

27
BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA
ene-jun
2021





UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas



GRUPO DE
ESTUDIOS
SOBRE LA
CRÍTICA LITERARIA

27

BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS
CRÍTICAS

MENDOZA
ene-jun 2021

Datos de Revista - Journal's Information



Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Email: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

<https://www.facebook.com/arca.revistas/>

<https://www.instagram.com/arca.revistas/>

El **Boletín GEC** es una publicación a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Desde su fundación, en 1987, por parte de la Prof. Emérita Emilia de Zuleta, se dedica a difundir trabajos académicos sobre teoría literaria y prácticas críticas, además de sus relaciones con otras disciplinas. Suele incluir también entrevistas, reseñas u otros documentos relevantes. Se publican dos números por año.

Boletín GEC is a publication in charge of the Research Group on Literary Criticism (GEC), School of Philosophy and Literature, National University of Cuyo. Since its foundation in 1987 by Emeritus Professor Emilia de Zuleta, it disseminates academic works on literary theory and critical practices, in addition to its relationship with other disciplines. It often includes also interviews, reviews and other relevant documents. Two issues are published per year.

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario-Parque General San Martín-M5502JMA. Mendoza Argentina. Gabinete 319.

E-mail: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar | Url: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>

Collage de tapa de Clara Muñiz, basado en fotos de Austrian National Library, Caleb Woods, Andre Mohamed, MI PHAM, Picsea, Zachary Kadolph, Nathan Wright, Yogendra Singh y Dany Risk en Unsplash.com

Revista
Boletín GEC
Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Nº 27 (2021), ene-jun.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
Semestral
1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Equipo editorial

Director y editor científico:

Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Editoras:

Laura Martín Osorio (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina),

María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina).

Correctoras: Silvina Bruno (Instituto Superior de Formación Docente Santa María Goretti, Argentina),

Flavia Farías Castro (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Diseño y diagramación:

Clara Luz Muñiz (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Gestión OJS:

Facundo Price (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Comité editorial

Germán Brignone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Gladys Granata (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Laura Raso (Universidad Nacional de San Juan, Argentina), Susana Tarantuviez (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), Evangelina Vera Moreno (Instituto de Formación Docente Villa Mercedes, Argentina).

Consejo asesor y evaluador

Mabel Brizuela (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

María del Valle Calviño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Pablo Darío Dema (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

José Di Marco (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

José Luis García Barrientos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Hebe Beatriz Molina (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

María del Carmen Novo (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Guillermo Ricca (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

María Beatriz Taboada (Universidad Nacional de Entre Ríos- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Alicia Vaggione (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Gustavo Zonana (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)

Índice

Nota editorial

Luis Emilio Abraham7

Estudios

9

¿Qué hacer con el pasado? Algunas respuestas desde las ficciones de posdictadura de Raquel Robles y Patricio Pron

Pablo Dema11

José Lezama Lima, filósofo de nuestra América

Gastón Ortiz Bandes35

La libertad como bien colectivo en *El rastro de la canela*, de Liliana Bodoc

Análía Roxana Peruzzi58

La intimidad de una ausencia: sobre la poesía de Jorge Leonidas Escudero

Marisa Río & Laura Raso83

Las Canciones de la Granja: un discurso lúdico y motivador de emergentes lingüísticos para niños de tres y cuatro años

Laura Villavicencio & Andrea Dufay99

Notas 131

Literatura y realidad: los cuentos de *Después del terremoto* de Murakami
Heraclia Castellón Alcalá133

Acerca de esta revista 145

Nota editorial

Este número 27 del *Boletín GEC* recoge seis trabajos de temas variados, todos vinculados con escritores y problemáticas de los siglos XX y XXI, todos construidos a partir de operaciones críticas que surgen de una manifiesta apropiación de teorías literarias o complejos teóricos interdisciplinarios.

La sección “Estudios” se abre con un artículo de Pablo Dema sobre dos escritores argentinos que, además de pertenecer a las generaciones de posdictadura, son hijos de militantes perseguidos o desaparecidos durante los años setenta: Raquel Robles y Patricio Pron. Posicionándose en los estudios sobre la memoria, Dema se pregunta por los diferentes modos en que los hijos pueden hacer algo con los ideales políticos del pasado para imaginar futuros desde el presente. Propone entonces las categorías de nihilismo, utopía y melancolía como diversas respuestas ante el problema y las pone en funcionamiento para estudiar particularmente dos novelas: *Hasta que mueras* (Robles) y *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (Pron).

En “José Lezama Lima, filósofo de nuestra América”, de Gastón Ortiz Bandes, la operación crítica innovadora es leer al escritor cubano como filósofo. Retomando la tradición de Gaos, Zea y Roig, el crítico realiza un estudio de *La expresión americana* entendiendo ese ensayo como un eslabón de la historia de las ideas en nuestra América. A lo largo del trabajo se presta especial atención a la teoría lezamiana de la imagen y del conocimiento, y a través del análisis emergen, desde una perspectiva decolonial, diversos contrapuntos con pensadores contemporáneos.

El tercer artículo del índice, de Analía Roxana Peruzzi, se dedica a indagar una novela histórica de Liliana Bodoc: *El rastro de la canela*. Utilizando herramientas narratológicas, Peruzzi analiza las técnicas de caracterización y la manera en que ese y otros procedimientos narrativos promueven la identificación o la diferenciación afectivo-ideológica del lector respecto de ciertos personajes. Ese

análisis le permite sostener hipótesis relevantes sobre cómo parece posicionarse Bodoc ante el problema de la libertad como bien individual o colectivo.

La contribución de Laura Raso y Marisa Río es un estudio (fundamentalmente temático) de dos poemarios del escritor sanjuanino Jorge Leonidas Escudero: *Dicho en mí* (2008) y *Cantos del acechante* (1995). Haciendo uso de la teoría de Lakoff y Johnson sobre la metáfora y de estudios sobre la enunciación lírica, las autoras examinan en esos libros cuatro temas (la creación poética, la muerte, el amor y la búsqueda del sentido de la vida) en los que encuentran elementos coincidentes: aunque se trate de diferentes experiencias vitales, en todas ellas el sujeto lírico parece lidiar con la ausencia.

En el último trabajo de la sección “Estudios”, Laura Villavicencio y Andrea Dufay proponen un objeto novedoso para una revista de teoría y crítica literaria: las canciones infantiles, particularmente las recientes *Canciones de la Granja*, de la discográfica Leader Music. Recurriendo a insumos de la lingüística funcional y de la lingüística cognitiva, las autoras realizan un pormenorizado análisis con el fin de demostrar que esas canciones contienen elementos capaces de promover, lúdica y rítmicamente, el aprendizaje lingüístico-discursivo en niños de tres y cuatro años.

Finalmente, en la sección “Notas”, se recoge un trabajo de Heraclia Castellón Alcalá sobre una colección de cuentos de Haruki Murakami: *Después del terremoto*. Tras ubicar el libro en la producción del escritor japonés, la autora indaga los procedimientos realistas y fantásticos en los diversos relatos, y propone una sugerente hipótesis de lectura: la causa del sismo se atribuye –mediante el factor fantástico– a la acción de un mal que proviene de las profundidades de la Tierra, pero sus efectos se tratan de manera realista.

En tiempos en que la pandemia se estira y nuestros sueldos se encogen a causa de una crisis económica que afecta a la gran mayoría, no queda más que multiplicar el agradecimiento a los autores y evaluadores que han hecho posible este número. La persistencia y el esfuerzo de estas mujeres y estos hombres contradicen una y otra vez la falsa realidad que tratan de imponer algunos medios de comunicación en la Argentina sobre el trabajo docente y la educación pública.

Luis Emilio Abraham
Director

Estudios



¿Qué hacer con el pasado? Algunas respuestas desde las ficciones de posdictadura de Raquel Robles y Patricio Pron

What to do with the past? Some responses from the Post-dictatorship fictions of Raquel Robles y Patricio Pron

Pablo Dema

Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina

pdema@hum.unrc.edu.ar

Recibido: 20/05/2021. Aceptado: 11/06/2021

Resumen

En este trabajo adopto una perspectiva generacional y tomo como marco de referencia la producción literaria de los autores argentinos de posdictadura nacidos entre 1968 y 1976. Doy cuenta de la existencia de trabajos de investigación centrados en la cuestión de la infancia traumática representada en los textos producidos por escritores de esta generación entre 2007 y 2020 y propongo analizar dos obras, *Hasta que mueras* (Raquel Robles, 2019) y *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (Patricio Pron, 2016) poniendo el foco en el uso del pasado que se hace en cada una. Para clasificar los textos del período propongo las categorías de *melancolía*, *nihilismo* y *utopía*, las cuales son utilizadas para designar actitudes globales y dominantes en cada texto de acuerdo a su relación con el pasado: una *fijación* en el pasado, un *abandono* del pasado o la concepción del pasado como una *herencia* que se coloca en la base de un proyecto político.

Palabras clave: literatura argentina; posdictadura; memoria; Raquel Robles; Patricio Pron

Abstract

In this paper I adopt a generational perspective and take as a frame of reference the literary production of Argentine post-dictatorship authors born between 1968 and 1976.

I report the existence of research works focused on the issue of traumatic childhood represented in the texts produced by writers of this generation between 2007 and 2020 and I propose to analyze two works, *Hasta que mueras* (Raquel Robles, 2019) and *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (Patricio Pron, 2016), focusing on the use of the past. To classify the texts of the period I propose the categories of *melancholy*, *nihilism* and *utopia*, which are used to designate global and dominant attitudes in each text according to its relationship with the past: a *fixation* on the past, an *abandonment* of the past or the past as an *inheritance* placed at the base of a political project.

Keywords: Argentina literature; Post-dictatorship; memory; Raquel Robles; Patricio Pron

El duodécimo volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, *Una literatura en aflicción*, realizado bajo la dirección de Jorge Monteleone, se propone dar cuenta del período que se abre en la posdictadura y llega hasta el momento de publicación de la obra, 2018. Un nutrido corpus de ensayos críticos da cuenta del panorama ficcional, testimonial, teatral, poético y audiovisual de un período histórico-cultural marcado por la elaboración del genocidio argentino, el *racconto* de las pérdidas humanas y la notable vitalidad y riqueza del campo literario argentino. El volumen da cuenta parcialmente (Lespada, 2018: 42-44) del fenómeno que desde una década atrás se viene describiendo como Nueva Narrativa Argentina (Drucaroff, 2011) y estabiliza (asignándole un rango histórico) un corpus y una lista amplia de autores pertenecientes a la “generación de posdictadura” que son hijos de desaparecidos, presos políticos y exiliados. Si en el trabajo de Drucaroff ese corpus se presentaba como un marco y un programa de trabajo pendiente, un libro de publicación reciente ofrece un estudio específico sobre la línea que nos interesa abordar en este artículo. En efecto, en *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Teresa Basile (2019) presenta un completo panorama sobre la producción literaria de los *hijos* y el tema de la construcción del legado recibido por los miembros de esta generación. Su foco está puesto en las representaciones de los siguientes fenómenos:

[...] los avatares de los niños durante la dictadura, sus desafíos para vivir en la clandestinidad política, los nacimientos en maternidades de centros de detención, los secuestros y apropiaciones por parte de miembros de los

servicios [de inteligencia], las búsquedas de sus padres emprendidas en los inicios de su juventud o los procesos de recuperación de sus identidades sustraídas (Basile, 2019: 18).

Es en un aspecto que en el trabajo de Basile aparece de modo más bien lateral, el del legado paterno y materno y el de la *praxis política* (Basile, 2019, 43), en el que nos centraremos en nuestro trabajo. Puntualmente, lo que quiero poner de relieve no es tanto la cuestión de los escritores y sus personajes en tanto que víctimas sino su capacidad de construir una herencia política y de imaginar el futuro. Evoco la figura de la utopía para dar cuenta de un deseo de ir, en palabras de Andreas Huyssen (2002), “en busca del futuro perdido”.

Nihilismo, utopía, melancolía

En el marco de una investigación en curso sobre la narrativa de hijos que incluye textos de Marta Dillon, Mariana Eva Pérez, Ángela Urondo Raboy, Ernesto Semán, Laura Alcoba, Félix Bruzzone y Julián López, además de Robles y Pron, ensayo el uso del término englobante *nihilismo* para referirme a la actitud de los sujetos (reales o contruados ficcionalmente en una novela) que no pueden darle sentido a su proyecto existencial presente debido a que, entre otros factores, no logran establecer un vínculo significativo con la experiencia de sus padres militantes y ni elaborar la propia experiencia de la infancia, muchas veces presentada en términos de “trauma”. Daniel Feierstein (2012), recurriendo a un bagaje categorial psicoanalítico como herramienta para explicar el fenómeno social del genocidio, plantea que un mecanismo recurrente para tolerar el sufrimiento físico y psicológico en situaciones traumáticas es la “desensibilización”, es decir la capacidad de ir haciendo disminuir la potencia de un estímulo doloroso repetido. La acumulación desensibilizadora, cuando se refiere a hechos que afectan a grupos importantes de población, puede articularse, dice Feierstein, como una ideología de “falta de sentido”. Esta sería una “renuncia consciente a toda búsqueda de estructuración de la propia identidad, articulada algunas veces con el cinismo, otras con el nihilismo, las menos con la sátira o la burla” (Feierstein, 2012: 81). Esta actitud individual, cuando se generaliza

por razones que tienen una causa histórico-política, se articula como una ideología, momento superior del proceso de represión que busca instalar en la conciencia un pacto denegativo, es decir, la negación de lo traumático: “Ante el arrasamiento identitario, la ideología del sin sentido permite una reconstrucción de la coherencia al postular la inexistencia de la propia identidad, el sinsentido del pasado reproducido en un sinsentido del presente” (Feierstein, 2012: 81).

Una variante de la situación de la “falta de sentido” aparece también en el estudio *Identidades desaparecidas*, de Gabriel Gatti (2011). Para Gatti, los efectos de la desaparición forzada de personas pueden ser caracterizados a partir de la figura de la “catástrofe de sentido”: “la catástrofe es la inestabilidad estable: el desajuste permanente entre palabras y cosas convertido en estructura” (Gatti, 2011: 37). Si bien los trabajos de Gatti y Feierstein tienen propósitos diferentes (y es posible también rastrear un diálogo en el que los autores exponen sus diferencias) los coloco a la par estratégicamente en este momento en tanto me permiten hablar de la falta de sentido como efecto de las acciones criminales del Estado. Y resalto que esa condición parece exhibir una tendencia a generalizarse en el presente por diversos factores. Así, las expresiones “sin sentido” y “nihilismo” advienen con frecuencia al discurso de los analistas que intentan dar cuenta del actual clima de época. Para Jorge Alemán, en la actualidad cualquier adhesión firme a causas colectivas orientada por la actividad política desencadena reacciones político-mediáticas que les aplican a modo de estigma dos o tres palabras: “populismo”, “chavismo”, “comunismo”. Así, el discurso público queda casi reducido al absurdo, carece de espesor argumentativo y se caracteriza por la reiteración amplificada de descalificaciones. De resultas de eso, dice Alemán, “la verdad, los imperativos éticos, los proyectos existenciales, las causas políticas y el sentido estético, ya no disponen de ningún suelo firme” (Alemán, 2020). El “nihilismo” como clima de época y como falta de relación significativa con las tradiciones políticas y con la historia familiar es una figura que me permite caracterizar a una parte de un corpus literario amplio que excede este trabajo.

Propongo, en segundo lugar, la palabra *utopía* para crear un contraste fuerte con respecto al nihilismo. Si este propende a expandir el “sin sentido”, la utopía sostiene el carácter irrenunciable de los principios fundamentales de la organización social en la modernidad en cuanto a la igualdad de derechos sociales y políticos o, dicho negativamente, al fin de la explotación del hombre por el hombre. Con la figura de la utopía señalaremos la posición de quienes pueden establecer lazos significativos con el pasado y crear vínculos en el presente con una comunidad que está en deuda consigo misma y con sus propias premisas (Derrida, 2012). Un utópico es, en principio, quien *al menos* no es indiferente ante la catástrofe humanitaria de los emigrados, al crecimiento de la brecha entre ricos y pobres, al trabajo precario o esclavo, a las catástrofes ecológicas producto de todas las formas de explotación de los recursos naturales. Utopía significa, *por lo menos*, sostener la convicción de que otra forma de vida es posible. Salir del nihilismo es, ya, una orientación utópica:

[...] salir del nihilismo no es [solo] abrazar una fe [...], es concebir cada vida sexuada, mortal y parlante como la posibilidad de un invento, como la creación de un lazo social que hunda tanto su experiencia en la Soledad como en lo Común y deje atrás el Nihilismo depresivo del mundo actual. Ahora más que nunca transformar lo colectivo es examinar la propia ética de vida en cada uno (Alemán, 2020).

El impulso utópico implica la creencia en que es posible, sin perder la individualidad, participar de la invención de nuevas formas de comunidad. No se trata de una tentativa de restablecer órdenes sociales históricos de manera idéntica sino de anudar el presente a experiencias pasadas significativas para construir algo nuevo en el futuro con los elementos con los que contamos en el presente. En repetidas ocasiones Fredric Jameson insistió, por un lado, en que el germen de un mundo nuevo está en este mundo: “Marx nos enseñó que si algo como el socialismo era posible tendría que estar desarrollándose al interior del capitalismo” (Jameson, 2013: 410); y, por otro, en la importancia que la literatura tiene para el despliegue de visiones utópicas realizables:

[...] la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social,

hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas en el arte” (Jameson, 2004: 9).

En este sentido, la utopía no es una fantasía para evadirse de la realidad sino el germen del cambio social en curso; tener/imaginar/crear una utopía, o ser un utópico es, en este marco, asumir la responsabilidad de tomar parte en el cambio social, es decir, involucrarse en una praxis política.

Esta afirmación utópica, creemos, trasciende líneas teóricas específicas. Si convocamos tradiciones teóricas dispares es para colocar la idea del impulso utópico en un espacio de mayor generalidad. De hecho, en muchos casos es notable que la idea de un “mundo justo” es casi un principio regulativo básico de la comunicación y la condición de posibilidad de un debate teórico. Así, por ejemplo, cuando Edward Said analiza las limitaciones del concepto de poder de Foucault, se recuesta en un aserto de Noam Chomsky según el cual nuestra tarea inicial, previa al análisis de los mecanismos opresivos, es “*imaginar* una sociedad futura que se ajuste a las exigencias humanas como mejor las entendemos” (Chomsky citado en Said 2004: 328). Resalto el término “imaginar” en la cita de Chomsky para hacer más ostensible la pertinencia que la literatura de invención tiene en esa tarea colectiva.

En medio de estos dos extremos situó la figura de la *melancolía*, entendida, en principio, como la imposibilidad de cumplir el duelo posterior a una pérdida. En una dinámica básica, el acontecimiento traumático es seguido por un sentimiento de pérdida que da lugar al trabajo del duelo, tras el cual se recupera el equilibrio psíquico del individuo de acuerdo con Freud (1993). En *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo* (2000), Idelber Avelar conjuga el concepto benjaminiano de alegoría con los aportes freudianos sobre el duelo para ensayar su potencial descriptivo en el campo social y literario, específicamente para el escenario de la literatura latinoamericana de posdictadura. Tomando los aportes de Maria Torok y Nicolas Abraham distingue entre la “introyección” del objeto perdido (que permite

completar el trabajo del duelo) de las situaciones en las que el objeto perdido es “incorporado”. Aquí “el objeto traumático permanecería alojado dentro del yo, invisible pero omnipresente, innombrable excepto a través de sinónimos parciales” (Avelar, 2000: 18-19). Aunque no tengamos posibilidad de explayarnos aquí sobre los problemas metodológicos implicados en la aplicación de conceptos psicoanalíticos a fenómenos sociales, nos resulta útil la figura general de la melancolía para nombrar un proceso de duelo no cumplido y una fijación en el objeto perdido, a la vez que una tendencia a repetir, sin captar su espesor temporal, experiencias y aptitudes ocurridas en el pasado. En el contexto de mis comentarios sobre las novelas, la figura de la melancolía hará referencia al predominio de una actitud vital fijada en el objeto perdido, quedará caracterizada por una presencia del pasado en el presente y, en consecuencia, una anulación del proyecto y de la dimensión futura. Lo perdido, lo muerto, perdura como espectro en el presente y es esa condición la que le garantiza su perduración indefinida. Si en la utopía se saca una lección del pasado y si en el nihilismo el pasado es un tiempo de “locura” y “absurdos” con respecto a los cual se debe hacer un corte, en la melancolía el pasado es un pretérito imperfecto, un acontecimiento que extiende su estela hacia la actualidad y nunca permite pasar a otra cosa.

Estas tres figuras quedarán disponibles no como celdas estáticas de clasificación de los textos del corpus o de los autores sino como referencias o descriptores de los distintos recorridos propuestos en las historias. El mismo autor o el mismo personaje puede ser caracterizado en un momento como nihilista y, más adelante, en otra etapa, como un utópico o como alguien que cae en la melancolía. Con un fin heurístico y descriptivo, los términos no tienen carga axiológica o moral; sí asumo que la utopía, en el sentido amplio del término, es la condición de posibilidad de la vida social, que no puede sustraerse al paso del tiempo (el futuro viene hacia nosotros aunque no queramos pensar en ello) y a la necesidad de una vida en común.

Sublimación de la venganza en *Hasta que mueras*, de Raquel Robles

Cuando a Raquel Robles (Santa Fe, Argentina, 1971) le otorgaron el premio Clarín de novela en 2008 por su novela *Perder*, ya era una figura conocida en el ámbito de los DD.HH. El secuestro de sus padres (Flora Celia Pasatir y Gastón Robles) en 1976 y su condición de hija de desaparecidos están en el origen de su participación protagónica en la organización HIJOS. Militante comprometida y docente, Robles encontró tempranamente en la escritura de ficción una herramienta para tramitar experiencias vitales dolorosas y desplegar un ideario político y una particular mirada sobre el presente. *Pequeños combatientes* (2013) es su novela central en relación con su identidad de *hija*, ya que recrea el episodio de la desaparición de sus padres y la vida cotidiana de ella y su hermano durante la dictadura. En 2018 publicó la novela *Papá ha muerto*, la cual puede ser leída como un retorno a los orígenes de un ideario político legado por la generación de sus padres a través del relato de la experiencia de los revolucionarios cubanos en Bolivia en ocasión de la muerte del Che Guevara. El libro que quiero abordar en este trabajo vuelve sobre los '70, esta vez para narrar una historia en la que el mal padecido retorna en el presente mediante el acto de la venganza.

Hasta que mueras tiene dos epígrafes, uno es el famoso poema de Juan Gelman que inicia diciendo “Te nombraré veces y veces / me acostaré con vos noche y día” para terminar con el famoso verso: “Te voy a matar derrota”. El otro epígrafe es una frase aforística de Borges: “la venganza no es menos vanidosa ni ridícula que el perdón”.

La historia narrada se sitúa en un momento cercano al presente y su narrador es un escritor de unos sesenta y cinco años, quien tiene en sus manos la responsabilidad de hacer un libro para cumplir con un pedido de su editor. El escritor en cuestión había cobrado un adelanto por un libro que no escribió y ahora, para compensar lo cobrado, tiene que hacer este trabajo a pesar de que no lo eligió. El pedido del editor tiene que ver, además, con una supuesta afinidad entre la historia del escritor y el libro testimonial que le encargan, ya que se trata de una historia de interés para

el universo de los DD.HH. El escritor en cuestión tuvo que exiliarse en los '70, estuvo en pareja con una mujer que fue presa política y padeció torturas y además perdió una hermana en el mismo contexto de la represión. Esta historia de vida del escritor lo hace competente, según su editor, para escribir un libro sobre el caso de una mujer llamada Nadia que en la actualidad dio a conocer una historia de venganza llevada a cabo por ella contra represores y cómplices de la dictadura militar iniciada en 1976. Así, la novela se desarrolla mediante el relato pormenorizado de los encuentros del escritor con Nadia y con su madre Raquel, una mujer de sesenta y cinco años que está interesada en la publicación del libro que cuente la historia de su hija, presa y acusada de cometer treinta y cuatro asesinatos a lo largo de los últimos veinte años.

Como está preanunciado en los epígrafes dispares de Gelman y Borges, las acciones de Nadia y las reflexiones de su madre se enmarcan en los tópicos de la derrota y de la venganza. Obviamente, la derrota es el resultado de la tentativa revolucionaria de los '70, la derrota es la "vida de derecha" (por decirlo con palabras de Silvia Schwarzböck, 2016) que están obligados a vivir hoy quienes buscaron un mundo justo y siguen en el presente tratando de "procesar" la derrota. Ya en el primer encuentro y antes de contar por qué su hija tomó venganza contra los represores y sus cómplices civiles, Raquel habla de la derrota: "la derrota es entender que perdimos, que no se puede volver a intentar porque no se puede volver, que las consecuencias de esta catástrofe son todavía incalculables [...] La derrota es entender que lo que se rompió en el pasado no se arregla en el futuro" (Robles, 2019: 20). Esta intervención tiene el carácter de núcleo de sentido, es el resultado de la reflexión una vez que los hechos están consumados y antes de que el lector sepa los pormenores y los antecedentes, las causas remotas de la venganza de Nadia. Ahora que pasó lo que pasó, Raquel aprendió que la derrota es irreversible y que tiene unas dimensiones incalculables. La caracteriza como "catástrofe", ¿casualmente? con el mismo término utilizado por Gabriel Gatti. Lo "incalculable" de la catástrofe a la que se refiere Raquel tiene que ver justamente con que todavía hoy sus efectos destructivos actúan sin que podamos preverlos. "¿Sabés qué es lo que hizo que mi hija esté donde

está?” (le pregunta Raquel al periodista en la primera visita) “La esperanza. Porque la derrota implica perder la esperanza y yo, contra todos los muertos, contra la dispersión total, contra la evidencia más flagrante, seguí creyendo” (Robles, 2019: 20). Es decir que en el lapso que se extiende entre el presente y un pasado en el que los revolucionarios fueron derrotados y Raquel perdió a sus compañeros mientras Nadia vio con sus propios ojos cómo su padre (el Amarillo) y otros compañeros fueron salvajemente golpeados y secuestrados, ella tuvo, erróneamente, una actitud esperanzadora.

No comprender el carácter irreversible de la derrota y no dimensionar su daño fue, ahora la entiende Raquel, un craso error, y fue también, según lo ve ahora, la causa del accionar de Nadia: “Y ahí tenés el resultado” (dice), “Pensé que todo lo que había pasado mi hija en su infancia se iba a arreglar con el tiempo. Que sus obsesiones eran una muestra de lo muy organizada que era, de la disciplina que había aprendido conmigo” (Robles, 2019: 20). Raquel, a la luz de los hechos, advierte su error. Nadia, desde los cinco años, adoptó una actitud de madurez desproporcionada para su edad a causa de la situación que le tocó vivir. Secuestrado el padre y los padres de varios hijos de militantes, Raquel y Nadia subsistieron (lo iremos sabiendo a lo largo de la novela) gracias a la ayuda de un civil (José) que les dio refugio en un rancho de una zona semi rural durante un tiempo. Raquel protegió a los niños (algunos bebés de brazos todavía) y Nadia, la mayor, asumió también tremendas responsabilidades. Esa experiencia fue la que marcó el carácter de la chica, y esa “obsesión” por el orden y la disciplina no solo que no se “le pasó” a Nadia sino que se transformó en una fijación total: una vez a salvo, ella continuó aferrada al trabajo defensivo contra las fuerzas destructoras de su familia y toda su energía fue remitida a ese núcleo. Así, el orden, la vigilancia, la preparación, el entrenamiento constante se mantuvieron hasta que, una vez pasado el peligro y con el advenimiento de la democracia, la “lógica” (para ella) acción siguiente fue el contraataque, la obtención material de la justicia por mano propia, la lisa y llana venganza. La madre no pudo prever este acto que, en la lógica que impera en la vida política actual, no tiene cabida. Para la justicia es un delito gravísimo, para las organizaciones de DD.HH es un grave error político y

para los civiles es una “locura”. De hecho, ella asume esa condición de “loca” pero no exactamente en términos médicos. Cuando el periodista le pregunta a qué obedece el número de sus víctimas ella dice: “si te digo te vas a reír o vas a pensar que estoy más loca de lo que estoy. No creas que no sé que estoy loca. Podría haberme declarado insana si hubiera querido. Mi abogado se cansó de aconsejarme eso” (Robles, 2019: 105). Es decir que sabe que para nuestros parámetros de normalidad ella está loca pero agrega: “Bueno, estoy loca, pero no tanto. Sé la diferencia entre el bien y el mal. Y yo sé que lo que hice estuvo mal. Por buenas razones, pero está mal. No me arrepiento” (Robles, 2019: 105). Es decir que puede discernir entre el bien y el mal, sabe que desde el punto de vista ético y para la justicia matar está mal, pero tiene “buenas razones” para obrar de ese modo. Como en el cuento “Emma Zunz” de Borges, para Nadia hay ocasiones en que existe un mal previo y de dimensiones mayores al mal que se ejerce cuando se comete un asesinato que, violando la ley ordinaria, hace justicia en un nivel más elevado.

Los sucesivos encuentros entre el periodista y Raquel, por un lado, y con Nadia en la cárcel, por otro, nos permiten adentrarnos en los pormenores de esta saga de crímenes justicieros/vengativos. Conocemos, gracias a un cuidadoso archivo que Nadia mantuvo oculto y entrega al periodista, una serie de fichas de cada una de sus víctimas con su historial. Se trata de personas que fueron cómplices de los militares (informantes, entregadores de niños apropiados, profesionales que se quedaron con bienes de desaparecidos) y que viven tranquilamente sin acusaciones ni condenas. Esta situación es para Nadia la prueba de la impunidad con la que se manejaron estos civiles y por lo tanto lo que justifica su “misión” de ajusticiarlos y demostrar que sus propios crímenes también podrían permanecer impunes, dando de este modo una prueba más de la ineficacia del sistema judicial. Además de las fichas de las víctimas, Nadia tiene un registro pormenorizado de los planes y la concreción de los asesinatos, realizados de manera muy sofisticada y con gran pericia (envenenamientos, sabotajes, disparos de precisión a larga distancia, entre otros). En ese sentido, Nadia parece un avatar argentino de los superhéroes de los cómics de Marvel y, en cierta forma, la estructura de su

historia es similar a la de ellos. Hay un trauma en el origen y una sed de justicia que se sacia por medio de la venganza. La relación con la lógica del cómic y la lucha de una justiciera solitaria contra el Mal podría apoyarse además en una nota paratextual en la que la autora agradece a las personas que le “donaron su villano favorito”, remedando con esta expresión el título de una película para niños. En una declaración al periodista obtenemos de boca de Nadia la contraparte del discurso de su madre: “Mi mamá me habla de la derrota y no sé qué. No entiende nada. Yo vencí. Ella perdió porque creyó en lo colectivo. Yo no.” (Robles, 2019: 44). A Nadia, desde que tiene uso de razón la habita la certeza de que alguien iba a matar a los cómplices de los militares; para ella, los ofendidos durante la “guerra” entre militares y revolucionarios iban a hacer justicia. Para la lógica de Nadia, las “marchas, sentadas, firmas” no significan nada. La decepcionó saber que los familiares de desaparecidos “pensaban en las elecciones, en las organizaciones de masas, en el trabajo en los barrios” y entonces, dice, “supe que me tocaba a mí [matarlos a los militares y sus cómplices] y no dije nada” (Robles, 2019: 57). La “misión” entonces se le impuso como algo natural y ella la llevó adelante; ahora, a punto de ir a juicio, no tiene cargo de conciencia, al contrario, ostenta la tranquilidad de los justos.

Como dijimos al inicio, se trata de una novela compleja pero a la vez “clásica” en el sentido de que puede ser remitida a modelos fundacionales de la novela moderna como puede ser la obra de Dostoievsky. En efecto, Bajtín (2005) propuso pensar la “idea en la novela” moderna y el modo específico en que una premisa central circula por la obra en una dinámica dialógica que la somete a variaciones y contradicciones difíciles de resolver. El recurso de poner a circular la “idea” de cometer una serie de asesinatos contra personas que fueron cómplices de crímenes de lesa humanidad y las contradicciones que se desprenden de ese hecho es dostoievskiano y “clásico”. La propuesta de matar a los malos haciendo justicia por mano propia circula en la novela y cada personaje que la considera es representante de una esfera de la actividad social. Los compañeros de militancia de Raquel y los HIJOS traen el discurso de los organismos de DD.HH, los fiscales expresan la posición del Estado de

derecho, Nadia expresa la postura de los “radicalizados” políticos y el periodista es quien recoge los discursos, los presenta, los coteja y reflexiona. Su conclusión es que Nadia tiene razón: hay impunidad parcial, el sistema es injusto, los ideales de la revolución fueron derrotados, las reivindicaciones de los desaparecidos no alcanzan para revertir la injusticia social y los militares son responsables del “país que tenemos”. Dice el periodista en una reunión de militantes: “Ellos son los culpables. Ellos tienen que pagar. Tal vez no como Nadia los hizo pagar. Pero ellos son los únicos culpables” (Robles, 2019, 224). La posición de Nadia es entendible pero no compartida por nadie como método de acción global. Nadie actuará como ella, Nadia es Nadie. O, mejor dicho, es la encarnación de una fantasía infantil de venganza que se sublima artísticamente. Así podría leerse esta novela, como la sublimación del impulso de hacer sufrir a quienes desaparecieron a los padres hasta que mueran. Una de las víctimas ficticiales es “Empresario de medios de comunicación que construyó su imperio robándoles a sus competidores por medio de sus detenciones, torturas y firmas obligadas de ventas ficticias”. Otra es “Expresidenta que legalizó el aniquilamiento de militantes políticos antes del golpe de Estado”. Son referencias transparentes al empresario multimediático Héctor Magnetto y a Isabel Martínez, actores sociales blanco de un impulso agresivo automático de muchos argentinos de izquierda y del campo popular. Como ocurrió con Pedro Aramburu en su momento, se diría que el pueblo quisiera someterlos a la “justicia popular”, aunque aquí la palabra “justicia” es el eufemismo para un crimen político. Pero la novela deja claro que no se puede volver a caer en ese error, o que esa acción es una fantasía infantil que no va a contribuir a ningún cambio social positivo.

En síntesis, la novela exhibe pero desarticula una postura que podríamos caracterizar de *melancólica*, puesto que la protagonista está fijada en la lógica setentista del adversario político como adversario bélico. A diferencia del nihilista, que corta con el pasado y vive en un puro presente sin ninguna perspectiva, el melancólico de alguna manera sigue todavía en el pasado. Para Nadia, con el advenimiento de la democracia la lucha armada no terminó, ella sigue actuando durante años como el último miembro de una patrulla guerrillera perdida. Volviendo a los epígrafes

iniciales, podríamos decir, parafraseando a Gelman, que matar la derrota sería “introyectar” la pérdida (de los seres queridos y del sueño revolucionario) para completar el duelo y continuar tomando parte en una tarea colectiva en el marco de otras coordenadas históricas.

