; 145; 191- III, 39; 167
- de la literatura hispanoamericana: II, 231
- de la narrativa oral: III, 47
- del teatro nacional: III, 159
- e identidad nacional: I, 41.
- e historia crítica: II, 231
- e historia integral, posibilidades: II, 191
- ficción de periodizar: II, 97
- por épocas, generaciones, movimientos, períodos: ver "épocas", etc.
- postmoderna: III, 199
- y problemas de los orígenes: II, 19
- y problemas: I, 157 - II, 231
- y problemas historiográficos I, 69
- y problemática literaria: II, 45
- y tiempos diversos y paralelos: I, 145

período-s (ver "épocas", "movi-
mientos", "generaciones"):

- 1955-1983: II, 219

periodología: I, 227

pluridiscursividad: II, 9

plurilingüismo: III, 227

poéticas:

- de E. González Lanuza: III, 149
- de L. Marechal: III, 213
- del 60: III, 105

polifonismo: II, 181

proscritos: I, 237

recepción: III, 213

Referente:

- histórico: I, 127

Relación-es:

- con artes visuales: III, 119
- con literatura hispanoameri-
cana: II, 231 - III, 39

Revistas:

- La Carpa: II, 147
- periodismo en Misiones: II,
135
- revistas literarias del 60:
II, 201
- revistas literarias rosari-
nas: III, 9
- Sustancia: II, 147

textos:

- Alfonsina: III, 29.
- Calandria: III, 65.
- Días como flechas: III, 213.
- Farsátiras: II, 169
- Guirnaldas con amores: III,
187
- Los nombres de la tierra:
III, 227.
- Octava poesía vertical: III,
133.
- Radiografía de la pampa: I,
203
- Saverio el cruel: II, 125
- Simbad: III, 175

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

Director:

Dr. Carlos O. NALLIM

Jefe de la Sección de Literatura General:

Dra. Beatriz Elena CURIA

Jefe de la Sección de Literatura Argentina I:

Dra. Beatriz Elena CURIA

Jefe de la Sección de Literatura Argentina II:

Dra. Gloria VIDELA de RIVERO

Jefe de la Sección de Literatura Española I:

Dra. Dolly María LUCERO

Jefe de la Sección de Literatura Española II:

Dr. Carlos Orlando NALLIM

Jefe de la Sección de Literatura Española III:

Prof. Emilia PUCEIRO de ZULETA

Jefe de la Sección de Literatura Hispanoamericana I:

Prof. Camila BARI de LOPEZ

Jefe de la Sección de Literatura Hispanoamericana II:

Prof. Alicia SARMIENTO

Jefe de la Sección de Literatura Alemana:

Dr. Nicolás Jorge DORNHEIM

Jefe de la Sección de Literatura Francesa:

Prof. María Celia DARRE

Jefe de la Sección de Literatura Inglesa y Norteamericana:

Prof. Beatriz G. PIASTRELLINI de CUADRADO

Jefe de la Sección de Literatura Italiana:

Prof. Gloria GALLI de ORTEGA

Esta publicación se terminó
de imprimir en Junio de 1989
en la Editorial de la Facultad
de Filosofía y Letras. Univer
sidad Nacional de Cuyo.

MENDOZA

R. ARGENTINA

**ACTAS DEL IV CONGRESO NACIONAL DE
LITERATURA ARGENTINA**

Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987