





EXTENSIÓN
DIGITAL DE
*CLASES DE
TEORÍA
LITERARIA*



EXTENSIÓN
DIGITAL DE
*CLASES
DE TEORÍA
LITERARIA*

Huellas de una experiencia

ISABEL VASSALLO

 PAIDÓS

LEGALES

Índice

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 1

Análisis de un texto: “El cautivo”, de Jorge Luis Borges. Una aproximación crítica 9

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 2

Análisis de un texto: “Un mensaje imperial”, de Franz Kafka, o el imaginario de la literatura como discurso enigmático y del lector como descifrador de sueños 15

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 3

Análisis de un texto: “Un día de trabajo”, de Truman Capote. La construcción ficcional: partir de la realidad para llegar a la verdad de la ficción 19

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 4

Análisis de un texto: “El baldío”, de Augusto Roa Bastos. Narrar el límite: una penetrante y develadora mirada “desde afuera” 25

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 5

Análisis de dos poemas de Alejandra Pizarnik: la privación como condición del poetizar 33

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 6

Análisis de un texto: “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia, o de cómo apelar a la literatura para decir una verdad escamoteada y censurada 39

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 7

Análisis de un texto: “Égloga”, de Vicente Huidobro, como impugnación de un género. El adiós a una forma emblemática de la lírica desde el contexto de producción de la vanguardia 45

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 8

Análisis de un texto: “El pecado mortal”, de Silvina Ocampo. Entre el desdoblamiento del yo y la elipsis 51

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 9

Análisis de un poema: “*Ariadne dreams*”, de Úrsula Le Guin. Un mito (normas, modelo de mundo) puesto en cuestión 57

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 10

Análisis de un texto: “Dicha”, de Katherine Mansfield. Autoconciencia e inconclusividad 63

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 11

Análisis de una novela: polifonías y sujetos novelescos en *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos 71

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 12

Análisis de un texto: *Enero*, de Sara Gallardo. Los códigos barthesianos. Subjetividad, silencio y poesía 87

CORRESPONDIENTE AL CAPÍTULO 13

Análisis de un texto: el lector en “Partir”, de Alejandra Kamiya 97

Análisis de un texto: “El cautivo”, de Jorge Luis Borges¹ Una aproximación crítica

El relato se inicia con la referencia a las fuentes de las que el narrador (no un Borges de carne y hueso) se vale para contar su “historia”: “En Junín o en Tapalqué *refieren la historia*”, dice (el destacado es mío). “Refieren” tiene un sujeto indeterminado: otros, ellos, la voz colectiva de alguno de esos pueblos. Nótese, además, que el “o”, coordinante disyuntivo, puede señalar al mismo tiempo exclusión (es en Junín o es en Tapalqué, en uno de los dos) u opción (no importa dónde, da lo mismo que haya sido en uno u otro). “Ellos” refieren lo que ahora un “yo”, sujeto de enunciación, refiere; pero el yo no aparece (todavía), está implícito. Se trata, entonces, de una narración en tercera persona.

La historia que (ellos) refieren se resume en “Un chico desapareció [...] se dijo que [...] Sus padres lo buscaron”, “Dieron al fin con él”, y allí se interrumpe, para seguir, en el último párrafo, con el desenlace: el joven vuelve al desierto. Pero es importante considerar de qué da cuenta esa interrupción: el relato de los hechos se detiene para que el narrador diga –y abre

1. Borges, Jorge Luis. “El cautivo”, en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1989 [1960].

un paréntesis que, al tiempo que pone en un segundo nivel de importancia lo que encierra, lo destaca–: “la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé”. Que puede leerse así: respeto la palabra de la tradición, la voz colectiva de la que me sirvo para contar y que llamo crónica (crónica, para diferenciarla de otro posible modo de contar: contar haciendo literatura), y no voy a inventar, agregar, añadir; no me voy a apartar de la palabra transmitida.

Pero, como si no pudiera hacer otra cosa, a partir de aquí el narrador abandona, precisamente, el tono comprimido y cuasi objetivo de la crónica en tercera y empieza a desplegar su subjetividad: de “no quiero inventar lo que no sé” pasamos así a la subjetividad que se desprende de las valoraciones que corresponden a cierta interpretación de la historia, perceptible en “acostumbrado al *desierto* y a la vida *bárbara*” (el destacado es mío). Y aún más: reconstruye desde la imaginación el posible encuentro del adolescente o joven con la casa natal como lugar de pertenencia (episodio de reconocimiento).² El relato da rienda suelta, diríamos, a la construcción de una subjetividad capaz de dar lugar a la del personaje; y es esta la zona de mayor “vuelo” del relato; porque una cosa es decir que reconoció su origen y otra, describir la escena o el hecho paso a paso, singularizando cada movimiento, cada reacción corporal, cada instante. Esto solo la literatura (el arte) lo hace.³

Terminada la “escena del reconocimiento” (reconocimiento de una pertenencia de la que luego el joven se retracta), el narrador aprovecha la marca de subjetividad que viene imprimiendo a su relato y la prolonga, acercando una mirada/actitud

2. En sentido aristotélico, la anagnórisis, el “cambio de ignorancia en conocimiento” (Aristóteles, 1966).

3. Del mismo modo que una cosa es decir: “¡Viví tu vida!”, “¡Disfrutá!” y otra, decir, como lo hace Góngora en su famoso soneto: “[goza antes que tu belleza] se vuelva [...] tierra, humo, polvo, sombra, nada”. Cuánto más poderoso y estremecedor es verse a sí mismo y a todas y todos en esta gradación: *tierra, humo, polvo, sombra, nada* para recordar que hay que gozar de las horas con las que se cuenta, porque la muerte es inevitable, que escuchar la muy trillada exhortación propia de la publicidad televisiva, o radial, o callejera, o la que se introduce sin permiso en los dispositivos conectados a la red.

dubitativa: “Acaso a ese recuerdo siguieron otros”. Es un narrador que quisiera escrutar en la conciencia de su personaje; pero lo único que puede hacer es conjeturar: si reconoció, según se desprende de las actitudes del muchacho (“De pronto bajó la cabeza [...]. Los ojos le brillaron de alegría”), puede haber recordado otras cosas; eso parece querer decir ese “acaso”. Y enseguida vuelve a los hechos (los hechos “puros” de la crónica): “el indio no podía vivir entre paredes y salió a buscar *su* desierto” (el destacado es mío).

Esto es, resumiendo, lo que le han referido al narrador: desapareció después de un malón, lo buscaron, creyeron reconocerlo en un indio de ojos celestes, lo llevaron a la casa de sus padres, la reconoció –gozoso– y volvió al desierto. Y a partir de allí surge el deseo de saber: este narrador puede contar lo que le contaron, y puede imaginar a partir de lo que le contaron. Pero además quiere saber; y si quiere saber es porque no alcanza con los hechos, porque este episodio lo interpela.

Entonces, además de contar lo que le han referido, el narrador ha realizado una serie de operaciones, entre las cuales dos son fundamentales y orientan en otra dirección la significación de lo narrado. Ha puesto en escena dos posibilidades narrativas. Por un lado, atenerse a una fuente; jugar con ella y producir variaciones. Por otro, instalar un nuevo registro para la narración: narrar no es solo encadenar acciones, sino que, al hacerlo, se abren interrogantes, y cabe plantearlos y dejarlos sin resolver, a la manera del ensayo literario o filosófico.

Es decir que analizar este relato, hacerle decir algo, producir significación nos conduce a dos planos: uno, relacionado con “los hechos”; otro, relacionado con las estrategias que el narrador pone en juego para contar. En todo relato existen esos dos niveles: una historia (un mundo evocado a través de las palabras) y un discurso (es decir, un modo de organizar eso que hay para contar). En este cuento, breve y magistral, el narrador *pone en escena* estos dos planos, los *exhibe* y los lleva al nivel de la ficción misma. Leer este cuento es encontrarse con la historia de un sujeto y al mismo tiempo encontrar explícitamente la serie de problemáticas (tomar una fuente, seguirla, abando-

narla, hacerse preguntas, ir asumiendo diversas formas para denominar a su héroe: el hijo, el chico, el indio de ojos azules) que se le imponen al sujeto que arma el texto y lo enuncia. Así, al tiempo que el cuento narra una historia canónica de la literatura argentina, propone, también, una tesis acerca de lo que es contar.

Si tenemos en cuenta todo lo planteado, se enriquece notablemente la interpretación del título del cuento: “El cautivo”. Se trata de un significante que remite a *un hecho* propio de América, donde la conquista y posterior colonización redujo paulatinamente y bajo diferentes modalidades a los pueblos de las civilizaciones precolombinas. En la Argentina, en el momento de la constitución del Estado nacional –segunda mitad del siglo XIX–, la *conquista del desierto* encarnaba de modo extremo el sojuzgamiento de los habitantes nativos –o el linaje de los pueblos originarios– por parte de criollos y descendientes del mestizaje. Proyecto de aniquilamiento del “indio” o, en su defecto, de su corrimiento hacia la *frontera* (esa línea imaginaria que siempre puede estar más lejos), tuvo como respuesta, por parte de los grupos sojuzgados, el asolamiento de los poblados mediante el malón. Cautivo y malón se hallan asociados: si hay malón, seguramente hay cautivo/a.

El significante “cautivo” remite también a un motivo literario con una fuerte carga ideológica, vinculado al hecho (lo discursiviza, lo vuelve discurso). Borges-escriptor, Borges-autor toma este motivo, se apropia de la ideología que subyace en él: la que sustenta la oposición civilización/barbarie –el indio es el bárbaro tanto en *La cautiva*, de Esteban Echeverría, como en *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento y también lo es en *Martín Fierro*, de José Hernández– y luego la abandona, para proponer un interrogante que da cuenta de otra visión del mundo. Una visión que instala la pregunta por el Otro (según habíamos dicho, esas preguntas que se hace en el final pueden adoptar esta forma: ¿qué significa reconocer?). Por eso, “el cautivo” es el niño blanco robado por los indios (malón); el indio “de ojos azules” recapturado por su familia blanca-criolla; el hombre que busca su desierto, que elige ir más allá de lo esperado

y sabido.⁴ Es también el narrador, cautivo de una crónica y de un motivo, que se va deshaciendo de ellos y queda cautivo de su invención y de sus cuestionamientos.

Desandando el camino o la trayectoria del narrador, cautivados por ella, este ha sido nuestro recorrido lector: desde lo previsto y sabido (un motivo, una historia transmitida de generación en generación, una crónica) hacia el temblor de la interrogación, emanada del deseo de saber algo que no es del orden de los sucesos, sino del orden de la reflexión sobre la otredad, reflexión hecha literatura.

4. Véase, en la misma dirección, Borges, Jorge Luis, “Historia del guerrero y de la cautiva”, en *El Aleph*.



Análisis de un texto: “Un mensaje imperial”, de Franz Kafka,¹ o el imaginario de la literatura como discurso enigmático y del lector como descifrador de sueños

El inicio de este breve y enigmático relato –que presentemos una línea según la cual leerlo no le quita su carácter enigmático– exhibe de modo claro y desde el principio a las tres personas de la enunciación –literaria en este caso–: quien relata, una primera persona que se constituye como tal en la medida en que se dirige a un tú; la segunda persona (“te ha enviado”); y lo relatado: la historia del mensajero que, por orden del emperador, debe llevar un mensaje a un súbdito. La frase de apertura: “El emperador [...] te ha enviado un mensaje” genera la expectativa, obvia por otro lado, de que ese sea el “mensaje imperial” del título. La expresión intercalada: “así dicen” hace provenir de un sujeto plural e indeterminado lo que el yo relata; es decir, quien relata abreva en las voces de otros, relata lo que otros han contado, han hecho circular. Lo cual vincula el acto de contar con una fuente de orden colectivo. No resulta menor que casi todo este primer párrafo, además, esté dedicado a configurar la imagen de ese “tú” en tanto personaje: el súbdito, que aparece en fuerte contraste con el emperador, es “el que está

1. Kafka, Franz. “Un mensaje imperial”, en *Relatos completos*, t. 1. Buenos Aires, Losada, 1979.

aparte”, “miserable”, “sombra insignificante [...] que ha huido a la más lejana lejanía”. Frente al lugar central y de exposición ante todos que se le da al emperador, que por más que se encuentre en su lecho de muerte irradia poder tal como irradia luz el sol imperial que es su símbolo, el súbdito aparece en lugar marginal y poco visible. Es el narrador quien lo visibiliza.