Con respecto al aforismo de Borges según el cual la venganza es tan o más ridícula que el perdón habría que hacer una salvedad. En el cuento “Episodio del enemigo” (publicado en *El oro de los tigres* en el año 1972), de donde está tomada la frase, quien la pronuncia es un hombre que muchos años atrás maltrató a un niño. Ese niño creció y viene a cobrar venganza. Para salvarse, el agresor da a entender, sin creerlo, que si bien el perdón es un acto ridículo y vanidoso, más lo es la venganza. Pero el enemigo capta que decir eso es un intento desesperado del otro por salvarse. De hecho, le dice, justamente, que sus argumentos “son meras estratagemas para que no lo mate” (Borges, 1996, 510). Desde el punto de vista de Paul Ricoeur (2004, 583-615), el perdón es conceptualizado como un don que es pedido por parte de quien cometió una falta y se degradó (la falta es una “caída”) para recobrar la dignidad y volver a estar junto al prójimo después de arrepentirse, de pedir el don del perdón. Al contrario, para Enzo Bianchi (citado por Recalcati, 2020, 105), “no es el arrepentimiento el que causa el perdón, sino el perdón el que causa el arrepentimiento”. Más allá de la divergencia en cuanto al orden del perdón y del arrepentimiento, en ambos casos el perdón se concibe como un alto acto ético que restituye la armonía en cualquier comunidad humana cada vez que la norma ética se quiebra. Por lo tanto, el perdón no puede ser, como está dicho en la frase de Borges que sirve de epígrafe a la novela de Robles, equiparado a la venganza, porque esta garantiza que la espiral de violencia continúe en ascenso tornando imposible la vida en común. En definitiva, la cita de autoridad de Borges que podría tener el efecto inicial de justificar la mal llamada “justicia por mano propia” (la venganza) equiparando su nivel de “ridiculez” con el perdón, pierde eficacia al final de la novela y luego de contextualizarla en el cuento borgeano.

Las aporías de la praxis política y el aliento utópico en *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*

“Vayamos por ese camino”, dijo.

“¿Qué camino?”

“Este que aún no está inventado”.

Patricio Pron

También situado en la generación de posdictadura, nacido en la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe) en 1975, el recorrido biográfico y profesional de Patricio Pron es sin embargo bastante diferente al de Raquel Robles. Pron estudió Comunicación Social en Rosario y enseguida comenzó una intensa labor como periodista, cronista y autor de ficción (más de una docena de libros publicados entre 1998 y la actualidad). Tempranamente viajó a Europa, donde hizo algunas corresponsalías periodísticas y realizó estudios de posgrado en Alemania para radicarse en España desde 2008. El texto central de su obra en relación con el tema de la identidad de los hijos de militantes de la década de 1970 es *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2012). Como *Pequeños combatientes* y como el muy comentado *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, aquí Pron recrea las vivencias infantiles durante la dictadura, momento en el que el padre, militante y periodista, y por ende toda la familia, vive en peligro. Mediante la ficcionalización de ese material biográfico, Pron construyó una novela de intriga a partir del motivo del regreso a Argentina en la juventud de su protagonista y el inicio de una pesquisa sobre el pasado militante del padre, el cual permanecía en la memoria del hijo como cúmulo brumoso y lacerante.

La novela que quiero revisar en este trabajo es su obra más ambiciosa y compleja. Se estructura en ocho partes en las que se nombran ciudades de Italia acompañadas de fechas, 1944, 1945, 1947, 1977, 1978, 2014, algunas repetidas. El capítulo inicial se compone de declaraciones de varios sujetos interrogados por un “joven” no identificado en marzo de 1978 acerca de unos acontecimientos ocurridos el 21 de abril de 1945. Los declarantes son testigos de una serie de hechos cuyo centro es la muerte dudosa de Luca

Borrello en el marco de un Congreso de escritores fascistas. Los testigos/declarantes son Oreste Colasso, Atilio Tessore, Michele Garassino y Espartaco Boyano, todos ellos escritores vanguardistas encuadrados en la escuela futurista, seguidores de Filippo Marinetti y con ideas afines a Ezra Pound. Aspiran a unir arte, política y vida, son anticapitalistas, desprecian la “usura” y por lo tanto en ese contexto están a favor de Mussolini y de la República Social Italiana, conocida como República de Saló. Sus enemigos son, naturalmente, los partisanos, brigadas de combate contra la ocupación alemana y el régimen de Mussolini.

De la declaración de Boyano surge el tema de la polémica sobre la relación entre el arte y la vida. Aparentemente Luca Borrello quería unir el arte a la vida, hacer del arte una praxis política, mientras que Boyano dice que si arte y vida no se habían unido era porque eso implicaba llegar a “un abismo al que era mejor no asomarse” (Pron, 2016: 15) porque los llevaba a la “locura” y la “aniquilación”. Borrello, motivado por la “ignorancia” y la “inocencia”, había encontrado rápidamente los límites impuestos por la realidad.

En la segunda parte se narra una caminata/seguimiento realizada en Turín en 1977 por un joven estudiante llamado Peter Linden (también conocido como Pietro, Pitz, Peeke) a un anciano profesor universitario. Peter Linden pertenece a una célula de militantes de izquierda que quiere cambiar el mundo y enfrentarse al Estado mientras que el profesor es un hombre conservador simpatizante del fascismo y enfrentado a los jóvenes estudiantes y militantes.

La madre de Peter/Pietro es italiana, el padre es un ebanista suizo que emigró a Italia alrededor de 1915 para trabajar en la industria y se suicidó pocos “años atrás” (1968 aproximadamente) en un hospital en las afueras de Milán. El padre de Peter (Francesco) fue “partisano” y le advierte al hijo que los grupos revolucionarios son organizaciones que con el tiempo se desvirtúan y terminan ocupadas en luchas intestinas. El padre de Peter tuvo que asesinar durante la guerra a alemanes, colaboracionistas italianos y uno o dos “infiltrados”, sin estar seguro totalmente de que lo hayan sido. El remordimiento es una de las causas del suicidio en el hospicio. Antes de

suicidarse, Francesco le cuenta a Peter que a él un escritor le salvó la vida durante la guerra. Esto permite conectar la historia del Francesco con la de Luca Borrello y los escritores futuristas que van al Congreso para apoyar a Mussolini.

Pero en el momento en el que su padre le advierte sobre cómo terminan las acciones políticas radicales, Pietro todavía no es susceptible a ese consejo. Él y sus amigos quieren que arte y política se fusionen y que la realidad se transforme radicalmente. Pocos días después del seguimiento hecho por Pietro, el profesor es asesinado. Pietro, a espaldas de sus compañeros de célula, retira unos libros que el profesor había encargado en una librería. Se trata de autores “fascistas” que supuestamente justifican que lo hayan matado, pero al retirarlos descubre que entre los autores desconocidos (los nombrados Boyano, Zuliani y Colasso) hay un nombre de un escritor que él sí conoce, es aquel autor que le salvó la vida a su padre cuando este se separó por casualidad de sus compañeros partisanos. Aquel escritor (no lo nombra en ese momento, pero se trata de Luca Borrello) que mantuvo cautivo a Linden padre, el carpintero ebanista, el partisano Francesco Linden, quien le hizo una caja a Borello para que guarde sus manuscritos y de quien se hizo amigo en los días previos al Congreso de escritores fascistas.

El punto de vista del narrador de la novela se sitúa por encima del horizonte de comprensión de los personajes, anticipa lo que harán, el desarrollo de su mentalidad, los procesos y las etapas vitales yendo hacia el futuro y volviendo, indicando puntos de vista erróneos y erráticos y de alguna manera proponiendo ideas superadoras, englobantes y más lúcidas, más certeras que las de los personajes atrapados en determinadas coyunturas. Es decir, mientras cuenta una historia, el narrador que compone Pron arriesga ideas, nos dice que sí se puede comprender y convencer acerca de lo que se comprende. La compleja sintaxis, la acumulación de proposiciones subordinadas y de aclaraciones y divergencias parentéticas refleja la voluntad de comprender (en el sentido de entender pero también de abarcar) los vaivenes de una conciencia que se esfuerza por darle sentido a la experiencia. Las oraciones extensas (de hasta 350 palabras en algunos casos) reflejan el impulso y los avatares de

una conciencia que busca. Y el lector tiene que hacer un esfuerzo para no perderse, para orientarse en esa línea de sentido que es la oración, línea quebradiza, zigzagueante, que por momentos parece perder el sentido pero que finalmente, con tenacidad, lo reencuentra al final.

De acuerdo a la visión de este narrador, Peter y toda su generación, pero también la generación de sus padres (los fascistas y los partisanos) acabarán en la decepción y padecerán por “ignorancia”, por haber leído mal la realidad. Ellos realizaron “acciones afirmativas” (tanto matar a un fascista –los partisanos– o colaborar con Mussolini por estar contra el Capitalismo y a favor de la Italia socialista siguiendo a Pound –Boyano y Cía–) pensando que tenían de su lado la verdad, pero se equivocaron; muchas veces se mata “por error”, se mata sin sentido, se lucha del lado equivocado o los bandos se superponen, solapan y confunden.

Del diálogo entre Pietro y los antiguos poetas futuristas sobrevivientes se desprende un problema no menor: hay algo inconmensurable entre el mundo de la vida de los miembros de las distintas generaciones, aunque ambos estén en contra del capitalismo y quieran (Pietro y sus compañeros), o hayan querido (los futuristas que abogaban por una república socialista) cambiar el mundo. Cada corte histórico parece configurar una subjetividad que no se puede entender cabalmente desde el otro corte histórico. Sin embargo la novela pone en escena y dramatiza el diálogo intergeneracional. ¿Qué querían ustedes? ¿Qué queremos nosotros? A estos interrogantes se le sumará la pregunta de un tercer personaje actuando en el presente, por lo tanto se perfila una pregunta que nos interpela a los lectores: ¿qué hacer hoy, sabiendo el resultado de la tentativa revolucionaria de los jóvenes italianos de la década de 1970 y el de los de la década de 1940? ¿Qué hacer con ese pasado?

De su diálogo con los miembros de la generación de su padre, Pietro saca algunas conclusiones:

[...] no es del pasado sino del futuro –y la reparación del pasado en el futuro, así como de la tarea de evitar que ese pasado, por así decirlo, se repita en el futuro– del que deben ocuparse él y los otros integrantes de su generación, aunque es evidente que el pasado nunca se repite y que

aquellos hechos del pasado de los que se dice habitualmente que, de no mediar una tarea política de alguna índole, van a repetirse nunca lo hacen de la misma forma en que se espera que lo hagan, de tal modo que los totalitarismos políticos regresan a menudo en forma de imperativos económicos y las formas sociales de opresión regresan mediante una invitación, que, por su naturaleza, no puede ser rechazada, al consumo y quizá al intercambio (Pron, 2016: 193).

La octava y última sección de la novela nos ubica en Milán/Diciembre 2014. El capítulo está centrado en Tommasso, el hijo de Peter/Pietro, quien vive en un barrio ubicado en el noreste de la ciudad de Milán, Quarto Oggiaro, con su abuelo materno; el abuelo paterno, Francesco, como sabemos, ya murió. Tommasso (nombrado con la inicial T.) es un adolescente vulnerable, su madre lo abandonó a los trece años para ir a la India y otros lugares de oriente en un viaje espiritual. El narrador presenta irónicamente esta búsqueda reduciéndola a una suerte de huida de sí y abandono de sus responsabilidades. La madre manda cartas y habla de eventuales compañeros; uno de ellos, Richard, una vez que deja de lado la vida en el asram, lo visita. Queda en evidencia que esa búsqueda espiritual no tiene consecuencias profundas en la trayectoria de este hombre, quien está pensando en transformar su experiencia y sus contactos sobre la base de un negocio de turismo espiritual. El padre (Pietro), por su parte, está en África abocado a tareas ligadas a la defensa de los DD.HH. En una de las visitas, Pietro le cuenta sobre su participación marginal en la Brigadas Rojas y su detención en Roma el día del secuestro de Aldo Moro el 16 de marzo de 1978. El padre de T. no debía estar en Roma y no estaba al tanto del operativo, pero había ido allí porque se había descolgado de su organización para seguir el rastro del escritor fascista leído por el profesor que él vigilaba y a quien su grupo asesinó, escritor (el mencionado Luca Borrello) que fue quien le salvó la vida a su padre, Francesco, el abuelo paterno de T. Pietro fue condenado a ocho años de prisión pero cumplió solo cuatro por buena conducta. En adelante siguió una vida precaria, estigmatizada por su participación en una organización considerada terrorista; no obstante fue coherente con sus ideales y vive una vida de servicio en África. En la primera visita le hace entrega a T. de la caja que su abuelo Francesco le hiciera al escritor Borrello. El padre de T. sigue

definiéndose como antifascista, pero T. sabe que su abuelo materno fue fascista “como casi todos los italianos” y que la división fascistas y antifascistas, ricos y pobres, buenos y malos es una simplificación de una realidad que T. sabe más “compleja”. Tanto el padre como el abuelo de T. son pobres, y esa es la causa de la muerte de la abuela de T. enferma de cáncer y mal tratada por el deficiente sistema de salud. Cuando enviuda, el abuelo materno de T. entra en una decadencia mezcla de depresión y demencia senil, en un contexto de vulnerabilidad económica. En ese marco T. deja la escuela secundaria, se aproxima a la cultura anarquista y los movimientos antisistema mediante la música y traba relación con jóvenes okupas que simpatizan con las Brigadas Rojas (hay un afiche en el edificio ocupado), las cuales persisten en la memoria colectiva como emblema de rebeldía. T. se identifica con ellos al tiempo que toma conciencia de su condición de sujeto marginal. El 12 de diciembre de 2014, T. acompaña a sus amigos a una manifestación de los sindicatos y los trabajadores desocupados contra el gobierno. Él no tiene fuertes convicciones sino una vaga empatía con los reclamos de justicia y equidad social. El narrador nos dice que T. en ese momento todavía no sabe que

su vida se va a parecer a la de su padre y su abuelo paterno más de lo que puede imaginar, como si los tres estuvieran unidos por algo más que los vínculos de sangre y de la historia familiar, por una incómoda conciencia de la Historia y del lugar en ella de los individuos, incluso de los que, como ellos, carecen de toda relevancia (Pron, 2016: 300-301).

T. es empujado por la manifestación hasta la línea que enfrenta a la policía. Quiere irse pero no puede. Cuando ve que un policía comienza a patear en el suelo la cabeza de un manifestante levanta un palo y se dirige hacia el agente de la ley. Su acción no está determinada por una claridad del pensamiento ni es resultado de una planificación, son el contexto y el azar los que lo llevan a pasar al acto. A él no lo seducía el discurso violento de sus compañeros y estaba lejos de ser un manifestante enfervorizado, pero después de que la policía dispare y lance gases lacrimógenos y cunda el miedo y la rabia, T. acabará con un palo en la mano para evitar que el policía mate al manifestante. A propósito de esta escena, hay una reflexión sobre el tema de las creencias y de la acción, sobre las contradicciones que

se abren entre los ideales (por definición de índole general) que están en la base de un proyecto político y la singularidad de los contextos que nos empujan a la praxis. En la novela se vuelve una y otra vez sobre el tema del arte que deviene política y la política que deviene crimen. Esto se ve por ejemplo en el caso de los futuristas, que pasan del mundo del arte al de la política (bajo la consabida misión de cambiar la vida) y eso los lleva a ubicarse en el bando de los fascistas, a glorificar la guerra y la muerte. Por su parte, el abuelo Francesco, partisano, también pasa de la acción política de resistencia contra los nazis al crimen, no solo por el linchamiento de los fascistas al final de la guerra sino también, y antes de eso, al sospechar de los propios y terminar participando en la ejecución de compañeros. Sin embargo, y aquí se ven las limitaciones de todos los dualismos, es el vanguardista fascista Luca Borrello el que salva al partisano Francesco Minden, abuelo de T. Además podemos ver que el anticapitalismo y la lucha contra la usura que animaba a Pound y a los futuristas fascistas es muy afín a las consignas de la izquierda setentista y a las de los manifestantes contra la flexibilización laboral de 2014. La lección entonces es mirar el pasado superando los dualismos estancos y asumiendo que los ideales son, al mismo tiempo, irrenunciables y no exentos de contradicciones cuando se intenta llevarlos a la práctica. Sobre el final de la novela se pondera una actitud vital: estar “política y emocionalmente vivo” y “tratar de ser coherente”, vale decir, procurar alinear las creencias y las acciones, y “dejar una huella”, ya que la conciencia de la Historia de la que se habló se sostiene en la creencia de que la temporalidad histórica es englobante y nos sitúa en diálogo con las generaciones anteriores de las que somos herederos y con las venideras que necesitan un legado para existir en comunidad. Si hay una “tarea pendiente”, dice el narrador, es la de deshacer un camino trágico que nos llevó del arte a la política y de esta al crimen. ¿Qué queda por hacer? “Inhibir a la política de sus elementos criminales y convertirla en algo parecido al arte, una actividad que diga algo significativo sobre estar aquí (en) el mundo o la sociedad” (Pron, 2016: 303).

La última de las numerosas citas y epígrafes de la novela, la que encabeza la Nota final del autor, pertenece a Ezra Pound y dice: “La lucha era, y quizá

sigue siendo, por defender algunos de los valores que hacen la vida digna de ser vivida. Y ellos siguen huroneando en busca de un significado en el caos” (343). Creo que la sugerencia que podemos tomar de este libro acerca de qué hacer con el pasado es recontextualizar, variar las escalas, establecer comparaciones, aislar los valores del pasado que están vigentes hoy y desechar las estrategias erróneas para fundar una praxis política digna de esos valores. Si en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* Pron visitaba el pasado a partir de su experiencia biográfica y el conocimiento de la historia de su padre, la escritura de este nuevo libro le permite hacer una doble operación: comparar los ‘70 en Argentina con los ‘70 italianos en busca de elementos comunes positivos (ciertos valores) y negativos (errores estratégicos). Pero también hay un cambio de escala, se amplía la perspectiva yendo hacia una generación anterior para mostrar que el impulso por cambiar el mundo y por realizar ciertos valores también ordenó las luchas políticas en el inicio del siglo XX. Y mediante la estrategia de pensar un descendiente, un nieto de un partisano, un hijo de un militante de la izquierda italiana de los ‘70 que se desarrolla en el inicio del siglo XXI, Pron reactualiza el interrogante político. Cómo realizar esos valores, cómo pasar al acto, cómo evitar el error táctico, cómo estar alertas ante el peligro de las purgas y el crimen político que surge de un diagnóstico erróneo de la situación política. Así, esta novela de Pron es una apelación poderosa para que se haga un trabajo de máxima lucidez a lo hora de actuar políticamente con el fin de realizar lo irrealizado/irrealizable y sostener el aliento utópico. Queda abierta así la propuesta de ir por ese camino “que todavía no está inventado”.

Referencias

- Alemán, Jorge (2020). “Nihilismo y gobiernos populares o de izquierda”. *Página 12*, 12 enero.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción dictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Basile, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Bajtín, Maijil (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé.
- Derrida, Jacques (2012). *El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Feierstein, Daniel (2012). *Memorias y representación. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (1993). "Duelo y melancolía". *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, vol. XIV.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Eduntresf, Prometeo Libros.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- Jameson, Fredric (2004). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2013). *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lespada, Gustavo (2018). "Literatura y genocidio. El terrorismo de Estado en la narrativa argentina". *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 12: Una literatura en aflicción*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Jorge Monteleone. Buenos Aires: Emecé. 17-49.
- Pron, Patricio (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Mondadori.
- Pron, Patricio (2016). *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*. Buenos Aires: Random House.
- Recalcati, Massimo (2020). *El secreto del hijo. De Edipo al hijo recobrado*. Barcelona: Anagrama.
- Ricoeur, Paul (2004). *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2020). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Robles, Raquel (2008). *Perder*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Robles, Raquel (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.

Robles, Raquel (2018). *Papá ha muerto*. Buenos Aires: Factotum.

Robles, Raquel (2019). *Hasta que mueras*. Buenos Aires: Factotum.

Said, Edward (2004). "Teoría ambulante". *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004.

Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

José Lezama Lima, filósofo de nuestra América

José Lezama Lima, philosopher of our America

Gastón Ortiz Bandes

Colegio Universitario Central, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

gastonortizbandes@gmail.com

Recibido: 20/04/2021. Aceptado: 22/05/2021.

Resumen

El ensayo *La expresión americana* (1957), de José Lezama Lima puede ser entendido como una contribución a la Historia de las Ideas en nuestra América, en la tradición filosófica de José Gaos, Leopoldo Zea y Andrés Roig. Abordamos así la teoría lezamiana de la imagen y el conocimiento analizando su método mito-poético-hermenéutico y su concepto-personaje “el Señor Barroco” (a través de las figuras de Carlos Sigüenza, sor Juana, José Kondori y Aleijadinho), y contrapunteándola, desde una perspectiva decolonial, con algunas propuestas político-filosóficas contemporáneas: Donna Haraway, Josefina Ludmer, Silvia Rivera Cusicanqui y Achille Mbembe.

Palabras clave: Lezama Lima; filosofía; barroco

Abstract

The essay *La expresión americana* (1957), by José Lezama Lima, can be understood as a contribution to the History of Ideas in Latin America, in the philosophical tradition of José Gaos, Leopoldo Zea and Andrés Roig. We thus approach the Lezamian theory of image and knowledge by analyzing its myth-poetic-hermeneutical method and its concept-character “the Baroque Lord” (through the figures of Carlos Sigüenza, Sor Juana, José Kondori and Aleijadinho), and establishing relationships, from a decolonial perspective, with some contemporary political-philosophical proposals: Donna Haraway, Josefina Ludmer, Silvia Rivera Cusicanqui and Achille Mbembe.

Keywords: Lezama Lima; philosophy; Baroque

I

A mediados del siglo pasado, dentro de la filosofía latinoamericana (¿o deberíamos decir las ideas?), había un debate entre Francisco Romero y José Gaos.

Urgido por “acortar distancias con Europa”, en *Filosofía de la persona* (1951) o *Sobre la filosofía en América* (1952), Romero propugnaba la *normalización* de la “filosofía” respecto del campo cultural de “las ideas” (artísticas, políticas, científicas), mandándonos a una *escuela normal* eterna o hasta que la disciplina alcanzase por fin autonomía como práctica profesional al margen de la coyuntura: “La naciente filosofía tiene que ir mucho a la escuela todavía [...] porque todas las precocidades –y más la de la inteligencia– son peligrosas, y en los casos menos graves se resuelven en lamentables pérdidas de tiempo” (1951: 153).

En *Pensamiento en lengua española* (1945) y *En torno a la filosofía mexicana* (1952), Gaos proponía en cambio releer nuestra tradición sin horizonte de *normalización*. Contra una filosofía que de tan madura no se reglara discursivamente para su legitimación institucional, otro avatar eurocéntrico del saber contemplativo como grado sumo de la *gnosis*, Gaos defendía *el pensamiento* en sentido amplio, las “ideas” más allá de su formato discursivo, en fin, “una nueva idea de la Historia de la Filosofía” (1980: 16).

Por esos mismos años, en 1957 (falta poco para la Revolución), Lezama Lima dicta cinco conferencias en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura de Cuba, que conforman cada capítulo de *La expresión americana*, un ensayo a caballo (o unicornio) entre historia y mito. Y poesía, narración, crítica, didáctica, dialéctica, alegoría, misa, magia, danza, lección, cocina, performance. Todo un sistema histórico-filosófico-poético: auténtico, autónomo pero *innormalizable*, anti-académico, transdiscursivo, des-colonial.

Por la senda *abierta* de Gaos, contra Romero y su “escolarización”, con *La expresión...* Lezama apostó en grande a la Historia de las Ideas en

nuestra América, situando en una “visión histórica”, toda su genial “teoría latinoamericana del conocimiento y la imaginación” (González, 2014: 12).

II

La expresión... se divide en cinco capítulos-conferencias. Una apertura, un cierre y, en el medio, tres capítulos que podríamos llamar *historiográficos*:

1. “Mitos y cansancio clásico” tiene función liminar: en términos retóricos, plantea el problema, explica su método, desarrolla (inventa) sus conceptos. Luego discute con ciertas euro-teorías hegemónicas en la primera mitad del siglo XX, sobre mito, historia, cultura y filosofía.
2. “La curiosidad barroca” esgrime una apología del barroco americano, arma en su honor un “banquete literario” (festín intertextual) con manjares extraídos de ayer y hoy, de aquí (Domínguez Camargo, Reyes, Lugones) y allá (Góngora, Lope), y examina las obras –mientras cuenta sus vidas– de Carlos Sigüenza y Góngora, sor Juana Inés de la Cruz, José Kondori y Aleijadinho.
3. “El romanticismo y el hecho americano” escenifica los procesos independentistas nacionales merced a las siluetas biográficas de fray Servando Teresa de Mier, Simón Rodríguez y Francisco de Miranda, *outsiders* de la Revolución que configuran “un nuevo destino” (Lezama Lima, 1993: 67).
4. “Nacimiento de la expresión criolla” abarca la consolidación de nuestros estados-nación, revisitando la tradición *popular* –de la sátira quevedesca a Martín Fierro y Guadalupe Posadas–, para afiliarse finalmente a la herencia ético-intelectual de Martí, “cotidiano imaginario de trabajo” (103).
5. “Sumas críticas del americano” es el epílogo. Plantea más disidencias con las eurovanguardias (y sus críticos) para terminar profundizando en dos conceptos (por ahora) finales de su sistema poético: *paisaje* y “espacio gnóstico”.

En este trabajo analizaremos el “método” del capítulo 1 y un “concepto-personaje” del 2: “el Señor Barroco”; contrapunteando las imago-ideas poético-filosófico-historiográficas de Lezama con otros conceptos (y debates) del campo –nunca del todo normalizado– de la filosofía (y la teoría) de ayer y hoy, de aquí (Gaos, Roig, Zea, Rivera Cusicanqui, Ludmer, Santos) y allá (Agamben, Haraway, Deleuze-Guattari, Mbembe).

III

Lezama no dice *ideas latinoamericanas* sino “expresión americana”, y refiere a manifestaciones de nuestra subjetividad singular dentro de la cultura mundial, formas sensibles de expresión que –con ecos de teorías del conocimiento antiguo-medievales (Coccia, 2008)– él llama *imagos*, quizá porque no habitan solo *textos escritos* sino también cuadros, estatuas, coplas, muebles, platos, modismos, refranes, chistes, todos médiums del conocimiento.

Lezama, mago gnóstico del siglo XX, busca consciente, políticamente una vía de alto conocimiento a través del *mundus imaginabilis*, oponiéndose radicalmente al cogito cartesiano del euroconquistador varón blanco heterocis capitalista, que desde el siglo XVI sustituyó con su empirismo y cálculo el saber mágico de las analogías cósmicas:

La imaginación, que actualmente es expulsada del mundo del conocimiento como “irreal”, era en cambio para la antigüedad el *medium* por excelencia del conocimiento. En cuanto mediadora entre sentido e intelecto [...] ocupa en la cultura antigua y medieval exactamente el mismo lugar que nuestra cultura le asigna a la experiencia. Lejos de ser algo irreal, el *mundus imaginabilis* tiene su plena realidad entre el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis*, e incluso es la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento (Agamben, 2006: 25).

En efecto, *La expresión...* empieza como una clase de análisis morfológico de figuras en arte, comparando dos imágenes de eurocampesinado: “Septiembre”, del *Libro de horas del duque de Berry* (s. XV), de los hermanos Limbourg, y *La cosecha* (1565), de Pieter Brueghel.

Primero, sus elementos comunes: gestos, castillo, cercas. Luego, sus diferencias: en la miniatura, los segadores tienen con su señor una dependencia “estrecha y solemne, [...] vigilada por un hechizo”. En el óleo del Viejo, en cambio, los agricultores comen y rastrillan un “cantáble de su propia alegría [...] en un tiempo ideal” (Lezama Lima, 1993: 8).

De ambas “visiones históricas” en esa bisagra entre edades (media/moderna) y clases (campesinado/nobleza), arbitrario pero dialéctico, Lezama pasa a contrapuntear otras dos entidades imaginarias, ahora de un mismo personaje: el canciller Rolin según Jan van Eyck (*La Madonna*, 1435) y Rogier van der Weyden (*El donante*, 1450). Y ahí es cuando en un pase (o pose) de saber (mágico) retórico, a estas dos imagos, les suma dos más.

El poeta como mago de los remplazos. En el truco de convencer, las metáforas pasan veloces. De una mano a otra, de una palabra a otra el espectáculo nos convence en el momento justo en que perdemos el hilo de la representación. [...] Ahí, gracias a ese eslabón perdido, el poeta impone su verdad y nosotros le creemos (Kamenzain, 2000: 162).

Performance pedagógica de prestidigitación, “una cabalgata tan alucinante como dialéctica”: ahora Lezama retoma aquella “insignificante cerquilla” *abierta* una página atrás, entre el castillo y los feudos del duque de Berry, para dar el siguiente salto de juglar¹ al fresco de *El capitán da Flagiano* (1328) de Simone Martini: “como si aquel estelar castillo, envuelto en el nocturno esmalte de sus bandas azules, que vimos en una tarde de Septiembre [...] abriese sus lentas puertas para dar paso a la arrogante confianza del Caballero” (Lezama Lima, 1993: 9).

Aquí surge lo que Lezama llama “contrapunto animista” entre dos imagos distantes, que *necesitan* un tercer elemento, nexo o médium que, según él, sería aquí la *expresión* “puerta que se abre”, y que remite a un no

1 Para el “juglar hermético” Lezama, podría postularse la figura del *trobar clus* medieval y sus “señales, flechas, signos, jaculatorias: el arte de lanzar al vacío pequeños dardos verbales” o “revés de la comunicación” donde tiene lugar la “comunidad de trabajo entre la red Lezama y nuestros indescifrados hábitos de lectura” (Libertella, 1993: 62, 64).

especificado hexagrama del *I Ching*². Esoterismo jugueteón que aconseja, cual fuere ese hexagrama, grabarlo sobre esa “puerta imaginaria” por la que ahora se cuelga –cuarta imago– una leyenda de la etnia ecuatoriana Shuar: Tacquea, única mujer poseedora del fuego, lo guardaba celosamente en su casa, siempre vigilando tras la puerta entreabierta que los hombres no se lo robaran,

hasta que llegó el colibrí [...] y logra burlar las astucias de Tacquea [...] pasea las plumas de su cola por las llamas [...] de allí salta y se irisa por los tejados, exclamando: “¡Aquí tenéis el fuego! Tomadlo pronto y llevadlo todos”... En donde vemos al gracioso colibrí en el *rôle* de la gigantomaquia prometeica (Lezama Lima, 1993: 9, 23).

Dos láminas del medioevo europeo, un símbolo chino, una leyenda precolombina (cuyo héroe-colibrí *empequeñece* a su par titán griego hegemónico): toda una extraña didáctica *ejemplar*, dialécticamente carnavalesca, “polifonía con cuatro momentos de cultura integrándose” (Lezama Lima, 1993: 9) en un método imago-cognitivo dialéctico y mágico.

IV

Entidades imaginarias *naturales* (trigal, noche, estrellas) imbricadas con *culturales* (castillos hechizados, clases sociales, ornamentos) que “actúan como personajes, que participan como metáforas” (Lezama Lima, 1993: 10): operación herme(néu)tica cuyas analogías son la clave de mutación para hacer pasar, por caso, la figura del caballero, de un lienzo a un libro de Horas, mediante un caprichoso, imprevisto, ¿recién inventado? ideograma del *I Ching*.

Romero estaría escandalizado. Total falta de rigor metodológico en el *método*, absoluta falta de objetividad en el estudio de su *objeto*: contundente oposición a la euro-razón moderna que, sin embargo, por

2 ¿Será 43 Ku, “Abrirse paso”? Al menos en la versión de Wilhelm ningún hexagrama se llama “puerta que se abre hacia afuera”, a no ser que, ya en otra traducción, se refiera al 60, Chien, “La restricción”, aunque en la mutación de 9 en la segunda línea: “No salir de la puerta y el patio trae desgracia” (Jacoby de Hoffmann, 2014: 391).

supuesto, Lezama justifica. ¿Cómo? Primero, recreando una frase de *Literatura europea y Edad Media* (1948), de Curtius: “Con el tiempo [...] resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la ‘ficción’” (Lezama Lima, 1993: 12). Y segundo, rescatando dos nociones clásicas de nuestra filosofía: *experiencia* (“una nueva visión, que es una nueva vivencia”) y *sujeto*:

Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión (Lezama Lima, 1993: 10).

Aquí Lezama se pone a discutir de igual a igual con la teoría en boga, mientras

se ve su gabinete de lecturas, qué se lee en ese medio cultural cubano –que no difiere del latinoamericano– respecto de las relaciones de la literatura con el mito. Lezama lee lo que entonces se lee. Pero con ello hace otra cosa, lleva el acto de escritura a la realización práctica de ese mito recompuesto (González, 2014: 10).

Desde un principio es imprescindible para Lezama diferenciarse de Spengler y sus “hechos homólogos”, contraponiéndoles “análogos culturales”. En la entonces muy influyente *Decadencia de Occidente* (1918-1922), ¿las formas del cuerno del toro y la tiara bizantina, por ejemplo, adquirirían *valor simbólico* en tanto se pretendía cierta morfología universalista y objetiva? En Lezama interviene un tercer elemento esencial, nexo *entre* las entidades comparadas: “el sujeto metafórico”, productor del *análogon*.

Nuestro ente de análogo cultural presupone la participación, sobre un espacio contrapunteado, del sujeto metafórico. Pudiéramos tal vez decir que ese sujeto metafórico actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* en su estéril llanura (Lezama Lima, 1993: 11).

Si Spengler hacía corresponder organismos biológicos y culturales en su esquema isomórfico, para Lezama esos “hechos” están *congelados*, pues les falta “fuerza animista” dada por ese factor temporal (histórico, situado,

dialéctico) que es el *sujeto metafórico*. Y si Spengler somete además la Historia planetaria al cuaternario pitagórico (juventud, madurez, esplendor, decadencia), legitimando la *translatio imperii* y sus aburridos ciclos, Lezama le confronta entonces a esa *máquina homológica* clásica imperial un “sujeto metafórico” barroco descolonial, que pone en movimiento esos *hechos homologados* en su eterna repetición, hacia *otro espacio-tiempo* no pautado *a priori* por ningún conquistador.

En síntesis, para Lezama, el “sujeto metafórico” *deshiela* las homologías imperiales de su *diferencia y repetición* infinitas, volviéndolas analogías anticoloniales, múltiples, fractales, dialécticas, multiversales. De ahí que Lezama rechace también a Eliot, “pesimista en cuanto él cree que la creación fue realizada por los antiguos y que a los contemporáneos solo nos resta un juego de combinatorias” (Lezama Lima, 1993: 13): “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos” (Lezama Lima, 1993: 14).