El mensaje será llevado por un mensajero, el emperador se lo dicta al oído. El ritual de la entrega del mensaje –como ritual parece concebido y construido, ¿tal vez porque “tanta importancia [le] otorgaba el emperador”?– se despliega en el segundo párrafo del relato. El foco está puesto aquí en el emperador, que “hizo arrodillar al mensajero”, “le susurró al oído el mensaje”, “corroboró la exactitud de lo dicho” y “ante todos ellos [los grandes del reino] despachó al mensajero”.

En el párrafo siguiente, el tercero y más extenso del relato, seguimos con nuestra mirada al mensajero. La narración hace que, como lectores, debamos asistir a un doble panorama: por un lado, los esfuerzos que positivamente lleva a cabo el mensajero para desplazarse y cumplir su cometido (“se puso inmediatamente en camino”, “se abre paso a través de la muchedumbre”, “Adelanta fácilmente, como ningún otro podría hacerlo”); por otro, la imposibilidad de que ese mensajero llegue a destino si nos atenemos al saber prospectivo del narrador, que asegura que no llegará. El coordinante adversativo abre el escenario de la imposibilidad (“*¡pero* la multitud es tan grande!”), para reiterarse un poco más tarde. A lo que se añadirá el modo hipotético de los verbos (“Si *tuviera* vía libre, *¿cómo volaría!* Y pronto *oirías* [el ‘tú súbdito’ reaparece] el magnífico golpear de sus puños en tu puerta”). A esto se suma la acumulación de obstáculos en el espacio (“los patios”, “el segundo palacio”, “nuevamente escaleras y patios”, “otro palacio más”); y la extensión desorbitada o exorbitante del tiempo (“y así durante milenios”).² El narrador sabe, entonces, algo que el mensajero,

2. Este párrafo es particularmente inquietante; la certeza del narrador, lejos de tranquilizar, perturba, en parte porque coexiste con la actitud resuelta y heroica del mensajero. Además de que en ese caos acumulativo se dibuja algo del orden de lo onírico (emparentado con las imágenes de *Cárceles*, de Piranesi).

que “inútilmente se esfuerza”, desconoce. El relato de ese viaje transcurre entre dos actitudes: la certeza ciega del cumplimiento orgulloso de la orden imperial –por parte del mensajero– y la imposibilidad cierta de que el mensajero pueda realizar su cometido –por parte del narrador–.

Y la segunda persona, hipotético futuro lector de aquel mensaje, figura central del cuarto y último párrafo del texto, ¿lo sabe? En tanto súbdito, presuponemos que no puede o no tiene por qué imaginar que el emperador vaya a enviarle mensaje alguno. Sin embargo, se lo construye en actitud de espera: “tú estás sentado a tu ventana [...] cuando cae la tarde”. Pero hemos omitido dos elementos de este enunciado: el “pero” inicial, y “te lo sueñas”. Esos dos elementos nos hacen dar un salto desde el plano del acontecimiento, declarado imposible por el narrador, al de la comunicación –ficcional– entre un autor creador/productor del relato y un lector o una lectora que se dispone a leer y a construir, al modo de un sueño, este mensaje, el relato mismo, que sí llega, y que está ahí para ser interpretado. El uso del verbo “soñar” (“te lo sueñas”) es particularmente significativo. El lector hace posible, en el plano de la comunicación literaria, lo que la anécdota del mensajero volvió imposible. Somos, en tanto lectores de este texto, quien espera junto a la ventana cuando cae la tarde, quien sueña.

El relato, cargado de reminiscencias de relato legendario,³ confunde en el título, entonces –ya estamos en condiciones de decirlo–, el mensaje imperial por ser de un emperador con el mensaje inescrutable –porque ¿qué le decía el emperador al súbdito?– de otro que tiene poder sobre quien lo lee: el poder del autor. ¿Qué hacer para enfrentar ese poder sino soñar, es decir, descifrar, interpretar, ingresar sin claves al núcleo de este mensaje? ¿No estará diciendo el texto –entre otras cosas, claro– que no hay caminos ciertos para descifrar un mensaje? ¿Que la literatura es ese cuerpo hermético que hay que resquebrajar a fuerza de otro poder/trabajo: el del sueño? Ese súbdito,

3. La parentética “así dicen” se vincula con ese carácter. Lo mismo que el tono *ejemplar* del relato.

o el súbdito que éramos mientras no éramos más que una “sombra insignificante”, se ha transformado en soñador.

No alcanza con decir que es este un texto sobre la literatura, un metatexto. O por lo menos no es tanto eso lo que ahora nos importa como el hecho de que este relato, que elige la forma del apólogo,⁴ remita en forma algo emblemática a una concepción de lo que es la literatura, de lo que es leer. Del enorme poder del lector como soñador, como sujeto imaginante: no un sujeto pasivo, sino uno que se dispone a construir un sentido, como se construye el sentido desde el trabajo con y por el sueño.

4. El apólogo es, genéricamente, una forma literaria de larga tradición en la literatura occidental (y no solo en ella). Se asocia a una intención moralizadora. En la producción de Kafka hay, recurrentemente, una utilización de esos géneros –el apólogo, la leyenda, el ejemplo– hibridados y atravesados por una sensibilidad propia de su tiempo –que, dado el carácter de adelantado del escritor checo, no ha dejado de ser el nuestro–.

Análisis de un texto: “Un día de trabajo”, de Truman Capote¹ La construcción ficcional: partir de la realidad para llegar a la verdad de la ficción²

Este texto inaugura la tercera y última parte de *Música para camaleones*, titulada “Retratos coloquiales”.³ Los dos anteriores –“Música para camaleones” (seis relatos) y “Féretros tallados a mano” (un relato largo)– incluyen textos claramente narrativos, mientras que en “Retratos coloquiales” cobra relevancia el diálogo. En todos ellos, a excepción del último de los retratos, se repite, con variaciones mínimas, una estructura básica: al comienzo, una indicación de época y de lugar. “Escena” es la palabra muchas veces elegida para brindar las coordenadas espaciales y temporales. La escena es aquí “Una lluviosa mañana de abril, 1979”. Y “la Segunda Avenida

1. Capote, Truman. “Un día de trabajo”, en *Música para camaleones*. Buenos Aires, Sudamericana, De Bolsillo, 2009 [1980]. Traducción de Rolando Costa Picazo. En adelante, se indicará entre paréntesis el número de página de la cita según esta edición.

2. Algunas zonas de este análisis remiten textualmente al trabajo que presentáramos con la profesora Silvia Calero para la Jornada de la Asociación Argentina de Estudios Americanos del año 2009: “De cómo encontrar la verdad a través de la ficción”.

3. En el original, “Conversational portraits”. Al traducir ese enunciado como “Retratos coloquiales”, el profesor Costa Picazo destaca –creo– el hecho de que la conversación tiene carácter coloquial en términos de registro (no se trata de los diálogos de Platón, ni de los de Oscar Wilde, por caso).

en la ciudad de Nueva York” (151). Como lectores, asociamos este procedimiento con la acotación escénica, que se va desdibujando como tal, dando lugar a la presentación de la figura que se retratará y a un despliegue narrativo-descriptivo propio del relato. Esa figura aparece unida a quien dialogará con ella, el personaje que adopta la primera persona de la narración: “[Voy] llevando una vieja bolsa de compras, de hule, repleta de materiales de limpieza de propiedad de Mary Sánchez, que va a mi lado tratando de protegerme con un paraguas, lo que no es muy difícil, ya que es mucho más alta que yo” (151). Esta imagen presidiendo el relato se graba en la mente del lector: tiene una fuerza y una plasticidad particulares. Se puede decir que, como en casi todos los demás “Retratos”, alternarán en el relato un diálogo, que ocupa un lugar preeminente, y un discurso comentado, colocado entre paréntesis –otra vez el efecto de la acotación escénica–. Este discurso, disparado por el intercambio dialógico, se refiere a hechos del presente narrativo, pero también incluye reflexiones del narrador, comentarios sobre el presente y evocaciones. Los interlocutores del diálogo son invariablemente el sujeto retratado y T. C., iniciales que valen como proyección de Truman Capote autor y que funcionan como un guiño que parece decir: “esto sucedió, yo estuve aquí, tomen ustedes, lectores, este diálogo como real”; no sería la primera vez, sabemos, que un texto nos somete a ese recurso propio de la literatura realista y también de la antirrealista: crear efecto o ilusión de realidad.

De lo dicho hasta ahora acerca de este retrato en particular, aplicable a los demás, se desprende que hay dos fuerzas que generan una fuerte tensión en el texto. Por una parte, hay algo que nos ancla a la realidad, a los hechos de los que ha participado este yo, vuelto T. C. cuando conversa y narrador de una anécdota vivida. Por otro, un conjunto de recursos que son propios de la ficción y que colaboran en la construcción del texto produciendo en nosotros, lectores, unos efectos que asociamos con los que suele dejarnos la experiencia de lo imaginario: una perspectiva sobre el mundo, sobre una subjetividad que tiene la ocasión afortunada de darse a conocer en sus pliegues más íntimos gracias al artificio del autor creador, unas imágenes

reveladoras de una verdad de la que no estábamos en posesión antes de leer el texto. Se trata, por cierto, de una verdad que no es necesario validar a través de una relación de correspondencia con hechos reales.

Será interesante, entonces, ir registrando cómo “Un día de trabajo” juega con esas dos fuerzas; cómo se manifiestan ellas en tanto procedimientos y cuál de ellas parece terminar victoriosa, aunque nunca excluya del todo a la otra (eso que Iser describe como “la simultaneidad de lo recíprocamente excluyente”).

Antes de que se inicie el diálogo entre T. C. y Mary Sánchez, el texto dedica cinco párrafos a construir a través de la descripción/retrato una primera imagen de la mujer. Así, brinda una serie de informaciones que más adelante, en el diálogo, se van a modular, adquiriendo una emotividad y un poder de convicción muy especiales. Desfilan entonces en este marco la referencia a su ocupación (“una profesional de la limpieza” que “trabaja unas nueve horas al día”); a su edad (“Mary tiene cincuenta y siete años”) a su procedencia (“nativa de un pueblito de Carolina del Sur”) y a su familia (su marido es “un portorriqueño, murió el verano pasado. Tiene una hija casada y tres hijos varones”). Pero a esta información que da el narrador se suma la palabra de Mary, intempestivamente unida a la de aquel: “el tercero ‘se ha ido, simplemente. Dios sabe adónde. [...] Le pregunté adónde estás, Pete” (151). Y este relato puntual de la mujer, referente a cómo recibe el tercer hijo la noticia de la muerte de su padre, deriva en consideraciones más generales: lo que debe a su esposo, pese a su permanente borrachera y a que nunca se ocupó de ella ni de los hijos; el valor que le da a haberse vuelto católica, siendo antes bautista, a instancias de él.

La elección de tomar la palabra del personaje conservando su registro, sin traducirla al registro del narrador, anticipa la riqueza del diálogo que se va a desarrollar más adelante y erige al personaje objeto del retrato en un sujeto que cobra autonomía y dimensión propia: fuerte marca de ficcionalidad. También aparece la palabra de Mary cuando el narrador describe la singularidad de su rostro: “Yo no soy negra. Soy morena”

(152).⁴ Y hay más informaciones: desde cuándo Mary trabaja para el personaje narrador y por qué él la acompaña esta mañana lluviosa (“Una vez le dije que me gustaría seguirla durante un día de trabajo” [152]), así como la dedicación a sus clientes –con quienes se comunica muchas veces por notas, ya que están casi siempre ausentes cuando va a trabajar a sus domicilios– cierran esta zona inicial del texto.

Lo interesante es ver cómo todas estas informaciones, expositivas en principio por más que se van cargando de subjetividad, adquieren una nueva forma a lo largo del diálogo y de las observaciones del narrador que el diálogo promueve. Esto es: se materializan, cobran un cuerpo, muestran a través de la *representación*, tal como la ficción sabe hacerlo. A la vez, el tiempo presente en que se desenvuelve el diálogo y que prolonga el presente de la “escena” inicial, crea la ilusión de que lo que leemos acontece en un aquí y ahora.