En América, pues, el contrapunto entre imagos no depende de una correspondencia formal-funcional dentro de un sistema-código jerárquico-relacional, sino de un sujeto deseante-cognoscente a quien, tras situarse en su paisaje, le es posible pues hacer experiencia o “nueva vida”, a través de “la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria” o *nuevo mito* y así “captar el asombro, el nuevo unicornio” (11, 28).

¿Qué pensará Romero de la sorpresiva, deslumbrante *clase* que nos está dando Lezama? ¿Peligrosa precocidad o “lamentable pérdida de tiempo”? Seguirá sosteniendo que, si *la* filosofía se normalizara en América Latina “como función ordinaria de la cultura”, crecería “así la comprensión para el esfuerzo serio”, en contra “del aprecio hacia la improvisación brillante, hacia cualquier conato de suscitar la sorpresa o el deslumbramiento” (Romero, 1951: 150)?

Veinte años después, un egresado de la *escuela anormal* de Lezama podría contestarle:

La exclamación infalible que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o de Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o a la repostería. [...] ¡Cuánto trabajo *perdido*, cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del *homo faber*, el ser para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer (Sarduy, 1999: 1402).

V

Poeta y filósofo, machi y amauta de la Contraconquista, Lezama combate por lo *extraordinario* la línea histórica del progreso cartesiano-hegeliano del *homo faber*, su teleología o evolucionismo eurocéntricos, de los que el marxismo clásico tampoco estuvo exento³, aunque podamos igualmente hacerle orbitar cerca de la Filosofía de la Liberación:

el ego cogito cartesiano nunca tuvo una sola cara, en cuanto que la posesión de la ciencia no le era ajena, en absoluto, a la posesión de la naturaleza y, con ella, esos seres a los que [...] bautizó con el nombre de “naturales”. Las *Cartas de la Conquista de México* (1519-1526), de Hernán Cortés constituyen [...] la versión fáctica del *Discurso del Método* y el modo como, desde la tragedia, nos abrimos a la modernidad. El ego cogito cartesiano tuvo siempre a su lado, para nosotros en particular, el ego conquistador cortésiano. Cartesianismo y cortésianismo se nos dieron a la par (Roig, 2011: 235-236; también Dussel, 1992).

Lezama no es “pérdida de tiempo”: hacia 1957 ya nos desafiaba a alcanzar *urgente* una “visión histórica” reconstruyendo el tenso y asimétrico proceso por el cual nuestras expresiones culturales fueron manifestándose en un “contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en la historia” (Lezama Lima, 1993: 7). Operación que, urdiéndola con la escuela de Roig, consistiría en recuperar episodios

³ Si el blanco de ataque de Lezama es asimismo “la causalidad teleológica de la razón histórica encarnada en la filosofía de Hegel”, su interpretación del devenir político cubano se construirá también “a contrapelo del gran relato marxista del momento, lectura materialista de la historia como evolución progresiva de la humanidad” (Luján, 2013: 338), lo que lo llevará a sufrir cierta represiva vigilancia de parte de la ortodoxia revolucionaria en la isla.

de este proceso cuya legitimidad y alcances se rastrean en el curso de la historia de América Latina, principalmente en sus manifestaciones culturales [...]. La constitución de la subjetividad y las formas de identidad [...] se contemplan como el resultado de una construcción histórica en la que se dan respuestas frente a situaciones de desconocimiento o dominación (Ramaglia, 2009: 391).

De ahí que el sujeto metafórico lezamamiano posea semejanza con el concepto de “*a priori antropológico*”, con el cual Roig nombra el acto de un sujeto empírico cuya temporalidad no se funda “ni en el movimiento del concepto, ni en el desplazamiento lógico de una esencia a otra” (Roig, 2009: 13), como ocurriría en Lezama con los conceptos *geleés* de los métodos imperiales de Spengler o Eliot.

También en Roig la temporalidad (o *descongelamiento*) sería producida por un sujeto subalterno, colectivo y colonial, que empieza por “querernos a nosotros mismos” y “tener como valioso el conocernos a nosotros mismos”, haciendo de *la* filosofía una práctica a la que por fin se le restituye “su valor de ‘saber de vida’, más que su pretensión de ‘saber científico’, y da a la cientificidad de la misma su verdadero alcance” (Roig, 2009: 13, 11-12).

En nuestro campo *ampliado* de la Historia de las ideas (o imagos), Lezama resuelve técnicamente la cuestión trans-científica de legitimidad del saber humano con la categoría teórica de “ficción”, o sea, el acceso del sujeto a una nueva experiencia cognitiva (o “unicornio”), un instrumento de imaginación cognoscente tan válido para el método historiográfico-crítico como la morfología estructural o las leyes de la Física: “Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar” (Lezama Lima, 1993: 12).

Articulación ensayístico-performática de producción de saber desobediente a la discursividad normalizada-normalizante. Llevando el acto de hablar-escritura a lo mismo que propone, en *La expresión...*, esa “nueva vivencia” (o experiencia) del sujeto (metafórico) americano mediante esa ficción (teórica) llamada Señor Barroco.

VI

Contemporánea de la Teología de la Liberación, la Teoría de la Dependencia, el Boom y el pop, la llegada del barroco Lezama imantó a una cultura mediática sesentista hispanoamericana concurrente con la Revolución Cubana y aquellas rebeldías juveniles, feministas, disidentes, antirracistas, anticoloniales. Recuerda el editor argentino de *Paradiso* (1967) cómo una gordísima, enrulada, arborescente novela exudante de teología homoerótica y *occulta philosophia*, fue *best-seller*:

Nadie podría haber previsto que, a partir de la recomendación entusiasta hecha por Cortázar [...] pero sobre todo del reportaje al autor realizado por Tomás Eloy Martínez para la entonces todopoderosa *Primera Plana* [...], la primera edición se vendería... en una sola tarde" (Divinsky, 2006: 435).

Por esos mismos años, en el campo específico de la filosofía latinoamericana, surge otro debate, esta vez entre Augusto Salazar Bondy y Leopoldo Zea, trenzados en torno de la cuestión de la autenticidad en nuestra tradición.

¿Existe una filosofía de nuestra América? (1968), preguntaba desde el título de su libro Salazar Bondy y se contestaba: no. Que, *original*, en nuestra América no existía ninguna "filosofía". Según él, nuestro pensamiento siempre había sido *inauténtico*, imitando acoplejadamente modelos europeos y transplantándolos acriticamente a estas pobres tierras. Acusaba así a nuestra *intelligentzia* por su "conciencia enajenada y enajenante" respecto de nuestra propia comunidades (Ramaglia, 2009: 385).

Y sin embargo, aun culpando al subdesarrollo económico y la dependencia política por nuestra inauténtica mimesis, ¿Salazar Bondy no seguía la senda de Romero, sin entender por original sino un tipo discursivo filosófico más "profesional" que *auténtico*, una mera *equivalencia* con el concepto europeo de producción de saber?

Al año siguiente Zea le responde en *La filosofía latinoamericana como filosofía sin más* (1969). Para él, una filosofía original no puede ser ajena a la reflexión sobre la vida colectiva de los propios pueblos, reafirmando en

principio nuestra propia humanidad *como cualquier otra del mundo*: ¿o la tradición ensayística de Bello, Bilbao, Rodó, Vasconcelos, Henríquez Ureña, Ugarte, testimoniaron la “peculiar identidad latinoamericana” a través de una filosofía a secas, *sin más* (Zea, 1998: 312-313)?

En su reivindicación del barroco Lezama marca un momento crucial en esta forma *peculiar* de hacer filosofía, desnormalizándola, contraconquistándola, pervirtiendo los patrones discursivos del *ego cogito-conqueror*, pero sin olvidar que “la filosofía es el arte de formar, inventar, de fabricar conceptos”, que a su vez “ya lo veremos, necesitan personajes conceptuales que contribuyan a definirlos” (Deleuze-Guattari, 1993: 8). Con ustedes, el señor Barroco.

VII

Tildado durante siglos de decadente, artificioso y extravagante, el (señor) barroco, “el arte más anti-occidental que dio Occidente”, fue relegado

al *kitsch* en el siglo XVIII (el arte de las masas “ignorantes” que todavía asistían a las comedias de Calderón) y a la censura oficial y académica en el siglo XIX. En un contexto burgués, racionalista y neo-clásico, el barroco es desterrado siempre a las antípodas del “buen gusto” (González Echeverría, citado por Libertella, 1993: 61).

Como premisa, Lezama embiste diferenciando nuestro barroco del europeo, para él un “gótico degenerado” en su “acumulación *sin tensión*”, su “asimetría *sin plutonismo*” (1993: 33). Por el contrario, en el barroco hispanoamericano

primero, hay una tensión [...]; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso (Lezama Lima, 1993: 34).

En *Theory of the Earth* (1788), James Hutton llamó *plutonismo* a la conjetural formación de los estratos geológicos por la acción del “fuego interior” del planeta. Lezama retoma el ya desusado término para *generar parentescos* teórico-ficcionales ahora entre ciencia y mito, invocando a la vez al “rico” dios Plutos del reino subterráneo, con sus muertos, misterios órficos y tesoros *chthulucénicos* (Haraway, 2019). Plutonismo aludiría asimismo a un *fuego interior* compartido por el sujeto (metafórico) y la tierra que habita, “espacio gnóstico” entre humanas y naturaleza pachamámica, chtónica, que tensa *asimétricamente* los múltiples fragmentos que componen lo Real (incluidos los mil modos-mónadas de percibirlo).

En medio de la “chorretada de ornamentación sin tregua ni paréntesis espacial libre” que exudan las catedrales virreinales de Perú y Bolivia, por ejemplo, Lezama ve allí sin embargo “un esfuerzo por alcanzar una forma unitiva [...], un impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo” (Lezama Lima, 1993: 35). Desde/con/en esa acumulación infinitesimal, este sujeto americano crea así plenas *formas de vida*, un *sumak kawsay* nacido al calor tanto del hogar como de la coyuntura política: un estilo u onda para amoblar, leer, rezar, amar, luchar, bailar, morir.

Así, por un lado, los “fragmentos” en Lezama (y el barroco) tienden a una unidad (o símbolo, cifra, *aísthesis*) que se nos aparecerá como didáctica ético-política, fundante, per-formática, trayéndonos de nuevo a Gaos:

Entre todos estos temas y formas se hace patente una unidad, que viene a ser la característica radical del pensamiento hispano-americano, aquella sobre la que gravita su significación suma [...]: una pedagogía política por la ética, y más aún la estética; una empresa educativa, o más profunda y anchamente, “formativa” -creadora, o “reformadora”, de “independencia”, “constituyente” (1954: 87-88)

Y por otro lado, algo más de Roig (o Zea), en cuanto nuestra filosofía como “rescate de la cotidianidad”:

la filosofía es una práctica [pero] no toda práctica es necesariamente “utilitaria” en el sentido peyorativo que el valor “útil” muestra en los pensadores que entienden la filosofía dentro de los viejos esquemas del saber contemplativo (Roig, 2009: 11).

Barroco: modo *cotidiano* de vida cuyo método de conocimiento histórica se llama “ficción”: un *artificio* que depara una “nueva vivencia” (experiencia) a un “sujeto metafórico” o subjetividad barroca, que

mantiene una relación muy especial con las formas. [Su] geometría [...] no es euclidiana; es fractal. Para [ella], las formas son el ejercicio de la libertad [...] El extremismo con el que son vividas las formas por la subjetividad barroca enfatiza la calidad de artefacto retórico de prácticas, discursos y modos de la inteligibilidad. El artificio (*artificium*) es la fundación de una subjetividad suspendida entre los fragmentos (Santos, 2009: 243-244, 247).

VIII

El “señor Barroco” será el personaje que Lezama inventa para probar su método historiográfico consistente en este legítimo *artificium* teórico llamado “ficción”:

Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica [...] comienzan a tejer [...] un tipo, una catadura de americano en su plomada, en su gravedad y destino. El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco [...] auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía o casa de buen regalo [...] aparece cuando ya se han alejado el tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador [...] se construye en el sueño de la propia pertenencia, el lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza (Lezama Lima, 1993: 34, 35).

“El señor barroco”, cada habitante *tipo* tras el shock de la conquista, una reflexión individual-colectiva sobre la “pertenencia” colonial. Parodiando a Werner Weisbach y su *Barroco, arte de la Contrarreforma* (1921), Lezama nos enseña un barroco personal y transmutativo como “arte de la contraconquista”. Del siglo XVII al XVIII este personaje conceptual va a pasar por distintas etapas y cuerpos, nombres, géneros,

clases, etnias, en su plutonismo *chthulucénico*, y va a luchar contra el *ego cogito-conqueror* mediante múltiples “tretas del débil” (Ludmer, 2021).

Un largo aprendizaje: de aquella construcción de pertenencia de quien ya se instaló “con fruición y estilo normal de vida y muerte” (Lezama Lima, 1993: 34), hasta un segundo momento, entrado el siglo XVII cuando crece la tensión (asimétrica) fragmentos-unidad: Sigüenza, sor Juana, Kondori y Aleijadinho, cuatro *identidades* por las que transmigrará el señor Barroco, hasta el umbral independentista romántico (cap. 3).

Si la razón capitalista cartesiana logró su objetivo de enterrar para siempre –o quemar como a brujas– el saber mágico de las analogías, el euro-barroco “degenerescente” será el síntoma de esa violenta transición entre dos organizaciones históricas del poder/saber imperial o descentramiento de la episteme renacentista. Pero a nuestro barroco Lezama le da otra vuelta dialéctica de tuerca como formas de lucha contra saqueo, genocidio, sometimiento y coloniaje.

Por eso ya en 1967, en su reseña de *Paradiso*, un vocero local de la razón capitalista actual desterraba la vía imaginaria de Lezama del mundo del conocimiento “serio” (Romero), suponiéndola “irreal” (Agamben), inscribiéndola directamente en la escuela *para-normal*:

Nada más difícil que tratar de explicar [...] en qué consiste este sistema poético del mundo en el que Lezama Lima ha comenzado por excluir todo elemento racional y que aparece monopolizado por la metáfora y la imagen, a las que él confiere funciones poco menos que sobrenaturales (Vargas Llosa, 1970: 169-170).

Lezama no excluye ninguna “racionalidad”: abre una zona de contacto (*taypi*) donde, para horror del neoliberalismo, conviven sin monopolio las cosmovisiones mágico-chamánicas de Abya-Yala, Tawantinsuyu, Pindorama, Anahuác y –tras el shock de la esclavitud– África, junto a las búsquedas fáustico-modernas que, chorreando barro y sangre como el Capital, desembocarán en la nueva ciencia y las Luces, censuradas en las colonias de ultramar por la escolástica inquisitorial, claro.

De esas confluencias, nace una “figura extraordinariamente simpática, de indetenible curiosidad [...] manirroto inveterado, de sotana enamorada”: Carlos Sigüenza y Góngora (1645-1700), “señor barroco arquetípico”. Ya los títulos de sus libros, *Manifiesto filosófico contra los cometas*, *Libra astronómica*, *Belerofonte matemático contra la Quimera astrológica*, expresan una alianza tipo cyborg entre la *imago mundi* precopernicana y el espíritu moderno de la ciencia... ficción.

¿Por qué Lezama le da a Sigüenza, “amistoso de la Ilustración”, estatuto de Contraconquista? Pues su curiosidad barroca quebraría el nexo entre poder y saber imperial: en su “afán de conocimiento físico, de las leyes de la naturaleza [...] en ocasiones, apoyándose en el cientificismo cartesiano”, iría sin embargo, al contrario del doctor Fausto, “más allá de la naturaleza como tentación para dominarla” (Lezama Lima, 1993: 36-37).

[...] alianzas multiespecies, por encima de las divisiones asesinas de naturaleza, cultura y tecnología y de organismo, lenguaje y máquina [...] sabiduría situada, mortal y germinal [...] importa qué conceptos pensamos para pensar con ellos otros conceptos (Haraway, 2019: 181).

El contrapunto animista entre planos disciplinarios normalizadamente escindidos, ficciones teóricas y personajes conceptuales en un “com-post” para “sembrar mundos”, rescatar historias “compañeras”, alianzas transgenéricas, multiespecie:

La historia de la filosofía tiene que pasar obligatoriamente por el estudio de estos personajes, de sus mutaciones en fusión de sus planos, de su variedad en función de sus conceptos. Y la filosofía no cesa de hacer vivir a personajes conceptuales, de darles vida (Deleuze-Guattari, 1993: 64).

IX

Segunda escena: aquel “afán de conocimiento universal, científico, que acerca a la Ilustración” al señor barroco Sigüenza, va a representar “una lucha invisiblemente heroica” (Lezama Lima, 1993: 36, 45) cuando este personaje-concepto transmigre de género y se haga monja, devenga Señora.

En su celda madre Juana (1648-1695) tiene “quinientos polémicos volúmenes”, autómatas, probetas, cámaras de eco, telescopios, sumado al conjetural “aprovechamiento que hace para *Primero Sueño*, de la quinta parte del *Discurso del método*” (prohibido). ¿Quejas por inautenticidad y enajenación? ¿Mímesis acrítica de modelos europeos? Hojeemos “ese papelillo que llaman *El Sueño*”, al que Octavio Paz le adjudicó “un sitio único en la historia de la poesía moderna” en tanto “ruptura radical con el pensamiento europeo de su tiempo” (Paz, 2009: 482, 498).

Hacia 1685, *Primero Sueño*, “primera vez que en el idioma, una figura americana ocupa un lugar de primacía” (Lezama Lima, 1993: 45), narra la malograda ascensión del alma cognoscente a las esferas supralunares del saber Absoluto. Tras su imaginario escolástico-gongorista y su egiptomanía filtrada por Athanassius Kircher, Lezama y Paz coinciden: el poema excede su alegorismo sobre la potencia individual del conocimiento vislumbrando el empirismo diocechesco y la asunción ética de la subjetividad moderna, “confrontación del espíritu humano y el cosmos” (Paz, 2009: 499).

El *Sueño* (como la *Carta a sor Filotea*) exige deconstruir la lectura filosófica del poema atendiendo a la treta retórica (o pase mágico). La “polémica erudita” en sor Juana tiene formato de carta o poema porque eran los únicos géneros discursivos posibles para que una sujeta marginada por el sistema sexo-género colonial tratase la espinosa cuestión del saber/poder en la Nueva España vigilada por el Santo Oficio.

La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. Como si una madre o ama de cada dijera: acepto mi lugar pero hago política y ciencia en tanto madre o ama de casa [...] Ante la pregunta de por qué no ha habido mujeres filósofas puede responderse entonces que no han hecho filosofía desde el espacio delimitado por la filosofía clásica sino desde otras zonas, y si se lee o se escucha su discurso como discurso filosófico, puede operarse una transformación de la reflexión. Lo mismo ocurre con la práctica científica o política (Ludmer, 2021: 197-198).

Lezama incluso plantea que la grandeza filosófica del *Sueño* radica menos en sus “cauteladas distributivas, graduaciones del ser, para recibir el

conocimiento”, que en su praxis cotidiana sobre lo real (incluido lo onírico), lo que en América parece ya venir apareciéndonos como condición apriorística de nuestro pensamiento, o mejor sabiduría *situada* (de madre o ama de casa que no negocia sus dominios):

no se trata de buscar otra realidad, otra mágica causalidad, sino con visible reminiscencia cartesiana, el *Sueño* aparece como forma de dominio por la superconciencia. Hay una sabiduría, parece desprenderse del poema, en el sueño, pero trabajada sobre la materia de la inmediata realidad (Lezama Lima, 1993: 46).

X

El “arte de la contraconquista” interpela desde su realidad al *ego cogito-conqueror* pero asimilándolos, poniéndolos a trabajar de otra forma menos mortal o invasiva. No excluye (no puede) la euro-modernidad capitalística ni su racionalidad patriarcal-racista, pero las subsume en una historicidad no hegeliana, un sueño super-consciente sin “*post ni pre*”, aunque sí *trans*⁴, porque “no es lineal ni teleológica [...] se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin dejar de retornar al mismo punto” (Rivera, 2010: 54).

Porque hay una *modernidad colonial*, el reverso oculto, marginado, reprimido, exterminado de la cultura oficial: mujer, indio, afro; cuyo “pasado-futuro están contenidos en el presente” (Rivera, 2010: 55). Por eso Lezama hace transmigrar por tercera vez al “señor barroco” para confirmarle a Romero, Salazar Bondi y compañía, cuán posible es desde estas tierras “acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos” (Lezama Lima, 1993: 54).

En efecto, al casi ignoto arquitecto autodidacta José “el Indio” Kondori, autor de la fachada de San Lorenzo de Potosí *circa* 1728, Lezama le atribuye

4 Justamente, para nuestra América respecto de la “Historia Universal” eurocéntrica, Dussel (2001) habla de *trans*-modernidad y Susana Cella, por su parte, propone abordar la escritura de Lezama desde una “*lógica de los –trans*” o “descentramiento de oposiciones [...] en los sentidos de ‘a través’ o ‘por’ que sugiere el significado del prefijo” (2003: 238).

“la gran hazaña”. Huérfano oriundo quizá del bajo Chaco tropical, primero en lograr

insertar los símbolos incaicos de sol y luna [junto a] grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera [...] Había estudiado con delicadeza y alucinada continuidad las plantas, los animales, los instrumentos metálicos de su raza, y estaba convencido de que podían formar parte del cortejo de los símbolos barrocos en el templo. [...] Fue el primero que, en los dominios de la forma, se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos (Lezama Lima, 1993: 53).

Kondori estaba convencido de que los símbolos de su propia cultura sometida al extractivismo podían formar parte con orgullo del espacio semiótico del Otro. ¿Dónde yacería ese complejo de inferioridad latinoamericano del que hablan algunos normalizadores? ¿O sería mejor llamarle “complejo de superioridad de los intelectuales de clase media respecto de sus pares indígenas” (Rivera, 2010: 67)?

Lezama rescata el gesto invaluable de Kondori de reconocerse *valioso para sí mismo*, ubicándose en igualdad de condiciones dentro del código iconográfico jesuita, yuxtaponiendo la semiluna aymara y el charango a la viña corintia y la viola de gamba, y denunciando la explotación colonialista desde un *yo* que se hace *nosotres*, otra condición *sine qua non* del *a priori antropológico*:

la filosofía, cuyo comienzo sólo es posible desde un *autorreconocimiento de un sujeto como valioso para sí mismo*, necesita [...], de un “pueblo”, por donde el sujeto no es ni puede ser *nunca un ser singular, sino un plural*, no un “yo”, sino un “nosotros”, que se juega por eso mismo dentro del marco de las contradicciones sociales, en relación con las que se estructura el mundo de códigos y subcódigos (Roig, 2009: 15)⁵.

Al rescatar a Kondori, Lezama adviene pues como precursor de la “Sociología de la Imagen” de Silvia Rivera Cusicanqui y sus estudios crítico-

⁵ En su “historia latinoamericana del yo”, Ariel Schettini halla en el poema de Lezama, “Llamado del deseoso” (1945), el pasaje inaugural de nuestra primera persona lírica al plural: “El yo [...] que construía su sentimentalidad, su conciencia, su lugar frente a la naturaleza y la cultura, en este poema se transforma en ‘nosotros’ (de la comunidad y de la poesía política) en América Latina” (2009: 217).

performáticos de nuestras culturas no alfabetizadas con sus propias trayectorias viso-orales al margen de la letra oficial, para reactualizar “muchos aspectos no conscientes del mundo social”, ya que en el colonialismo “las palabras no designan, sino encubren” (Rivera, 2010: 19).

La historia política cultural americana en su dimensión de expresividad, aún con más razones que en el mundo occidental, hay que apreciarla como una totalidad. En el americano que quiera adquirir un sentido morfológico de una integración, tiene que partir de ese punto en que aún es viviente la cultura incaica (Lezama Lima, 1993: 76).

Kondori es a Lezama lo que Guamán Poma a Rivera Cusicanqui, dos búsquedas, entre las marañas de letra imperial, de imágenes producidas por autores indígenas, tras la filosofía del mundo andino que posibilitó el Tawantinsuyo, la pregunta por el Ser-en-el-Tiempo o Aka Pacha, tiempo-espacio del aquí/ahora. En *Ch'ixinakax utxiwa* (2010), Cusicanqui descifra los dibujos de la *Nueva Crónica y Buen gobierno* que hacia 1615 el amauta (artista-poeta-historiador-filósofo) quechua Guamán de Ayala quiso enviarle a Felipe III explicándole su versión de la Conquista y, de paso, cómo debían gobernarse estas tierras.

XI

Guamán y Kondori, autorizándose ante el rey o la Compañía de Jesús de participar a una misma altura con la propia expresión: he ahí la subjetividad barroca de nuestra “modernidad indígena”, “interpelación de las voces [...] relegadas desde un discurso filosófico tradicional” (Fornet-Betancourt: 396), que va a completarse ahora en la última transmigración del Señor Barroco (México-Bolivia-Brasil):

Así como el indio Kondori representa la rebelión incaica [...], en que todos los elementos de su raza y de su cultura tienen que ser admitidos, ya en el Aleijndinho su triunfo es incontestable, pues puede oponerse a los modales estilísticos de su época, imponiéndoles los suyos [...]. Aleijadinho representa la culminación del barroco americano, la unión [...] grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas (Lezama Lima, 1993: 54, 55).

Nacido de esclava en Minas Gerais, la leyenda hace al arquitecto y escultor António Francisco Lisboa, el Aleijadinho (1730-1814), trabajar de noche, tapado a causa de una misteriosa enfermedad, “su gran lepra, que está también en la raíz proliferante de su arte, riza y multiplica”, por las iglesias de Ouro Preto, santos con peluca y ropa, profetas de piedra azul tamaño natural y pilastras de “hojas espiraloides que ascienden en ángeles gordezuelos” (Lezama Lima, 1993: 56, 55).

Burlando la “distribución colonial de la mirada” –quién puede o no ver, quién debe volverse invisible (Mbembe, 2016: 185)–, el Aleijadinho de Lezama generaría aquí otro posible parentesco con las teorías anticoloniales de Achille Mbembe para una contribución a “la crítica de la razón negra” en nuestra América y el Caribe, mostrando la potencia política del cuerpo-fetiché-ornamento-cadáver barroco:

[...] sabe bailar con las sombras y tejer relaciones estrechas entre su propia fuerza vital y otras cadenas de fuerza siempre situadas [...] más allá de la superficie de lo visible. [...] Todo poder lo es por su capacidad de metamorfosis [...] de convertirse en otro, de multiplicarse y mantenerse en un movimiento constante [...] saber dar y recibir formas. Pero es también saber desprenderse de formas dadas, [...] abrazar formas de vida inéditas (Mbembe, 2016: 214).

Y así, el señor barroco, que de intelectual heterodoxo (Sigüenza) transmutó de género-sexo (sor Juana) y después de etnia y cultura (Kondori), llega a través de las formas y las metamorfosis con Aleijadinho a una “síntesis” de la imago-expresión-idea-potencia americana, que significa nuestra madurez o potencia histórica para rebelarnos contra los regímenes ibéricos:

[...] el señor barroco americano, a quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida las dos grandes síntesis que están en la raíz [...], la hispanoincaica y la hispanonegroide [...] imponente síntesis del Aleijadinho, y en él consideramos lo lusitano formando parte de lo hispánico (Lezama Lima, 1993: 56).

Obvio que estas síntesis entre lo indio, negro, español y portugués, ni mucho menos refleja una situación socio-política igualitaria: “no es posible

afirmar que esta definición sea la más justa en materia histórica” (Gonzalez, 2014: 18). Por ello, en 1957, Lezama, irónico, se inventa un dicho contra cierto preciso slogan de gobernanza moderno: “Brasil progresa de noche, mientras duermen los brasileños”. ¿No está en su treta de *trobar clus* mago, mientras reconecta con sor Juana y la tensión entre vigilia y sueño, imago y acto, haciendo de la furtiva forma de trabajo del Aleijadinho todo un misterio-praxis a contrapelo del *Orden y Progreso*?

Si las ideas modernas de libertad, igualdad y democracia son “históricamente inseparables de la realidad de la esclavitud” (Mbembe, 2016: 141), racismo, misoginia e intolerancia colonialistas, nuestra tradición enseña a cada sujeto (metafórico) cognoscente, que cuando se da energía (plutonismo) y movimiento (tensión asimétrica) a formas y conceptos, suele abrírsele una puerta en cada coyuntura (o “visión histórica”) si se autoriza barrocamente, queriéndose y valorándose en su colectivo, contra toda normalización imperial-étnico-genérico-intelectual, para fraguar ideas-imagos como “chispas de la rebelión” (Lezama Lima, 1993: 56).

Referencias

- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cella, Susana (2003). *El saber poético*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Coccia, Emmanuele (2008). *Filosofía de la imaginación*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Deleuze, Giles – GUATTARI, Félix (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Barcelona.
- Divinsky, Daniel (2006). “Breve historia de Ediciones de la Flor. Editar en la Argentina: ¿un oficio insalubre). *La Biblioteca*, n. 4-5. 428-451. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/biblioteca/la-biblioteca-tercera-epoca-1>
- Dussel, Enrique (1992). *1492: El encubrimiento del Otro*. La Paz: Plural-UMSA.
- Dussel, Enrique (2011). “Transmodernidad e interculturalidad”. E. Lander (ed.) *La colonialidad del saber*. Buenos Aires: CLACSO. 45-72.
- Fornet-Betancourt, Raúl (1992). *Estudios de filosofía latinoamericana*. México: UNAM/CCYDEL.
- Gaos, José (1945). “Pensamiento de lengua española”. *Cuadernos americanos*, n. 3. Disponible en:

<http://www.cialc.unam.mx/ca/CuadernosAmericanos.1945.3/CuadernosAmericanos.1945.3.pdf>

- Gaos, José (1980). *En torno a la filosofía mexicana*. México: Alianza.
- González, Horacio (2014). "Lezama Lima: la trasmutación de la lengua como mito". Lezama Lima. *Ensayos barrocos*. Buenos Aires: Colihue. 7-42.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema*. Madrid: Consonni.
- Jacoby de Hoffmann, Helena (2014). (2014) *I Ching*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Kamenzain, Tamara (2000). *Historias de amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Lezama Lima, José (1993). *La expresión americana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Libertella, Héctor (1993). *Las Sagradas Escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ludmer, Josefina (2021). *Lo que vendrá*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Luján, María Marta (2013). "José Lezama Lima y la Revolución Cubana". T. Basile y N. Calomarde (eds.) *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después*. Buenos Aires: Corregidor. 335-346
- Mbembe, Achille (2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior.
- Paz, Octavio (2009). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: FCE.
- Ramaglia, Dante (2009). "La cuestión de la filosofía latinoamericana". Enrique Dussel, Carlos Mendieta y Carmen Bohórquez (eds.) *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000)*. México: CREFAL, Siglo XXI. 377-398.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Roig, Arturo, (1986). "Interrogaciones sobre el pensamiento filosófico". Leopoldo Zea (coord.) *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI. 46-71.
- Roig, Arturo (2009). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Buenos Aires: Una Ventana.
- Roig, Arturo (2011). *Rostro y filosofía de nuestra América*. Buenos Aires: Una Ventana.
- Romero, Francisco (1951). *Filosofía de la persona*. Buenos Aires: Losada.
- Santos, Boaventura de Sousa (2009). *Una epistemología del Sur*. México: Siglo XXI/CLACSO.
- Sarduy, Severo (1999). *Obra Completa*. Buenos Aires: ALLCA XX, Sudamericana.
- Schettini, Ariel (2009). *El tesoro de la lengua*. Entropía. Buenos Aires.
- Vargas Llosa, Mario (1970). "Paradiso: una summa poética, una tentativa imposible". P. Simón (ed.) *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas. 169-176.
- Zea, Leopoldo (1998). *Filosofar: a lo universal por lo profundo*. Bogotá: Fundación Universidad Central.

La libertad como bien colectivo en *El rastro de la canela*, de Liliana Bodoc

Liberty as a collective good in Liliana Bodoc's El rastro de la canela

Analia Roxana Peruzzi

Instituto de Educación Superior N° 9-011 "Del Atuel", Argentina

analia_peruzzi2006@yahoo.com.ar

Recibido: 25/04/2021. Aceptado: 04/06/2021.

Resumen

Este trabajo tiene como propósitos indagar en las técnicas de caracterización de los personajes de la novela *El rastro de la canela* de Liliana Bodoc, y analizar el impacto de esos caracteres en la identificación o extrañamiento que promueve el texto en el lector. La manera en la que ingresa el conjunto de rasgos del carácter del personaje resulta una puerta de acceso para develar al autor implícito de la obra y sus intenciones en cuanto a la relación que establecerán luego los lectores con sus personajes. Centrarse en las categorías de personaje y perspectiva ayuda a comprender por qué el lector puede sentir simpatía o antipatía, estar de acuerdo o en desacuerdo con los seres de ficción que el texto despliega. El análisis de esos aspectos nos conducirá a observar cómo la novela tematiza el problema de la libertad.

Palabras clave: Liliana Bodoc; novela histórica; revolución; libertad

Abstract

This paper studies the characterization techniques in the novel *El rastro de la canela* by Liliana Bodoc; and analyzes the impact of these characters on the identification or differentiation that the text promotes in the reader. The presentation of the set of character features reveals the implicit author of the work and his intentions regarding the relationship that the readers will later establish with the characters. Focusing on the character and the perspective categories helps to understand why the reader may feel like towards some characters or dislike towards some others. The analysis of these aspects will show how the novel treats the subject of liberty.

Keywords: Liliana Bodoc; historical novel; revolution; liberty

El rastro de la canela se publicó en 2010 en coincidencia con las celebraciones del Bicentenario de la Revolución de Mayo en la República Argentina¹. Fue escrita por encargo y fue la misma Liliana Bodoc quien, poco antes de su lamentable muerte en 2018, explicó qué fue lo que tuvo en cuenta para dar vida a esta novela. En el marco de su relanzamiento en 2016, dijo que, más allá de su interés por rescatar situaciones y personajes históricos, lo particular de un tiempo pasado y distante de nosotros, le interesan también “los universales, esos que atraviesan claramente los tiempos, claramente las épocas, claramente las revoluciones, los mares y nos igualan de tal manera extraordinaria que a mí siempre me sorprende” (Bodoc, 2016). Además, refiriéndose a sus motivaciones fundamentales para emplazar la acción en la agitada Buenos Aires de comienzos del siglo XIX, declaró lo siguiente:

Es nuestra revolución, ¿no?, es nuestra revolución con todos los “peros” que después le podemos y debemos poner. Pero yo creo que hay ahí una latencia, una matriz de la que venimos, mestiza, mezclada, ambigua, confusa, adonde están conquistadores, está la negritud, están los afroamericanos –tan tremendamente abandonados en la historia argentina, como si no hubieran existido– y por supuesto, los pueblos originarios (Bodoc, 2016).