Tres son los domicilios –tres suelen ser las pruebas del héroe en el relato tradicional– por los que transitan Mary y su acompañante. En el primero, la actitud de la mujer es compasiva y maternal para con el dueño, a quien nunca ha visto: “Compra lo que puede”, dice refiriéndose a las botellas de vodka en miniatura que se ven “por todas partes”. “Supongo que su familia le saca todo el dinero”. Y más tarde: “Andrew Trask. Pobre diablo asustado [...]. Voy a dejar las luces encendidas. No es bueno que entre en una pieza oscura” (154, 155). En el segundo vive Miss Shaw, que a Mary le cuesta comprender: demasiados libros, demasiados amigos, “perfumes maravillosos”. Pero “[ha] asesinado a su bebé, con un médico”, motivo por el cual la ha acompañado en su convalecencia, aunque “yo no apruebo eso, es contrario a mis creencias” (156 y 158). En el tercero vive el matrimonio Berkowitz, unos “judíos pomposos” (159). Aquí no habrá la menor empatía de Mary para con sus empleadores, ausencia de empatía a la que el acompañante adhiere desde el sarcasmo de sus observaciones. Además, la situación se revier-

4. El término en el original es *niger*; tiene un matiz reivindicatorio y polémico que Mary no quiere asumir. Por eso: “no soy negra”.

te: este hábitat no va a ser ordenado ni puesto a punto, sino que la trabajadora y el intruso se servirán de las exquisiteces que guarda la heladera y encenderán la radio para bailar al son de “una música estruendosa, con compás latino” (163). El espacio de trabajo se transforma en espacio de diversión, juego y deseo. La marihuana que empezó acompañando la tarea de Mary ya en el departamento de Mister Trask, que ella convidó a su amigo y que va surtiendo sus efectos, lleva a ambos a un estado de embriaguez culminante en este ámbito, justo en el momento en que llegan los dueños; estos, horrorizados, la interrogan y la despiden, no sin antes escuchar que Mary avisa que se va: “hoy es mi último día, me cansé de hacer de esclava negra aquí”. Pero todavía falta, aminorados los efectos del “follaje peruano” (165), llegar a la “iglesia angosta” en la que Mary convida ahora a su compañero con un rosario y donde reza “por todas esas almas perdidas en la oscuridad” (166).

¿Cuál es esa verdad que no necesita de una correspondencia con la realidad para ser significada y que surge de este texto? Una respuesta posible, la que me gustaría plantear aquí, tiene que ver con la revelación de una subjetividad, lograda a partir de esa construcción que, por un lado, finge el reflejo y la atención puesta en sujetos y hechos reales, pero por otro los decanta, los supera y transfigura. Que es como decir: exhibe el procedimiento de hacer como si fuera real para volverlo solo un posible que excede las coordenadas de la vida: *el posible de la ficción*. La revelación condensa al personaje en su verdad, la que el texto transmite. No por nada el narrador “[quiere] que [M. S.] viva para siempre”. Así, Mary Sánchez trasciende, ingresada a la ficción, la información que la voz narrativa nos acerca en la parte inicial del relato. Asociada a una nueva forma de la santidad, “[logra] camuflar el caos” en el departamento de Andrew Trask. Al bailar bajo los efectos de la muy potente y fina hierba que fuma (“Nunca fumo para drogarme, un poquito, nada más, para borrar lo malo” [155]), “está en trance, en ese estado de gracia que supuestamente alcanzan los santos al tener una visión” (163). Aborto y suicidio están “en contra de [sus] creencias”, pero perdona a Miss Shaw y a la madre suicida de T. C., y las nombra en sus oraciones del final,

allí donde se vuelve la suplicante que ordena a su acompañante rogar junto con ella.

Transformada en un sujeto autónomo por ser dueña de su registro verbal y de su particular modo de hacer; empática en sus contradicciones; capaz de gozar allí donde nadie lo hubiera esperado; intercesora a través de sus rezos de “las almas perdidas”; triunfante, al fin, de la rutina que se prejuzga rige la vida de la empleada doméstica, el texto la construye desde la mirada de un narrador e interlocutor a quien se le ha revelado. Esa *revelación* es la que el texto transmite.

Ahora sí el retrato, esa conocida pieza retórica, transmite una verdad. La verdad de la ficción.

Análisis de un texto: “El baldío”, de Augusto Roa Bastos¹ Narrar el límite: una penetrante y develadora mirada “desde afuera”

En la oscuridad de la noche, un hombre arrastra –con un gesto ajeno al cuidado y también a la piedad– el cuerpo de un muerto a través de un espacio baldío, próximo al Riachuelo. Cuidando no ser visto, lo deposita en un lugar que ve conveniente y lo oculta debajo de ramas y desperdicios. Cuando está por retirarse –sudoroso, con rabia–, escucha el vagido de una criatura. Primero se sobresalta, luego decide llevárselo y huye perdiéndose en la oscuridad.

Esta anécdota, absolutamente naturalizable desde la opinión común² es relatada aquí de un modo muy singular. Potencia al extremo la experiencia límite, representando las dimensiones más primarias e instintivas de los sujetos, exhibiendo la coexistencia de la contradicción y la ambigüedad que la psiquis humana alberga. Sin hacer ninguna concesión sentimental ni

1. Roa Bastos, Augusto. “El baldío”, en *Antología personal*. México, Nueva Imagen, 1980.

2. Las noticias policiales, transmitidas por diarios amarillistas, por tantos canales televisivos, por las redes, amputan nuestra capacidad de sentir; no generan la distancia que nos permite reflexionar, formular hipótesis, juzgar desde una mirada analítica y no desde el juicio brutal e inmediato. Es en ese sentido que me refiero a la naturalización.

ideológica, nos hace participar de un mundo tanto exterior –esto es, físico, social– como también interior –una conciencia que podemos reconstruir a partir de dos o tres imágenes y numerosos gestos–.

He optado por hacer un seguimiento muy pormenorizado del texto, como si lo estuviéramos leyendo con lupa; porque me parece que el modo en que este autor textual/narrador cuenta y en que nos hace responder como lectores requiere, precisamente, de nosotros una lectura crítica pormenorizada, singularizadora, sensible a los más diversos acentos del discurso, atenta a los mínimos efectos.

El relato se inicia con un *indicio*: “no tenían cara”, predicación que se complementa a la perfección con las que siguen: “chorreados, comidos por la oscuridad”. La idea de disolución domina en este primer momento la lectura. Quien lee no sabe de quién se habla, si de humanos, de animales o de otra forma de existencia. Pero que lo que caracterice a estos seres sea no tener una cara hace pensar en humanos, solo que privados de algo fundamental, característico y distintivo; porque si hay expectativa de hallar una cara, es porque de humanos se trata. Las “dos siluetas vagamente humanas” lo confirmarán, siluetas vinculadas a “cuerpos reabsorbidos en la oscuridad”.

Hay, en el brevísimo recorrido que hemos hecho hasta aquí, una marca de indiferenciación presente a partir de los sentidos que vamos produciendo en tanto lectores: los de la *privación* y el *borramiento*. Esta indiferenciación le hace difícil, tanto al narrador como a quien lee, identificar a ese sujeto plural. La *voz* narrativa es una tercera persona que narra como si, corporizada en un personaje, estuviera observando. Pero no da señal alguna de ser un personaje, sino una mirada (*visión*) que sigue a la manera de una sombra a estas siluetas inidentificables; a la vez, parecería ir, muy de a poco, comprendiendo de qué se trata eso que ve, a partir de ciertas propiedades que transforma en informaciones para el lector. Y solo a medida que va sabiendo, hace saber a los lectores.

En seguida entendemos que los dueños de esas siluetas, “iguales y distintos”, tienen algo en común, porque son “uno” y “el otro”, pero están diferenciados por el hecho de ser uno

arrastrado por el otro. El arrastrado es inerte (¿un humano inerte?), mientras que el que arrastra, “encorvado”, jadea por el esfuerzo.

De golpe, aparece la posibilidad de reconstruir un ámbito (nuevos informantes): hay “malezas” y “desperdicios”, y “olor a agua estancada del Riachuelo”, sumado a “la fetidez dulzarrona del baldío hediendo a herrumbre, a excrementos de animales, ese olor pastoso por la amenaza de mal tiempo que el hombre manoteaba de tanto en tanto para despegárselo de la cara”. Estos dos hombres están en el baldío que se nos anunciaba en el título del relato. Y al sentido de la vista, que tan trabajosamente ha conquistado los objetos que hay para ver, y al del olfato, se agrega ahora el del oído: “Varillitas de vidrio o metal entrechocaban entre los yuyos, aunque de seguro ninguno de los dos oiría ese cantito isócrono, fantasmal. Tampoco el apagado rumor de la ciudad que allí parecía trepidar bajo tierra”. Quiere decir que la voz narrativa, el narrador en tercera persona, da cuenta de un rumor que, supone, ninguno de los dos hombres escucharía. Destaquemos dos fenómenos: para el narrador (que no es de los que saben más, que no es un narrador por detrás) ha sido laborioso dar forma, sacar de la disolución a las dos figuras humanas para reconocer que una es llevada por la otra, y en qué posición y dónde se encuentran; además, no puede afirmar con certeza si oyen o no algo que él supone podría escucharse; por eso, utiliza 1) el verbo en potencial “oiría”; 2) un “de seguro”, que implica asegurar, pero desde la suposición; y 3) el verbo “parecer” –lo que parece no es–.

Lo que escucha el que arrastraba³ es “tal vez [otra vez la conjetura] ese ruido blando y sordo del cuerpo al rebotar sobre el terreno, el siseo de restos de papeles o el opaco golpe de los zapatos contra las latas y cascotes”. Este narrador, entonces, observa *desde afuera* y conjetura. Las suposiciones y conjeturas vienen de lo que dice la experiencia, o el sentido común. Lo que sacamos

3. Y esto también debe suponerlo el narrador: no es cualquier cosa arrastrar un cuerpo, hay preocupación por ese cuerpo, y se sugiere, entonces, que eso distrae de otros rumores.

en conclusión es que un hombre arrastra el cuerpo de un muerto, en la oscuridad de un baldío, junto al Riachuelo, en un ámbito citadino. Y lo arrastra dificultosamente. Pero no solo porque no es fácil arrastrar a un muerto que ofrece una “resistencia pasiva que se le empacaba de vez en cuando en los obstáculos”, sino por la mezcla de sensaciones y emociones que “acaso” –otra vez la duda– lo asaltan: “miedo”, “repugnancia” y “apuro”. El hombre que arrastra está apurado por dejar el cuerpo.

Sabremos luego que busca hacer esto a escondidas, puesto que intenta ocultarse, tendiéndose junto al cuerpo del otro, cuando “faros de un auto en una curva desparramaron de pronto una claridad amarilla que llegó en oleadas sobre los montículos de basura”. Esa luz, apenas, descubrió en ellos una cara: “ahora volvieron a tener cara”, dice el narrador. Aunque “la oscuridad volvió a tragarlas enseguida”.

Y antes, primero –pero esto se cuenta después: el narrador nos ofrece un brevísimo relato *retrospectivo* –, llevaba de los brazos al hombre, hasta que optó por llevarlo desde las piernas y dándole la espalda; lo creyó mejor, menos difícil. ¿Y antes? ¿Cuál fue el suceso que condujo a este episodio? No lo sabemos, no hay voz que lo conjeture. Hay una *elipsis* que nos hace ignorar qué sucedió antes: ¿qué relación hay entre el hombre arrastrado y el que lo lleva? ¿No estamos convencidos ya de que ese cuerpo es el de un muerto? Entonces, ¿se trató de un asesinato? ¿De una muerte fortuita? ¿Quién mató a ese hombre que ahora hay que ocultar? ¿Lo mató el que lo arrastra? ¿O de quién se ha vuelto cómplice, si oculta el cuerpo de un hombre que otro ha matado?

Ese hecho (un hombre ha sido asesinado), sin el cual es imposible pensar este al que estamos asistiendo, no está explicitado. Se supone. Lo que sí sabemos, porque el narrador lo cuenta, es que alguien arrastra el cuerpo de un hombre muerto por un baldío y que busca ocultarlo:⁴ “ya habían llegado a un sitio donde la maleza era más alta. Lo acomodó como pudo, lo

4. Función núcleo: un hombre lleva al muerto a un baldío para ocultarlo. O bien: secuencia del ocultamiento del cuerpo del delito.

arropó con basura, ramas secas, cascotes. Parecía de improviso querer protegerlo de ese olor que llenaba el baldío o de la lluvia que no tardaría en caer”. “Acomodó” y “arropó” son los verbos que el narrador utiliza para dar cuenta de cómo oculta el hombre vivo al muerto. Explicación que esa voz narrativa da y se da, puesto que dice: “parecía [...] querer protegerlo”. El gesto del hombre es interpretado como deseo de protección, aunque el modo de cubrir el cuerpo sea, fríamente mirado, torpe y, sobre todo, brutal: con “basura, ramas secas, cascotes”.

Pero (*lectores textuales*) no podemos mirar sino a partir de la mirada del narrador, que hace ingresar un campo semántico diferente, vinculado al cuidado, a la protección. ¿Nos está preparando esa voz narrativa para aceptar lo que vendrá inmediatamente? Porque el hombre, finalizada la tarea que lo hace sudar y escupir, de golpe “escuchó ese vagido que lo sobresaltó”.

A partir de allí, primero, la confusión: creer que el llanto viene del lugar donde termina de depositar y tapar al hombre: “Subía débil y sofocado del yuyal, como si el otro hubiera comenzado a quejarse con lloro de recién nacido bajo su túmulo de basura”. La primera respuesta es la huida (“Iba a huir”), pero la luz del relámpago lo encandila, le da idea del tramo recorrido y lo lleva a agacharse, donde “[husmea] casi ese vagido tenue, estrangulado, insistente”. A partir de allí, la lucha entre tomar el bulto blanquecino o dejarlo donde está; la lucha entre enterarse –para proteger– o permanecer ajeno y abandonar ese vagido a la intemperie: “Se levantó para irse, dio unos pasos tambaleando, pero no pudo avanzar. Ahora el vagido tironeaba de él. Regresó poco a poco, a tientas, jadeante.⁵ Volvió a arrodillarse titubeando todavía”. Ese titubeo condensa el gesto contradictorio del hombre, el que se da entre huir y dejar todo como está, o ceder a la curiosidad de saber y comprometerse. Hasta que “tendió la mano. El papel del envoltorio crujió”. Y, por primera vez en todo el relato, se dice algo que el personaje percibió, pero no el narrador desde afuera que nos venía abriendo camino por la oscuridad. Parecería que, por un

5. Como cuando arrastraba el cuerpo del muerto.

momento, el narrador, sombra del personaje, se instalara en su cuerpo y su conciencia –¡tanto se le acerca!– y pudiera darse cuenta, como él, de que “Entre las hojas del diario se debatía una formita humana. El hombre la tomó en sus brazos”.

Luego, la voz narrativa dará cuenta de la serie de contradicciones por las que el hombre pasa antes de tomar el cuerpo vivo y huir con él: se trata de reacciones y emociones que ese narrador bien puede suponer a partir de lo que ve, a partir de la focalización elegida. Si antes también el personaje estuvo entre el miedo, la repugnancia y el apuro, ahora “[se] incorporó lentamente, como *asqueado* de una *repentina ternura* semejante al más *extremo desamparo*, y quitándose el saco arropó con él a la criatura húmeda y lloriqueante” (los destacados son míos).

Y para fortalecer esta mirada exterior, la huida se traduce en esta frase contundente: “se alejó del yuyal con el vagido y desapareció en la oscuridad”.

Llamativo resulta el lugar que el relato (el autor textual) le da a lo imprevisto. Porque las dos posibilidades más esperables son que el *proyecto narrativo* (ocultar el cadáver) se cumpla, como de hecho sucede, o que no se cumpla (alguien sigue al hombre sin que él se dé cuenta, y entonces su plan se ve frustrado y él, en franco riesgo).

Pero la irrupción de este imprevisto hace aparecer otro *programa narrativo*, que requiere otros actores. El sujeto será siempre el hombre que arrastró el cadáver por el baldío, pero, mientras que el primer actor es llevado por el cálculo y su objeto es suprimir la prueba de un acto delictivo –propio o ajeno–, el segundo, el que se configura hacia el final del relato es llevado por el instinto de poner a salvo a un ser indefenso: “Su gesto fue torpe y desmemoriado, el gesto de alguien que no sabe lo que hace pero que de todos modos no puede dejar de hacerlo”. De este modo, el personaje pasa a encerrar en sí dos tendencias opuestas, en una tensión que solo el cuento hace soportable: destrucción y ocultamiento; salvación y des-cubrimiento.

Por otro lado, en la medida en que la acción llevada a cabo no puede tener testigos, es la narración en tercera persona la que aparece como opción posible. Hasta el acto salvador compromete al personaje, porque ha encontrado a la criatura en

un lugar que se ha vuelto prohibido para él. Observamos que la tercera persona por detrás daría demasiadas explicaciones; y posiblemente no podría hacerse cargo en tan breve extensión –clave de la eficacia de este relato– del despliegue de razones que acá se transforman en puras conjeturas del lector;⁶ la tercera focalizada internamente en el personaje –a la manera de un intérprete– o la primera persona nos colocarían frente a la dificultad de que habría que delegar en el sujeto la función de exponer su propia interioridad. La elección de la tercera con focalización externa, en cambio, permite observar y conjeturar sobre desplazamientos, gestos, acciones y reacciones. Y es esto lo que, paradójicamente, abre infinitamente la significación del relato. De la mirada más desapegada se obtiene la mayor información, la impresión más intensa, la mayor carga en términos de efectos estéticos y éticos.

6. En *A sangre fría*, Truman Capote pudo dar cuenta, a través del diálogo que le hace mantener con el periodista, de las complejidades del personaje, psicológica y socialmente marginado, que se ve envuelto en un proyecto criminal como autor material del crimen. El género novelesco dio la posibilidad de desplegar esa problemática, y otras, dada su extensión.



Análisis de dos poemas de Alejandra Pizarnik:¹ la privación como condición del poetizar

La lectura de un poema desgajado de su contexto es siempre una invitación y hasta una provocación para leer el corpus del cual ese poema forma parte. Es más: genera la necesidad de conocer “la obra” del autor o la autora de esa pieza que leemos como única. Si bien es cierto que esto puede afirmarse de las diversas formas de lo literario, creemos que vale particularmente para la poesía. Para saldar apenas esta cuestión en relación con la lectura de los dos poemas seleccionados, anticipamos, sobre todo para quienes nunca han leído en forma sostenida la producción de esta enorme poeta, que constituyen, en mi opinión, una muestra de su estética (una estética en devenir: ninguna estética permanece igual a sí misma a lo largo de la historia de la producción de un creador o creadora); así como una muestra de la construcción de una subjetividad en la escritura.

Sabemos, por otro lado, que suele abordarse la lectura de la poesía de Pizarnik condicionados/as, aun mínimamente, por

1. Pizarnik, Alejandra. “El ausente”, de *Las aventuras perdidas* (1958) y n° 6 de *Árbol de Diana* (1962), en *Poesía completa*. Barcelona, Lumen, 2001, pp. 97 y 108.

lo que en ese nombre resuena: figura emblemática de la denominada “generación del sesenta” en Argentina; concepción de la poesía como absoluto; exposición de una subjetividad herida, colocada en un borde, siempre: un borde entre el silencio y la palabra, entre la vida y la muerte. Pero lo que interesa es experimentar cómo, en forma concreta, en la vibración de un poema, en los accidentes de un lenguaje, estas generalidades cobran cuerpo. Veamos, entonces, qué leemos en estos poemas.

“El ausente”: un texto sobre la ausencia, sobre lo ausente, sobre un ausente. Presencia, de entrada, de un tópico con el que la poesía nos ha familiarizado, tanto como numerosos poemas de Pizarnik: porque hay ausencia hay poema, y a través del tejido del poema se logra presentificar a ese sujeto que está en otra parte (remota). Roland Barthes así lo enuncia (1984 [1977]): “Ausencia: Todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado –sean cuales fueren la causa y la duración– y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono”.

El fragmento de Barthes parece comentar –sin saberlo– el poema escrito casi veinte años antes. Organizado en dos partes numeradas, cada una consta de seis versos, que oscilan entre las seis y las doce sílabas en el nivel de la métrica. Es decir que estas oscilaciones métricas atraviesan el breve poema, otorgándole un aspecto y una sonoridad unitaria, homogénea. La diferencia se percibe en el plano gráfico, ya que la primera parte es una estrofa, mientras que en la segunda hay dos. En esa primera parte, el tú no aparece nunca invocado, y si el yo aparece en forma explícita lo hace exclusivamente en el cuarto verso: “Me deliro, me desplumo”. Esta primera persona gramatical del verbo en forma reflexiva se manifiesta en medio de unas terceras personas que remiten, sin embargo, al territorio del yo: porque esa “sangre [que] quiere sentarse”; esa “razón de amor” que le han robado; esa “Ausencia desnuda” forman parte del escenario de la propia subjetividad. El yo, proyectado así en la tercera (la no persona de Benveniste), se fragmenta, se quiebra; pero tal vez solo así sea posible para este yo –que se delira y se despluma– remitir a su propia condición, como si de otro se tratara. Los dos versos finales articulan una pregunta en la

que resuena la palabra del Evangelio, la de Jesús en la cruz dirigiéndose al padre (ausente): “Por qué me has abandonado”. Esa pregunta introduce en el plano léxico la idea de abandono –la ausencia provoca [mi] abandono [de ti]–; a la vez que se instala un paralelismo entre un mundo abandonado por dios –así, con minúscula– y un yo abandonado por el tú. Que el tú sea quien abandona nos lo corrobora la segunda parte que, orientada hacia la segunda persona invocada en el inicio de cada breve estrofa (“Sin ti”, anáfora que golpea como para que no olvidemos) hace aparecer una tercera instancia: la vida, en la que el yo se insertaría como extraña,² como mendiga de “fervor”, ¿fervor vital? ¿Esa sustancia de la que la ausencia del tú la priva? Los semas³ de la privación, del despojo, atraviesan el poema: “han robado”, “ausencia desnuda”, “des-plumo”, “sin ti”, “mendigar”. Privación y despojo que materializan la ausencia. Pero no solo esta línea semántica articula el poema, sino también un recorrido que, sutil, va de la muerte a la vida, ambas atenuadas, no plenas, como si tuvieran las dos una existencia a medias. “La sangre quiere sentarse”: sangre personificada, humanizada, que en lugar de “erguirse” se sienta, se aplaca. Ese aplacarse de la sangre se asocia con una ausencia de otro, “el ausente” del título, que deja al yo en estado de abandono. Luego: ese abandono aparece ligado claramente a la muerte: sol (día, luz) que “cae como un muerto abandonado”. Y de ese abandono letal se sale fragmentando al sujeto, al yo, al duplicarlo y volverlo a un tiempo activo y pasivo: “me torno en mis brazos/ y me llevo a la vida”. Pero para “mendigar fervor” como si, privado de toda energía, el yo debiera suplicar por el calor de la sangre, elemento vital.

¿Qué hace, entonces, este poema? No otra cosa que dispersar, como migajas en el camino del bosque, solo que verbalmente, las huellas del abandono provocado en el yo por el tú ausente.

2. Elegimos el género femenino para adjetivar a este sujeto poético porque la matriz cultural que subyace en el poema no parece desmentir una dupla que responde al binarismo. Un tú masculino se ausenta y deja subjetivamente en situación de abandono a un yo/ella femenino.

3. Unidades mínimas de significación (véase Ducrot y Todorov, 1979 [1972]: 306 a 308).

En el poema 6 de *Árbol de Diana*, vuelve a darse esa proyección del yo en una tercera persona a la que hemos hecho referencia en relación con “El ausente”. Pero esa proyección se sostiene en la totalidad del brevísimo y no por eso menos potente poema, compuesto por versos en *contínuum*, sin puntuación alguna. Así, “ella” aparece presidiendo tres de los versos impares del poema, sujeto de oraciones construidas de modo muy similar, verdaderos paralelismos. Los otros tres versos, los pares, resuelven el encabalgamiento que se opera en los versos anteriores; el segundo y cuarto muestran una estructura paralela perfecta (subordinante más un término sustantivo). El sexto cierra el poema y le da un fuerte tono conclusivo al no repetir la estructura paralela, y constituirse en cambio como brevísima proposición sustantiva, que, rotunda, refiere a lo que no es: “lo que no existe”. Pero, retomando otra vez la lectura gradual del poema, del primero al sexto versos, surge la hipótesis de que eso “que no existe” pudiera ser nombrado. Es más: si hay “miedo de no saber nombrar[lo]” es porque esa posibilidad de nombrar existe.

Si nos detenemos antes que nada en los últimos versos del poema es porque ellos nos dan la clave para leer los anteriores y el poema en su conjunto. Porque saber nombrar o no es actividad propia de quien nomina. ¿No será por excelencia un poeta, una poeta, quien nomina, quien se dedica a nominar? Y más aún si se trata de nombrar “lo que no existe”. Cada uno de los predicados que se le atribuyen a “ella”, sujeto sintáctico y semántico de las tres ¿proposiciones? del poema, pueden verse, a la luz de esta interpretación, como propias de la actividad del poeta: esta aparece asociada a la memoria, a las visiones, al nombrar.⁴ Entonces “ella” es la poeta, y claramente puede pensarse el poema como poética.