Creemos que en esas palabras Bodoc alude a procedimientos cuya articulación es fundamental en la construcción de *El rastro de la canela*: por una parte, la reconstrucción de un pasado histórico, la representación de aquello que lo singulariza y lo hace distinto de nuestra época; por otra parte, el señalamiento de algo que lo acerca a nosotros, eso que Bodoc llama “lo universal”, eso que permite que nos reconozcamos en algunos personajes del pasado o nos diferenciamos de otros, facilitando así el tercero de los movimientos puestos en juego: hacer lugar, a través de la ficción, a personajes olvidados por la historia que ha irrigado nuestro

1 Tuve la oportunidad de conversar un par de veces con Liliana Bodoc en eventos académicos. Gracias a Liliana Bodoc por la generosidad para abrir los entramados de su obra y de su vida. Por siempre, en el corazón de tus lectores. En el Anexo, he querido compartir la dedicatoria que una vez me firmó.

sentido común o, como ha dicho la misma Bodoc en otro sitio, “[...] pensar los intersticios de la historia, los lugares en los que la historia se agrieta y deja pasar la ficción” (Bodoc, 2017).

Este artículo se propone analizar esos procedimientos prestando especial atención a las técnicas de caracterización de los personajes de la novela y al impacto de esos caracteres en la identificación o la toma de distancia que promueve el texto en sus lectores. Se pretende contribuir al conocimiento de la obra de Bodoc a través del acercamiento a una novela suya que ha sido poco estudiada por la crítica académica y en la que, sin embargo, es posible encontrar rasgos parecidos a los de *La saga de los Confines*, su obra más aclamada por el público y la crítica: la importancia de la libertad como tema (Sagrillo, 2014), la presencia de un héroe colectivo que lucha en la búsqueda y en la recuperación de ese valor (Difabio, 2001); la caracterización de los personajes a través de oposiciones que colaboran en la representación de un “nosotros” y un “los otros” (Sagrillo, 2014), y la construcción de una propuesta discursiva en la que la autora pretende que el lector adhiera a un mundo en el que son escuchadas las voces de los seres marginados (Sagrillo, 2014).

Las categorías fundamentales para el análisis son las de “carácter” y “perspectiva” y, como se trata de herramientas narratológicas muy difundidas, podemos explicarlas rápidamente. Entendemos por carácter “el conjunto de atributos que constituyen el ‘contenido’ o la ‘forma de ser’ del personaje”, cosa que puede describirse haciendo alusión a rasgos que operan en cuatro dimensiones: física, psicológica, social y moral (García Barrientos, 2012: 196)². El estudio de la construcción de personajes,

2 Si bien el libro de García Barrientos (2012) se titula *Cómo se comenta una obra de teatro*, algunas definiciones y herramientas teóricas que propone para el personaje y el carácter son perfectamente traspolables a la novela. Lo mismo cabe decir de la noción de perspectiva. Para estas operaciones de traspolución o transposición teórica, que han ocurrido siempre entre la dramaturgia y la narratología, hemos tenido en cuenta lo siguiente: cuando los aspectos del contenido narrativo (historia, fábula o diégesis) se encuentran teóricamente tratados independientemente de su modo de expresión (modo narrativo vs. modo dramático), es decir, haciendo abstracción de su modo de expresión, puede realizarse una transposición directa. Cuando las categorías están teóricamente elaboradas teniendo en cuenta el plano de la expresión (que en el drama es una escenificación y en la narración es un acto de enunciación por parte de un sujeto narrador), las categorías muchas veces también pueden trasladarse, pero haciendo los ajustes y “traducciones” pertinentes. En esto seguimos al propio García Barrientos,

entendida como procedimiento artístico, entraña la necesidad de prestar atención a la red de relaciones que se configura entre ellos, de tal manera que cada uno se define en función de los demás. Esto equivale a decir, como aconseja García Barrientos (2012: 188), que el analista debe prestar atención al *sistema* que conforman los personajes o a su “dinámica de grupo”, en palabras de Bourneuf y Oullet (1983: 171). Junto con otros procedimientos narrativos, esa dinámica que se genera entre los diversos caracteres es uno de los aspectos que mayor incidencia tienen en la perspectiva afectiva e ideológica que asume el autor que nos figuramos y que promueve identificaciones o tomas de distancia de parte de los lectores³.

Partimos de la hipótesis de que, en *El rastro de la canela*, uno de los principales aspectos que provocan tensiones entre los personajes y estimulan reacciones en los lectores es la forma en que aquellos se posicionan frente al valor de la libertad. La novela promueve en el lector sentimientos de identificación y adhesión al sistema de ideas de los personajes que persiguen la libertad entendida como bien social, mientras que genera relativa antipatía y desacuerdo con aquellos que la pretenden con el propósito de obtenerla solo para sí mismos.

El argumento y el sistema de personajes

Antes de entrar en el análisis, hace falta una breve síntesis del argumento. La novela se remonta a principios del siglo XIX, durante épocas

que explica estas cuestiones metodológicas en su transposición al drama de muchas categorías provenientes de la narratología de Genette, así como la exposición sintética de Abraham (2017).

3 Como precisa Abraham (2017: 10-14), esas nociones de perspectiva o focalización afectiva e ideológica están ausentes en la narratología sin dudas más canónica: la del Genette de *Figuras III*, quien se limita a considerar la perspectiva atendiendo solamente a las dimensiones cognoscitiva y sensorial. Sí están presentes, en cambio, en Bajtín, quien se refiere fundamentalmente a ese tipo de reacciones afectivas e ideológicas cuando habla del punto de vista (puede verse Drucaroff, 1996: 85-108). También figuran en García Barrientos (2012: 267-275), cuya sistematización transponemos al modo narrativo. En la perspectiva afectiva, los polos de identificación versus extrañamiento (toma de distancia, diferenciación) toman la forma de simpatía (identificación con un personaje) y antipatía (extrañamiento respecto de un personaje). En la perspectiva ideológica, que atañe a la visión de mundo y los sistemas de valores sostenidos por los distintos agentes del mundo narrado, la identificación se resuelve como estar de acuerdo con, mientras que el extrañamiento consiste en estar en desacuerdo.

del Virreinato de las Provincias del Río de La Plata, y cuenta una historia en la que se entrelazan la política y el amor.

Del amor de Don Hernando Encinas y su esposa Inés nace Clara y, veinte años después, Amanda, quien ha heredado la belleza de su madre y se convertirá en la protagonista femenina de la historia. En 1789, Clara contrae matrimonio con un caballero español de buena posición económica, don Eladio Torrealba. Al cabo de un tiempo, es madre de un niño de precaria salud llamado Fausto, que se lleva poca diferencia de edad con su tía Amanda.

Promediando 1790 don Hernando Encinas decide partir a San Sebastián de Río de Janeiro junto a su esposa e hija menor, ya que doña Inés ha recibido de un tío materno una importante hacienda en la región del oro. Clara, en cambio, permanece con su esposo y su hijo en Buenos Aires. En su partida, la familia lleva consigo a la esclava doméstica María; mientras que a modo de obsequio le dejan a su hija mayor otra esclava más joven: Fátima.

Un día llega a Buenos Aires una carta en la que don Hernando le anuncia a su hija mayor el fallecimiento de su madre. Con tan solo seis años, Amanda se aferra a su nana María y crece en libertad en la hacienda. Años después, ante su inminente muerte, don Hernando le solicita a Clara que cuide a su hermana.

En 1808, María y Amanda ya se encuentran viviendo en la misma casa junto a la familia Torrealba. En este escenario, la nana de la muchacha se entera, por boca de las demás mujeres de la cocina, de que en la estancia vive un hijo ilegítimo de don Eladio producto de la relación con una joven esclava –ya fallecida– llamada Veridiana Tatamuez.

El amor entre Amanda y Tobías Tatamuez no tarda en aparecer. Mientras tanto Fausto, quien también pretende la atención de la muchacha, mira con resentimiento y envidia a su hermano mulato.

La estadía en el hogar familiar del viudo don Eugenio Montesinos, rico comerciante español a quien Clara quiere casar con Amanda, coincide con la acusación a Tobías Tatamuez de sedición contra el virrey Baltasar

Cisneros. Frente a la orden de detención, el mulato es apresado, no sin antes disparar contra las fuerzas reales, y es encarcelado. Don Eladio mueve sus influencias para que el Juzgado de Vigilancia Política conmute la pena de muerte por otra más leve, y finalmente logra que su hijo sea deportado a Montevideo bajo la condición de no regresar por ningún motivo.

Ronda 1810 y los aires de revolución se sienten en las colonias. Don Eugenio y Amanda contraen nupcias, luego partirán a la Península. Cuando pasan por el puerto de Montevideo, a la reciente novia la espera Tobías. El hidalgo español prosigue su marcha y se despide de la joven pareja, feliz de haberla ayudado.

Pasa el tiempo y el germen iniciado en 1810 va creciendo en las Provincias del Río de la Plata, que son el escenario de las guerras de la independencia. Tobías participa activamente mientras envía cartas a su esposa preguntando por su hijo.

En este escenario, la autora recupera la imagen de los Chisperos como uno de los agentes necesarios en los sucesos que desembocaron en la destitución del representante político del poder español en las tierras del Virreinato del Río de la Plata. O'Donnell (2015) sostiene que la historiografía liberal y oligárquica reduce o niega la participación popular en los hechos de nuestra historia. Recuperando la participación de los negros en nuestra historia y la de los Chisperos en nuestra revolución, el planteo realizado por Bodoc propone un contrapunto con ese discurso histórico que relegó a un segundo plano la acción de estos grupos del pueblo bajo. Y, en consecuencia, la dimensión social de los caracteres desempeña en la novela una función fundamental en la construcción del sistema de personajes.

Tanto la familia Encinas como la familia Torrealba integran la élite porteña, ya que su origen español es el pasaporte para ocupar los lugares privilegiados en la jerarquía heredada de la conquista en América. Se dedican al comercio, tienen extensas propiedades que les permiten vivir cómodamente y sus derechos son reconocidos por la justicia.

Por su relevancia en la acción y su figuración en los diálogos, Amanda es la elegida dentro de la clase social alta para ocupar el lugar de protagonista. A partir de ella es posible recuperar la historia de amor entre sus padres, cómo fue su niñez, su vida en las tierras rioplatenses mientras estaba en la casa de su hermana, hasta llegar a su condición de madre y esposa.

Otro de los personajes ligados a la familia Torrealba es don Eugenio Montesinos, comerciante que realiza transacciones con las colonias. Su estadía en la casona de su compatriota don Eladio lo lleva a entablar una relación paternal con Amanda Encinas. Pero como se verá en el apartado de la caracterización de los personajes, si bien por su actividad económica tiene conexión con la clase alta, se distancia de ellos en su forma de interactuar con hombres libres y esclavos.

En esta última categoría se ubican María, Fátima, el Tisiquito y un grupo de once hombres y mujeres que llevan a cabo diversas tareas domésticas y agrícolas en las propiedades de las familias Encinas y Torrealba.

La narradora no brinda información sobre la familia de la negra María. Además de cumplir como nana de Amanda debe responder a las órdenes de Fátima, que es quien tiene la autoridad sobre las mujeres del servicio doméstico. La relación entre ambas es tensa y poco cordial:

—¡Cierren el pico, atrevías! —ordena a sus dos ayudantes. Y enseguida se dirige a María con brutalidad—: ¡Usted presume, que ya le voy a enseñar que aquí el enemigo de Fátima vale meno que un perro!

María limpia el plato con un trozo de pan. Lo come sin apuro. Y cuando acaba, mira a Fátima. Un extraño sonido comienza en su garganta. Crece y cobra cuerpo. Primero la negra gruñe, después ladra (Bodoc, 2010: 107).

Entre María y los integrantes de la familia Torrealba prácticamente no hay trato. No se incluye ningún diálogo entre la señora Clara Encinas de Torrealba y María. Incluso cuando Fausto pretende golpear a la esclava que pertenece a su prima, la actitud pasiva que asume la dueña de casa indica el consentimiento expreso de ese tipo de maltrato al que se somete a la servidumbre: “Escúchame bien, negra. No sé cómo fuiste enseñada, pero

aquí no interrumpes una conversación de tus amas y, mucho menos, haciendo monerías por la ventana. ¡Aquí no!, ¿lo entiendes? Amanda va a intervenir, pero su hermana mayor la sostiene por el brazo (Bodoc, 2010: 35)”.

Fátima, la esclava más joven, mantiene una relación distinta con su amo Fausto a quien ha criado desde pequeño. Entre ambos existe un pacto: “Fátima escucha y cuenta. A cambio, Fausto le da monedas que ella guarda celosamente para, algún día, comprar dos libertades: la de su hijo varón y la suya propia” (Bodoc, 2010: 51). De esta manera Fausto Torrealba garantiza la estabilidad entre el mundo de los amos y el de los subordinados. Cualquier señal de insurrección en este sector implica un peligro para el orden instaurado, por lo que el castigo es la forma de sanción que sirve para encauzar a quienes se rebelan contra las rígidas jerarquías sociales. En el ámbito privado, la mano ejecutora es la de un negro que “tiene el látigo”: su “libertad reside en tomar una paga por sus oficios de capataz sobre los once esclavos de la familia” (Bodoc, 2010: 67).

Otra mujer que pertenecía a la familia Torrealba es Veridiana Tatamuez, una bella joven que adquiere don Eladio y con la que engendra a Tobías. Este hecho desencadena la vergüenza que padece en sociedad Clara Encinas de Torrealba y el profundo resentimiento de Fausto hacia el mulato “que nació para vergüenza de su familia, en mala hora, y de mala madre” (Bodoc, 2010: 50).

El hijo ilegítimo de don Eladio y Veridiana Tatamuez es el resultado de la amalgama de dos mundos, el de los amos y el de los esclavos: “El mulato no suele distraerse, escucha lejos, percibe el cómo y el porqué de las sombras. Ha crecido siendo parte de dos mundos, y aprendió de los hombres libres tanto como de los esclavos. Eso le permite ver, oler y escuchar de dos maneras. Y le otorga, repetido, el don de la sagacidad” (Bodoc, 2010: 63).

La condición de mestizaje de la que es producto Tobías Tatamuez no es bien vista por la sociedad colonial, son considerados una casta inferior y están imposibilitados de ocupar cargos públicos y grados en los ejércitos. Su figura se recorta entre quienes viven en el sector de los esclavos, para

ocupar un papel fundamental en la trama. Su situación de “negro libre” le permite moverse con mayor independencia que los hombres y mujeres atados generacionalmente a sus dueños. En el siguiente diálogo con Amanda, surge la curiosidad de la joven por saber si los “negros libres” pueden ir a los festejos en honor de Fernando VII. Pero en este intercambio se pone de manifiesto el sentimiento de Tobías y la forma en la que él mismo se percibe:

—¿Vendrá con nosotros a la celebración? —pregunta Amanda.

—No lo creo.

—Supongo que podría ir. Eladio habló de la familia y de los esclavos, pero no mencionó a...

—A los negros libres —completó Tobías.

—Usted no es negro.

—Claro que sí, señorita. Me gusta ser negro, como lo fue mi madre.

Sus ojos tienen un brillo que Amanda solo vio durante su infancia, en los esclavos prófugos que traían de regreso y soportaban en silencio los castigos (Bodoc, 2010: 78).

Contrariamente a lo que se espera de una joven de la élite, Amanda se enamora de Tobías Tatamuez. El amor que siente por él deja de ser invisible a los ojos de su primo Fausto y este es un motivo más para alimentar la envidia que lo carcome contra su hermano.

La información que brinda la narradora sobre las normas sociales permite comprender la gravedad que provoca transgredir los límites fijados:

En el año 1808, el amor debía atenerse a ciertas normas y razones. Si eres así, así debes casarte... Si te apellidas de este modo, únete a un apellido semejante... Si pones cubiertos en tu mesa, busca a quien ponga candelabros.

Si él es un mulato, no camines a su lado ni comas con él limas dulces.

Si ella pertenece a la familia del amo, no le quites el jugo que le moja los labios (Bodoc, 2010: 87).

En medio de estas prohibiciones, se lleva a cabo la lucha de “un mulato y una blanca” para estar juntos. Por suerte, algunos personajes actúan a favor de la pareja, como es el caso de la esclava María que manifiesta su amor maternal a la más pequeña de la hermanas Encinas; da su vida por protegerla y sostenerla en los momentos más difíciles. En cambio Fátima rechaza a Tobías Tatamuez por su naturaleza impura nacida de la unión entre un blanco y una negra.

Doña Clara, Fausto y Fátima se presentan en oposición a Tobías Tatamuez. Por el contrario Amanda, María y don Eugenio Montesinos colaboran en la resolución favorable de las situaciones de conflicto a las que se enfrenta el mulato que asume el papel de protagonista. La narradora va generando estos contrastes para darnos a conocer los caracteres de los personajes y la polarización política de la época representada en la novela. En el marco de esas condiciones sociales, los personajes entran en tensión alrededor de una antinomia: defender el orden virreinal o romper con estas estructuras políticas y culturales que se erigen como obstáculo de las libertades de los grupos desprotegidos.

Una de las principales oposiciones es la que se da entre Tobías Tatamuez y Fausto Torrealba, que se diferencian no solo por su apariencia sino también porque, mientras el mulato pretende la emancipación del yugo español, el joven criollo se aferra a la idea de que la corona siga siendo quien dirija los destinos de las colonias en América. El joven Torrealba defiende con ahínco las ideas imperialistas de la Corona española porque su visión de la política está teñida por los sentimientos negativos de sus relaciones familiares: “Para él, un gobierno criollo es idéntico a la lujuria de una esclava revolcándose con su amo; y el partido patriota es un mulato ilegítimo. Mientras que el orden virreinal, en cambio, es su madre bordando, por siempre, en la quietud del atardecer” (Bodoc, 2010: 108). Entre ambos nunca será empleada la palabra “hermanos” (91).

Por otro lado, en la misma jerarquía social, hay dos mujeres que actúan y piensan muy distinto: Amana y Clara. Clara Encinas de Torrealba cumple su papel de madre y esposa tal como la tradición lo indica. Su forma de relacionarse con los demás personajes está determinada por lo que la

sociedad de la época espera y exige de una señora de buena estirpe. Asumiendo una actitud maternal, trata de enseñarle a su hermana, recién llegada de Brasil, comportamientos adecuados y elecciones acordes a la categoría de una mujer civilizada. Por esas mismas razones, es capaz de ocultar la vergüenza que le produce saber que su marido tiene un hijo nacido de la relación con una esclava: “Una ofensa que ella soportaba y soportaría en silencio. Pero que la llenaba de rencor” (Bodoc, 2010: 9). Amanda, por su parte, es muy diferente de su hermana mayor y desafía las normas sociales con la inocencia de su juventud y la búsqueda del amor.

No siempre las diferencias entre personajes son tan explícitas y manifiestas para el lector; a veces es preciso inferir esas relaciones de oposición, como sucede entre Tobías y la esclava Fátima. Él aspira a concretar su deseo de que todos los hombres sean libres, se preocupa (y ocupa) especialmente por los que son injustamente olvidados por las leyes. Desde Salta, escenario de la batalla que se lleva a cabo en 1813 contra las tropas realistas, Tobías le escribe a Amanda: “Aquí se aprende a ver que la patria aún no iguala a blancos y morenos. Lejos de eso, son mis hermanos los primeros en caer y los que poca gloria reciben. Si eres negro o pardo o mulato, tu valentía y tu sangre valen menos. Esto duele y desilusiona” (Bodoc, 2010: 181). Fátima también tiene el objetivo de conseguir la libertad, pero lejos de cuestionar el régimen imperante, lo hace acatando las reglamentaciones en torno a la manumisión de los esclavos. Fátima repudia el accionar rebelde del hijo de Veridiana Tatamuez; elige en cambio trabajar para el amo Fausto recibiendo las monedas que representan la posible obtención de la libertad para ella y su pequeño hijo.

El análisis realizado permite concluir que, para desentrañar la construcción del sistema de personajes que propone la autora, es fundamental hacer foco en la dimensión social del carácter atendiendo a las relaciones establecidas en la época que se cuenta. Es posible identificar dos grandes grupos de personajes: uno, formado por los sujetos de la clase dominante y el otro, por los dominados. Dentro de cada uno de ellos, se hallan ciertos personajes que defienden el orden social establecido y otros que se rebelan contra las coacciones que han sido grabadas desde la historia de sus ancestros (ver tabla en el Anexo). Los personajes reaccionan

e interactúan en el marco de las normas que rigen el entramado social en los tiempos del Virreinato del Río de la Plata. No obstante, mientras que la jerarquía de los personajes por sus grupos sociales es representación histórica; la jerarquía de los personajes según la función novelesca es creación de la autora y constituye uno de esos resquicios por donde “la historia se agrieta y deja pasar la ficción” (Bodoc, 2017). La decisión de otorgar el protagonismo a quienes se rebelan y actúan para romper las barreras estamentales pone en evidencia la simpatía de Bodoc por la transformación de la estructura social de la época.

La caracterización de los personajes

En los párrafos anteriores se priorizó el análisis de la dimensión social del carácter, ya que este aspecto permite sistematizar mejor las relaciones que se entablan en el sistema de personajes. En el presente apartado se abordarán las dimensiones física, psicológica y moral. Además, se identificarán las técnicas de caracterización que emplea la escritora para dar vida a los seres de la ficción.

Al hacer referencia a su labor en torno a la construcción de los personajes, Bodoc manifiesta: “Me interesa mucho la observación de las acciones físicas, descubrir cómo se realiza una acción física, cómo y con qué ritmo reaccionás ante determinado estímulo. Hago observaciones del prójimo, esto debe venirme del teatro. Pero es muy útil para la verosimilitud de los personajes”. Además, la autora destaca la función del nombre propio en la construcción de identidades novelescas: “Los nombres son importantes porque les ponen alma a los personajes” (cit. en Comino, 2004).

Los primeros nombres que se dan a conocer en la historia son los de don Hernando y doña Inés. Ella es descrita por la narradora como una joven de buena familia y de cabello rojizo; él, en cambio, se va dando a conocer por la forma en que se comporta como padre y esposo amoroso y solícito. Ambos padres de las jóvenes Encinas guardan una correspondencia entre su carácter y el significado de sus nombres: Hernando, cuya interpretación

etimológica remite al valor de la paz, e Inés, que se relaciona con lo sagrado y la castidad.

El intercambio de cartas entre don Hernando y Clara da cuenta de la preocupación que lo aqueja por el futuro de sus descendientes. Por este motivo le encargará a su hija mayor que, luego de su muerte, cuide de Amanda: “Creo que será prudente que la lleves contigo a Buenos Aires. Sin mi cuidado, se transformará en un animalito salvaje, ¡ya verás que algo de eso tiene! Sin embargo, es una hermosa muchacha, dulce y sana, a la que no te costará casar” (Bodoc, 2010: 11). El nombre “Amanda” proviene del vocablo latino “amandus”, que significa digno de ser amado, aunque hay quien opina que podría proceder del germánico “ald-mann”: hombre ilustre. El onomástico se celebra el 25 de mayo, justamente la fecha que se constituye como eje de la historia.

De Clara, la narradora afirma: “La hija del matrimonio Encinas no heredó el cabello rojizo de su madre ni su porte exquisito” (Bodoc, 2010: 5); pero aún más, no tuvo la suerte de contraer nupcias por amor. Ausencia y negación recaen sobre la imagen de la hija mayor del matrimonio, marcando así su contraposición respecto de la pequeña Amanda, que es como un espejo de su madre: “Esta segunda hija sí heredó el cabello de su madre. Y fue tan semejante a ella como la imagen de un espejo que reflejara el pasado de quien se pusiera delante” (Bodoc, 2010: 6).

A diferencia de su pequeña hermana, Clara Encinas de Torrealba se aferra al conjunto de normas construidas sobre la base de las costumbres de la época colonial y por eso sufre y se enoja con Amanda por su forma “salvaje” de comportarse. Amanda, en cambio, ha crecido en libertad en las tierras de Río de Janeiro. Esta diferencia es resaltada constantemente en el texto por la forma de nominar. Si Amanda no requiere la repetición de su apellido como estrategia discursiva para recordar al lector la procedencia y el estatus social al que pertenece, su hermana doña Clara Encinas de Torrealba es designada repetidas veces de esta manera. La repetición del nombre y los apellidos completos acentúa la caracterización de un personaje que se aferra a todos los símbolos de distinción social. Esta estrategia se emplea con la intención de remarcar los orígenes y el estado

de casada del personaje; expone su sujeción a la tradición patriarcal y clasista. Esta reafirmación de la identidad evidencia a su vez la necesidad constante que experimenta Clara de ratificar su autoestima y su lugar en la familia.

La segunda pareja femenina que cobra notabilidad es la formada por las esclavas Fátima y María. El espacio doméstico en el que se mueven con soltura es la cocina y “los fondos del terreno donde viven los esclavos” (Bodoc, 2010: 66). Allí, la criada que responde a las órdenes de Fausto Torrealba es quien tiene a su cargo la distribución de tareas a las demás sirvientas; por lo que también la nana de Amanda está bajo su mando.

Fátima es una mujer joven que, de acuerdo a los datos brindados por la narradora, acepta su sometimiento a Fausto Torrealba, el hijo de su ama, pero busca su libertad y la de Tisiquito; por eso resguarda cada moneda que recibe como parte del pacto. Pero su hijo muere y entonces pierde el interés por su libertad y por su vida, a punto tal que solo es capaz de odiar:

Fátima se ha transformado en puro odio. No sabe ni quiere hacer otra cosa más que odiar. Y Tobías Tatamuez es la propia imagen de su desdicha. Fátima ha gastado en chicha todas las monedas que ahorra para comprar dos libertades. Fátima es un ser de odio que trastabilla a causa del alcohol (Bodoc, 2010: 155).

De María, la narradora cuenta que resaltan sus rulos negros en contraposición a los rojizos de “su niña” Amanda. Las alusiones a su apariencia indican que es una mujer mayor; sin embargo, cuando invoca a la diosa Oxum parece transformarse y recobrar juventud “bailando con la gracia de una moza, envuelta en un mantón amarillo y tintineando las pulseras doradas con los bríos de una reina africana” (99). Es así que se la ve desplegar su poder de conexión con fuerzas de otro mundo. Por eso es como el significado de su nombre: “la elegida por Dios”. De las acciones que realiza María, se infiere que no se doblega ante los actos injustos. La mirada firme frente a las amenazas de Fausto es la expresión de la dignidad del personaje porque sabe que no ha hecho nada malo para merecer el golpe de la mano del amo; pero también sabe que está en territorio ajeno y por lo tanto, debe controlar su rechazo hacia el joven Torrealba.

La pareja masculina que constituyen Fausto, hijo de doña Clara y de don Eladio Torrealba, y Tobías, fruto de Veridiana y su amo, también se conforma desde el contraste y la diferencia. Fausto es un ser miserable y desdichado. Es un hombre atormentado por sus complejos físicos. Las cicatrices en su rostro producidas por la viruela y su endeble salud recrudescen la rivalidad que siente hacia Tobías, y la envidia hacia el mulato se incrementa al ver la relación que tiene su padre con el hijo de la esclava:

Lo mortifica andar junto a su padre y su hermano ilegítimo porque ambos lo sobrepasan mucho en altura. Ambos, además, caminan con pasos largos, y eso lo obliga a doblar su marcha para no quedar rezagado.

Como un pato junto a una garza, así se siente Fausto por culpa de Tobías Tatamuez... (Bodoc, 2010: 50)

Fausto manifiesta irritabilidad y rabia en su carácter, lo que sacia con su sed de infligir dolor y sometimiento en el cuerpo ajeno, especialmente el de los esclavos:

A Fausto, la política se le mezcla con los sentimientos. Para él, un gobierno criollo es idéntico a la lujuria de una esclava revolcándose con su amo; y el partido patriota es un mulato ilegítimo.

Mientras que el orden virreinal, en cambio, es su madre bordando, por siempre, en la quietud del atardecer (108).

El estilo directo pone en evidencia no solo cómo actúa sino también cómo se expresa Fausto. Sus actos de habla son en su gran mayoría órdenes y amenazas. Habla para imponer y para sembrar cizaña en los demás personajes con los que interactúa. Desde la perspectiva de María, Fausto tiene “ojos de culebra” y actúa con perversidad. Esta animalización despliega múltiples sentidos que provienen del símbolo de la serpiente: lengua amenazante, agresividad con sus víctimas y maldad, si se considera la imagen mítica del animal. En sus oraciones a Oxum, María insiste: “Temo que el odio que vive adentro de Fausto se haga como cien serpientes en el vientre de mi niña, y la seque, la consuma y la deje sola en este mundo” (98). Por suerte, esta solicitud se ve cumplida con la existencia de Tobías y el amor que va naciendo entre Amanda y él.

La primera referencia al aspecto físico de Tobías la realiza María, quien lo describe como un joven moreno de gran porte, con “una sonrisa ancha y despejada” (21), en cuyo rostro resaltan “ojazos de fuego, tan vivos como la llama” (21). Pero como si su atractivo no fuera evidente ante la nana de Amanda, dos esclavas domésticas quedan admiradas de su belleza y sus buenas maneras. También se detalla su vestimenta: “lleva ropa ligera y calza unas ojotas de cuero” (48), a pesar del frío de agosto de 1808; lo que denota su situación social. Desde la perspectiva de su padre, es un hombre de confianza, honesto y trabajador. Tal como la etimología de su nombre lo indica: “Yahveh es bueno” o “Dios es bueno”, el muchacho se caracteriza por ser solícito con los que requieren ayuda.

Tobías se siente orgulloso de ser negro como lo fue su madre Veridiana. La información que le brinda a Amanda acerca de los dolores que su progenitora sufrió antes de morir da lugar a inferir que su deceso se debió a la epidemia de viruela que azotó al Virreinato del Río de la Plata. Ahora, la madre de Tobías forma parte de la dimensión sobrenatural, de esa en la que viven los espíritus y solo algunos como María tienen la capacidad de funcionar como intermediarios; es una joven vigorosa y hermosa. De ella se había enamorado don Eladio Torrealba, hombre fuerte igual que el hijo engendrado.

Dentro del grupo de los personajes secundarios se destaca Eugenio Montesinos. El carácter de este comerciante español se va descubriendo a lo largo de la intriga. La técnica de caracterización consiste, en este caso, en ir revelando paulatinamente la complejidad del personaje. En cuanto a la apariencia externa se hace mención a su barba, por lo que se puede inferir que un hombre mayor. En lo referente a la dimensión moral de su carácter, como su nombre lo indica, sus acciones lo posicionan como un hombre noble y de buenas intenciones. Tiene una manera paternal de tratar a Amanda. Es ecuaníme y equilibrado en la expresión de sus sentimientos. Su experiencia en la vida le ha dado la sabiduría necesaria para observar y distinguir intenciones ocultas en las apariencias. Por esta razón mira con recelo las actitudes de Fausto.

Su condición de comerciante le ha permitido viajar y conocer otros lugares y costumbres. Su mirada desprejuiciada parte de la intención de reflexionar acerca de la naturaleza del hombre y sus necesidades. Tanto don Eugenio como María manifiestan una sabiduría ancestral que es producto de la comprensión de las acciones humanas y del valor de la libertad en las decisiones que marcan el recorrido vital; debido a esto es fundamental su papel de ayudantes de la pareja formada por Tobías y Amanda para el desenlace feliz de esta historia.

En el apartado IV del primer capítulo, entra en juego el Tisiquito como parte del pacto entre su madre Fátima y el amo Fausto. En este caso, se ha elegido un hipocorístico para designar al niño de trece años que, por su contextura física de extrema delgadez, parece enfermo de tisis. Asimismo, la presencia del sufijo apreciativo refuerza el matiz afectivo que todos los esclavos de la familia Torrealba le dispensan al Tisiquito. Él es el único pequeño del que se sabe en la historia, es el único hijo que le queda a Fátima y es también la víctima de las luchas por la tan ansiada libertad. En el proceso de caracterización, pasa de niño, ser vivo animado, a ser una cosa, un camisón, en el momento de su muerte: “El camisón es un niño que se desmorona sin un quejido. [...] El mulato ya es un prisionero. El Tisiquito ya no es un niño” (Bodoc, 2010: 134). De esa manera, se asiste al proceso de degradación que sufre el personaje, que se había iniciado antes con la animalización –“Los huesos se marcan en la espalda del Tisiquito: dos huesos como aletas puntiagudas y otros como una hilera de guijarros del cuello hasta el inicio de sus nalgas raquílicas” (68)– y finalmente es seguido por la cosificación del niño, que ya es la nada misma, solo una prenda de vestir.

La narradora suma al repertorio un personaje nombrado con el apodo de “El Cartero”. En el capítulo II, titulado “Los Chisperos”, la narradora brinda la siguiente información: “Lo apodan el Cartero por dos razones: porque lo fue en un tiempo y porque, ya sin serlo, continúa cruzando la ciudad con noticias, recados y proclamas” (113). En este caso no se revela el antropónimo del personaje, por lo que es el lector quien debe recuperar de entre sus saberes previos el nombre de Domingo French, el primer cartero de Buenos Aires, y uno de los hombres que formó parte de la causa

criolla. Así es descripto: “El Cartero se destaca por la potencia de su voz y el entusiasmo de sus convicciones. Es uno de los que se atreven a soñar más allá de Inglaterra y de Francia. Más allá de la propia España y de Fernando VII” (113). El Cartero es un personaje que forma parte del fondo y del contexto histórico. Es un personaje oculto, que actúa desde las sombras. Es la incógnita por ser descubierta. No se lo ve actuar directamente, sin embargo su poder y fuerza de convocatoria atraen no solo al mulato sino a otros tantos que luchan unidos por las mismas ideas de liberación del dominio de la metrópoli.

En suma, la mayoría de los caracteres se construyen a través de ese juego de oposiciones que destacamos al exponer el sistema de personajes. Tanto los dúos femeninos formados por Clara y Amanda, María y Fátima, como el dúo masculino de Fausto y Tobías, se tejen de manera bastante binaria. Frente a estas parejas de opuestos, en las cuales –en general– hay un personaje moralmente positivo y otro negativo, el lector se ve estimulado a elegir.

La perspectiva afectiva e ideológica

Tal como se desprende de lo expuesto, los personajes moralmente positivos tienden a ser el grupo formado por Tobías, Amanda, don Eugenio y María. Por lo tanto, es factible suponer que el lector sentirá empatía por ellos y se hará eco de los valores que esos personajes sustentan a lo largo de la novela. En sentido opuesto, el conjunto formado por Fausto, Clara, Fátima y don Eladio, generarán en el lector cierta antipatía que produce el distanciamiento emocional y el rechazo de acciones que están basadas en antivalores como la envidia, el egoísmo, el odio y la violencia. Esos personajes no son simples ni simplistas. La narración nos brinda datos para que comprendamos por qué son como son o por qué actúan como actúan. Es probable que se produzca incluso algún momento de conmiseración o empatía hacia Clara, Fausto o Fátima. Pero, en términos generales, lo dominante hacia esos personajes es la diferenciación y la toma de distancia tanto afectiva como ideológica.