4. Poetizar es trabajar desde la memoria (¿una memoria en sus orígenes, arcano “paraíso de la memoria”?); ir en pos de las visiones (como las que refirieron Blake, Nerval, Rimbaud, poetas visitados por la poesía de esta autora); intentar nombrar lo que aún no se ha dicho, lo indecible (gesto radical del/de la poeta de vanguardia, ¿o de toda poesía?) y temer no poder hacerlo.

Aquí también la privación se hace presente: desnudarse, desconocer, tener miedo –como posible desapropiación por no lograr lo deseado–, no saber. Pero esta privación no parece ser una condición a la que se ha llegado por abandono de quien se ha ido, como en el poema “El ausente”, sino más bien una serie de rasgos de los que el sujeto está en posesión para ejercer la potencia creadora. Y para ejercerla desde el desamparo inicial, paradisiaco; desde el no saber, desde las visiones que no se sabe adónde llevan (visiones de “feroz destino”).



Análisis de un texto: “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia,¹ o de cómo apelar a la literatura para decir una verdad escamoteada y censurada

El relato está organizado en dos partes, señaladas con sendos números romanos. Ya desde la primera lectura, llama la atención la diferencia de estilos. De la primera parte se diría sin duda que se trata de una narración literaria. De la segunda, que se trata de un relato mucho más llano y lineal que el primero. Es un relato que tiende a dar informaciones, poner al tanto de hechos y de diálogos, sembrado de una que otra valoración explícita de la voz narrativa (“desolado panorama literario nacional”, “aspecto concentrado y un poco metafísico”, “el asunto parecía resuelto”, “bajó la cara y se largó a escribir casi sin pensar, como si alguien le dictara”); todos estos elementos que presenta –informaciones, hechos, diálogos–² confirman a quien lee que se halla frente a un relato policial, en el cual el acento está puesto en el conflicto entre

1. Piglia, Ricardo. “La loca y el relato del crimen”, en *Prisión perpetua*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988 [1975].

2. Informaciones (eso que Barthes denomina *informantes*, “datos puros”): quiénes son Renzi, Luna, Rinaldi. Hechos: Larry ha sido asesinada; Renzi recibe y acata la orden de “hacer policiales”, porque el compañero del diario que cumple ese papel está enfermo; Renzi va al Departamento de Policía; Renzi decide escribir; diálogos entre Renzi y Luna, entre Renzi y Rinaldi.

las dos versiones relativas a la identidad del asesino. Se puede añadir que esta segunda parte se asocia más con una crónica, o mejor, con la puesta en escena de los elementos que posibilitarían escribir una crónica, llevándonos a los escenarios por los que transita un periodista de policiales, aunque este no lo sea y deba hacer como si lo fuera. Así, pondrá en juego unos saberes que lo transformarán en el investigador, en el detective (el famoso caso del investigador no profesional propio del cuento policial argentino del siglo XX)³ que le permiten acceder a la resolución del caso.

Por el momento, no avanzamos más. En cambio, parecería importante justificar el porqué de esta impresión relativa a que esa primera parte se diferencia de la segunda por su carácter literario. Pero antes, una aclaración, para salir al encuentro de la objeción siguiente: ¿no estamos leyendo todo el texto “La loca y el relato del crimen” como un texto literario? La respuesta es que en efecto es así, pero nos referimos en todo caso a que en este texto hay una sección que *representa* lo literario, y otra que *representa* un tipo de comunicación más referencial, más lineal y ligada a los hechos; estos se encuentran allí y quien lee debe relacionarlos y extraer algunas conclusiones, que por supuesto afectarán a la totalidad de la comprensión y apropiación del texto.

En la primera parte, en cambio, la orientación que se le imprime al relato es la de un narrador dueño ya de ciertos saberes,⁴ que encauzan la narración. Hay una mirada de narrador comprometido con ciertas valoraciones: Almada es la figura que preside el relato, el rufián de quien el narrador sabe, porque se ha instalado en su conciencia, que aparenta algo que en verdad no experimenta: “Gordo, difuso, melancólico [...] Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento”. Esta duplicidad en el ánimo: euforia

3. Caso paradigmático: Daniel Hernández en *Variaciones en rojo*, de Rodolfo Walsh (Buenos Aires, De La Flor, 2020).

4. Como veremos, dentro del relato tendremos una explicación “empírica”, del motivo por el cual este narrador en tercera sabe/conoce sobre estos personajes.

y abatimiento, será la antesala de la ira que lo hará humillar a la mendiga, Angélica Echevarne, en una especie de acto preparatorio del homicidio que va a cometer. En efecto –se sabrá después siguiendo al periodista investigador–, matará a Larry; aunque ya se puede intuir y presentir en esta primera parte, cuando leemos junto con Antúnez el mensaje que Larry, que “hacía una semana que vivía” con él, le deja escrito con lápiz labial en el espejo, suplicándole que se vaya: “salvate vos, Juan”, porque “Almada [...] sabe todo lo nuestro”.

El narrador, entonces, conoce la interioridad de Almada, la de Antúnez, construye esas figuras como lo hace el narrador de literatura, deteniéndose en las sutilezas de la apariencia, en descripciones de la interioridad: el sentir de los personajes, tan opuestos en este caso –como para esperar que haya conflicto–, pese a que ambos se dedican a lo mismo: son proxenetas. Pero Almada tiene iniciativa (“Años que quiero levantar vuelo. [...] Ponerme por mi cuenta en Panamá, Quito, Ecuador”); es irascible y no tiene límites (“Poder humillarla una vez”, se dice pensado en Larry. Y añade: “Quebrarla en dos para hacerla gemir y entregarse”). Antúnez, en cambio, es caracterizado de entrada como “sosegado, manso ya, agradecido a esa sutil combinación de los hechos de la vida que él llamaba su destino”. Es Larry quien le pide que vivan juntos, que se quede. Y es desde esa resignación como presiente, “antes de abrir la puerta de la pieza [...] que la mujer se le había ido y que todo empezaba a perderse”. Cuando lea la inscripción en el espejo sabrá –como los/as lectores– que no se trata de que ella quiera abandonarlo sino de que Almada la ha amenazado (luego cometerá el homicidio).

Insisto en que, frente a la compleja construcción de estas primeras páginas, la parte II del relato no solo carece del espesor subjetivo y creativo –por decirlo de algún modo– propio de la primera, sino que se construye, inicialmente, obedeciendo a los lugares comunes ideológicos propios de la doxa, la opinión común, el pensamiento aceptado como sensato y corriente y no cuestionado por quien lo sustenta. Así, la voz narrativa, como contaminada por el discurso al uso de las crónicas policiales, del que después progresivamente se irá despegando y

despojando, utiliza casi al inicio fórmulas tales como “habían encontrado a la mujer *cosida a puñaladas*”, “una pordiosera *medio loca* [...] [que] *acunaba el cadáver* como si fuera una muñeca” (los destacados son míos). Por otra parte, la primera recomendación de Luna, director del diario para el que trabaja Renzi, es “Tratá de ver si podés inventar algo que sirva”. Inventar una resolución del caso: el asesinato de Larry, que sirva al verosímil de la opinión común. Para Rinaldi, el cronista de policiales de otro diario con quien Renzi se encuentra en el Departamento de Policía, “todos [los criminales] dicen que no fueron y hablan como si estuvieran soñando”; y sobre el discurso de la mendiga comenta a Renzi: “Pero no ve lo rayada que está [...]. ¿No se da cuenta de que repite siempre lo mismo desde que la encontraron?”.

Finalmente, cuando Renzi entusiasmado explica a Luna que ha encontrado la solución al caso (“Tengo la prueba de que Antúnez no mató a la mujer. Fue otro, un tipo que él nombró, un tal Almada, el gordo Almada”), la respuesta de Luna es sarcástica primero (“Así que Antúnez dice que fue Almada y vos le creés”); luego, de sorprendida incredulidad (“¿Eso lo aprendiste en la Facultad?”), cuando Renzi le explica que, desde los estudios lingüísticos –en los que se ha especializado–, es posible separar, en un discurso psicótico, la repetición incoherente, que obedece a un molde, de “lo nuevo [...] lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva”. Es de allí de donde surge la verdad: “El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir”.

Pero cuando Renzi le dice que con eso no va a escribir una tesis, sino que “lo vamos a publicar en el diario”, Luna ejerce una censura brutal, acompañada de un discurso que adopta argumentos insostenibles para la lógica –y la ética–, pero no para la doxa: “el tipo ese está cocinado, no tiene abogados, es un cafishio, la mató porque a la larga terminan así las locas esas”; o “no hay que buscarse problemas con la policía”, al tiempo que en un lapsus que él mismo no reconoce atribuye a su tarea de director del periódico el carácter de “negocio”. Argumentos que terminan en un gesto paternalista: “¿vos te querés arruinar la vida? [...] Tomate el día franco, andá al cine, hacé lo que quie-

ras, pero no armes lío”, porque Renzi ha anunciado que le va a mandar los papeles al juez.

Es aquí donde aparece representada la función de la literatura como depositaria de la verdad frente al discurso de la crónica policial amañada a una supuesta verosimilitud del sentido común, que ubica definitivamente en el lugar del margen a la pordiosera loca y al “cafishio” [que] “está cocinado, no tiene abogados”. En ese bando –marginal, de perdedor– se coloca Renzi para tomar su decisión: “Iba a redactar su renuncia; iba a escribir una carta al juez”. Pero en vez de eso, empieza a escribir ese relato que comienza igual que “La loca y el relato del crimen”: “Gordo, difuso, melancólico, etc.”. Por eso, la perspectiva narrativa de la primera parte del relato remitía a ese saber sobre los personajes: porque es el relato de Renzi, que se distancia utilizando una voz en tercera persona. Frente a la posibilidad de asumir la verosimilitud demandada al cronista que cubre policiales; quebrando la expectativa de que brinde una resolución digerible para la policía –no olvidemos, además, que a Almada “lo protegen de arriba”– y para las valoraciones del lector habitué de crónicas policiales, Renzi hará literatura.

Enorme fe en la respuesta lectora manifiesta esta narración, ya que quienes lo leemos asistimos tan solo a los preliminares del relato que escribiría Renzi. ¿Cómo contará, cómo contaría, el gozo del personaje al descubrir que pudo descifrar la solución del crimen a partir del discurso psicótico? No lo sabemos. Ese relato que falta no existe sino en nuestro deseo, ya que nos hemos visto movidos por el gesto de Renzi; porque, como él, queremos, mientras dura la lectura del relato y para siempre, que se haga justicia; que la verdad salga a la luz; que el discurso sustentado en la mentira y en las valoraciones ya constituidas, fundadas en el sentido común y fundadoras de este, no prevalezca sobre la verdad. Porque abrazados/as a la lectura de la ficción iríamos al encuentro de otras claves para comprender el mundo.

Así, Renzi necesitó hacer pasar la verdad por ficción para poder decirla; a la vez, el texto puso en escena los mecanismos a través de los cuales la verdad se oculta detrás de un discurso consuetudinariamente legitimado. Lo que en la experiencia de

Renzi implica quedarse en el margen y desde allí pronunciar su verdad, para los lectores del relato supone el acto liberador de haber aprendido cómo se construye el discurso que condesciende a confirmar lo sabido de antemano, lo de antemano dado por cierto; cómo la ficción, desplazando los datos de la realidad al llevarlos al plano de la construcción imaginaria, puede dar forma a lo innombrable o no visto o censurado, remitiendo a la complejidad de la experiencia y a la del discurso que la refiere.

Análisis de un texto: “Égloga”, de Vicente Huidobro,¹ como impugnación de un género El adiós a una forma emblemática de la lírica desde el contexto de producción de la vanguardia

El poema “Égloga”, de Vicente Huidobro, fundador de la escuela poética de vanguardia denominada “creacionismo”, lleva por título el de una especie genérica de larga tradición en la poesía lírica en lengua española. Las églogas más recordadas para un hispanohablante escolarizado –digamos– son, precisamente, las del poeta del Renacimiento español Garcilaso de la Vega. Este prolífico autor escribió tres églogas. Su modelo, como es esperable en un poeta del Renacimiento europeo, lo constituyen las *Bucólicas* del gran poeta latino Virgilio (70 a. C.-19 a. C.), quien, a su vez, abrevó en Teócrito (310 a. C.-260 a. C.), emblemático exponente de la poesía lírica griega.