Además de la caracterización, hay otros procedimientos narrativos destinados a producir esos efectos. Para crear la ilusión de objetividad, la voz autoral hace uso en ocasiones del discurso directo y, con esta estrategia narrativa, habilita a que se escuche en vivo y en directo a los personajes. El estilo directo que elige la narradora en la escena del intento del golpe a María por parte de Fausto, y la tortura a la que se somete al Tisiquito, acercan la escena al modo dramático de representación y producen ilusión de realidad, generan en el lector una suerte de efecto de espectador. El receptor se siente compartiendo el espacio y el tiempo de la escena, pero –aunque lo deseara– no puede hacer nada para impedir la crueldad y frialdad del joven Torrealba, sensación que probablemente reforzará sus sentimientos de rechazo hacia las acciones y el modo de ser de Fausto. En el mismo sentido opera el hecho de que, cuando hay algún conflicto, la voz narradora otorgue la palabra en discurso directo a quienes se enfrentan a Fausto o Fátima.

El proceso por el cual el lector se posiciona frente a los personajes y sus valores está vinculado con la construcción del autor implícito. En general, nos identificamos con los caracteres que suponemos positivos para el autor que nos representamos o, como dice Garrido Domínguez: “Llámesse *alter ego* o *segundo yo*, la misión principal del *autor implícito* consiste en hacer partícipe al *lector implícito* de su sistema de valores (morales). Así, pues, funciona como una realidad estrechamente asociada al sentido general, profundo, del texto” (1996: 115). Desde esta posición, el autor implícito “no solo puede entrar en contradicción con el sistema de valores del narrador sino con el propio autor real” (116). Pero ese no es caso de *El rastro de la canela*, donde es posible detectar una dinámica armónica entre la autora implícita y la voz narradora heterodiegética que, en este relato, actúa muchas veces como depositaria de la voz del autor (eso que suele llamarse “tercera persona autoral”) y por eso hemos nombrado en femenino: la narradora. Incluso hay armonía entre estos procedimientos novelescos y las declaraciones que ha hecho la propia Bodoc por fuera de la novela.

Todo esto facilita para el lector el reconocimiento de un mundo de valores compartidos. Uno de ellos es la defensa de la libertad entendida como bien invaluable que es clave para la dignidad de los personajes. Este aspecto queda confirmado por una declaración de Bodoc (2016): “[...]a mí me interesa siempre como un gran tópico hablar de la libertad, de la construcción de la libertad, de la complejísima construcción de la libertad individual y colectiva, de cuánto hay que pensar en esto”.

Nada mejor que elegir el contexto histórico de la Revolución de Mayo para poner en debate la concepción de la libertad como uno de los universales que atraviesa la historia y la esencia del ser humano. Desde el discurso de los personajes se enfrentan dos visiones de libertad: una es absolutamente individual y la otra se presenta como una construcción social que pone la atención (y la tensión) en la responsabilidad y el compromiso de las generaciones presentes en pos de que los descendientes también gocen de este derecho.

La segunda de estas modalidades de la libertad es la valorada por la autora implícita a través de la empatía que promueve con el personaje de Tobías, quien es una suerte de abanderado de ese y otros valores, como el del mestizaje. Dice Bodoc (2016):

Me gusta escribir mucho sobre el mestizaje étnico –no solo sobre eso, sino también sobre el mestizaje de géneros–, el mestizaje como idea de lo impuro y me parece lo más maravilloso de la tierra, así como lo puro me parece lo más peligroso, así que también un poco este Tobías es un mestizo que está representando eso: la necesidad de la mezcla, necesidad de que confluyan en el mismo caldero todas las culturas.

Tobías es la síntesis de los atributos que aportan la sangre de su madre y la de su padre. De este modo, a través de la información que proporciona la narradora, se identifica la particularidad del mulato: de su padre heredó la habilidad para domar caballos y de su madre “una fuerte propensión al orgullo y a la libertad” (Bodoc, 2010: 59). También de ella obtuvo la fuerza de su cuerpo para danzar al ritmo de los tambores, para tocar la guitarra y trepar techos: “El mulato no suele distraerse, escucha lejos, percibe el cómo y el porqué de las sombras. Ha crecido siendo parte de dos mundos,

y aprendió de los hombres libres tanto como de los esclavos. Eso le permite ver, oler y escuchar de dos maneras. Y le otorga, repetido, el don de la sagacidad” (63).

Quizás es justamente por su participación de esos dos mundos que se le confiere la posición de héroe colectivo de la Revolución de Mayo. En este aspecto es central pensar al personaje en función de la idea de mito fundacional de la república que se desprende de la novela. Bodoc (2017) afirma: “los mitos proporcionan una explicación de la realidad, instauran un modelo de comportamiento, una figura heroica, modos de actuar que serían deseables para una cultura”. La pregunta es entonces: ¿qué modos de actuar serían deseables? La respuesta podría ser: aquellos que constituyan la búsqueda de derechos fundamentales como la libertad, aquellos que representen los intereses de una comunidad antes que los meramente individuales y aquellos que sostengan la dignidad y combatan la injusticia. Modos de actuar que encarna principalmente el protagonista masculino.

Pero Tobías no está solo. Amanda, como mujer de la época, asume un papel central en la redefinición del concepto de libertad. Ella también experimenta las consecuencias que implica combatir con representaciones cristalizadas en torno al deber ser de una figura femenina y desafía a la tradición patriarcal. Afortunadamente, en su camino hay personajes que creen en la posibilidad de modificar los destinos predeterminados por condiciones económicas y étnicas.

En su estudio acerca de la novela histórica en la Argentina, Lojo (2013: 38) señala que desde la segunda mitad del siglo XX hasta el siglo XXI se evidencia la revalorización del papel femenino y la reinención de las heroínas como figuras capaces de asumir riesgos y posicionarse en una sociedad que les coarta su albedrío. Asimismo, el lector accede a la perspectiva de los excluidos y a los grupos étnicos silenciados (u olvidados), como los aborígenes y los afrodescendientes. Sostiene la investigadora (2013: 61) que con estas obras literarias “se busca rescatar la interioridad subjetiva de las mujeres y subalternos en general (étnicos y de clase), pero sacándolos de la multitud, el anonimato, el espacio privado, el telón de

fondo, para dotarlos de personalidades diferenciadas y también de relieve en el espacio público”. Así ocurre en *El rastro de la canela* de Liliana Bodoc.

El lector, si hace el pacto con el plan propuesto por la autora implícita, tenderá a identificarse afectivamente con Tobías y Amanda, y esto tenderá a producir también identificación ideológica con esos personajes que actúan movilizados por ideales nobles que trascienden el plano individual y que constituyen el germen de una nueva identidad personal y social. Por el contrario, personajes como Fausto y Clara movilizarán en el lector cierta antipatía y diferenciación respecto de sus ideas.

Conclusiones

Con la lectura de *El rastro de la canela* de Liliana Bodoc se accede no solo a la época de gestación del mito de la Revolución de Mayo, sino también a la vida de personajes que perteneciendo a diversos sectores de la sociedad, representan posiciones diferentes en torno a la idea de libertad.

En el sistema que propone la narración se pone en tensión a los seres de ficción que se hallan en la búsqueda de la superación de las limitaciones que el estamento social les impone. Este es el caso de Amanda, protagonista femenina, que rompe con los mandatos heredados por su condición de mujer de la clase alta.

De manera semejante, desde el mundo de los esclavos emerge la figura de Tobías, que se entrega íntegramente a la obtención de la libertad no solo para él sino para todos los hombres y mujeres que han sido privados de ese valor fundamental. Deja de lado su relativa comodidad, ya que como “negro libre” goza de ciertas ventajas en comparación con los esclavos, para luchar por el futuro de muchos.

Publicada en conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo, la novela viene a recuperar el lugar de la población afrodescendiente en las luchas por la independencia del yugo monárquico. Por eso dirá la narradora: “El mulato siente que una victoria de la patria reparará los tormentos que Veridiana ha sufrido”.

Mientras Amanda mece a su niño y sueña con el regreso de Tobías, mientras Tobías ama desde la distancia a su mujer e hijo y combate con hombres y prejuicios; las tierras del Virreinato del Río de la Plata van desintegrando las viejas fronteras y construyendo nuevas... una historia de amor y libertad en mayo de 1810 –así reza el subtítulo de la edición elegida para el presente trabajo– que emana del “fundamental anillo mágico del mito”, en palabras de Campbell.

Tobías, hijo de una esclava y de un español, es construido como el héroe de la revolución y su lucha por la libertad individual y colectiva es el símbolo de miles de hombres y mujeres que forjaron los caminos de la actual República Argentina.

Referencias

Abraham, Luis Emilio (2017). *Herramientas de narratología específica: el modo narrativo de contar historias*. Documento de cátedra. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, inédito.

Bodoc, Liliana (2010). *El rastro de la canela*. Buenos Aires: Norma.

Bodoc, Liliana (2016). “Presentación de *El rastro de la Canela*”. Registro en video de la conferencia pronunciada en el Colegio San Juan El Precursor, San Isidro, Buenos Aires, 30 de junio de 2016. *Youtube*, 3 jul. Disponible en tres partes: <https://www.youtube.com/watch?v=rfb9wLVme8E>
<https://www.youtube.com/watch?v=ILU2KKIhxUU>
<https://www.youtube.com/watch?v=43lfBfJNnKY>

Bodoc, Liliana y otros (2017). “Los confines de la palabra / Lo mágico”. Programa de Canal Encuentro. *Encuentro.gob.ar*, <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8688/7464?temporada=1>

Bourneuf, Roland y Réal Ouellet (1990). *La novela*. Barcelona: Ariel.

Comino, Sandra (2004) “Entrevista a Liliana Bodoc”. *Imaginaría*, n. 132. Disponible en: http://www.imaginaría.com.ar/13/2/bodoc_lecturas.htm

Difabio, Elbia (2001). “Lectura intercultural de *Los días del venado* de Liliana Bodoc”. *Piedra y canto*, n. 7- 8. 53-66. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/2714>

Drucaroff, Elsa (1996). *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*. Buenos Aires: Almagesto.

García Barrientos, José Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México: Paso de Gato.

Garrido Domínguez, Antonio (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

Lojo, María Rosa (2013) "La novela histórica en la Argentina, del romanticismo a la posmodernidad". *Cuadernos del CILHA*, vol. 14, n. 19. 38-66. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181730583005>

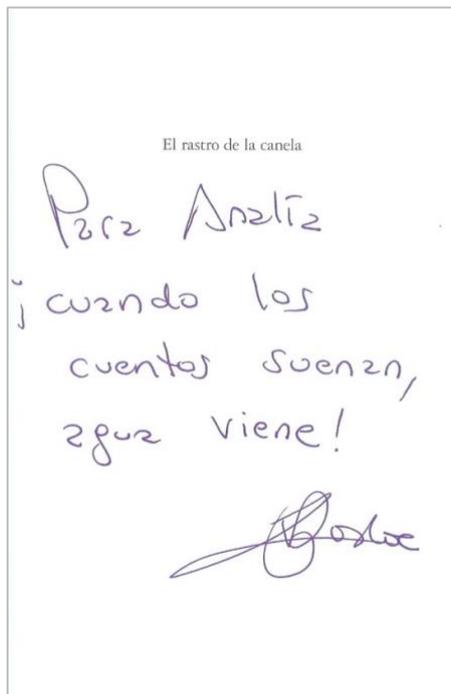
O'Donell, Pacho (2015). "La participación popular en Mayo". *Página 12*, 26 may. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-273506-2015-05-26.html>

Sagrillo, Susana (2014). *La otra voz en La saga de los confines: un estudio sobre la trilogía de Liliana Bodoc*. Mendoza: Ediunc.

Anexo

	Clases dominantes	Clases dominadas	
		Libres	Esclavos
Defensores del orden establecido	Clara Encinas de Torrealba (<i>antagonista</i>) Fausto Torrealba (<i>antagonista</i>) Don Eladio Torrealba		Fátima
Rebeldes	Amanda Encinas (<i>protagonista</i>) Don Eugenio Montesinos (<i>deuteragonista</i>)	Tobías (<i>protagonista</i>)	María (<i>deuteragonista</i>)

Sistema de personajes atendiendo a las relaciones sociales y a la jerarquía en la trama novelesca



Dedicatoria firmada por Liliana Bodoc

La intimidad de una ausencia: sobre la poesía de Jorge Leonidas Escudero

The intimacy of an absence: about the poetry of Jorge Leonidas Escudero

Marisa Río

Colegio Santo Tomás de Aquino, Argentina
marisaritario@yahoo.com.ar

Laura Raso

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
lauraraso@hotmail.com

Recibido: 05/05/2021. Aceptado: 10/06/2021.

Resumen

Dice Blanchot que aquello que habla en un escritor es el hecho de que “ya no es él mismo, ya no es nadie” (1969: 26). En dos libros de poemas de Jorge Leonidas Escudero –*Dicho en mí* (2008) y *Cantos del acechante* (1995)–, esa experiencia vital se articula, a nuestro criterio, alrededor de cuatro temas: la creación poética, la muerte, la búsqueda de la verdad o el sentido de la vida, y el amor. En este artículo analizamos dos libros que representan dos instancias vitales del poeta: la madurez y la vejez. Creemos que en este recorrido puede leerse un sutil viraje textualizado a través de metáforas que analizaremos a través de la teoría de Lakoff y Johnson (1991).

Palabras clave: Jorge Leonidas Escudero; poesía argentina; metáfora

Abstract

Blanchot says what speaks in a writer is the fact that “he is no longer himself, he isn’t anyone any more”. In two poetry books by Jorge Leonidas Escudero –*Dicho en mí* (2008) and *Cantos del acechante* (1995)–, this vital experience appears in relationship with four subjects: the poetic creation, death, the search of truth or sense of life, and love. In this article we analyze two books that represent two vital instances of the poet: maturity and

old age. We believe that in this journey a subtle textualized vital turn can be read through metaphors that we will analyze through the theory of Lakoff and Johnson (1991).

Keywords: Jorge Leonidas Escudero; Argentine poetry; metaphor

I. La prisión del canto

Si escribir es descubrir lo interminable, el escritor que penetra esa región no se adelanta hacia lo universal. No va hacia un mundo más seguro, más hermoso, mejor justificado, donde todo se ordenaría según la claridad de un día justo. No descubre el hermoso lenguaje que habla honorablemente para todos. Lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie.

Maurice Blanchot. *El espacio literario*.

Si como dice Blanchot, lo que en el poeta habla es algo diferente de él mismo, entonces entendemos el por qué del título *Dicho en mí*, del poeta sanjuanino Jorge Leonidas Escudero. Tal vez expresa aquello que habla en el escritor, o lo que, por su ausencia, por lo inefable de la experiencia humana, solo está reservado a la intimidad huérfana de palabras.

En este libro de Escudero, esa experiencia vital se articula, a nuestro criterio, alrededor de cuatro temas que aparecen como dominio “meta” de las construcciones metafóricas: la creación poética, la muerte, la búsqueda de la verdad o el sentido de la vida, y el amor.

Siguiendo a Lakoff y Johnson, analizaremos las metáforas a las que recurre el escritor para hablar de los temas mencionados, teniendo en cuenta que, para estos estudiosos, la metáfora “impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson, 1991: 39).

Oficio de suerte milagrera. La creación poética

A pesar de que el poema “Catitero” no pertenece al libro que configura nuestro corpus de análisis, lo hemos elegido para acercarnos a la lírica del escritor sanjuanino, en tanto que, creemos, nos permite leer en él una especie de *ars poetica* del autor.

Es conocida la asociación del pájaro (portador del canto) con la inspiración poética. Se alude, en este caso, a una metáfora de tipo estructural en la que “un concepto está estructurado metafóricamente en términos de otro” (Lakoff y Johnson, 1991: 50). Es decir, la metáfora se construye de este modo: el dominio fuente es “lo alado” y su correlato cognitivo (dominio meta) es la poesía, la inspiración poética.

En el caso de Escudero, la idea de la inspiración poética, dada su cercanía con lo coloquial y lo cotidiano, toma la forma de “catitas”, “mariposas” y, en un sentido negativo, “moscas negras”.

En el poema “Catitero”, el poeta se adjudica el oficio “de suerte milagrera” de vender catitas. De algún modo, las catitas rebajan la noción de “pájaro”, son aves “brutas” y “empedernidas”. Frente al pájaro, que por su canto se relaciona con la poesía, las catitas son aves que imitan la voz humana: “pájaros verdes / que nunca cantarán como es debido / precisamente porque son catitas” (Escudero, 1978: 11).

Por eso, la condición de “cata” por un lado remite a una especie de degradación del canto-poesía y por otro lado, se re-significa en lo regional: la cotorrita argentina o “cata” es un nombre que se utiliza en ciertas regiones de Argentina. El poeta lo dice: “Nombres de aquí no más, de la otra esquina, / que no alcanzan bondad extraterrena” (11).

En esta poesía, el tono afectivo general es el de impotencia: la palabra poética es esquiva, se convierte en “bulla”, se “atora y se niega”, se traduce en ruido que se pierde en el “cielo del paladar” y no es inspiración que se dicta al poeta, no sale “como debe salir, desde el pecho arriba” (11).

Por otro lado, como se ha dicho sobre la obra de Escudero, la suya es una pretensión de cantar desde lo cotidiano, desde su tierra¹, es un oficio “por aspirar palabra luminosa, / por querer recogerla desde abajo / y presentarla arriba de otro modo” (11). Así, la metaforización (de tipo orientacional) adquiere otro sentido: “abajo” es la tierra, lo propio, el cuerpo, mientras que “arriba” alude a la poesía, lo espiritual.

En el poema “Soliloquiar” de *Dicho en mí* (Escudero, 2008: 9), el yo lírico es también el sujeto paciente² de un diálogo con la soledad, que se burla de sus intenciones poéticas. La soledad es, entonces, la interlocutora que persigue e interpela al poeta. Pero es también el desdoblamiento del sujeto que se defiende ante el desaliento, por eso este fingido diálogo no lo es, es un soliloquio del poeta desesperanzado. La soledad, como personificación de esa interlocutora (y desdoblamiento del yo), constituye una metáfora ontológica que “nos permite elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme” (Lakoff y Johnson, 1991: 63).

Por otro lado, se repite en este poema la metáfora estructural de “lo alado” como inspiración poética: escribir poesía es intentar cazar una mariposa y ponerla en un verso. Frente a esta pretensión, la impotencia, el desaliento del poeta, personificado en la “soledá”, rebaja la poesía del escritor a “moscas negras”. Sin embargo, el poeta alega argumentando que “alguna mariposita garré” y que lo feo, la poesía no lograda, debe dejarse de lado.

Dice Blanchot: “El poema –la literatura– parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla: es. El poema no es esa palabra, es comienzo, y la palabra no comienza nunca, pero siempre dice otra vez y

1 Para Álvaro Urrutia (2008), la poesía de Escudero “es sumamente respetuosa del tiempo que el paisaje sanjuanino da a su realidad. [...] Nuestro poeta es un hombre de experiencia americana y por ello mismo, su poesía, nos acerca a la comprensión de nuestro ser. Escudero es un hombre parte de la cordillera sanjuanina, caminador de esa abrumadora y hostil inmensidad”. Para Beatriz Mosert de Flores, el poeta es “puente dialógico de la cuyanidad como expresión de andinidad” (cit. en Robledo, 2010).

2 Utilizamos como metodología de análisis algunas de las precisiones que hace Zonana (2008) sobre la enunciación lírica y el tipo de pacto que la lírica promueve con el lector.

siempre vuelve a comenzar” (1969: 31). La esencialidad de la palabra poética que es, y la impotencia del poeta por no encontrarla, deviene en Escudero en un oficio de vendedor de catitas, que traquetea la prisión del canto, o en un perseguidor de mariposas para alojarlas en un verso.

Eros, thánatos: la muerte

No es raro que en un libro de poesías de un hombre de 88 años, la muerte sea una preocupación constante, la certeza de lo que espera, “casi en la puerta de nuestra total ausencia” (Escudero, 2008: 15).

En el volumen *Dicho en mí*, el tópico de la muerte se repite. “Todavía”, “La comparanza”, “El pájaro sibilante”, “Mirada al abismo”, “La visita”, “Palabra de casamiento”, “Toc, toc, toc”, “La seguidora”, configuran esta imagen de la muerte a través de distintas estrategias.

En “Palabra de casamiento”, la metáfora de la muerte se construye como una amante celosa que espera el cumplimiento de la palabra, dada por el poeta, de casarse con ella. En este caso, la personificación (metáfora ontológica, como hemos dicho) de la oposición vida/muerte se corporiza en dos mujeres que podríamos nombrar como mujer 1 y mujer 2. El poeta puede seguir vivo mientras, como amante, siga escribiéndole versos (de amor, suponemos) a la vida.

La pulsión de vida (eros) se manifiesta a través del deseo (en el sentido psicoanalítico del término), que como tal es siempre diferido: “las ganas / de ir al mercado a comprar migajas / y ver que me falta plata / para matar el hambre infinita” (Escudero, 2008: 47), que es también la poesía como búsqueda del sentido de la vida.

En este caso, la metáfora de la vida y la muerte como amantes, recurrente en la literatura, se reviste de cierto humor: el poeta pide una especie de prórroga a la muerte, que espere a que él enviude de la vida. El sujeto lírico y sujeto paciente se convierte entonces en un hombre dividido entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, *eros* y *thánatos*.

Sin embargo, es significativo que la tercera persona de la que se habla sea la muerte (nombrada en este poema como “la Nada”) y que la vida sea solamente una alusión en relación con la otra que obligaría al poeta a cumplir su palabra de casamiento.

En la metáfora sobre la cual se construye el poema “El pájaro sibilante”, el ave no remite solo al canto del poeta, sino que es también el anticipo de la muerte: “éste es un sibilante / pájaro cantor que desde adentro / anuncia mi involuntario retiro / de bares, viejos amigos / y últimas ilusiones” (23). Contraponiéndose al poema “Palabra de casamiento”, la muerte no aparece aquí como amante: la forma afectiva general es la del miedo a la muerte. No hay, como en el otro poema, la metaforización de la relación muerte- poeta como amorosa, sino el terror de la enfermedad que anticipa el final: “Es horroroso / oír en alta noche la voz fúnebre / dese pájaro burlesco que stá organizando / mi despedida final con una rechifla” (47).

La sombra de un sueño: la búsqueda del sentido vital

Unida, muchas veces, al tópico de la inspiración poética, la búsqueda del sentido vital y de la verdad aparece en algunos poemas de este volumen: “En la mar tenebrosa”, “Ómnibus sabio”, “También en tren”, “Acrobacia”, “A cielo abierto”, “Noche de perro”, “Casi no”, “Non aurum vulgi”.

En el poema “En la mar tenebrosa”, aparece un alocutario que en realidad encubre el desdoblamiento del *yo lírico*. El poeta se dirige a sí mismo en tono de recriminación por “seguir el canto de las sirenas y el vuelo de los pájaros” (Escudero, 2008: 11). Escudero utiliza, como vemos, el recurso de intertextualidad (“el canto de sirenas”) y la metáfora- símbolo del “vuelo de los pájaros”.

En cuanto a la intertextualidad con el texto de Homero, como señala Pérez Rioja en su *Diccionario de símbolos y mitos*, las sirenas “son un símbolo de la seducción atrayente y peligrosa, [...] de la imaginación pervertida y atraída por los instintos; y son también símbolo del deseo y de las tentaciones que obstaculizan la visión del espíritu” (1997: 388). Esta

condición de tentación y engaño está también en “las ciudades de oro”, las “perlas de Cipango”, la creencia de estar yendo “hacia la luz”, que textualizan los sueños ilusorios del ser humano.

En cuanto al vuelo de los pájaros, puede, como dijimos, remitir al dominio (metacognitivo) de la poesía, pero también, por la fugacidad del vuelo, a lo que es provisorio y efímero.

El grado de objetivización de las emociones del yo lírico, a partir del desdoblamiento del yo (esa segunda persona a la que el poeta habla), que es también el sujeto paciente de la composición, se ahonda en las dos últimas estrofas cuando ese sujeto paciente se convierte en una tercera persona de la que se habla: “Mírenlo, ahí va” (Escudero, 2008: 11). Lo individual se generaliza: la condición del yo como poeta se convierte en la condición de todos los poetas o, más aún, de todos los humanos.

El acto ilocutorio del poema oscila, por este juego de voces, entre una recriminación a sí mismo (“A otro mar podrías que no fuera a ése/ donde es desbordarse de uno mismo ir / a jamás de los jamases”) y un consejo (“Quedate, no avancés”), mientras que, las preguntas retóricas de la estrofa final cristalizan la forma afectiva de angustia ante la falta de sentido de la vida: “¿Ha descubierto qué? / ¿La inutilidad de la existencia / y ahora corre tras la sombra de un sueño?” (11).

La metáfora de la vida como viaje es el motivo de “Ómnibus sabio”. Se trata nuevamente de una metáfora de tipo estructural. La búsqueda de una certeza, de un sentido, se presenta como un intento: “sólo intentar es / calles que se fugan, salidas / hacia más allá de allá de allá.”. Es, como decíamos antes, el deseo constitutivamente diferido, iconizado por la construcción “más allá de allá de allá” (29).

Nos parece significativo que el recorrido de ese “ómnibus sabio” tenga como marco espacial el paisaje rural: “Se asoman a la ruta asfaltada / esas calles de tierra y me gritan quedate, / encontrarás aquí tu casa verdadera”. Si, como se ha dicho, Escudero es el poeta de la experiencia (léase experiencia de la sanjuaninidad, como señala Mosert de Flores), entonces, que sean las calles de tierra (como personificación) las que quieran detener

el camino del yo, parece hablar de un atisbo de sentido en ese mismo camino. Pero la inutilidad de ese llamado se textualiza en los versos siguientes: “Y el ómnibus pasa imperturbable, / se hace el zonzo porque para qué, sabe / no he de hallar lo que busco, sabe/ questoy agarrao por vaya a saber qué” (29).

Como continuación de ese poema, en este volumen sigue “También en tren”. Y esa continuación está dada no solo por el conector “también”, de referencia extratextual (es decir, que remite a algo que parece no estar en el texto), sino también por la repetición de la metáfora de la vida como viaje, esta vez en tren. Y la tonalidad afectiva, la desesperación ante el sinsentido de la existencia, aparece nuevamente como una pregunta retórica: “Ntonces: / ¿Es mentirme a mí mismo buscar lo que no? / Puede que así sea pero estoy / gastando muchos pasajes en tren / y a veces en ómnibus para no llegar” (31).

Si en estos poemas predomina el tono desesperado del que no encuentra una certeza o un sentido, en el poema “A cielo abierto”, el tono general es totalmente opuesto: el poeta *sabe* que en el cielo está escrito nuestro destino humano.

Volviendo a Lakoff y Johnson, en cuanto a las metáforas orientacionales, en las que se “organiza un sistema global de conceptos en relación a otros” (1991:50), podemos inferir que, mientras la metáfora del camino apunta a lo terrenal (el “abajo” presente también en esta poesía en el sintagma nominal “campo abierto”), esta metáfora de “a cielo abierto”³ remite necesariamente al “arriba”.

El humor, casi ausente en otros poemas de este mismo volumen, se da en la pregunta del amigo: “Mi amigo dudó: ¿está escrito?” y la respuesta

3 Es inevitable leer en esta construcción de “a cielo abierto” y en las condiciones de producción del escritor, una alusión de Escudero a la minería. En efecto, se denomina “minería a cielo abierto” la minería que se desarrolla en la superficie del terreno, a diferencia de la mina subterránea o de perforación. Pero, además, el adjetivo “abierto”, es re-significado: como si los secretos de lo espiritual y lo divino hubieran sido descifrados, “abiertos”.

“divina” que el poeta descifra: “En eso un aerolito/ trazó en el cielo una raya de luz/ Casi grité: ¡Está escrito mirá, / ahí el cielo puso la rúbrica!” (37).

Lo inefable: el amor

Otro de los temas que aparecen en *Dicho en mí* es el amor. Ejemplos de esta poesía amorosa son: “Crudeza”, “Desmoronamiento”, “Cueca”, “Lo inefable”. En estos poemas, predomina el sentimiento de tristeza y nostalgia por lo perdido, lo que no pudo ser.

En “Crudeza”, el yo lírico se dirige a un alocutario indeterminado que parece escuchar la confesión del poeta: “Dejame decir esto en la calle desolada / donde va a lo lejos / el recuerdo de lo ya no”. Pero en la estrofa siguiente, el poeta repite la estrategia de objetivización de la intimidad que ya hemos analizado: “El hombre nuna esquina / y ella en un taxi adiós adiós yéndose” (51).

De esta manera, la poesía evita, elude la confesión directa, convirtiendo la historia inconclusa en ajena, como si solo así pudiera nombrarse lo que no puede decirse.

Si en este poema no puede nombrarse en primera persona el amor perdido, “Lo inefable” (poema que cierra el libro), hace explícita la imposibilidad de hablar de eso. El campo semántico al que aluden las construcciones y el léxico, van hilando para el lector (como alocutario del poema) esa imposibilidad: “ya no me alcanza para decir tanto”, “ya no sirven las palabras”, “tartamudeo”, “atragantamiento de silencio” (71). Tal vez, como dice Blanchot, el poeta “al haberse privado de sí, al haber renunciado a sí, mantiene, sin embargo, en esa desaparición, la autoridad de un poder, la decisión de callarse, para que en ese silencio tome forma, coherencia y sentido lo que habla sin comienzo ni fin” (Blanchot, 1969: 21).

Crudeza e inefabilidad marcan el tono de la poesía amorosa de este libro, aunque la poesía “Cueca” (cuya disposición espacial y musicalidad repiten el ritmo de este tipo de música) parezca desmentirlo en los dos últimos versos: “en vez de quedarme triste / bailo una cueca y ya está” (67).

Oro nestas piedras

“Lo inefable”, como se ha dicho, cierra este volumen de poesías del escritor sanjuanino. Que este sea el poema que nos despidе de su lectura es una venturosa casualidad o una voluntaria declaración de principios. En la poesía de Escudero, la palabra poética, el amor, la búsqueda de un sentido existencial, están siempre asediados por la presencia de la muerte, ya sea como peligro físico, ya sea como confirmación de la inutilidad de la palabra para decir algo.

Algunas de las metáforas que levantan la arquitectura de estos versos no son nuevas. Pero la originalidad, si se quiere, nace de las cosas cotidianas a las que se las asocia. El canto del pájaro como inspiración se transforma aquí en “bulla de catas”, el tránsito de la vida se hace en un ómnibus sabio, la muerte espera la consumación de un matrimonio prometido por el poeta.

No hemos hablado, es cierto, de las distorsiones sintácticas y fonéticas de la escritura de Escudero: apócopes, hipébaton, repeticiones, elipsis que dejan en suspenso un concepto, son estrategias que acercan la poesía a lo coloquial y a lo oral. Estos recursos propios de su poesía y que caracterizan, de algún modo, su estilo, apuntan, según creemos, a lo que hemos dicho antes: lo trascendental está investido de los ropajes de lo cotidiano.

Nos parece oportuno escuchar de nuevo a Blanchot:

[El verso es] palabra asombrosa. Quien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esta ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo” (Blanchot, 1969: 32).

Se trata, como diría Escudero, de la utopía vana de encontrar “oro nestas piedras” (Escudero, 2011: 387).

II. Jorge Leonidas Escudero, pirquinero de palabras

Existe un tesoro, anoticio
porque ando en su búsqueda y deseo
compartirlo con vosotros.

Me desvive encontrarlo
y toda la gracia que le adjudico
es su inviolable lejura.

Jorge Leonidas Escudero. "Búsqueda arcaica".

En esta segunda parte del trabajo nos detendremos en el análisis de las formaciones subjetivas en algunos poemas de *Cantos del acechante* (1995) con el objetivo de construir una noción del plano afectivo configurado en dichos textos.

El libro está compuesto por treinta y seis poemas que, al igual que en *Dicho en mí*, abordan especialmente los temas de la inspiración poética, el sentido de la vida, el amor y la muerte.

Abren la lectura unas palabras preliminares a cargo del autor en las que presenta sus intereses, sus objetivos y los medios de los que se vale para alcanzarlos. Allí declara lo siguiente: "Busco lo que se busca desde tiempo inmemorial más allá de las ideas, ser espejo de la Unidad. Tamaña pretensión para tan parcial y efímera conciencia" (Escudero, 2011: 303). Esta idea de ir tras lo inasible se repite en algunos poemas, como "Mirada al centro" y "Búsqueda arcaica". El tono afectivo no es de angustia por la imposibilidad. Por el contrario, se presenta casi como una fatalidad de la que el autor no puede o no quiere prescindir, ya que "Raramente sucede la visión nítida y la palabra justa para comunicarla, pero si ello ocurre me siento gratificado tras los muchos intentos fallidos" (307).

Como en una declaración de principios, el sujeto escritor construye un sujeto lírico con el cual se identifica y de cuya voz se hará responsable. Es por ello que, además de la marca de la primera persona con la que comienza el discurso "Busco", sigue explicando que "No tengo otro objetivo que expresar lo que realmente siento, el vínculo, la sensación de

integración y decirlo en versos inesperados” (307). Se constituye de esta forma en la voz lírica que intentará el verso inesperado y en el paciente que dará a conocer sus disposiciones afectivas y que narrará “historias propias que son como las del vecino” (307).

Las formaciones sensibles y semántico-referenciales a través de las cuales se propone expresarse también están explicitadas de manera general en este texto introductorio: “Sobre eso escribo en lenguaje rimado y sin querer a veces me desvíó del habla común debido a la pasión” (307). La forma que empleará será el verso y procurará mantener un lenguaje coloquial, aunque a veces arrebatado por la pasión, se aparte hacia formas de decir más grandilocuentes. Además, como ya lo citamos más arriba, se dispone a expresarse con versos “inesperados” y a narrar sus propias experiencias. Es decir, que existe una voluntad de expresar con formas nuevas lo conocido y familiar. Por otro lado, la aclaración de que sus textos están conformados por componentes factuales, de la realidad extratextual, determina que la interpretación de los poemas tienda al pacto autobiográfico.

Escudero también expresa cuál es su objetivo: “Compartir. He visto un hermoso atardecer y deseo que lo mires. Y mis montañas. Y la mujer. Cualquier cumbre de amor es fuente de poesía” (307). El último párrafo del texto establece la presencia de un alocutario indeterminado extratextual, que es a quien se dirige la voz lírica. Este alocutario es instaurado a partir del empleo de la segunda persona en el verbo “mires” y, ya dentro del cuerpo principal del libro, a través de la referencia a espacios y personas compartidos entre el sujeto que evoca y el sujeto evocado.