La égloga pertenece al género pastoril, que se manifestó en el campo de la lírica y también de la narrativa; la novela pastoril.² En tanto composición –focalizamos especialmente en la

1. Huidobro, Vicente. “Égloga”, en *Poemas árticos* (1917-1918), en *Poesía y prosa. Antología*. Madrid, Aguilar, 1967. O bien: *Poemas árticos*, Madrid, 1918, disponible en: <xdoc.mx/documents/vicente-huidobro-poemas-articos-poemas-madrid-1918-5f6d6d9cae751>.

2. Como se observa, utilizamos la palabra “género” para fenómenos diversos: 1) para denominar a esa modalidad literaria que es la lírica; además,

de Garcilaso– posee versos rigurosamente endecasílabos, dispuestos en forma pareja y armónica en la página; y se estructura fundamentalmente en forma de diálogo: una voz interviene para enmarcar la palabra de los personajes que dialogan. Su tema es amoroso: en su conversación, los personajes cuentan sus penas de amor a modo de lamento; se presentan como pastores, ya que pasan el tiempo cuidando sus rebaños, pero en verdad poseen preocupaciones y lenguaje propios de gente de un estrato social muy superior (cortesianos, esto es, personas que frecuentan la corte real); finalmente, el escenario en que intercambian sus lamentaciones ofrece a la vista, imaginariamente, un espectáculo natural pero no silvestre, un prado en general florido, con ovejas que pastan, con algunos árboles bajo los cuales descansar, con un caudal de agua cercano. La hora es la del crepúsculo.

Si enumeramos todos estos elementos es porque su presencia remite a una convención fuertemente establecida. Así, en principio, un texto que se adscriba al género égloga generará en quien lee la expectativa de encontrarse con estos componentes, o algunos de ellos.

Recorramos, entonces, el poema de Huidobro. Empecemos por dar un pantallazo global. A primera vista encontramos una disposición de los versos que nada tiene que ver con la de la égloga tradicional. Algunos se ubican en el centro de la página: “Sol muriente”, “EN DÓNDE ESTÁS” –nos llama aquí la atención, además, el cambio tipográfico: mayúsculas, a modo de afiche, de anuncio ¿mural?–. Y también “Te busqué en vano”, “Los últimos pastores se ahogaron”, etc. Casi todos los versos se encuentran reunidos de a dos, formando dísticos (estrofa de dos versos) y, mientras que unos se inician en el margen izquierdo de la página, otros aparecen desplazados de ese lugar: son, precisamente, los que se inscriben en la zona central de la página y del cuerpo del poema. La ausencia de signos de puntuación, además, auto-

2) para referirnos a un estilo, asociado a ciertas temáticas y personajes: al género pastoril, que abarca tanto formas narrativas como líricas; por último, 3) a una forma de composición que es lírica y que dentro de la lírica pertenece al mundo de lo pastoril: la égloga.

riza la lectura de los versos que aparecen centrados en la página como independientes del resto –aunque no la prescribe–.

Obviamente, estas irregularidades a las que nos hemos referido no responden a nuestra clásica concepción de la égloga. Sabemos, o por tener alguna noticia sobre su autor y el creacionismo, o por el solo hecho de saber en qué época vivió Huidobro, que no tenemos por qué esperar de sus poemas que aparezcan bajo las formas más tradicionales: como movimiento de vanguardia, el creacionismo experimentó con el lenguaje y las formas, y lo hizo a su manera, como lo hicieron el futurismo, el surrealismo, el ultraísmo; tampoco va a sorprendernos la ausencia de rima o la irregularidad métrica de los versos: aun antes de medirlos silábicamente –los hay de entre cuatro y doce sílabas–, su extensión dispar nos anticipa esa irregularidad. Lo que llama la atención es que, precisamente, el poema adopte un título tan vinculado a la tradición, si lo que percibimos en primera instancia parece no tener nada que ver con ella.

Otra vez iniciamos nuestra recorrida por el poema y vamos descubriendo en él, dispersos, o fuertemente modulados, elementos que, por asociación, nos hacen pensar en el escenario de la égloga clásica. Por ejemplo, “Sol muriente”, que remite al crepúsculo. Pero, venido de la contemporaneidad –la del yo poético, y también la del autor real– y quebrando abruptamente el carácter bucólico de la égloga, nos encontramos con la “*panne* en el motor”, que “un olor primaveral /Deja en el aire al pasar”. ¿No escuchamos una rima, que, dado el contexto semántico, se carga de cierto humor, y hasta de ironía? (¿un motor descompuesto dejaría un olor de primavera?). Es una rima entre octosílabos, el verso de la poesía popular en lengua española; una rima reconocible y accesible. Y a partir de allí, “una canción”, la del pastor, la del lamento amoroso, que pregunta por el ser amado ausente³ –“EN DÓNDE ESTÁS”–.

Sin embargo, esas palabras que asociamos con las del pastor o las de quien presentaría al pastor son al mismo tiempo las de un sujeto cuyo entorno objetivo –se suma ahora al motor,

3. Recordamos el inicio de la “Égloga I” de Garcilaso: “El dulce *lamentar*

el cigarro– y cuyo modo de sentir son contemporáneos. Lejos de los pastores de la poesía bucólica, que lloran la pérdida, por ausencia en vida o por muerte de la amada, y que nunca ponen en duda el valor de ese lamento como forma de la búsqueda, aquí hay alguien que al decir “te busqué en vano” sabe de antemano que no encontrará al *tú* objeto de su búsqueda. En lugar de encontrar al *tú*, “Me encontraba a mí mismo”. Pero no como experiencia existencial de autoconocimiento, parecería ser, sino como desmentida de la posibilidad de encontrar al *tú* y como reconocimiento de ser uno. De ser en soledad. Esta afirmación se complementa con “Nadie respondía”.

En la/s égloga/s de Garcilaso (es nuestro modelo) hay por lo menos dos: alguien se lamenta y algún otro escucha. Aquí no solo no hay respuesta a la búsqueda, parecería que no hay otro que atienda, con su escucha, a las palabras proferidas. Y a partir de aquí, los demás componentes de la égloga –pastores, ovejas, flores– aparecen puestos en cuestión, en situación de falta: “los pastores se ahogaron”, ¡y eran “los últimos”!; “los corderos equivocados /Comían flores y no daban miel” (en tácita confusión hilarante entre ovejas, que dan lana, y abejas, que dan miel). Y el mundo aparece puesto del revés; el cosmos de la égloga es caos en que la previsible semejanza de las nubes (arriba) con las lanas (abajo) es interferida por la presencia de las lágrimas, que ambiguamente remiten al llanto del pastor y al desorden cósmico producido en este nuevo espacio: “las nubes /Mojadas de mis lágrimas”. Hasta aquí ese “tú” bien podría ser un *tú* –venido a menos– sucedáneo del *tú* ausente de la égloga clásica.

Pero veamos cómo la significación de ese *tú* puede cambiar, ampliándose y cargándose de otras referencias. Probablemente sean los cuatro versos finales los que den la clave que nos ha permitido leer de este modo el poema de Huidobro: “A qué otra vez llorar/lo ya llorado //Y pues que las ovejas comen flores / Señal que ya has pasado”.

de dos pastores /Salicio juntamente y Nemoroso, /he de contar, sus *quejas* imitando; /cuyas ovejas al *cantar* sabroso /estaban muy atentas, los amores /de pacer olvidadas, escuchando” (el destacado es nuestro). En Garcilaso de la Vega, *Obras* (Madrid, Espasa Calpe, 1948).

Los dos primeros podrían entenderse como imperativo emblemático de la nueva poesía del siglo XX, de la poesía de vanguardia. No poetizar lo ya poetizado. O no volver a poetizar del mismo modo.⁴ Y los dos últimos ubican al sujeto poético en posición de reconocer qué es lo que necesariamente queda atrás. ¿En la experiencia vital amorosa del yo poético? ¿O en la experiencia poética de ese yo? De aquí la nueva significación que deberíamos darle al tú (“*Te* busqué en vano”, “Señal que ya *has pasado*”): es a la égloga como forma, como modo de entender el mundo, la poesía y el amor a quien se da el adiós en este poema. Y sigue, sin embargo, resonando allí el tú de la égloga, buscado en vano, considerado como parte de otro tiempo en el final; un tú que no puede sobrevivir en el nuevo mundo caótico, donde los propios pastores que lo invocan desaparecen.

La “Égloga” de Huidobro, entonces, es égloga porque también se está haciendo cargo de una pérdida. De algo que ya no puede volver (convengamos en que los pastores de Garcilaso no estaban tan seguros de ese no retorno: performativamente, sus lamentos e invocaciones encerraban la fe en la restitución del bien perdido). Y es una anti-égloga porque desmiente los componentes de la poesía pastoril que al mismo tiempo nombra. Los nombra y construye (los crea) con un signo cambiado: así, el escenario interferido por los objetos de la sociedad industrial: el motor, el cigarro; además de pastores y corderos cuyos actos carecen de finalidad y sentido.

El poema queda a las puertas de un futuro decir, de un enunciado/género futuro, que se estaría ya inventando, o cuyas bases se estarían fundando. Remite metatextualmente a un género del que se quiere deshacer (aunque deshacerse de él implique nombrarlo) para crear otra cosa, su versión negativa, a través de la cual se afirmará lo nuevo.

No creemos casual que, formando parte de un libro de poe-

4. En este sentido, el famoso y bellissimo poema “Arte poética” del autor, escrito un poco antes, que es arte poética del creacionismo, pero, sobre todo, una declaración que impugna el gesto de la mimesis aristotélica –toda la poesía moderna lo hace, en verdad–, lo dice de otro modo: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! /Hacedla florecer en el poema”.

mas publicado entre los años 1917 y 1918, hacia finales de la Primera Guerra Mundial y coincidentemente con la Revolución rusa (inicio del siglo XX, según Eric Hobsbawm), este yo poético se ubique “en las fronteras /de lo ilimitado y del porvenir”, en el decir de Guillaume Apollinaire.⁵ Presiente, entre un antes y un después, lo que enunciará en el canto I de su poemario *Altazor* (1919): “Ya la Europa enterró todos sus muertos /Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve /Mirad esas estepas que sacuden las manos /Millones de obreros han comprendido al fin /Y levantan al cielo sus banderas de aurora”.

La “Égloga” sugiere un mundo puesto del revés, ajeno al lamento condescendiente, a la perfección y la armonía propias del mundo de las églogas.

5. Los versos pertenecen al hermosísimo y original poema del poeta francés, titulado “*La jolie rousse*” (La linda pelirroja). Una poética en que el yo asume, como si se hallara frente a un jurado, la defensa de la Aventura frente a los partidarios del Orden. El poema cierra el poemario *Calligrammes* (*Caligramas*), el último de Guillaume Apollinaire.

Análisis de un texto: “El pecado mortal”, de Silvina Ocampo¹ Entre el desdoblamiento del yo y la elipsis

De las muchas maneras que podríamos elegir para empezar a referirnos a “El pecado mortal”, hemos optado inicialmente por atenernos al plano del acontecer, de la historia. Decimos entonces –insistimos: es solo un comienzo– que el relato da cuenta de la ambiguamente dolorosa experiencia de iniciación de una niña que, en los días en que se prepara para su primera comunión, es abusada sexualmente.

La narración se ve presidida –y ya empezamos a abandonar el plano de la historia en la medida en que iniciamos un recorrido por la discursividad del relato– con una aseveración casi sentenciosa: “Los símbolos de la pureza y del misticismo son a veces más afrodisíacos que las fotografías o que los cuentos pornográficos”. Sentencia que podría entenderse o bien como principio rector de quien concibe el texto y que actúa aquí para explicar la conciencia de la protagonista (una niña movida a la vez por dos fuerzas o impulsos: el misticismo y la curiosidad

1. Ocampo, Silvina. “El pecado mortal”, de *Las invitadas*, en *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Emecé, 1999. En adelante, las páginas a las que envían las citas que hacemos remiten a esta edición.

–o la excitación– erótica),² o bien como una conclusión, emanada del relato mismo, de estas experiencias de infancia. Lo cierto es que, inmediatamente, la narradora, que orientará su voz hacia la segunda persona a lo largo de todo el texto, pone la sentencia en relación con la experiencia de la niña, a través de un conector consecutivo: “*por eso*, ¡oh, sacrílega!, los días próximos a tu primera comunión [...] fueron tal vez los verdaderamente impuros de tu vida” (el destacado es mío).

La calidad de “cómplice” y de “esclava” que la narradora en tanto personaje se adjudica para señalar su relación con la niña llama la atención en una primera lectura: la complicidad hace pensar en una relación que tiende a la paridad, mientras que la esclavitud pondría a quien detenta esa condición, la de esclava, por debajo y al servicio de la otra. Iremos descubriendo a lo largo de la lectura que esa complicidad y esclavitud se vinculan ni más ni menos que con el hecho de que quien narra es la adulta de esa niña que protagoniza el relato. Por eso es su cómplice: una complicidad que tiene que ver con un saber compartido, que su adultez le permite poner en palabras. Y es su esclava porque su palabra, su evocación, lo es de la experiencia vivida por la niña, y de esta depende.

Muchos indicios dan cuenta de un saber que solo puede provenir de que la figura que narra es quien ha pasado por esas experiencias atribuidas a la niña, pero que esta última no hubiera podido proferir. Por eso solo ahora –en su adultez– hallan la posibilidad de ser dichas. Ahora bien, este discurso de la narradora explícita y despliega lo que la niña guardó como secreto impronunciable; pero siempre hay algo que queda sin decir. Que se sugiere o se presupone. Parecería que, en este sentido, la narradora, que podemos pensar en tanto personaje

2. Nuestra civilización cuenta con toda una tradición de confluencia entre misticismo y erotismo, manifiesta no pocas veces en el arte: pensemos en el *Cantar de los cantares*, en el que los versos supuestamente amorosos pueden leerse en sentido religioso o místico, y que ha dado pie para que muchos poemas posteriores sean leídos *vuelto*s a lo amoroso o *vuelto*s hacia lo místico, sin que sea posible optar por una sola de las dos lecturas; y en la pintura –sobre todo la del Barroco europeo–, las representaciones de éxtasis de santas, éxtasis que implica salirse de sí en la contemplación de, o la unión con, lo divino.

como la adulta en que devino la niña –a la vez destinataria y heroína del relato– replica a su modo, retóricamente, el silencio de esta.

De aquí surgen dos cuestiones fundamentales que hacen a la construcción y a la eficacia de “El pecado mortal”: por un lado, la primera persona narrativa orientada hacia la segunda, en un ejercicio de desdoblamiento; por otro, el recurso de la elipsis. Estos dos procedimientos son, sostenemos, los principios constructivos del relato. Como tales, son los que dominan en el discurso, subordinando a los demás elementos –como surge de la propuesta de Tiniánov–. Y entonces nos preguntamos: ¿por qué daríamos tanta importancia constructiva a la orientación de la primera persona hacia la segunda? ¿Por qué a la elipsis? ¿Cómo se relacionan ambos recursos?³

Algunos fragmentos en el inicio del relato resultan premonitorios con respecto a la centralidad de ambos procedimientos y a la productividad de su conexión. Por ejemplo, “Con una flor roja llamada plumerito [...], con el libro de misa de tapas blancas [...], conociste en aquel tiempo el placer –diré– del amor, por no mencionarlo con su nombre técnico; tampoco tú podrías darle un nombre técnico, pues ni siquiera sabías dónde colocarlo en la lista de pecados que tan aplicadamente estudiabas” (437).

Veamos: la niña es narrada y descripta por la narradora, pero no con la distancia que impondría la tercera persona; la voz narrativa se dirige a ella. Al hacerlo, manifiesta su cercanía con respecto a ella y su saber sobre ella, un saber relativo, en este caso, a lo que denomina “el placer del amor”. La narradora sabe lo que la niña ha conocido, lo que ha experimentado; y sabe que esa experiencia tiene un nombre que no solo la niña no hubiera podido articular, sino que ella –la narradora– tampoco está enunciando con absoluta precisión, como si visible y conscientemente se autocensurara. Que la niña no haya podido decir y que la narradora lo sepa es una primera prueba de que

3. En verdad, tenemos la convicción de que es aquí donde se encierra la potencia de este texto. Potencia que se va diseminando en su transcurso y en el de nuestra lectura.

esta sabe de qué se trata porque lo ha vivido: nadie se lo ha contado. Es esta una primera posible marca del desdoblamiento del yo, pero también de la fuerza de lo no dicho, que se manifestará más adelante como clara elipsis.

También este fragmento resulta premonitoriamente revelador: “Cuando alguna amiga llegaba para jugar contigo, le relatabas primero, le demostrabas después, *la secreta relación que existía entre la flor de plumerito, el libro de misa y tu goce inexplicable*. Ninguna amiga lo comprendía ni intentaba participar de él” (437; el destacado es mío). La narradora no explicita en qué consiste esa “relación secreta” –que en verdad está implicada en la sentencia inicial del relato–, pero genera la sospecha de que la conoce. Otra vez se hacen presentes aquí el saber inevitablemente compartido porque el yo y el tú son la misma persona (¿por qué, si no, el “goce inexplicable”?), y también la dificultad de explicitar (precisamente, los verbos “relatar” y “demostrar” no parecen los más apropiados para dar cuenta de esa relación percibida como secreta, ni del carácter “inexplicable” del “goce”).

Pero, además, la actitud de las amigas frente a lo que la niña refiere instala a este personaje en un lugar de marginalidad, incomprensión y soledad, atribuciones inseparables de esta protagonista. Así, la marginalidad será compartida con Chango, “primer sirviente”, “hombre de confianza de la casa”, o sea: un subordinado, al que “cuando había fiestas o muertes” (438) delegan el cuidado de la niña, que quedará, entonces, subordinada a él, quien la apoda “Muñeca”.⁴ La incomprensión se traduciría inicialmente en que nadie repara, por ejemplo, en el deseo infantil de vivir en la pobreza o en la privación, según lo que la niña oyó “decir en un sermón” pronunciado en la iglesia, y, en cambio, se le prodiga “para consolar[la]” una vida contraria, una vida de “lujo”: “un vestido [...] tornasolado, [...] el teatro más grande del mundo, [...] una caja lujosa [...] llena de bombones” (438). Y nos reencontramos con esa incomprensión en el momento culminante del relato, cuando la voz narra-

4. “[E]l último piso estaba destinado a la pureza y a la esclavitud: a la infancia y a la servidumbre” (437).

tiva hace referencia a “tu morbosidad incomprendida”. Mismo momento de clímax en que la soledad –física, psíquica, espiritual– de la niña que la narradora nos insta a percibir a lo largo de la narración es lexicalizada en este sintagma: “la imposible violación de tu soledad” (440). Es este el momento en que más rotundamente se manifiesta la elipsis.

Podría decirse que hay dos instancias en las que el recurso a la elipsis se patentiza: se trata de las dos escenas consecutivas que se desarrollan en ese día en que la niña queda sola con Chango (día en que “la cara de Chango estaba más borrosa que de costumbre”: ¿borrosa?, ¿borrada porque el recuerdo quería negarla?): en una primera escena, la niña es instada por Chango a mirar por la cerradura (“Voy a mostrarte algo muy lindo. [...] Muñeca, mira, mira” [439-440]), pero la narradora reemplaza el conocimiento de lo que la niña ve por la comparación entre la imagen de Chango y Muñeca, separados tan solo por la puerta que comunica los cuartos, con la imagen legendaria de Píramo y Tisbe. En esa escena parecería que Chango pone a prueba la disposición de la niña para escucharlo y obedecerlo, con lo cual se prepara la siguiente, que será crucial para la conciencia de la niña: “Te echaste al suelo, con la cinta de la muñeca en la mano. No te moviste. [...] No te defendiste. Año-rabas la pulcra flor de plumerito [...] pero sentías que aquella arcana representación tenía que alcanzar su meta: *la imposible violación de tu soledad*” (440; el destacado es mío). La expresión destacada concentra la atención de quien lee y reemplaza la violencia muda de la escena, el núcleo crudo de la experiencia vivida, por una palabra que remite a un acto violento: violación, ejercido sobre una condición: la soledad.

La elipsis es perfecta. Oculta el hecho sugerido debajo de una escenografía en que se reúnen elementos diversos, presentados como asociaciones, percepciones y sensaciones de Muñeca.

Vivenciado por la niña como pecado mortal, lo acontecido es inconfesable, ya que “no hallaste fórmula pudorosa ni clara ni concisa” (440) para hacerlo. Es, en cambio, el relato el que asume la forma de la confesión, pero no ya la confesión sacramental, en la que el sacerdote se encargaría de mantener el secreto de lo que el pecador le confiesa. Quien confiesa ahora

–a viva voz– es la narradora, que, a través del relato cuenta una verdad –no estamos refiriéndonos a otra verdad que la de la ficción–. Este gesto asume un carácter de redención: “Te buscaría por el mundo entero a pie como los misioneros para salvarte”; pero la niña, que no tiene “la suerte de ser [...] contemporánea” de la narradora ya no puede ser beneficiaria de este gesto. Sin embargo, según esta, ha sobrevivido a las acusaciones de pecadora⁵ por “el milagro de la misericordia” (441).

Entonces, a modo de síntesis: el acto de contar implica confesar a un tú (la niña que ya no es), un hecho grave que aconteció en la infancia; y lo hace desplegando dos campos o universos de sentido: el religioso (pecado mortal, primera comunión, misticismo, libro de misa, culpa, salvación, misioneros) y el erótico (afrodisíaco, flor roja, placer del amor).

El primero se desarrolla en forma algo ambigua, cruzando dos entonaciones: una corresponde, irónicamente, a la voz culpabilizadora de la autoridad religiosa (“sacrílega”, “el vicio te apresaba”, “no tenías la menor intención de huir”, “no te defendiste”); la otra, a la del deseo de ponerse al servicio de hacer el bien, de salvar (“te buscaría por el mundo entero”, “los labios crueles de las furias que se dedican a martirizar a los niños”, “el milagro de la misericordia”). Pero la redención mayor está en *consumar* este relato.

El segundo encuentra su momento culminante en el empleo de la elipsis, con la cual la narradora acompaña, fulgurante, en el nivel del discurso, el necesario e inevitable silencio de la niña en el plano de la historia, al tiempo que inquieta a lectores y lectoras exhibiendo, porque lo oculta, el momento en que la niña, antes dueña del “goce inexplicable” va al encuentro de la muerte de su inocencia. Inocencia tan plena que en ella caben “la flor roja que traías del campo los domingos” y “el libro de misa de tapas blancas (un cáliz estampado en la primera página y listas de pecados en la otra)”.

5. “Yo sé que durante mucho tiempo oíste en la oscuridad de tu cuarto [...] voces inhumanas, unidas a la tuya, que decían: es un pecado mortal, Dios mío, es un pecado mortal” (441).

Análisis del poema “*Ariadne dreams*”, de Úrsula Le Guin¹
Un mito (normas, modelo de mundo) puesto en cuestión

Ariadne dreams

The beat of sleep is all my mind.
I am my rhyme. I wind the ball
deeper and deeper in the maze
to find the meeting of the ways,
to find before the hero finds
the prisoner of the Labyrinth,
the horn-crowned horror at the end
of all the corridors, my friend.
I lead him forth. He kneels to graze
where grass grows thick above the tomb
and the light moves among the days.
The hero finds an empty room.
I seek my rhyme. I dance my will,
vaulting the wide horns of the bull.
The waves beat. What woman weeps
on the far seacost of my sleep?

1. Le Guin, Ursula. “*Ariadne dreams*”, en *The Twins, the Dream/Gemelas del sueño* (1996). Traducción de Diana Bellesi: “Sueños de Ariadna”. Bogotá, Norma, 1998.

Sueños de Ariadna

El batir del sueño es toda mi mente.
 Soy mi ritmo. Ovillo mi madeja
 más y más profundo en el laberinto
 para hallar la unión de los caminos,
 para hallarlo antes que el héroe encuentre
 al prisionero del Laberinto,
 al horror coronado de cuernos al fin
 de todos los corredores, mi amigo.
 Lo guío lejos. Él se arrodilla para pacer
 la hierba espesa sobre la tumba
 y la luz se mueve entre los días.
 El héroe encuentra un cuarto vacío.
 Busco mi ritmo. Bailo mi deseo,
 saltando los anchos cuernos del toro.
 Baten las olas. ¿Qué mujer llora en la lejana
 costa marina de mi sueño?