Consideramos que a partir de este discurso introductorio el autor establece y determina un pacto de lectura e imparte instrucciones para que el lector sienta y re-experimente las disposiciones afectivas del sujeto escritor.

Mirada al centro: recuento de vida, recuento de poemas

El primer poema del libro lleva el nombre de “Mirada al centro”. En él se explicita quién es el acechante al que alude el título. Comienza el texto diciendo: “Acechante de mí, mirar oculto, ver / si llegó el esperado visitante, / el intérprete, ser, dicho mi ser por él” (Escudero, 2011: 308) Se produce aquí una difracción afectiva en la que el yo se desdobra en acechante y acechado. Uno mira al centro del otro, lo interpreta, lo dice. El acechante es el poeta que expresa la actividad introspectiva del hombre, que lo examina desde afuera configurando una visión objetivizada de sus emociones.

A partir de la segunda estrofa, estas emociones van a ser evocadas a través de la intertextualidad, con la alusión a fragmentos de poemas del mismo autor que también forman parte de *Cantos del acechante*. Y si bien desaparece el desdoblamiento del yo lírico, la objetivización se mantiene, porque el recuento de la vida del hombre es en realidad el recuento de los textos del poeta. Por poner un solo ejemplo, en “Mirada al centro” se leen unos versos –“De repente me duele / un antiguo cementerio de mineros. Los huesos / comidos por la tierra sulfatosa” (308)– que recuerdan pasajes del poema “Arroyo El panteón”: “No han de quedar ni sus huesos, la tierra sulfatosa / se come a los difuntos a la par del olvido” (335). La revisión de la obra es también rememoración de la vida: como ya quedó anunciado en el texto introductorio, la voz lírica narra las historias propias y expresa los sentimientos “reales” del hombre.

Una vez reunidos poeta y hombre en la primera persona de los verbos de la segunda estrofa de “Mirada al centro”, en este recorrido de vida y obra, la voz lírica experimenta una revelación. En la última estrofa, el recuento de recuerdos factuales y textuales concluye en el reconocimiento del amor, la vida y la muerte como elementos centrales de la existencia del hombre y de la creación del poeta: “Es entonces amor que se me canta, / Lo que el mundo hace y la muerte desteje” (308).

El final de la última estrofa presenta un desdoblamiento del sujeto paciente entre un yo y un Espíritu que es el que efectivamente puede llegar a la esencia del ser y expresarla: “Se me alcanza / que toda esta inquietud

es el Espíritu / que baja al centro de mi ser y habla” (308). Este Espíritu con mayúsculas es esa Unidad que anuncia estar buscando desde la introducción, en la que ya aparece el desdoblamiento cuando se propone “mirar el objeto y al mismo tiempo mi centro para ver si veo más allá de las distorsiones” (307). Pareciera entonces que esta mirada al centro y el recuento de vida y obra que constituyen este poema, serían un acceso para que tanto la voz lírica como el sujeto escritor alcancen “la visión nítida y la palabra para comunicarla” (307).

“Leña” y “Acate”: la asunción de la verdad

“Leña” y “Acate” toman respectivamente los temas del amor y de la muerte. La formación subjetiva en ambos se da de manera semejante. Es significativo que para estos tópicos que impactan directamente el plano afectivo, el sujeto escritor haya elegido la difracción. Se repite el desdoblamiento que acentúa el grado de objetivización de las emociones del yo, con la presencia de una segunda persona a la que la voz lírica constituye en alocutario y paciente. Es, a su vez, un sujeto paciente que se identifica con el sujeto escritor.

La visión que en ambos poemas tiene el yo del tú es de una sonrisa irónica y amarga. El tono afectivo que predomina es el de la impotencia ante la vejez. En el caso de “Leña”, esa impotencia se vuelve angustia por la presunción de que resulta ridículo que un hombre que es como “un seco pedazo de leña” (313) aspire al amor. En este texto, la voz lírica se presenta resignada y le informa al paciente acerca de su “verdadera” condición. Lo insta a reconocer el paso del tiempo y la pérdida definitiva de los sueños y las posibilidades de amar y ser amado.

Por su parte, en “Acate” el yo apela a un usted a quien exige la aceptación de su cercanía a la muerte. Creemos, sin embargo, que la difracción afectiva parece más profundizada que en “Leña”, porque al parecer, la voz lírica se propone llamar al orden y hacer que se resigne un tú que está desacatado y no acepta su “verdadera” situación, es decir, la escasez de vida que le resta.

En suma, la voz lírica se propone asumir la “verdadera” condición de ese yo-tú como sujeto con un cuerpo en relación con el mundo, consigo mismo y con los otros. Pretende revelar(se) una “verdad” dolorosa pero que presenta como incuestionable. Porque, en su afán de llegar a la percepción nítida de la realidad o de lo esencial o de la Unidad, la poesía se vuelve a convertir en el medio capaz de develar sin concesiones.

La búsqueda infinita

Como el pirquinero que busca oro entre las montañas sin más empeño que el propio, Jorge Leonidas Escudero explora las palabras para extraer ese Sentido en mayúsculas que lo acerque a la verdad, al centro, a la Unidad sin distorsiones donde puede asirse lo inasible y pronunciarse lo inefable. Ese tesoro cuya mayor gracia es “su inviolable lejura” (339). Búsqueda infinita que como tal se alimenta del placer, la angustia, la pulsión de ser llevada a cabo. Y de la promesa, débil y lejana, de alguna vez alcanzar lo deseado: la verdad. Porque la búsqueda es el sentido de la vida, lo que justifica el sacrificio. Ansia que es ella misma riqueza y posesión. Porque “La gracia de nosotros es ir en pos de andar, / golpear con la cabeza el horizonte / a ver si gana felicidad” (339).

Conclusiones

La confrontación entre los dos libros de poesías de Escudero permite intuir en ellos algo que es del orden de la vida humana: mientras que en *Cantos del acechante* (de escritura más temprana) conserva todavía la esperanza de encontrar la palabra que diga, *Dicho en mí* es la desesperación, la certeza de la incerteza de hallarla.

Hemos querido, de alguna manera, seguir la senda del hombre-poeta en dos etapas diferentes de su vida: la intimidad de una ausencia.

Expresar, decir los sentimientos “reales” de su experiencia vital, deviene en el libro de su vejez en el oficio de catitero, de perseguidor de sueños utópicos que a veces, solo a veces, alcanza a clavar con alfileres unas pocas moscas negras.

Referencias

- Blanchot, Maurice (1969). *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- Escudero, Jorge Leonidas (1978). *Le dije y me dijo*. San Juan: Spae.
- Escudero, Jorge Leonidas (2008). *Dicho en mí*. Buenos Aires: Cantos en Danza.
- Escudero, Jorge Leonidas (2011). *Poesía completa*. Buenos Aires: Cantos en Danza.
- Lakoff, George y Mark Johnson (1991). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Rioja, José Antonio (1997). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Robledo, María Esther (2010). "Jorge Leonidas Escudero". *Entretejerpalabras.blogspot.com*, 11 jul. http://entretejerpalabras.blogspot.com/2010_07_11_archive.html
- Urrutia, Álvaro (2008). "Jorge Leonidas Escudero: un poeta para comprendernos". *Porlahuelladeldiablo.blogspot.com*, 16 sept. <http://porlahuelladeldiablo.blogspot.com/2008/09/jorge-leonidas-escudero-un-poeta-para.html>
- Zonana, Víctor Gustavo (2008). "La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis". *Signo & Señal*, n. 19. 33-66. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/5760>

Las Canciones de la Granja: un discurso lúdico y motivador de emergentes lingüísticos para niños de tres y cuatro años

*The Songs of the Farm: a playful and motivating discourse on the
emergence of linguistic elements for three and four-year-old
children*

Laura Villavicencio

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
lauravillavicencio11@gmail.com

Andrea Dufay

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
andreadufay@gmail.com

Recibido: 21/11/2020. Aceptado: 22/12/2020.

Resumen

En tanto canciones infantiles, las *Canciones de la Granja*, de origen latinoamericano y de raíces anglosajonas y románicas, poseen en la actualidad una significativa repercusión social, debido a su amplia difusión y alcance comunicativo. El presente estudio intenta mostrar que estas canciones contienen elementos capaces de promover, lúdica y rítmicamente, la emergencia de elementos lingüístico discursivos en niños de tres y cuatro años, de nivel inicial. Con el fin de anticipar los efectos relevantes que podría provocar su escucha a temprana edad, se realizó una investigación desde el marco funcional cognitivo, centrado en el estudio en continuum de rasgos fónicos, juego léxico y categorías sintácticas, presentes en el corpus seleccionado.

Palabras clave: canciones infantiles; lingüística cognitiva; discurso; gramática

Abstract

As children's songs, the *Songs of the Farm*, of Latin American origin and of Anglo-Saxon and Romanesque roots, currently have a significant social impact, due to their wide dissemination and communicative scope. This study attempts to show that these songs

contain elements that may promote, playfully and rhythmically, the emergence of linguistic elements in children of three and four years, initial level. With the aim of anticipate the possible effects of listening these songs at an early age, we conducted a cognitivist cutting research focused on the continuum study of phonic traits, lexical play and syntactic categories present in the selected corpus.

Keywords: children's songs; cognitive linguistics; discourse; grammar

Introducción

Desde el momento de nuestra gestación nos encontramos inmersos en un medio rodeado de sonidos.

Se ha demostrado que el balbuceo, propio de los bebés, y el lenguaje musical afectivo, ayudan considerablemente en el desarrollo del lenguaje en los niños pequeños. Murphey (1992: 7) denomina a las canciones que son utilizadas para inducir, a los niños, al sueño “adolescent motherese”; en español son más conocidas como “nanas” o “canciones de cuna” pues constituyen un discurso afectivo que todos necesitamos a lo largo de nuestra vida (Díaz Bravo, 2015).

Investigadores de la psicología evolutiva y cognitiva y de las neurociencias (Gil-Toresano, 2001: 40; Martínez Sallés, 2002: 4; Pfeiffer y Zamani, 2017: 33-34) manifiestan una relación directa entre el elemento musical y rítmico y el desarrollo y aprendizaje de lenguas –primeras y segundas–. Estos investigadores expresan que la música de las canciones conecta las zonas sensibles de nuestro cerebro con la memoria sensitiva, integrando la actividad de los dos hemisferios cerebrales. Nuestro cerebro se encarga de regular el aspecto emocional del lenguaje y la música.

Este trabajo intenta, desde un marco funcional-cognitivo, mostrar los aportes que podrían brindar ciertas canciones infantiles en la enseñanza-aprendizaje de la lengua materna en niños de tres y cuatro años, de nivel inicial. Además, pretende contribuir con las investigaciones sobre el tipo textual “canción infantil” desde un estudio lingüístico-discursivo. Para ello, nos enfocaremos, especialmente, en las canciones infantiles conocidas como las *Canciones de la Granja (CDLG)*, de uso frecuente por parte de

docentes de nivel inicial y de instituciones materno-infantiles, de familias y toda persona en contacto directo con niños.

Consideramos que las *CDLG* contienen elementos capaces de contribuir de manera gradual y lúdica en la construcción de formas lingüístico-comunicativas en los niños de tres y cuatro años.

Las *CDLG*¹, volumen 1, fueron lanzadas al mercado, por la empresa Leader Music, en formato CD, por primera vez en el año 2006 y en el 2010, en formato DVD. Ambos hechos tuvieron una gran aceptación en el público infantil. Esto se vio reflejado en los millones de visualizaciones y suscripciones diarias que tuvieron las canciones en YouTube (Robles, 2018). Como consecuencia de este hecho, Roberto Pumar, propietario de la empresa Leader Music, crea en el 2011 El Reino Infantil, un canal de Youtube para niños. En este, además de escuchar las canciones y ver sus videos, se pueden adquirir distintos productos (sábanas, mochilas, muñecos, etc.) con los personajes de las canciones (Zenón, la vaca Lola, Bartolito, etc.). En la actualidad, este canal sigue vigente y en algunas ocasiones transmite estrenos en directo.

En 2014, El Reino Infantil lanzó al mercado las *Canciones de la Granja 2*, y, dos años más tarde, en el 2016, se estrenó *La Granja de Zenón*. Actualmente, son los videos con más visitas virtuales de YouTube.

Para nuestra investigación, se realizó una medición a través de encuestas y esta dio como resultado una alta frecuencia de uso por parte de docentes de salitas de tres y cuatro años de nivel inicial. Fue a partir de este contexto que surgieron los siguientes interrogantes: ¿Las canciones infantiles contribuyen con el lenguaje para categorizar la realidad de los niños de tres y cuatro años? ¿Sus letras favorecen la emergencia de elementos gramaticales en los niños? ¿Qué rasgos de las *Canciones de la Granja* motivan su elección por parte de docentes y padres? ¿Qué recursos lingüístico-discursivos emergen de estas canciones? Estos, y otros

1 Con el título de *Canciones de la Granja* se conoce al primer CD o volumen 1 y también el corpus compuesto por los tres CD/DVD.

cuestionamientos, motivaron la elección de este tema para la presente investigación.

La escucha de canciones infantiles, en los primeros años de vida, favorece el desarrollo cognitivo, psicomotor e inclusive emocional del individuo. Según Sarget Ross (2003: 197), “la experiencia sensorial que proporciona la música, enriquece la vida del pequeño y le otorga equilibrio emocional, psicofisiológico y social”.

Según las teorías del aprendizaje de Piaget (1964), Bruner (1984) y Vygotsky (2014) y el método de educación musical propuesto por Willems (2011), el sujeto es capaz de construir un conocimiento significativo por la interacción y mediación con otras personas, y un medio circundante propicio. Estos estudiosos del proceso de aprendizaje manifiestan que la interacción entre el niño y el adulto, al igual que los lazos afectivos, cumplen un importante rol. En otras palabras, los adultos (docentes, madres, padres o tutores) a cargo del cuidado y educación del niño, a la hora de contribuir con la construcción de conocimientos significativos, deben crear un ambiente placentero y alegre, utilizando palabras y acciones que sean agradables.

Este estudio se centra especialmente en mostrar cómo las canciones infantiles en general, y en este caso en particular las *CDLG*, promueven el surgimiento de emergentes lingüísticos en niños de nivel inicial de tres y cuatro años de edad.

Para eso, hemos tenido en cuenta que la interpretación de enunciados supone tener en cuenta una serie de propiedades lingüísticas (fonología, sintaxis y semántica) y no lingüísticas (hablante, oyente, situación comunicativa, coordenadas espacio-temporales, cultura, intenciones). Además se vale del proceso de inferencia (Sperber y Wilson, 1994: 24), el principio de interpretación local y el de analogía (Brown y Yule, 1993: 85-87)².

2 Los procesos inferenciales se diferencian bastante de los procesos de descodificación. Un *proceso inferencial* parte de un conjunto de premisas y desemboca en una serie de conclusiones que derivan

Desde la lingüística cognitiva, manifestamos que las *CDLG* poseen una función mucho más amplia e integradora que recrear. Además de contemplar lo musical, que es rico y esencial, tenemos en cuenta otros aportes como el favorecimiento de emergentes lingüísticos, el significado de sus letras en relación con los contextos de reproducción y recepción, la motivación al baile y el movimiento, las relaciones intersubjetivas. Todos estos aspectos, sumados a la música y las letras, se combinan en un continuum que aporta nuevos significados.

El corpus de canciones a analizar está incluido dentro de la categoría canciones infantiles. Sin embargo, esta característica no es taxativa, tal como lo manifiesta Andruetto (2008): “La tendencia a considerar la literatura infantil y/o juvenil básicamente por lo que tiene de infantil o juvenil, es un peligro, porque parte de ideas preconcebidas sobre lo que es un niño o un joven y porque contribuye a formar un ghetto de autores reconocidos [...]”. Las *CDLG* pueden ser escuchadas por individuos de distintas edades.

Cerrillo Torremocha (2004), estudioso de la canción infantil, realiza un pequeño inventario de estas canciones con el objeto de caracterizar y definir este género musical. Teniendo en cuenta los aportes del investigador podemos decir que las *CDLG* son *canciones escenificadas*.

El autor rescata el potencial educativo de este tipo de material folclórico porque promueve el aprendizaje activo. También, la relación con el contexto, que cual permite a los niños interesarse por las costumbres, fiestas, tradiciones o creencias de su entorno. El folclore infantil aporta a los niños conocimientos sobre creaciones que estaban vivas en generaciones anteriores, mediante las que pueden comprender aspectos de la vida cotidiana pasada y elementos que pertenecen a su identidad

de forma lógica de las premisas, o, por lo menos, están garantizadas por las mismas. Un *proceso de descodificación* parte de una señal y desemboca en la recuperación de un mensaje que es asociado a la señal por un código subyacente. El principio de analogía insta al oyente a no construir un contexto más amplio del necesario para llegar a una interpretación. La “interpretación local” [...] ordena al oyente/lector realizar el menor procesamiento posible para construir una representación lo suficientemente específica como para posibilitar una interpretación que se adecúe al propósito que, en opinión del receptor, tiene la oración.

como pueblo, región, o como miembros de una misma comunidad idiomática.

Fernández Poncela (2006) expresa que las canciones antiguas y tradicionales, junto a las nuevas, son utilizadas por niños y niñas todos los días. La televisión y los videojuegos ganan espacio, pero no por ello se deja de emplear el canto, tanto para la instrucción formal como para la recreación.

En la actualidad, las canciones son difundidas a través de distintos medios: industria discográfica, radio, cine, teatro, televisión e internet. Algunas canciones antiguas, populares, han sido modificadas y producidas por los medios, lo que las ha hecho ganar mayor difusión. Pero eso mismo las ha hecho ir adquiriendo también cierto grado de homogeneidad, como es el caso de las *Canciones de la Granja*.

El corpus se compone de treinta y siete canciones que se conocen con el nombre de *Canciones de la Granja*. La temática de las canciones está vinculada al campo semántico rural. En la Tabla N° 1 (ver Anexo) se puede visualizar cuáles son las canciones que componen el corpus.

Las unidades de análisis, determinadas a partir del corpus, se seleccionaron en consonancia con la mirada funcional cognitiva elegida. Dichas unidades alternan entre factores de orden lingüístico-discursivo, analizadas según variables metodológicas cualitativas, comparativas y cuantitativas respectivamente.

A continuación, una breve mención de los parámetros seleccionados para el análisis.

- Tipologías textuales según modelos de la lingüística del texto.

- Rasgos fónicos: análisis de diferentes rasgos: tono, acento, cantidad y timbre.

- Juego léxico: análisis basado en la aplicación del modelo cognitivo idealizado de categorías radiales (semejanza de familia).

-Causatividad en la presencia de la cláusula transitiva: análisis basado en la aplicación del modelo cognitivo idealizado de la bola de billar³. De forma comparativa se medirá su mayor o menor grado de prototipicidad en las bases textuales narración y descripción.

Tipologías textuales dominantes en las CDLG

De antaño, el hombre intentó establecer sistemas para categorizar el mundo que lo rodea. Dichos sistemas le permiten explicar la naturaleza de diversos seres, objetos, acciones y situaciones basándose en distintos tipos y rasgos.

A continuación, reconocemos cuáles son los tipos textuales presentes en las CDLG, los describimos y analizamos a través de sus rasgos dominantes. Para caracterizar las textualidades presentes en LCDLG nos basamos en los estudios y aportes a la lingüística textual de Werlich (1975)⁴ y Adam (1992)⁵.

Werlich (1975) reconoce cinco bases temáticas típicas: base descriptiva, narrativa, expositiva, argumentativa y directiva. Esta clasificación se basa en las características semántico-sintácticas.

Por consiguiente, a partir de estos autores y teniendo en cuenta los rasgos de las canciones que forman parte del corpus, reconocemos la presencia de tres tipos textuales o secuencias dominantes: descriptivo,

3 El modelo de bola de billar, propuesto por Langacker (1987), hace referencia a un desplazamiento de energía entre dos participantes. El participante A, agente, realiza una acción de forma consciente y voluntaria. Esta acción recae sobre el participante B, paciente, típicamente inanimado. Este último, al recibir la energía, sufre una modificación que altera su estado inicial.

4 Werlich (1975) destaca la necesidad de que la lingüística en general y la lingüística del texto deben dedicarse al estudio de los textos de la comunicación diaria y normal; no deben restringirse solamente al estudio y observación de textos literarios. Es por ello, que su enfoque se centra en el sistema lingüístico y en las estructuras lingüísticas. Además, intenta establecer relaciones entre las estructuras lingüísticas con las operaciones cognitivas.

5 Adam, en el año 1985, toma como base la taxonomía de Werlich y agrega tres tipos textuales más, conversacional, predictivo y retórico. Según este autor, la función predominante en el texto es clave para determinar su clasificación. Pero en 1992 reflexiona sobre su trabajo y reduce los tipos a cinco: narrativo, descriptivo, argumentativo, explicativo y conversacional.

narrativo y directivo. La tabla N°2 muestra de manera cuantitativa las clases de secuencia textual según su presencia en el corpus.

Observamos que, de un total de 37 canciones, en 19 predomina la trama descriptiva, en 14 la narrativa y en 4 la directiva. La alta presencia de canciones con secuencia descriptiva nos revela que el corpus está directamente vinculado a las necesidades comunicativas del sujeto de entre tres y cuatro años. Los niños que poseen este rango de edad producen discursos en los que la descripción es frecuente. Esto se debe a que se limitan a su realidad más cercana y concreta, según Piaget⁶.

En la figura N° 1, mostramos por medio de porcentajes los tipos textuales presentes en las *CDLG* para luego focalizarnos en sus rasgos característicos. En el gráfico se observa un elevado porcentaje de secuencia descriptiva (51,35%), pero a pesar de su predominio en nuestro corpus se encuentra presente un número no menos importante de canciones con secuencia narrativa (37,83%), que impulsan otras dinámicas en su constitución y abordaje. No dejamos afuera un mínimo pero significativo tipo textual como lo son los textos directivos (10,81%).

El predominio de una secuencia sobre otra no es taxativa sino que revela el modo dinámico de combinación. Esto se tendrá en cuenta en el análisis. A continuación, mostraremos rasgos prototípicos analizados en cada tipo textual.

Canciones descriptivas

La descripción es utilizada para representar entes animados o inanimados, estados y procesos, en relación con el modo en que se percibe

6 “[...] El niño pequeño no habla tan sólo con los demás, sino que se habla así mismo constantemente mediante monólogos [...] Estos auténticos monólogos [...] constituyen más de la tercera parte del lenguaje espontáneo entre niños de tres y aun cuatro años, y van disminuyendo hasta los siete años [...] El individuo sigue inconscientemente centrado en sí mismo” (Piaget, 1964: 36-37).

el mundo por medio de los sentidos, según una perspectiva o punto de vista específico.

Los textos descriptivos poseen oraciones de estructura simple y compleja. Los verbos prototípicos son de estado, proceso y acción. Estos, generalmente, se encuentran en tiempo presente o pretérito imperfecto, del modo indicativo, dependiendo de la actitud y posición del hablante. Los elementos lingüísticos-discursivos, propios de la secuencia descriptiva, se hacen presentes por medio del léxico. Estos rasgos se pueden observar el siguiente ejemplo extraído de la canción “Pato, pato, pato” (CD 3), en el que transcribimos algunos rasgos fónicos:

Soy un oso en las mañanas/
abrazándome a la cama/
con un beso empiezo a despereza:r//

Luego soy un pajarito/
porque vuelo/ canto y grito/
un canguro a la hora de salta:r//

En el ejemplo, observamos cómo el niño, protagonista de la canción, se caracteriza ante su receptor, en distintos momentos del día, por medio de dos *mecanismos cognitivos* (en adelante mc), la *metáfora* y la *metonimia*. Ambos mc se encuentran presentes en varias canciones del corpus.

En los versos anteriormente citados, la metáfora (Figura N°2.a) y la metonimia (Figura N°2.b.) caracterizan y representan icónicamente al niño por medio del dominio animal. En otros términos, el oso, el pájaro y el canguro –dominio origen– son los entes a partir de los cuales la metáfora toma prestadas características específicas –dormir, cantar, gritar y saltar– que proyecta en el niño –dominio destino–. De cada uno de los animales se toma un rasgo determinado, dormir en exceso como lo hace el oso; moverse, cantar y gritar, al igual que un pájaro; saltar como un canguro.

En la canción “Pato, pato, pato”, la metonimia se hace presente por medio de las acciones que realiza el niño. En las mañanas duerme (zona activa) como un oso (punto de referencia). Luego canta y grita (zona activa) como un pajarito (punto de referencia). Posteriormente, salta (zona activa)

como un canguro (punto de referencia). Representamos los ejemplos en la Figura N° 2.a. y 2.b.

Adam (1992), propone una organización esquemática del prototipo secuencia descriptiva basada en tres procedimientos: *anclaje descriptivo*, *aspectualización* y *puesta en relación con el mundo exterior*. Explicaremos cada uno de estos procedimientos por medio de la canción denominada “La vaca Lola” (CD 2):

Mu:!/

La vaca Lola/ la vaca Lola/

tiene cabeza y tiene cola/

La vaca Lola/ la vaca Lola/

tiene cabeza y tiene cola/

Y hace mu:!///

El primer procedimiento, *anclaje descriptivo*, consiste en establecer el objeto o tema como un todo, a partir del cual comienza la descripción. Por ejemplo, en el inicio de la canción, el hablante ancla el objeto por medio del mugido y por la reiteración del sintagma nominal “La vaca Lola”. Una vez que este es anclado se produce la *aspectualización*, cuyo objetivo es mencionar las cualidades, propiedades y/o partes de la entidad o situación: “tiene cabeza y tiene cola”.

El tercer procedimiento, es el encargado de establecer la relación con el *mundo exterior*; en otros términos, establece coordenadas espacio-temporales. Si bien la canción “La vaca Lola” no establece coordenadas espacio-temporales, sí activa asociaciones con el mundo externo y lo hace por medio del mugido: ¡Muuuu!. La onomatopeya, con la que comienza y termina cada estrofa de la canción, evoca en el pensamiento del oyente la imagen del animal que la emite, lo que permite al oyente identificarlo dentro del amplio campo semántico del que forma parte.

El niño, al oír la canción “La vaca Lola”, tendrá que valerse de dos principios inferenciales: el *principio de analogía* y el de *interpretación local* (Brown y Yule, 1993: 85-91), para reconocer al animal. Estos principios son puestos en práctica por todas las personas, porque contribuyen a construir un contexto delimitado para la interpretación de un enunciado. A esto se

le debe sumar la experiencia del individuo con el mundo que lo rodea, la que es adquirida a partir de situaciones semejantes ya vividas. Esto le proporciona ciertas expectativas, las cuales emergen como consecuencia de la regularidad. La escucha reiterada de la onomatopeya “¡Muuu!” en el corpus y el conocimiento del mundo le proporcionan al niño un marco seguro de interpretación. El individuo saca provecho de las situaciones conocidas y se vale de ellas para la interpretación de otras canciones.

Podemos observar que la secuencia descriptiva puede dominar en un texto, pero en otros aparece combinada; un ejemplo claro es la canción “La gata” (CD 3):

Había una vez una gata /
 con una manchita negra en la trompa /
 y vivía en una casita vieja /
 con una ventana debajo de un cielo azul//

Como vemos, el ejemplo muestra variantes textuales, pasa de la secuencia narrativa a la descriptiva. En toda narración alguien relata algo. Esa voz que cuenta se denomina narrador. Este da comienzo a la canción-narración por medio de la presencia de la fórmula prototípica “Había una vez...” característica de los cuentos (Cubo de Severino, 1999: 87). Esta fórmula indica imprecisión temporal. Luego, el narrador presenta al personaje protagonista (una gata), y lo caracteriza “con una manchita negra en la trompa”. En el momento en que inicia la descripción se produce un cambio de secuencia, se pasa de la narrativa a la descriptiva. El narrador posteriormente describe el espacio en que se encuentra ubicado el felino: “Y vivía en una casita vieja / con una ventana debajo de un cielo azul”. Esta combinación de secuencias es recurrente en las *CDLG*.

Otros recursos estilísticos relevantes son el paralelismo, la enumeración y la repetición. Observemos los siguientes versos, correspondientes a “La gallina Turuleca” (CD 1):

La gallina Turuleca/
 ha puesto un huevo/
 ha puesto dos/
 ha puesto tre:s/

La gallina Turuleca/
ha puesto cuatro/
ha puesto cinco/
ha puesto sei:s/

El paralelismo, está presente tanto a nivel sintáctico como fonológico. Esto se logra a través de la mención reiterada de una misma forma. La enumeración se percibe por medio del inventario de elementos: si bien el sustantivo “huevos” está elidido, el oyente debe reponer la información omitida.

Canciones narrativas

La base textual narrativa, propuesta por Werlich (1975), es la preferida de los hablantes para manifestar eventos y cambios temporales. En nuestro corpus, las canciones narrativas representan el 37,83% del total. En los discursos de secuencia narrativa, predominan los verbos en tiempo pasado. El más prototípico es el pretérito perfecto simple, que puede encontrarse combinado con el pretérito anterior o el pluscuamperfecto, del modo indicativo. Generalmente, para los momentos descriptivos se utiliza el pretérito imperfecto, del modo indicativo.

Veamos un ejemplo prototípico de secuencia narrativa: “Los tres chanchitos” (CD 1):

Tres chanchitos desobedientes/
sin permiso en la mañana/
se tomaron de la mano/
y se fueron a pasear/

Vino el lobo y se comió/
al chanchito regalón/
De un mordisco le sacó/
la colita de un tirón//.

El ejemplo anterior revela la presencia del verbo en pretérito perfecto simple, modo indicativo, de este tipo de secuencia organizativa, la cual está determinada por las desinencias de los núcleos verbales de cada oración.

En las incrustaciones de secuencia descriptiva, encontramos la presencia de adverbios, adjetivos y sustantivos, las cuales brindan al oyente coordenadas temporales y espaciales. Estas sirven para establecer el marco narrativo en el que se desarrollan distintas acciones. Observemos el siguiente ejemplo extraído de “La granja que canta” (CD 3):

Mu:y temprano a la mañana/
 cua:ndo apenas sale el so:l/
 To:dos juntos en la granja/
 inventan una canció:n//

En los tres primeros versos de la estrofa anterior, se establece el marco narrativo, el cual se aprecia por medio de las coordenadas temporales (“Mu:y temprano en la mañana:/cua:ndo apenas sale el so:l/”) y espaciales (“en la granja/”). En el tercer verso –que coincide con la segunda oración– el sujeto/agente “todos” realiza la acción-proceso de inventan y obtiene un resultado, objeto directo/paciente: “una canció:n”. Esta constelación es propia de la narración, puesto que este género se sustenta en relaciones temporales y causales (Berenguer, 2002).

En las canciones de secuencia textual narrativa predomina la causación, la cual se ve reflejada en la cláusula transitiva, por medio de verbos de acción-proceso. Este tipo semántico de verbos, cuando son transitivos van acompañados de los siguientes participantes: agente y paciente. Cuando son ditransitivos, además de agente y paciente, presentan un beneficiario. El agente ejerce una acción, la cual afecta a otro participante –paciente de manera positiva o negativa– y modifica el estado inicial de este último. Como se puede percibir, se produce una transmisión de energía. Este traspaso de energía de un participante a otro es denominado “modelo de bola de billar”.

La base textual narrativa es denominada por Werlich (1975) como *denotadora* de cambios o acciones. Veamos el siguiente ejemplo:

Tres chanchitos desobedientes/
sin permiso en la mañana/
se tomaron de la mano/
y se fueron a pasear/

Vino el lobo y se comió/
al chanchito regalón/
De un mordisco le sacó/
la colita de un tirón/

En el ejemplo anterior, podemos observar que los chanchitos y el lobo ejercen fuerzas impulsoras de movimientos. Estas se manifiestan por los predicados “fueron”, “comió” y “sacó”. Cada una de las acciones recae sobre un paciente marcando un claro avance de la acción y transferencia de energía.

En cuanto a la organización discursiva, Adam (1992) expresa que esta se encuentra muy instituida como manera de comprender la realidad. Esto coincide con el concepto de rema o avance de la información. Primero damos cuenta de lo que sabemos (tema) y luego aportamos una nueva idea (rema).

Canciones directivas

Las canciones de base directiva representan 10,81 % del corpus de las CDLG. Dicho porcentaje se amplía al combinarse con las otras secuencias textuales, ya mencionadas y caracterizadas.

Según Werlich (1975), la intención de la base textual directiva es lograr que el destinatario realice una acción o tenga un determinado comportamiento. Por eso las instrucciones deben ser sencillas, precisas y claras. Algunos textos directivos o instructivos (Cubo de Severino y otros, 1999: 124) tienen como finalidad dirigir al destinatario para que lleve a cabo una determinada acción. Este tipo de base textual se reconoce por la presencia de un verbo en modo imperativo o verboide (infinitivo). Werlich (1975) llama a este tipo de oración “exigidora de acción”. Observemos el siguiente ejemplo de CD 1:

Pica/ pica pollito:/
Pica tu cascarón:/
Ven a comer triguito:/
Ven a tomar el sol://

El ejemplo anterior es un caso prototípico de secuencia textual directiva, lo cual se manifiesta en la desinencia del verbo (segunda persona, singular, tiempo presente, modo imperativo). Esta forma verbal indica al pollito la acción específica que debe realizar.

La base textual directiva, presente en las *CDLG*, propicia la desinhibición corporal, gestual y oral del niño. Funciona como un incentivo importante para el desarrollo del movimiento corporal y el vínculo con el otro. Sarget Ros dice al respecto: “A partir de los 3 años de edad, los movimientos adquieren mayor coordinación y variedad, simulando incluso los pasos de danza [...] demostrando una mayor internalización de la respuesta a la música y su aplicación en actividades lúdicas y sociales (2003: 200)”.

Propuesta de categorización continua de las secuencias textuales

Las estructuras organizativas presentes en el corpus poseen límites difusos. Parafraseando a Adam (1992), es difícil encontrar tipos textuales con una sola secuencia dominante porque sus características responden a más de un tipo textual, lo que nos lleva a proponer una categorización continua de los mismos.

A partir de los estudios de Werlich (1975) y Adam (1992) sobre las distintas secuencias organizativas presentes en el corpus (descriptiva, narrativa y directiva), proponemos una categorización continua, teniendo en cuenta los siguientes rasgos: recursos fónicos, juego léxico y causatividad (Figura N°3).

Como se observa en la figura N° 3, la gradación del continuum de secuencias textuales propuesta, responde a la presencia de los rasgos seleccionados y a su frecuencia de aparición. Así, en el continuum se despliega desde la base textual descriptiva (+ recursos fónicos, + juego léxico y +- causatividad) hacia la narrativa (+ recursos fónicos, +- juego

léxico y + causatividad), dando, finalmente, paso a la base directiva (+ recursos fónicos, +- juego léxico y – causatividad). Este continuum no es fijo y taxativo, sino que es dinámico. Los recursos fónicos, el juego léxico y la causatividad serán desarrollados a continuación.

Recursos fónicos

Los recursos fónicos transversalizan todas las secuencias textuales presentes en las *CDLG*. Tanto los rasgos segmentales –reiteraciones, rimas– como los rasgos suprasegmentales –tono, acento y cantidad– cobran relevancia en cada canción, porque no solamente aportan musicalidad, sino también significado, tanto por sí mismos como integrados en las otras dimensiones de la gramática. La suma de estos rasgos, adquiere un protagonismo esencial, porque atraen la atención de los oyentes, quienes receptan de manera activa la realidad representada en cada canción.

Analizamos acústicamente algunas de las formas en uso, con el fin de dar cuenta de lo que se busca significar con el empleo de los rasgos prosódicos. Haremos especial referencia a los rasgos de cantidad, tono y fuerza. Estos poseen una intención comunicativa específica que se encuentra en correspondencia con la secuencia textual empleada. Prestamos atención a las diferencias fónicas en relación con la semántica y la pragmática, con el fin de mostrar el continuum presente entre los distintos niveles. Para eso, utilizamos el programa Speech Analyzer con el objeto de ver la distribución de cantidad, tono y fuerza. Mostraremos algunos fragmentos de canciones en las que lo fónico es icónico y contribuye a enriquecer el sentido de la canción.

El rasgo de cantidad⁷ ha sido objeto de diversos análisis pragmáticos. En ellos se han estudiado los diferentes significados que aporta: lentificar el

7 Quilis (1995: 12) define el rasgo prosódico de cantidad del siguiente modo: “Intersilábicamente, los rasgos de cantidad hacen contrastar un fonema normal, breve, núcleo de una sílaba, con los fonemas de mayor duración, largos, de otras sílabas; el fonema marcado es el que posee el rasgo prosódico de

tempo del relato, manifestar duda, enumerar acciones cotidianas, transmitir un particular énfasis discursivo, contribuir a la localización y/o reforzamiento del foco en los enunciados.

Este fenómeno, desde la lingüística cognitiva, es una marca recurrente de cuantificación intensiva de grado en discursos orales coloquiales, la mayor cantidad vocálica pone de relieve el significado desde la subjetividad del hablante (Cuadros & Villavicencio, 2011).

La elección y motivación de uso se sustenta en el alto grado de iconicidad y economía, el cual se encuentra en relación con los otros niveles de la lengua que están interrelacionados.

El hablante elige para comunicarse, entre todas las variantes disponibles, la forma que mejor refleje su experiencia. Esto se percibe en la canción “Pajaritos a bailar”, por la presencia de la cantidad presente en “/bolará:s/”, sumada al contraste entre el núcleo silábico, acústicamente más intenso, con los otros centros silábicos menos intensos. La cantidad e intensidad son icónicas con la experiencia corpórea que experimenta el niño al cantar y bailar. Simultáneamente se encuentran vinculados con otros presupuestos implícitos posibles de inferir: libertad, felicidad, disfrute, etc. Observemos el siguiente ejemplo de CD 1:

El piquito has de mover/
y las plumas sacudir/
la colita remover!/
Chu chu chu chu!/

Las rodillas doblarás/
dos saltitos tú darás/
y volará:s/

cantidad, y el no marcado, el de brevedad. / Intrasilábicamente, el rasgo de unión, o de contacto, se basa en una diferencia en la distribución de la duración entre la vocal y la consonante siguiente”.

En la figura N°4 se puede visualizar el alargamiento del sonido [a], vocal, central y abierta articulatoriamente, en la forma [bolará:s].

En esta canción, el verbo “volar” extiende su duración en el tiempo, por medio de la pronunciación sostenida del sonido vocálico [a]. Este refleja el vuelo constante del pájaro en altura. De esta manera, el elemento sonoro aporta significado, porque acerca al niño a la realidad corpórea que experimenta al oír [bolará:s]. El niño acompaña el canto con el movimiento corporal, extiende sus brazos y los agita, simulando el vuelo.

El juego fónico de elevación, sostenimiento y descenso de tonos, también se hace presente en las canciones. En el fragmento “bajo de un botón/tón/tón” (CD3), se puede observar la prominencia tonal puesta en figura.

En la Figura N°5, se observa cómo la curva melódica manifiesta una elevación significativa de tono en la sílaba [tón], que va en crescendo, provocando un eco que retumba y se refuerza. Este juego tonal, le permite al sujeto escucharse y percibir distintos niveles de tonos.

En la figura N° 6, podemos observar en el fragmento “Martín/tín/tín”, perteneciente a la misma canción (CD 3), el timbre agudo [i] reflejado en la intensidad del color negro en las zonas altas del espectro. El grado de negrura, también muestra la fuerza acentual de pronunciación de [i].

El rasgo suprasegmental de fuerza realiza el contraste entre los núcleos silábicos, acústicamente más intensos, con los otros centros silábicos menos intensos.

Las sílabas tónicas de las palabras “Martín”, como de la palabra “botón”, da paso a otro reconocimiento significativo, la diferencia entre sílabas átonas y tónicas, y también los timbres agudos y graves.

Queremos destacar la economía de los rasgos fónicos, ya que solamente en dos versos seguidos de una misma canción: “bajo de un botón/tón/tón/ que encontró Martín/tín/tín”, es posible trabajar tono, fuerza (acento) y timbre. Estos tres aspectos contribuyen a formar la conciencia fonológica del niño.

Como se puede observar, en los distintos análisis, la prominencia fónica es relevante en las canciones, y su tratamiento es transversal al continuum de secuencias textuales.

Juego léxico

La palabra es la base sobre la cual se funda todo discurso y en relación con su contexto de producción se completa su sentido. Es por esto que analizamos el juego léxico, de manera continua, en las estructuras organizativas presentes en las *CDLG*.

El corpus presenta un léxico variado, que en este trabajo se aborda de manera transversal en las diferentes secuencias textuales.

Lakoff (1987) retoma la versión extendida de la *teoría de prototipos*, y elabora el modelo de *categorías radiales*. Toda *categoría radial* (*cr*), posee un modelo o miembro central, que es el *prototípico*, donde convergen todos los modelos cognitivos idealizados (MCI) y donde está presente la mayor acumulación de atributos comunes a todos los miembros de la categoría.

La *estructura radial* contribuye a entender los efectos de prototipicidad. Una extensión solo puede ser entendida en relación con el modelo central. Todos los miembros están interrelacionados por algún rasgo en común, es por esta razón que se habla de semejanza de familia. Algunos comparten varios rasgos semánticos pero difieren en otros, lo que permite diferenciarlos entre sí.

El núcleo del que parten las diversas relaciones semánticas es el hiperónimo “granja”, presente en el título de los tres CDs que componen el corpus. Ese es el núcleo del que se desprende una amplia gama de relaciones de significados.

En la canción “La gallina pintadita” (CD 3) observamos cómo el léxico, perteneciente a distintos campos semánticos –aves y medicina–, permite que el niño construya unidades de sentido contextualizadas.

La gallina pintadita/

y el gallo corocó/
 La gallina usa falda/
 y el gallo un reloj/
 La gallina se enfermó/
 y al gallo no le importó/
 Los pollitos fueron corriendo/
 a llamar a su doctor/
 El pavo era el doctor/
 La enfermera era un halcón/
 y la aguja de la inyección/
 era una pluma de pavo real//

En los versos anteriores, se juega con la repetición de las lexías “gallina” y “gallo”. Además, la creatividad léxica se observa en las relaciones de inclusión, como se visualiza en la figura N° 7, donde visualizamos los diferentes tipos de aves que forman parte de una *cr.* Dicha estructura posee distintos grados de prototipicidad, que incluye hipónimos más representativos –gallina, gallo, pollitos, gallina pintadita y pavo–. En una zona periférica, encontramos los lexemas halcón y pavo real, menos prototípicos, ya que no son aves criadas para el consumo humano y su presencia en las granjas es poco frecuente. La forma en que el niño categoriza la realidad está en correspondencia con su conocimiento de mundo. Esto le permite establecer relaciones entre distintos elementos en común (emergencia de campos semánticos).

Los conocimientos que el niño construye, en relación e interacción con el medio que lo rodea, le permite establecer vínculos entre distintos elementos, los cuales poseen entre sí un rasgo en común.

Según Cuenca y Hilferty (1999) esta relación es denominada semejanza de familia porque comparten una característica similar.

La *semejanza de familia* cobra una importante relevancia en la canción “Señora vaca” (CD 1), porque la materia prima producida por el animal es el nexo entre productor y destinatario (beneficiario positivo) y, a su vez, núcleo de la categoría radial.

Y nos da la leche/ y el dulce de leche /
 y la manteca que siempre le pongo al pa:n /

También el queso que es tan sano/
y un yogurt para mi hermano: /
Señora vaca usted sabe trabajar//

El reconocimiento léxico de semejanza de familia, acompaña los roles semánticos de cada participante. La leche es el elemento inicial de la categoría radial (Figura N° 8).

La leche, icónicamente, aparece mencionada en primer lugar en el discurso; materia prima que provee la vaca, utilizada en la elaboración de una variada gama de productos alimenticios. Por esta razón, se antepone en el orden del discurso, a los derivados. Estos últimos, son extensiones que pertenecen a un segundo nivel, por ser productos elaborados con leche (semejanza de familia): dulce de leche, manteca, queso, yogurt. Tanto, la leche, como sus derivados, funcionan semánticamente como pacientes.

En tercer lugar, aparece el niño, beneficiario, favorecido al recibir los distintos productos lácteos.

Este esquema de categorías radiales, cuyo núcleo es la producción de materia prima, se replica en otras canciones como “La gallina turuleca” y “Caballito blanco”. En la primera canción, la gallina provee numerosos huevos y en la segunda, las ovejas proporcionan leche y lana.

Causatividad

La causatividad es uno de los rasgos presentes en el continuum. Se evidencia en la transmisión de energía que emite uno o varios elementos, lo cual hace que la información avance. La causatividad la visualizamos, en mayor o menor escala, según el tipo de base textual. Por tal razón, aplicamos una metodología comparativa que permite observar el contraste entre distintas secuencias: narrativa y descriptiva.

La cláusula transitiva prototípica (*ctp*) es modelo de causatividad. Se percibe un agente que transmite energía, que recae sobre un paciente, afectando o modificando su situación inicial.

Para estudiar la causatividad, en las diferentes secuencias textuales, partimos del modelo cognitivo idealizado (*mci*) de Langacker (1987) “bola de billar”. Se concibe el universo como poblado por objetos físicos discretos que se mueven e interactúan energéticamente cuando entran en contacto.

Este proceso, nos muestra cómo los participantes de la *ctp* se ponen en relación según la situación que se desea expresar y permite construir estructuras más o menos prototípicas.

En nuestro estudio, vemos de manera comparativa, cómo funciona la causatividad en las secuencias textuales narrativas y descriptivas.

Observamos que, en la secuencia narrativa la causatividad se pone de relevancia en el escenario de las canciones infantiles.

A continuación, mostramos cómo funciona el modelo de “bola de billar” en la canción “*Tres chanchitos*” (CD 1) en relación con los parámetros de prototipicidad⁸, de la cláusula transitiva, propuestos por Hopper y Thompson (1980):

1.a. “El lobo se comió al chanchito regalón”.

agente vb. acc.-proc. paciente

1.b. “Le sacó la colita de un tirón”.

benef. vb. acc.-proc. paciente circ.de modo

La cláusula 1.a presenta dos participantes animados: lobo (agente) y chanchito (paciente). La 1.b posee tres participantes: lobo (agente), colita (paciente) y cerdito (beneficiario). En ambas aparece un agente (lobo) y un paciente (chanchito, colita). El agente ejerce diferentes acciones (comió y sacó). Estas son télicas⁹ porque afectan al paciente, es decir, se produce

⁸ Los parámetros de prototipicidad según Hopper y Thompson (1980: 252-253) son: participantes, kinesia, aspectualidad, telicidad, volición, afirmación, modo, agentividad, afectación e individuación.

⁹ La aspectualidad o telicidad de un verbo está determinada por la clase de verbo (acción, cognición, estado, proceso, acción-proceso), por el tiempo verbal (pasado, presente o futuro) y por el aspecto (imperfectivo o perfectivo). Es decir que un hecho es altamente télico si presenta los siguientes rasgos: verbo de acción-proceso, tiempo pasado y aspecto perfectivo.

transmisión de energía produciendo una modificación: “se comió al chanchito picarón” y “le sacó la colita de un tirón”. La acción ejercida por el lobo es producto de su voluntad. Las dos cláusulas son afirmativas, con verbos en pretérito perfecto simple, modo indicativo. Además, reales, porque nuestro conocimiento de mundo nos recuerda que los lobos comen cerdos, entre otros animales, y, simultáneamente, nos remite a la fábula anónima “Three little pigs” (“Los tres chanchitos”). En cuanto a la individuación, los pacientes son claramente identificados.

En la tabla N° 3 se muestra la frecuencia de aparición de la cláusula transitiva en las dos secuencias textuales, narrativa y descriptiva, que se compararon. Los datos muestran los datos recabados en ambas secuencias textuales. Se destaca la presencia de esta estructura en ambas bases textuales, el signo (+) indica que son prototípicas y el signo (-) que no lo son o se alejan de la prototipicidad.

El hablante elige correlacionar tres participantes a nivel sintáctico-semántico (sujeto/agente, verbos de acción/proceso, objeto directo/paciente, objeto indirecto/beneficiario), a veces más delineados y con mayor transmisión de energía, por lo tanto más prototípicos como en la narración. Y, otras veces, menos delineados y con menor traspaso de energía, menos prototípicos, como en la descripción.

Observamos una tendencia a la búsqueda de causatividad en las formas lingüísticas empleadas en las canciones. Esta presencia es favorecedora en la construcción de estructuras en el lenguaje de niños de tres y cuatro años de nivel Inicial, activa un esquema básico sobre el que emergen diferentes relaciones con otros elementos de la lengua.

Conclusiones

Esta investigación pretende dar respuesta a varios interrogantes surgidos a partir de la instalada presencia de la escucha de las *CDLG* en entornos escolares –nivel inicial–, en contextos familiares y en diversos medios masivos de comunicación (radiodifusión, internet, multimedia, etc.). La gran demanda de escucha de las *CDLG* en usuarios infantiles, niños de tres y cuatro años, motivó pensar si la escucha de estas canciones

infantiles es capaz de favorecer la emergencia de elementos lingüísticos, entre otras inquietudes que se fueron dilucidando en el trabajo.

Para su estudio, nos propusimos una hipótesis que nos orientó, primeramente, al reconocimiento de secuencias o bases textuales que se trabajaron en un continuum. Con la finalidad de conjeturar si su escucha es factible de contribuir en las diversas conceptualizaciones de la realidad que realizan los niños, nos propusimos, desde un enfoque funcional-cognitivo, aportar a los estudios sobre el tipo discursivo canciones infantiles como favorecedoras de emergentes en la construcción del lenguaje.

Para ello, analizamos los diferentes tipos textuales presentes en las *CDLG*. Constatamos un predominio de secuencias descriptivas, seguidas por narrativas y, en menor frecuencia, directivas. Estos tipos se trabajaron a través de una propuesta de categorización continua, siguiendo las tipologías de Werlich (1975) y Adam (1992).

Posteriormente, se trabajaron en los diversos tipos textuales los rasgos fónicos, el juego léxico y la causatividad en la cláusula transitiva prototípica.

Los rasgos fónicos son transversales a los tipos textuales, lo que es icónico con las intenciones rítmicas del género canción. Podemos aseverar que la escucha de canciones a temprana edad, en diversos contextos, como el educativo, favorecen la construcción del lenguaje. Las canciones, por su riqueza fónica (cantidad, tono y timbre), constituyen un estímulo atractivo y especial, porque no solo atraen al niño, sino que además promueven de manera lúdica la construcción de su lenguaje.

El juego léxico se da en una serie de relaciones que se analizaron como categorías radiales, que permiten establecer relaciones entre distintos elementos, que comparten ciertos rasgos.

La causatividad es más prototípica en las canciones de base narrativa: hay un traspaso de energía que favorece el avance de la acción. La cláusula transitiva promueve la construcción de estructuras sintáctico-semánticas prototípicas del español: sujeto-verbo-objeto.

Consideramos que el estudio y análisis del corpus nos permitió corroborar la presencia de diversas formas favorecedoras de emergentes lingüísticos, en los niños de tres y cuatro años. Creemos que propiciar la escucha de las *Canciones de la Granja*, en estas edades, puede ser de gran impacto lingüístico-discursivo, en contextos de amplia difusión presencial y virtual, en la actualidad.

Referencias

Adam, J. M. (1992). *Les textes: types et prototypes. Recit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan.

Andruetto, M. T. (2008). "Hacia una literatura sin adjetivos". *Imaginaría*, n. 242. Disponible en: <http://www.imaginaría.com.ar/2008/11/hacia-una-literatura-sin-adjetivos/>

Berenguer, L. (2002). "Cláusulas en la mira". Liliana Berenguer y otras. *La lengua de la historia*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.

Brown, G. y G. Yule (1993). *Análisis del discurso*. Madrid: Visor.

Bruner, J. (1984). *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Cerrillo Torremocha, P. (2004). "Literatura y juego: Las canciones escenificadas infantiles". *Disparidades. Revista de Antropología*, vol. 59, n. 2. 175-194. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/rntp.2004.v59.i2.133>

Cuadros, M. y C. Castro (2007). "Fonología y semántica: una revisión de los conceptos de neutralización y archifonema a partir del uso del lenguaje". *Actas del Congreso de la IADA*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Formato CD.

Cuadros, M. y L. Villavicencio (2011). *La cantidad vocálica y su significación discursiva*. San Juan: EFU.

Cubo de Severino, L. y otros (1999). *Leo pero no comprendo*. Estrategias de comprensión lectora. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Cuenca, J. M. y J. Hilferty (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.

Díaz Bravo, Rocío (2015). "Las canciones en la enseñanza-aprendizaje de ELE en la era digital". *Porta Linguarum*, n. 24. 203-214. Disponible en: https://www.ugr.es/~portalin/articulos/PL_numero24/15Rocio.pdf

Fernández Poncela, A. (2006). "Género y canción infantil". *Política y cultura*, n. 26. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200003

- Hopper, P. y S. Thompson (1980). "Transitivity in Grammar and Discourse". *Language*, vol. 56, n. 2. 251-299.
- Lakoff, G. (1987). *Women, fire and dangerous things*. Chicago: Chicago University Press.
- Langacker, R. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press. Vol. 1.
- López Támes, R. (1985). *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Martinez Sallés, M. (2006). "Navegar entre canciones". *III Encuentro Práctico de Profesores de ELE Würzburg*. 19-20 mayo. Simposio organizado por International House Barcelona y Difusión, Centro de Investigación y Publicaciones de Idiomas, S.L.
- Murphey, T. (1992). *Music and song*. Oxford: Oxford University Press.
- Pfeiffer, C. E. y C. Zamani (2017). *Explorando el cerebro musical. Musicoterapia, música y neurociencias*. Buenos Aires: Kier.
- Piaget, J. (1964). *Seis estudios de psicología*. Madrid: Labor.
- Quilis, A. (1995). *Tratado de fonología y fonética española*. Madrid: Gredos.
- Robles, José María. "El reino infantil: cómo una discográfica de Buenos Aires se convirtió en el Disney latino". *El mundo*, 18 mar. Disponible en: <https://www.elmundo.es/papel/lideres/2018/03/18/5aaaae43e5fdea8f538b45c9.html>
- Sarget Ross, M. A. (2003). "La música en la educación infantil. Estrategias cognitivo-musicales". *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n. 18. 197-209. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1032322>
- Sperber, D. y D. Wilson (1994). *La relevancia*. Madrid: Visor.
- Ulrich, M. (1994). *Atlas de la Música, 1*. Madrid: Editorial Alianza.
- Vaillancourt, G. (2009). *Música y musicoterapia. Su importancia en el desarrollo infantil*. Madrid: Narcea Ediciones.
- Werlich, E. (1975). *Typologie der Texte*. Munich: Fink.
- Willems, E. (2011). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Barcelona: Paidós.

Anexo

Título del cd/dvd	Título de las canciones
Cd 1. <i>Canciones de La Granja</i>	"La vaca lechera" "La gallina Turuleca" "Crocki, Crocki" "Buenas noches queridos conejos" "Los tres chanchitos" "El baile de los pajaritos" "Señora vaca" "Incy Wincy araña" "La cucaracha" "El gallo Pinto" "El pavo y la pava" "Caballito blanco" "La pulga aventurera" "Pica, pica pollito"
Cd 2: <i>Canciones de La Granja 2</i>	"La gallina pintadita" "Miranda y Mirón" "El sapo Pepe" "Seis patitos" "Mi pollito amarillito" "La vaca Lola" "La gata" "Susanita" "Caballo verde" "La rana" "Ronda de los conejos" "El gallo y la pata"
Cd 3: <i>La granja de Zenón</i>	"Bartolito" "El auto bochinchero" "Percherón" "El lorito Pepe" "El pingüino y la gallina" "La granja de Zenón" "La gata" "Pato, pato, pato" "Debajo de un botón" "La chancha se fue a pasear" "La granja que canta"

Tabla N° 1: Corpus: título del CD y de cada canción

Canciones	Base descriptiva	Base narrativa	Base directiva
37	19	14	4

Tabla N° 2: Secuencias textuales dominantes

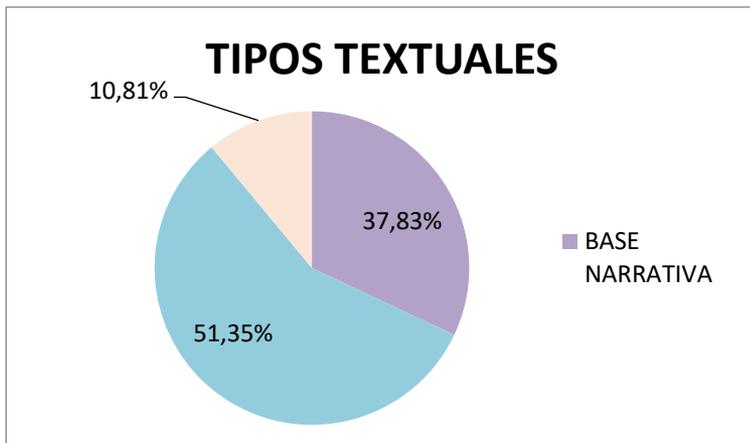


Figura N° 1: Bases textuales presentes en las CDLG

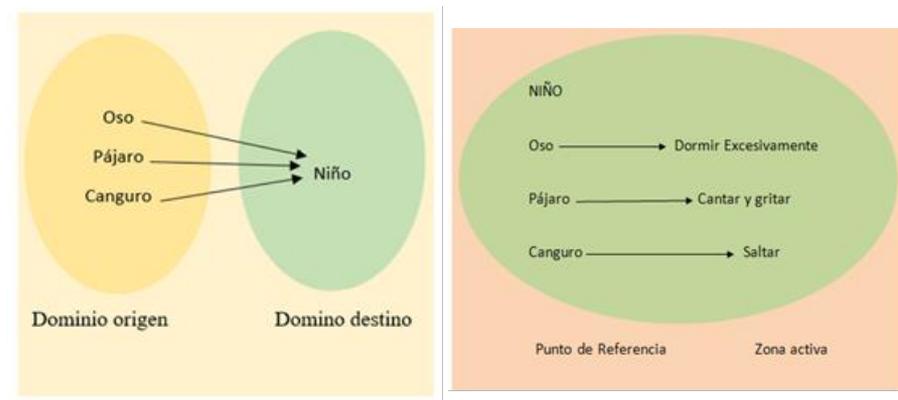


Figura N° 2.a.: Metáfora

Figura N° 2.b.: Metonimia



Figura N°3: Propuesta de categorización continua de los tipos textuales

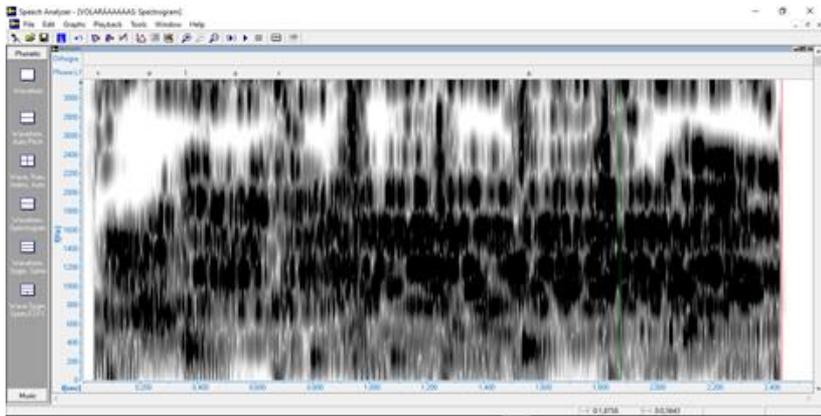


Figura N° 4: Cantidad vocálica

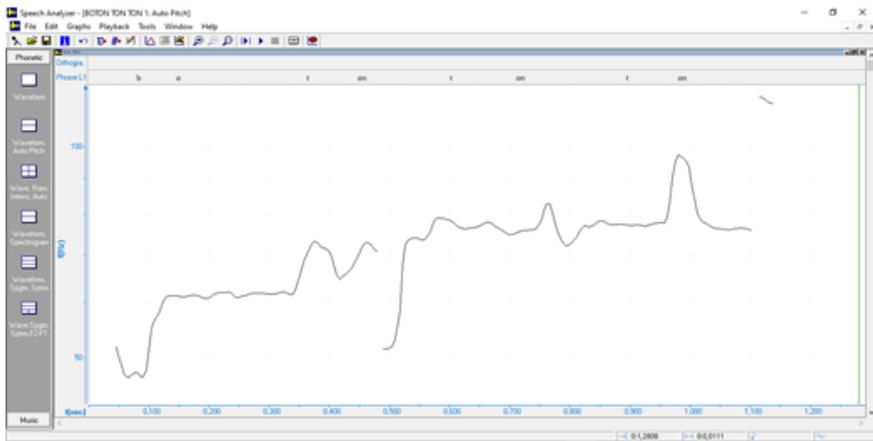


Figura N° 5: Variación de tonos en las sílabas [tóntóntón]

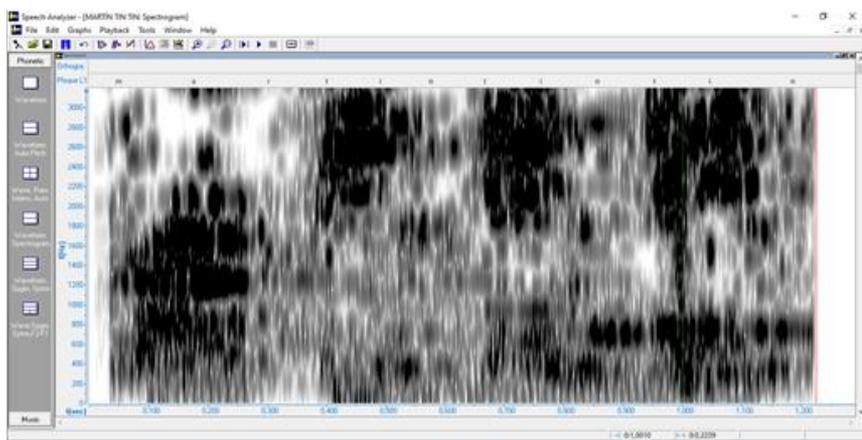


Figura N° 6: Timbre agudo de las sílabas [tíntíntín]

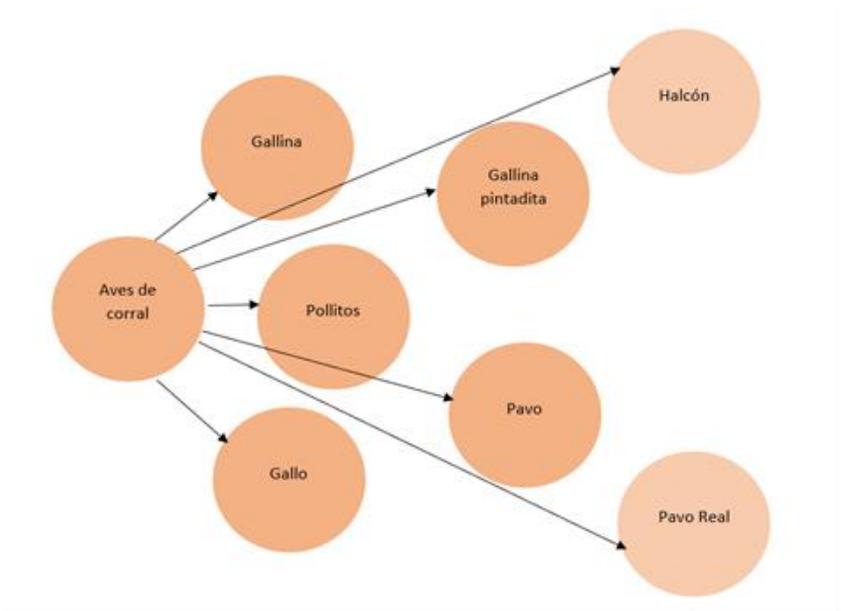


Figura N° 7: Categoría radial

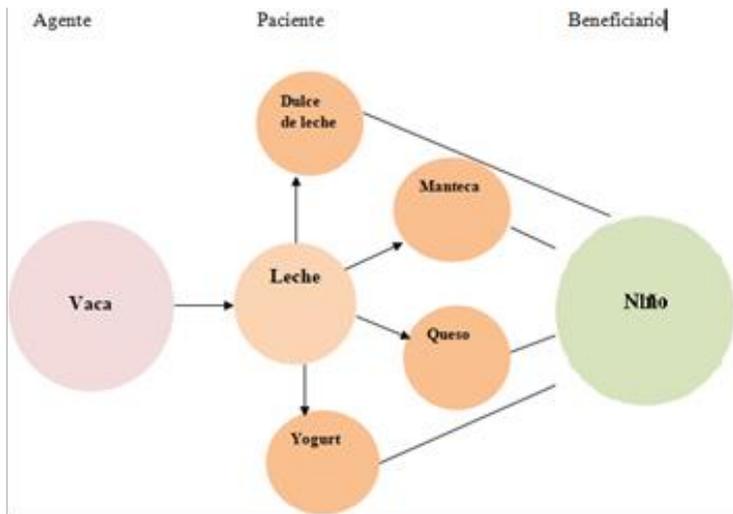
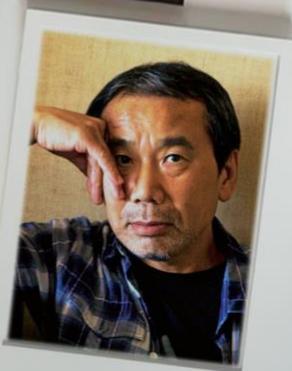


Figura N° 8: Relaciones semánticas de la canción “Señora vaca” y semejanza de familia en los pacientes

Secuencia textual	Total de canciones	Total de cláusulas transitivas	+/- prototipicidad
Narrativa	14	27	+
Descriptiva	19	44	-

Tabla N° 3: Frecuencia de aparición de la cláusula transitiva y rasgo de +/- prototipicidad, en las secuencias textuales narrativa y descriptiva



Notas



Literatura y realidad: los cuentos de *Después del terremoto* de Murakami

Literature and reality: After the quake by Murakami

Heraclia Castellón Alcalá

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

heracliacastellon@gmail.com

Recibido: 15/10/2020. Aceptado: 11/12/2020.

Resumen

Este trabajo aborda cómo el motivo argumental del terremoto de Kobe se recoge en los seis cuentos del libro *Después del terremoto*, que Murakami escribió tras el impacto que este suceso causó en la sociedad japonesa y en él mismo. Se trata de comprobar la forma en que el suceso real aparece en estos cuentos que se encuadran en la narrativa de Murakami más vinculada a la realidad concreta, en la que elabora un retrato crítico de una época, un acontecimiento, un movimiento social. En cada relato se estudiará la presencia del componente realista, que refleja un cuadro dantesco, y cómo influye en las conductas de los personajes. Al mismo tiempo, ha de reconocerse la aparición del componente fantástico, que, si bien es antitético del anterior, es notoriamente significativo en los relatos murakamianos. El estudio permitirá observar que la causa del sismo se atribuye –mediante el factor fantástico– a la acción de un mal encerrado en las honduras terrestres, pero sus efectos se tratan desde el plano de lo real.

Palabras clave: cuento; literatura contemporánea; literatura japonesa

Abstract

This paper studies how the plot topic of the Kobe earthquake is represented in the six short stories included in the book *After the Quake*, written by Murakami after the impact on Japanese society and himself. We will analyze how the real event appears in these short stories belonging to Murakami's narrative with stronger links with concrete reality, tales in which he presents critical portraits of an era, an event, a social movement. We will study the realistic components of Dantesque post-hecatomb pictures, and how it influences the characters' behaviors. At the same time, the fantastic component must be recognized. Although it is antithetical to the previous one, it is notoriously significant in Murakami's stories. The study will allow to observe that the cause of the earthquake

is attributed –through the fantastic factor– to the action of an evil accumulated in the depths of the Earth; but the effects belong to reality.

Keywords: short stories; contemporary literature; Japanese literature

Introducción

Hay escritores cuyo acercamiento creativo a la ficción descansa esencialmente en un mundo literario que es un trasunto verosímil, ajustado, del mundo real; así quedó consagrado en el Realismo con los relatos decimonónicos, paradigmáticas novelas y vibrantes cuentos pensados como “espejo” stendhaliano, “un miroir que l’on promène le long d’un chemin”. En la literatura española la obra narrativa de Galdós ofrece un ejemplo proverbial de acercamiento a la realidad social, a los problemas humanos y a las vidas de sus contemporáneos, quebrantadas y aquejadas por la miseria económica o moral.

En esta dirección, si bien desde una perspectiva notoriamente propia, puede entenderse que surge el libro *Después del terremoto*; las historias que contiene responden a un escenario real, histórico, que opera con un doloroso impacto en su autor, Haruki Murakami; es la herida lacerante que el terremoto de Kobe produjo en el país nipón lo que se pone en pie en estas fabulaciones. La narrativa de Murakami, por su parte, brinda una particular perspectiva de la sociedad japonesa de este tiempo, desde las postrimerías del siglo XX a las primeras décadas del actual. La mayoría de sus historias transcurren en Japón, si bien las referencias a la cultura occidental –música, literatura, cine– son inseparables de sus relatos. Esa coexistencia de elementos configura su quehacer literario:

Lo que hace Murakami es una asimilación más compleja que resulta, al mismo tiempo, cosmopolita e indudablemente japonesa. Se trata de un sincretismo artístico donde, no siempre con igual fortuna, se mezclan la alta cultura y la cultura pop, el racionalismo de Occidente y la imaginería del viejo Japón, las alusiones filosóficas y el melodrama, la narración convencional y el road-movie (González Torres, 2007: 41).

Sus creaciones se bifurcan en novelas y cuentos, y en ambos géneros se encuentran narraciones que recrean escenarios, criaturas, conductas y patrones sociales próximos a la realidad, plasmados a través de un molde

expresivo ágil y fluido, sencillez elocutiva que se combina con brillantes imágenes que pueden llegar a la gracia poética. La atención con que en algunas de sus obras se recogen determinadas circunstancias sociales, sucesos históricos o movimientos surgidos en épocas concretas ha llevado a especialistas como Carlos Rubio (2012: 97) a denominarlo como “el escritor del Zenkyoto”, corriente de protesta en el Japón de los años sesenta, “expresión colectiva de la insatisfacción sentida por una juventud con el modelo de rápido desarrollo económico y ajustes sociales experimentados en aquella época” (87). Esta mirada sensible a los sucesos históricos y a los fenómenos sociales que marcan las formas de vida, con todo, no es la única dirección que traza la creación de Murakami; como algo constitutivo de su prosa hay que reconocer

la presencia de dos elementos nucleares en la literatura murakamiana: por una parte, el registro cuidadoso de escenarios, entornos y rasgos afectivos atribuibles a lo real y existente, mientras que, por otro lado, irrumpe en algunas tramas la presencia de lo fantástico, de otra realidad más allá de la conocida y delimitada convencionalmente (Castellón Alcalá, 2019: 546).

A tenor de cómo se presenten estos dos elementos, sus obras se han clasificado en tipos distintos, según la “escala Murakami”:

Podría hablarse de una escala de intensidad y ambición narrativa en la obra de Murakami donde cabrían tres gradaciones: las narraciones de tono realista tocadas por el misterio natural de la vida; las novelas donde la aparente cotidianidad se trastorna por el prodigio y las novelas de imaginación frenética (González Torres, 2007: 43).

Entre las obras incluidas en el primer tramo de esta escala, la preocupación por erigir una ficción que pueda ser trasunto de la realidad, estarían la novela *Tokio blues (Norwegian Wood)* y algunos cuentos como “Silencio” (del libro *El elefante desaparece*), “El folclore de nuestra generación: prehistoria del estadio avanzado del capitalismo” (de la compilación *Sauce ciego, mujer dormida*) y “Yesterday” (del volumen *Hombres sin mujeres*).

Por el contenido que lo inspira, el libro de relatos *Después del terremoto* se inscribe en la primera de estas dimensiones, pues surge como la

reacción de Murakami tras el devastador terremoto que asoló Kobe en 1995; así lo revela al autor, advirtiendo que su propósito era crear un relato global, unitario, todo él configurado en torno al suceso: “Este libro contenía seis cuentos relacionados de una u otra forma con el terremoto de 1995 en Kobe. Lo escribí con la esperanza de que los seis cuentos formasen una imagen unificada en la mente del lector, así que tenía más de colección monográfica que de colección de relatos cortos” (Murakami, 2008: 8).

Pero, con todo, se da también cabida en algún relato de este conjunto a la dimensión de lo fantástico, con lo que se registra –por más que se ciña a la construcción de alguna historia– ese procedimiento fabulador del quiebro de apertura al elemento de fuera de la realidad natural, tan de cuño murakamiano, por registrarse en la mayoría de sus narraciones en las que irrumpe el prodigio, “la imaginación frenética”.

El terremoto de Kobe se produjo el martes 17 enero 1995, y alcanzó 7,2 en la escala Richter. Murieron más de seis mil personas, hubo más de veinte mil heridos, y los daños materiales fueron de tremendo alcance: edificios derruidos, incendios, carreteras y vías arrasadas... La devastación provocada por esta catástrofe, así como el ataque terrorista perpetrado por una secta en el metro de Tokio el 20 de marzo del mismo año con gas sarín, movieron a Murakami a regresar a Japón, de donde se había marchado en 1986. Para los japoneses el terremoto fue una tragedia que afectó muy hondamente la conciencia colectiva (Toyohara, 2013: 234).

Después del terremoto se publica en Japón en 2000; en español, en 2013, traducido por Lourdes Porta Fuentes. En los seis relatos del libro la referencia al terremoto asume distinta entidad, nunca en primer plano de la trama; pero siempre opera en los personajes como una fuerza que los desequilibra, los empuja o acerca a la muerte, o los abduce hacia su propia oscuridad interior. Todos ellos están atenazados por el estupor, el vacío, las heridas afectivas inesperadas, el miedo, en algún caso, el pensamiento de la muerte, y la vacuidad existencial.

Los cuentos de *Después del terremoto*

Después del terremoto agrupa seis cuentos, en cuyas respectivas tramas el terremoto asoma con mayor o menor presencia, pero siempre como una coordenada que altera o remueve las conductas de los personajes, de los protagonistas o de los secundarios, a veces de un modo muy indirecto, transversal. Están escritos en tercera persona, voz narrativa que Murakami adoptó tras sus primeras obras; en el primer periodo, hasta el año 2000, sus novelas y cuentos se tejían en primera persona, lo que se ha relacionado con la tradición narrativa japonesa de principios del siglo XX del género “novelas del yo”, género a su vez influenciado por el Naturalismo europeo (Castellón Alcalá, 2020: 294). El giro a la tercera persona le permite abrir nuevas vías de construcción del relato:

A partir del año 2000, después de adquirir ese nuevo vehículo que era la tercera persona, comprendí que al fin podía adentrarme en nuevos territorios de la novela. Eso me producía una sensación de libertad, de horizonte, como si al mirar a mi alrededor las paredes que me cercaban hasta entonces se hubieran derrumbado de repente (Murakami, 2017: 229).

Desde esa nueva perspectiva narrativa que disocia al personaje del narrador transcurren estos relatos; el narrador sigue al protagonista, no se despega de sus pasos, aunque intercale, a modo de narrador omnisciente, fragmentos acerca de otros personajes secundarios, que permiten completar el perfil del protagonista. La atención a los secundarios varía en los cuentos; es especialmente relevante en “Un ovni aterriza en Kushiro”, “Todos los hijos de Dios bailan”, “Rana salva a Tokio” y “La torta de miel”; por el contrario, en “Tailandia” las referencias a los personajes secundarios cuentan con mucha menor entidad, si bien desde el plano de sombra en que Murakami los mantiene son decisivos en el devenir de la protagonista, y esa información que se hurta al lector confiere enorme sustancia al relato.

El primero de los cuentos, “Un ovni aterriza en Kushiro”, enlaza con otras historias murakamianas a través del motivo argumental de la esposa que desaparece del domicilio conyugal en Tokio; en este caso, la esposa de

Komura toma la decisión de irse a los cinco días del terremoto, tras el que ha quedado tan impactada que no puede sino estar plantada mirando las imágenes del cataclismo en televisión. Su marcha sume en un marasmo al protagonista, que es víctima impotente a su vez del tremendo shock que anonada a su mujer hasta el punto de decidir romper su vida en común y regresar al hogar paterno. Komura no había percibido antes la insatisfacción de su esposa; en la nota que le deja ella lo acusa de que vivir con él “es como vivir con una masa de aire”. Murakami inserta pinceladas del panorama del momento, entonces de bonanza y bienestar económico: “Era una época de gran prosperidad económica, el precio del suelo subía y Japón entero rebosaba dinero. Parecía que todo el mundo tuviera la cartera repleta de billetes de diez mil yenes y unas ganas irrefrenables de gastárselos” (2017: 12).

Consumado el abandono de su esposa, la estabilidad de Komura se tambalea, y decide tomarse unas vacaciones; acepta la sugerencia / invitación de un compañero de trabajo de viajar a Hokkaido para entregar un encargo. Tanto durante el viaje como en la habitación donde está acompañado de una chica que, junto a la hermana del compañero, ha ido a recibirlo al aeropuerto, “lo que ocupaba su mente eran las escenas del terremoto. Como en una proyección de diapositivas, aparecía una, se borraba otra. Aparecía una, se borraba otra. Autopistas, llamas, humo, montañas de escombros, grietas en las calles” (Murakami, 2013: 63). El cambio de escenario no ha disipado la parálisis emocional que él también ha sufrido y su desconcierto y enajenación.

En “Rana salva a Tokio”, pese a ser un cuento de corte fantástico, Murakami radiografía las nefastas secuelas de la crisis económica ligada a la explosión de la burbuja, y así registra el antes y el después del avatar financiero, en la fase de expansión:

Conceder un préstamo era algo que le apetecía a cualquiera. En especial durante la época de la burbuja financiera. En aquella época corría tanto dinero que, si el cliente tenía algún terreno o valores susceptibles de ser hipotecados, el responsable de créditos estaba dispuesto a concederle un préstamo tan elevado como quisiera (Murakami, 2013: 288).

Cosa diferente va a ser cuando llegan las vacas flacas y quienes habían pedido préstamos no pueden devolverlos; la gestión de esos impagos y morosos es precisamente el trabajo del protagonista, Katagiri:

Sin embargo, a veces los préstamos eran irrecuperables y, en esos casos, allí estaba Katagiri para tomar las disposiciones pertinentes para conseguirlo. Su volumen de trabajo había ido aumentando con gran celeridad, sobre todo después de que estallara la burbuja. Primero había bajado la cotización de los valores en bolsa, luego, el precio del suelo. Al suceder esto, las hipotecas habían perdido su sentido original (Murakami, 2013: 289).

Ese es el ambiente en que pululan mafias y facinerosos en sus dominios, a donde Murakami dirige, centra su mirada observadora, y así describe un barrio de Tokio, escenario en el que los delincuentes campan: “El barrio Kabukichō de Shinjuku es un dédalo de violencia. Desde antiguo ha sido feudo de los yakuza; también han arraigado allí asociaciones criminales de origen coreano, además de la mafia china. Hay armas y drogas por todas partes” (Murakami 2013: 289).

Aunque sea un cuento fantástico (una rana gigante visita al protagonista para decirle que él tiene que intervenir en una lucha en el subsuelo contra una lombriz gigante para evitar que Tokio sea devastado por un pavoroso terremoto), de nuevo el reflejo de la realidad anticipada –las consecuencias de ese anunciado terremoto– cobra indudable realismo, como imágenes en eco de lo vivido:

Luego, habló Rana.

–Un gran terremoto. Asolará Tokio el dieciocho de febrero a las ocho y media de la mañana. Es decir, dentro de tres días. Aún será mayor que el de Kobe del mes pasado. Se calcula que habrá alrededor de ciento cincuenta mil muertos. La mayor parte, por descarrilamientos, vuelcos y colisiones de los medios de transporte en plena hora punta. Desplome de autopistas, hundimientos del metro, caída de ferrocarriles aéreos, explosión de camiones cisterna. Los edificios se convertirán en montañas de cascotes que sepultarán a la gente. Las llamas se alzarán por doquier. El tráfico de las carreteras quedará colapsado, las ambulancias y coches de bomberos serán meros trastos inútiles. La gente irá muriendo y muriendo,

sin más. ¡Ciento cincuenta mil víctimas! Un auténtico infierno. La gente deberá tomar consciencia de la fragilidad extrema de esta gran concentración de seres humanos llamada “ciudad” (Murakami, 2013: 285).

La causa del terremoto recibe aquí un tratamiento fantástico, lo genera un ser repugnante del inframundo, un gusano o lombriz gigantesco:

Gusano vive en las entrañas de la tierra. Es una lombriz enorme. Cuando se enfada, provoca terremotos –dijo Rana–. Y ahora está lleno de ira. [...] Se limita a captar con su cuerpo ecos y vibraciones que vienen de lejos, los va succionando, uno tras otro, los acumula. Luego, debido a alguna reacción química, la mayor parte de ellos se convierte en odio (Murakami, 2013: 293).

Es en este cuento donde se constata la fuga hacia lo fantástico: el personaje de Rana y su explicación sobre el modo en que el seísmo se origina. Ese vuelco en que se inserta lo que está fuera de lo real y constatable nos retrotrae a los argumentos que esgrimía Cortázar sobre el recurso a este material en la literatura, y en su literatura:

El paso de lo fantástico al realismo no es tan fácil como parece desde el momento en que nadie sabe bien exactamente qué es la realidad. [...] Aceptamos lo que nuestros sentidos nos muestran a pesar de que cualquier pequeño test muestra que nuestros sentidos se equivocan muy fácilmente. [...] Pero el concepto de la realidad es extraordinariamente permeable según las circunstancias y el punto de vista que tomemos (Bernárdez, 2013: 122).

El mismo factor de entraña fantástica –la monstruosa criatura del submundo que da lugar al terremoto– asoma parcialmente en otro cuento del libro. El cuento “Todos los hijos de Dios bailan” dio título al volumen en Japón (Toyohara, 20: 231). Al protagonista, Yoshiya, tanto su madre como su mentor espiritual le han manifestado que su padre es Dios, de quien su madre quedó embarazada, según ellos, de manera inexplicable en términos biológicos. Ha sido educado en el cristianismo, religión de la que su madre pasó a ser ferviente devota en el embarazo. La elección del nombre –deliberadamente significativo– se nos explica dentro de la tradición onomástica que se sigue en Japón, a más de su proximidad

fonética al nombre hebreo Joshua, del que en latín se terminó formando el nombre de Jesús:

El nombre de los japoneses suele tener algún significado; normalmente dicho significado se puede comprender al leer el nombre escrito, es decir, al ver los caracteres chinos conocidos en japonés como kanji. [...]. Podríamos decir que su nombre nos anuncia que el protagonista es sin lugar a dudas una buena persona (Toyohara, 2013: 236).

El cuento recoge las dudas que asaltan al protagonista en torno a la fe; ha recibido unas creencias que han conformado su visión de la vida, pero sus experiencias personales lo acercan al descreimiento, y se cuestiona, como el san Manuel unamuniano, con profundos interrogantes la existencia de un Dios misericordioso, al que, finalmente, invoca, en paradoja igualmente unamuniana; en determinados pasajes afluye veladamente la culpabilidad por un incesto imaginado. En el momento final se atisba el recurso fugaz a lo fantástico, cuando considera el origen del terremoto, un subsuelo poblado de entes malignos que afloran furiosamente en el seísmo:

Luego, de pronto, pensó en lo que existía bajo aquel suelo que él pisaba con fuerza. Allí moraba el rugido funesto de las tinieblas profundas, moraba el negro flujo secreto que transportaba los deseos, moraba el viscoso rebullir de gusanos, moraba el cubil del terremoto que transformaba ciudades en montañas de escombros (Murakami, 2013: 198).

“La torta de miel” cierra el conjunto de relatos; el protagonista, Junpei, es escritor de cuentos; desde la universidad mantiene estrecha amistad con una pareja de amigos; siempre ha estado enamorado de la chica, Sayoko. El matrimonio, que tiene una niña, se separa y la madre acude a Junpei para tratar de calmar el insomnio de la pequeña contándole cuentos; la niña padece insomnio a causa del terremoto: en sus pesadillas “el hombre del terremoto” se le aparece y aterroriza.

De los rasgos con que se describe a Junpei, no resulta descabellado encontrar que con algunos el autor pudiera jugar a ser identificado; esos guiños –autobiográficos o no– remiten a la propia trayectoria como narrador, traductor, crítico... El terremoto ocurre cuando él está en España;

aunque procedía de Kobe, había roto radicalmente en su juventud con su familia. Pero aun así, se siente también víctima del terremoto, que había terminado por disolver las piezas de su historia personal: “Aquella fatal catástrofe de proporciones gigantescas había alterado, de forma silenciosa pero radical, la visión de su vida cotidiana. Junpei sintió un profundo aislamiento que jamás había experimentado antes. “No tengo raíces”, pensó. “No estoy ligado a nada” (Murakami, 2013: 421).

El final del relato se abre a un cambio decisivo en su vida: por fin Sayako y él establecen la relación que siempre ambos habían considerado; y ese giro personal le anima a pensar también en la creación de obras desde una nueva perspectiva vital, obras más luminosas y semejantes a la nueva vida que se abre para él. Final en positivo para la última historia del libro: “Voy a escribir otro tipo de historias”, pensó Junpei. “El tipo de relatos en los que alguien aguarda, ilusionado, lleno de impaciencia, a que amanezca y el mundo se ilumine para poder abrazar con fuerza, envuelto en esta nueva luz, a los seres que ama” (Murakami, 2013: 448).

“Paisaje con plancha” quizá sea uno de los dos relatos –junto con “Tailandia”– en que la referencia al terremoto opera de modo más indirecto; no hay mención de su pavoroso alcance, de la devastación subsiguiente. Pero sí hay –como en todos los cuentos, por demás– insistencia en el tema de la muerte, aquí en relación con dos de los tres personajes que pueblan la historia, Junko y el señor Miyake, ambos fascinados por las hogueras. Ambos hablan de morir al acabar la hoguera que Miyake, talentoso montador de hogueras, ha preparado esa noche; tras conversar alrededor de la hoguera sobre la muerte, acuerdan ir en su busca. La referencia a Kobe es extremadamente escueta, al responder Miyake a las preguntas sobre su familia: “La casa está en Kobe. Es probable que todavía vivan allí”. Su único interés, aparte de las hogueras, es la muerte; ese elemento recurrente es lo que engarza este relato con el resto.

“Tailandia” presenta una protagonista femenina, Satsuki, investigadora endocrinóloga, quien experimenta en propia piel los cambios hormonales propios del climaterio. Tras viajar a Bangkok para un congreso, ha decidido tomarse unas vacaciones en el norte. Al preguntarle el guía que la

acompaña, Nimit, si vive cerca de Kobe, si conoce a alguien allí, ella responde negativamente: “No, no creo que conozca a nadie de allá –dijo ella. Pero no era cierto. En Kobe vivía aquel hombre” (228). A partir de esa vaga mención a “aquel hombre”, se abre una dolorosa grieta hacia algo del pasado que aún la tortura, y que ha marcado su vida. En este cuento la atención no se detiene apenas en el terremoto, sino en la ciudad-donde vive “aquel hombre”; solo Nimit hace algún comentario acerca de ese fenómeno telúrico:

Es algo muy extraño. Me refiero a los terremotos. Nosotros estamos firmemente convencidos de que, bajo nuestros pies, la tierra es algo consistente, sólido, inamovible. Existe incluso la expresión: «Tocar de pies en el suelo». Sin embargo, un día, de repente nos damos cuenta de que no es así. La tierra y las rocas, que se suponían sólidas, se reblandecen (Murakami, 2013: 229).

Las preguntas de Nimit han removido los malos recuerdos, que suscitan su odio hacia aquel hombre por el daño causado y sus secuelas; de algún modo que no se detalla, él es el culpable de que no haya tenido hijos; su rabia se plasma en imprecaciones: ““¡Ojalá tu casa esté aplastada!”, pensó ella. «Y tú y toda tu familia os encontréis en la calle, sin blanca. Porque, teniendo en cuenta lo que tú has hecho con mi vida, teniendo en cuenta los hijos que yo debería haber tenido, eso es lo que te mereces»” (Murakami 2013: 236).

El terremoto provoca que las heridas del pasado se hayan reabierto. Quizá por eso el relato se cierra con un final en cierta medida reparador. Nimit la conduce el último día a una mísera cabaña, donde una anciana adivina escruta y descubre algo muy doloroso de su pasado, “una piedra dentro de usted. Una piedra blanca y dura”, pero a la vez le explica cómo puede liberarse de ella a través de un sueño; y termina con una noticia y un mensaje esperanzador: “Ese hombre no está muerto –tradujo Nimit–. No ha sufrido ni un rasguño. Quizá no sea esto lo que usted deseaba, pero para usted es mejor así. Debe agradecer su buena suerte” (Murakami, 2013: 258).

Referencias

Bernárdez, Aurora y Carlos Álvarez Garriga (eds.) (2013). *Julio Cortázar. Clases de literatura. Berkeley 1980*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Castellón Alcalá, Heraclia (2019). "Lo real y lo fantástico en los cuentos de *Sauce ciego, mujer dormida* de Murakami". *Sincronía*, vol. 23, n. 76. 545-562. Disponible en: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5138/513859856027/513859856027.pdf>

Castellón Alcalá, Heraclia (2020). "El universo narrativo de Haruki Murakami en algunos cuentos de *Hombres sin mujeres*". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, n. 1. 271-305. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/82300>

González Torres, Armando (2007). "Haruki Murakami: Los centros excéntricos". *Quimera*, n. 289, dic. 41-43. Disponible en: <http://sobreperdonar.blogspot.com/2012/10/haruki-murakami-los-centros-excentricos.html>

Murakami, Haruki (2008). *Sauce ciego, mujer dormida*. Barcelona: Tusquets.

Murakami, Haruki (2013). *Después del terremoto*. Barcelona: Tusquets.

Murakami, Haruki (2017). *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Barcelona: Tusquets.

Rubio, Carlos (2012). *El Japón de Murakami*. Madrid: Aguilar.

Toyohara, Hitomi (2015). "Análisis de la traducción española de un relato de Haruki Murakami: "Todos los hijos de Dios bailan". *Anuario de Literatura Comparada*, n. 5. 231-252. Disponible en: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/128042/Analisis_de_la_traducccion_espanola_de_un.pdf;jsessionid=D04E084A2B9E0C750538E775A122D84A?sequence=1

ACERCA DE ESTA REVISTA

El *Boletín GEC* tiene el objetivo de dar a conocer y difundir (con política de acceso abierto) trabajos inéditos y originales. La cobertura temática es amplia y se reciben contribuciones (en español) sobre problemas de teoría literaria, crítica literaria y sus relaciones con otras disciplinas. Dentro de ese campo, pueden proponerse a veces Dossiers monográficos sobre temas relevantes para el público al que se dirige, fundamentalmente la comunidad científico-académica. Aparte de artículos, la revista acepta entrevistas, reseñas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Se publican dos números por año (junio y diciembre) solamente en formato electrónico.

Proceso de evaluación por pares: *Boletín GEC* considera para su publicación artículos inéditos y originales, los que serán sometidos a evaluación. La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo externo nacional e internacional.

El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación por parte de dos pares externos, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). El comité editor sigue la decisión de los evaluadores. Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

La comunicación entre autores y editores se llevará a cabo por correo electrónico: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Boletín GEC se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con las indicaciones señaladas en las "Normas para la publicación", además se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado. La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente. Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

Política de detección de plagio: El equipo editorial de *Boletín GEC* revisa que las diversas colaboraciones no incurran en plagio, autoplagio o cualquier otra práctica contraria a la ética de la investigación y edición científica. Se utiliza el software Plagius (<https://www.plagius.com/es>).

Aspectos éticos y conflictos de interés: Damos por supuesto que quienes hacemos y publicamos en *Boletín GEC* conocemos y adherimos tanto al documento CONICET: "Lineamientos para el comportamiento ético en las Ciencias Sociales y Humanidades" (Resolución N° 2857, 11 de diciembre de 2006) como al documento "Guide lines on Good Publication Practice" (Committee on Publications Ethics: COPE). Para más detalles, por favor visite: [Code of Conduct for Journal Editors y Code of Conduct for Journal Publishers](#)

Política de acceso abierto: Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. A este respecto, la revista adhiere a:

- PIDESC. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondebolesillo_07_derechos_economicos_sociales_culturales.pdf
- Creative Commons <http://www.creativecommons.org.ar/>
- Iniciativa de Budapest para el Acceso Abierto. <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/spanish-translation>
- Declaración de Berlín sobre Acceso Abierto https://openaccess.mpg.de/67627/Berlin_sp.pdf
- Declaración de Bethesda sobre acceso abierto https://ictlogy.net/articles/bethesda_es.html
- DORA. Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación <https://sfdora.org/read/es/>
- Ley 26899 Argentina. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/223459/norma.htm>
- Iniciativa Helsinki sobre multilingüismo en la comunicación científica <https://www.helsinki-initiative.org/es>

“¿Qué es el acceso abierto?”

El acceso abierto (en inglés, Open Access, OA) es el acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas. Cualquier tipo de contenido digital puede estar publicado en acceso abierto: desde textos y bases de datos hasta software y soportes de audio, vídeo y multimedia. [...]

Una publicación puede difundirse en acceso abierto si reúne las siguientes condiciones:

- Es posible acceder a su contenido de manera libre y universal, sin costo alguno para el lector, a través de Internet o cualquier otro medio;
- El autor o detentor de los derechos de autor otorga a todos los usuarios potenciales, de manera irrevocable y por un periodo de tiempo ilimitado, el derecho de utilizar, copiar o distribuir el contenido, con la única condición de que se dé el debido crédito a su autor;
- La versión integral del contenido ha sido depositada, en un formato electrónico apropiado, en al menos un repositorio de acceso abierto reconocido internacionalmente como tal y comprometido con el acceso abierto."

De: <https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFqu%C3%A9-es-acceso-abierto>

Política de preservación: La información presente en el "Sistema de Publicaciones Periódicas" (SPP), es preservada en distintos soportes digitales diariamente y semanalmente. Los soportes utilizados para la "copia de resguardo" son discos rígidos y cintas magnéticas.

Copia de resguardo en discos rígidos: se utilizan dos discos rígidos. Los discos rígidos están configurados con un esquema de RAID 1. Además, se realiza otra copia en un servidor de copia de resguardo remoto que se encuentra en una ubicación física distinta a donde se encuentra el servidor principal del SPP. Esta copia se realiza cada 12 horas, sin compresión y/o encriptación.

Para las copias de resguardo en cinta magnéticas existen dos esquemas: copia de resguardo diaria y semanal.

Copia de resguardo diaria en cinta magnética: cada 24 horas se realiza una copia de resguardo total del SPP. Para este proceso se cuenta con un total de 18 cintas magnéticas diferentes en un esquema rotativo. Se utiliza una cinta magnética por día, y se va sobrescribiendo la cinta magnética que posee la copia de resguardo más antigua. Da un tiempo total de resguardo de hasta 25 días hacia atrás.

Copia de resguardo semanal en cinta magnética: cada semana (todos los sábados) se realiza además otra copia de resguardo completa en cinta magnética. Para esta copia de resguardo se cuenta con 10 cintas magnéticas en un esquema rotativo. Cada nueva copia de resguardo se realiza sobre la cinta magnética que contiene la copia más antigua, lo que da un tiempo total de resguardo de hasta 64 días hacia atrás.

Los archivos en cinta magnética son almacenados en formato "zi", comprimidos por el sistema de administración de copia de resguardo. Ante la falla eventual del equipamiento de lectura/escritura de cintas magnéticas se poseen dos equipos lecto-grabadores que pueden ser intercambiados. Las cintas magnéticas de las copias de resguardo diarios y semanal son guardados dentro de un contenedor (caja fuerte) ignífugo.

Copia de resguardo de base de datos: se aplica una copia de resguardo diario (dump) de la base de datos del sistema y copia de resguardo del motor de base de datos completo con capacidad de recupero ante fallas hasta (5) cinco minutos previos a la caída. Complementariamente, el servidor de base de datos está replicado en dos nodos, y ambos tienen RAID 1.

Historial de la revista: El *Boletín GEC* fue fundado por la Profesora Emérita Emilia de Zuleta en 1987. Inicialmente, respondió a la finalidad de conservar una memoria académica de las actividades realizadas por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, centro de investigación que empezó a funcionar ese mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En los primeros números, se difundieron resúmenes de las conferencias dictadas en el marco de los cursos anuales "Problemas de la crítica literaria", espacio con el cual el GEC fue pionero en el estudio y la divulgación de las modernas corrientes de la teoría y la crítica literarias en el contexto mendocino. Pronto se empezaron a publicar reseñas y, a partir de 1990, también artículos, algunos de ellos firmados por destacados investigadores del ámbito nacional o internacional que visitaban la Universidad Nacional de Cuyo, invitados por el GEC. Entre otros, han publicado en el *Boletín*: Roberto Paoli, Jean Bessière, Helen Regueiro Elam, Mihai Spariosu, Darío Villanueva, Tomás Albaladejo, Cesare Segre, Enrique Anderson Imbert, Birutė Ciplijauskaitė, Anna Caballé, Alonso Zamora Vicente, Blas Matamoros, José Luis García Barrientos, Éliada Lois, Laura Scarano. A partir del número 6 de 1993, se incorporó la sección "Notas" y posteriormente comenzaron a incluirse también entrevistas.

En 2012, luego de unos años de interrupción, el *Boletín* volvió a publicarse (con periodicidad anual) y se incorporó la novedad de convocar (aunque no de forma excluyente) números monográficos. En 2016, el comité editorial decidió iniciar el proceso de ajuste a los estándares internacionales de calidad para revistas científico-académicas. Se conformó un Consejo asesor y evaluador, y los trabajos comenzaron a pasar un proceso de evaluación por pares en sistema de doble ciego. Además, el *Boletín* comenzó a publicarse en versión electrónica a través de OJS y adoptó una política editorial de acceso abierto. En el segundo número

La revista fue dirigida por Emilia de Zuleta hasta el año 2000. Entre 2000 y 2015, alternaron en las tareas de dirección y edición Gladys Granata, Blanca Escudero, Mariana Genoud y Susana Tarantuviez. En 2016, se hizo cargo de las funciones de director y editor científico Luis Emilio Abraham.

En 2019, el *Boletín* comenzó a publicar dos números por año, según los siguientes períodos de cobertura: enero-junio, julio-diciembre.

Licencia y derechos de autor: Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. Aquellos autores/as que tengan publicaciones en esta revista, aceptan los términos siguientes:

- Que sea publicado bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>
- Que sea publicado en el sitio web oficial de “Boletín GEC”, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina; y con derecho a trasladarlo a nueva dirección web oficial sin necesidad de dar aviso explícito a los autores: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>
- Que permanezca publicado por tiempo indefinido o hasta que el autor notifique su voluntad de retirarlo de la revista.
- Que sea publicado en cualquiera de los siguientes formatos: pdf, xlm, html, epub, impreso; según decisión de la Dirección de la revista para cada volumen en particular, con posibilidad de agregar nuevos formatos aún después de haber sido publicado.
- Los autores/as conservarán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la Licencia de reconocimiento de Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 que permite a terceros compartir la obra siempre que se indique su autor y su primera publicación en esta revista.
- Los autores/as podrán adoptar otros acuerdos de licencia no exclusiva de distribución de la versión de la obra publicada (p. ej.: depositarla en un archivo telemático institucional o publicarla en un volumen monográfico) siempre que se indique la publicación inicial en esta revista.
- Se permite y recomienda a los autores/as difundir su obra a través de Internet (p. ej.: en archivos telemáticos institucionales o en su página web) antes y durante el proceso de envío, lo cual puede producir intercambios interesantes y aumentar las citas de la obra publicada. (Véase El efecto del acceso abierto)

ENVÍOS Y NORMAS PARA AUTORES

EL *Boletín GEC* recibe colaboraciones inéditas y originales sobre los temas propuestos para cada Dossier y trabajos de tema libre sobre problemas de teoría y crítica literarias. Los trabajos deben ajustarse al rigor de un artículo académico-científico y a la ética del trabajo intelectual. El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación externa por parte de dos pares, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

El envío se realiza a través del sistema OJS. Para enviar trabajos hace falta estar registrado en esta revista a través de la siguiente URL: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/user/register>. Si usted ya posee usuario y contraseña, ingrese aquí. Si tiene problemas durante el envío, pueden contactarse con boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Además de artículos, la revista recibe reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Durante el proceso, no olvide seleccionar la sección para la cual está realizando el envío. En el caso de que su envío sea un artículo, puede estar destinado a la sección Dossier (si hay convocatoria y su contribución se ajusta al tema propuesto) o a la sección Estudios (artículos de tema abierto).

Directrices de presentación

-Texto digitalizado en word.

-Tipografía: Calibri 11 para el cuerpo del texto; Calibri 10 para las citas en párrafo aparte; Calibri 9 para las Referencias al final del texto; Calibri 8 para notas a pie de página.

-Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.

-Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacio para los estudios, incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 30.000 caracteres con espacio para las notas y entrevistas; entre 5.000 y 10.000 para las reseñas.

Estructura

-Título.

-Título en inglés.

- Encabezado: en tres renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y correo electrónico. No usar abreviaturas para la institución.
- Resumen en el idioma del artículo (150 palabras como máximo).
- Entre tres y cinco palabras clave.
- Abstract.
- Traducción de las palabras clave.
- Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).
- Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; solo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.
- Referencias: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo. Bajo el título Referencias, se colocarán también otros tipos de documentos citados o aludidos: films; canciones; videos; etc.

Estructura de reseñas

- Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.
- Citas: solamente del libro reseñado; entre comillas; con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

-Nombre y apellido del autor de la reseña (versalitas) y, a renglón seguido, filiación institucional. Alineación derecha.

Aparato crítico

- Citas breves (hasta cuatro líneas): integradas en el cuerpo textual, con comillas dobles curvas (“...”).
- Citas largas (más de cuatro líneas): en párrafo aparte, con justificación izquierda de 1 cm, sin comillas, Calibri 10.
- Remisiones a la bibliografía:
 - Si el nombre del autor es mencionado en el párrafo, no debe repetirse entre paréntesis. Se consigna el año de la edición citada, seguido de dos puntos y la/s página/s correspondientes al texto citado o aludido. Ejemplo: Según Bajtín, el cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (1978: 27).
 - Si el autor no se menciona en el párrafo, se debe incluirse en el paréntesis su apellido, seguido de coma: El cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (Bajtín, 1978: 27).
 - El punto se coloca después de la referencia parentética.
 - Para omisiones o agregados, usar corchetes: [...], [sic], [el autor].
 - Si hay dos o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se las distinguirá con letras: (Gómez, 1994a: 162-170). En la bibliografía deberá seguirse el orden impuesto por las letras.
 - Si la referencia afecta a todo el texto aludido o este carece de paginación: (Gómez, 1994).
- Referencias al final del texto: Se ordenan alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. Más de un título por autor: se ordenan por fecha de publicación, y se repite apellido y nombre antes de cada referencia (no colocar guiones en lugar del apellido y el nombre del autor).

Referencias

SE SOLICITA COLOCAR ENLACES EN LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CUANDO EL TEXTO ESTÉ DISPONIBLE EN INTERNET DE LA MANERA QUE SE INDICA EN CADA CASO.

Libros

Apellido, Nombre (año edición citada). Título. Subtítulo. Ciudad de edición: Editorial.

Eco, Umberto (2000). Lector in fabula. Barcelona: Lumen.

Si se quisiera agregar traductor, prologuista, responsable de una edición crítica, etc., se coloca el dato después de título y subtítulo, en tipografía normal. Si se quisiera consignar año de la primera edición, va entre corchetes después del año de la edición citada:

Eco, Umberto (2000) [1979]. Lector in fabula. Barcelona: Lumen.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0), salvo los elementos específicos publicados dentro de esta revista que indiquen otra licencia. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gov.ar/>, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.