El poema retoma un relato de la mitología que reúne a tres figuras: Ariadna, el Minotauro y Teseo. Mencionamos a Ariadna en primer término porque a ella remite el título del poema, y la voz que lo sostiene es la suya. Un primer quiebre para la expectativa típica de quien lee mitos griegos es que este se halla enunciado en primera persona. Porque lo característico del mito es que lo esté en tercera persona, una voz que se postula como emanada de un saber que se pierde en el fondo de los tiempos; esa voz, retomada a través de los siglos una y otra vez por otras –las de las numerosas escuchas transformadas en emisoras–, dice lo que hicieron y dejaron de hacer y dijeron los dioses y las diosas, y sus criaturas. El segundo quiebre, aunque se trate de un fenómeno mucho más naturalizado ya, es el hecho de que el género (literario) adoptado sea el poema lírico, siendo el mito, por excelencia, relato.²

2. Según Platón (véase el cap. 7 del libro), en él “el poeta habla en su propio nombre”.

Esta Ariadna, concebida por esa autora textual que elige darle la voz al personaje, es otra que la Ariadna que nos presentan las diferentes versiones de los mitos griegos. En lugar de ponerse al servicio de otro, de ser quien ayuda al otro –a ese sujeto que se consagra como héroe– a encontrar la salida del laberinto luego de haber cumplido con la tarea de vencer al Minotauro, esta Ariadna sueña: “*The beat of sleep is all my mind.* // “El batir del sueño es toda mi mente”. En ese sueño se define como *quien elige*, como *quien hace*, quitando protagonismo al varón de una mitología asentada en un sistema patriarcal: Teseo.

Sería interesante considerar qué elementos se han tomado del mito y cómo se los ha reconfigurado aquí. Es fundamental que aparezca la función de guía de Ariadna; pero desde el punto de vista de los hechos, invertida. En las diferentes versiones tradicionales del mito, ella le entrega a Teseo el ovillo, cuyo extremo ata al inicio del tortuoso camino que llevará al héroe al encuentro con el “monstruo” y lo traerá de regreso. En el poema, en cambio, el hilo servirá al Minotauro (“*the prisoner of the Labyrinth, /the horn-crowned horror at the end /of all the corridors, my friend*” // “el prisionero del Laberinto, /el horror coronado de cuernos al fin /de todos los corredores, mi amigo”) para salir de su cárcel. Ariadna no es la ayudante del héroe (así se lo nombra en el poema, como el héroe supuesto, el consabido,³ el que “encuentra un cuarto vacío”); es su oponente. Porque no ayuda al héroe a matar al monstruo y salir libre y triunfante, sino que es este “amigo” quien por su intermedio saldrá libre. Incluso, fuera del laberinto, ella prolongará su papel de guía (“*I lead him forth*” // “Lo guío lejos”). Y él no hará sino pastar mansamente “la hierba espesa sobre la tumba”.

Elemento simbólico, esa tumba ¿es un lugar que se torna (funcionalmente) inútil en esta nueva historia de la civiliza-

3. “[E]l hombre del pasado absoluto [...] íntegramente terminado [...] elevado al nivel heroico [...] absolutamente igual a sí mismo [...] todas [cuyas] potencias están realizadas”, dice Bajtín, en “La épica y la novela”, 1986a, pp. 546-547. Se refiere al héroe épico, pero es perfectamente adaptable al héroe mítico. Teseo es EL héroe.

ción que el poema/sueño dibuja? ¿Es la tumba que se hubiera erigido para recibir a Teseo, de haber muerto? ¿Es solo un elemento que forma parte de un nuevo escenario, en el que lo que se hace presente es el ciclo de la vida, no de la dominación de unos seres por otros; y que está allí para mostrar la caducidad, la posibilidad de la muerte, porque en lo que se hace hincapié ya no es en la inmortalidad de los dioses sino en las condiciones de existencia de los mortales? El sueño, en su lógica (onírica), hace aparecer esa tumba en su doble valor: el universo de la tradición mítica la vuelve necesaria; y a la vez, en este mundo soñado, regido por nuevos pactos y nuevas prácticas, la tumba es el espacio –abandonado o a la espera de otra muerte– donde crece la hierba.

El poema relata un sueño: el “sueño de Ariadna”. Este sueño, como resultado de un soñar opuesto a la vigilia, posee tan solo una existencia onírica. Pero entendido como aquello que añoramos –sueño con haber sido otra, podría estar diciendo Ariadna– es deseo, es lo posible en la medida de lo deseado. Por eso, la pregunta que Ariadna se hace al final del poema (“¿Qué mujer llora en la lejana /costa marina de mi sueño?”) desconoce a la Ariadna abandonada por Teseo a orillas del mar,⁴ y logra que el nuevo personaje cobre una fuerza mucho mayor. En ese sueño, la afirmación de la mujer dueña de sí, salvadora del Minotauro que se adelanta a los actos del “héroe”, se realiza en la reiteración de la cláusula a través de la cual Ariadna se autodefine como “ritmo” y “deseo”. El ritual tiene lugar por partida doble, ya que se evidencia en la reiteración propia de

4. En lo que se refiere al destino de Ariadna, según una versión del mito –la más conocida y reelaborada– Teseo abandona a Ariadna en la isla de Naxos. Según otra, Teseo protege a Ariadna, próxima a dar a luz, de una tempestad que sorprende a ambos en el mar, dejándola en tierra firme, mientras él vuelve al mar para cuidar la nave que los transportaba; pero el viento se lleva la embarcación junto con él, y Ariadna queda sola. Las mujeres que la encuentran intentan auxiliarla en el trance del parto, pero ella muere antes de que este se produzca. De acuerdo con esto, ella moriría sin saber si Teseo la ha abandonado o no. Pero lo cierto es que no está con ella. Más tarde, Teseo regresó a la isla, retribuyó a las mujeres e instituyó un ritual y un sacrificio en honor de Ariadna (ambas versiones en Grimal, 1989 [1955]).

todo ritmo por un lado y, por otro, en la alusión al *salto al toro*, ceremonia ligada al carácter sagrado del animal en la civilización minoica,⁵ y del que esta Ariadna participaría, aun siendo mujer.

Considerando la época de escritura de este poema (último cuarto del siglo XX), en la que abundan las imitaciones de signo contrario, las reescrituras, las reelaboraciones, (“las versiones, reversiones y perversiones” a las que se refiere el narrador de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, de Borges, en esa célebre alusión a la carta de San Pablo a los Corintios a la vez que al poema *Martín Fierro*), podría decirse que el texto remite a la norma estética que plantea una tensión –dialéctica, señalaría Mukarovsky– entre lo esperable (reescribir un mito resignificándolo) y lo innovador y desautomatizante (mito retomado por un texto lírico, en el que el motivo tradicional ha sido trastocado). Esta nueva perspectiva se vincula directamente con una preocupación de época ligada a la reivindicación de la mujer; al necesario imperativo de que se le atribuyan otros roles que los tradicionales. Si la Ariadna del poema sueña con esa imagen que la coloca en el lugar activo de quien salva a una víctima y se adelanta al hacer del varón, que hubiera liberado del monstruo a través de una muerte cruenta, es porque oscuramente presiente su futuro. Pero no como propio y estrictamente individual, sino como el futuro que heredarán las mujeres. El yo femenino del mito no podría concebir como realidad eso que sueña, esto es: que desea, y que quisiera ver convertido en realidad. Pero lo que sueña, por obra de la poeta que, reivindicándola, la hace participar de ese sueño, está en el imaginario colectivo de muchas mujeres de hoy, de las que Le Guin, proyectada en la voz fundante del poema, sería emergencia.

Es allí donde se ven confluír norma estética y norma social. Una norma social no enteramente vigente –puesto que el feminismo o los feminismos están muy lejos de haberse integrado

5. Los jóvenes –solo *los* jóvenes– llevaban a cabo ese salto acrobático al ejercitar un arte taurino denominado taurocatapsia. Quien entraba en contacto con el lomo, el hocico o los cuernos del animal, se contaminaría y apropiaría de los rasgos del toro.

a las convenciones de la cultura-; pero sí en proceso de construcción. En todo caso, lo que cuestiona el poema es la norma social según la cual la mujer es vista como intermediaria, habilitadora; y sus actos, como auxiliares con respecto a los del varón; cuestiona el modelo de mujer a la espera de las decisiones de otro que tiene poder sobre ella y sobre su vida. Su modo de intervenir la realidad se asocia a cierta astucia (“antes que el héroe encuentre /al prisionero del Laberinto [...] El héroe encuentra un cuarto vacío”), pero sobre todo a la reivindicación de otro (que “se arrodilla para pacer”) que padece una marginalidad por ella conocida en tanto mujer, y a una acción transformadora que desprecia la violencia y la sustituye por la expresión libre de un cuerpo que se experimenta y exhibe en la destreza del juego ritual (“Bailo mi deseo, /saltando los anchos cuernos del toro”).

El poema prefigura, a la manera de un microcosmos, un *modelo de mundo* que podría concebirse como articulador de una cultura –macrocosmos– regida por otros valores que aparecen en pugna con valores de un tiempo anterior.

Así, el sueño de Ariadna puede leerse como utopía femenina que socava las raíces de una civilización que concebimos, en Occidente, como fundación y origen.

Análisis de un texto: “Dicha”, de Katherine Mansfield¹ Autoconciencia e inconclusividad

En este incisivo y sugerente relato de Katherine Mansfield asistimos en tanto lectores no solo a un episodio en la vida de Bertha, su personaje central, sino también, a la vez y con particular intensidad, al modo como ese personaje intenta comprenderse, en una interrogación casi permanente orientada hacia su propia conciencia.² En este sentido, el relato aparece como un prolongado ejercicio de autoconciencia –como el de Clarisa en *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, intertexto que ronda todo el tiempo mi lectura de “Dicha”–. Ejercicio cuyos resultados distarán mucho de dar una respuesta rotunda –parafraseando a Bajtín– a la pregunta “¿quién soy?”, que podría diseminarse aquí en otras, tales como: ¿qué siento? ¿Qué lugar ocupo en este grupo social y en relación con posibles sujetos de amor o seducción?

1. Mansfield, Katherine. “Dicha”, en *Dicha y otros cuentos*. Buenos Aires, CEAL, 1980. En adelante se indicará entre paréntesis el número de página de la cita según esta edición. Disponible en inglés en: <www.katherinemansfield-society.org/archive/www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/BLISS1918.pdf>.

2. Según Volóshinov, de esto se trataría, en este caso, el “héroe” del relato. También lo sería Bertha, el personaje central del episodio.

La respuesta va a articularse en términos de inconclusividad, entonces, como es esperable. Y si hubiera que metaforizar el recorrido de Bertha a través de la imagen de una escalera que desciende o asciende –como más nos guste– en el conocimiento de sí, lo que entrega el relato es un conjunto de peldaños dispersos, donde se afirman algunas pisadas, cuyas huellas nos dicen y le dicen al propio personaje algo más –nunca todo– sobre su conciencia y también sobre su estar en el mundo.

Por otra parte, la sola afirmación inicial con la que he echado a andar esta lectura de “Dicha” genera, creo, la expectativa de que se trata de un relato puesto en boca del personaje. Si esto no es exactamente así se debe a que en verdad el relato está sostenido por una tercera persona narrativa; pero esta, que adopta una perspectiva *con* el personaje, se halla tan cerca de Bertha, tan instalado está el narrador en su interioridad, que nos invade, como lectores, la sensación de que estamos leyendo un relato en primera.

Los tres primeros párrafos de “Dicha” dan cuenta de este fenómeno, de las tenues fluctuaciones entre tercera y primera personas. Así, el primero enfrenta con un narrador que conoce los deseos de Bertha: “Aunque Bertha Young ya tenía treinta años aún había momentos como *estos* en los que deseaba correr en vez de caminar, subir y bajar el cordón de la vereda con un paso de baile” (el destacado es mío: *estos* son los próximos a Bertha, al narrador, y también a quien lee³ [73]). En el segundo párrafo, en una especie de gradación, es posible percibir un pasaje sutil de la tercera a la primera: “¿Qué se puede hacer si uno tiene treinta años y, al doblar la esquina de la propia calle, se ve repentinamente invadido por una sensación de dicha... de dicha absoluta?”. ¿Quién se interroga aquí? La impersonalidad que resuena en el pronombre “se” (“Qué se puede hacer”), así como en el uso de “uno” (pronombre que remite a la tercera persona, pero con una proyección generalizadora, abarcadora)

3. Otra vez Volóshinov: aquí vemos, en forma material y concreta, cómo trabajan, interactuando, esas tres fuerzas del relato: autor/héroe/lector. El demostrativo *estos* connota doblemente cercanía, ya que indica proximidad y acerca entre sí los términos de esa tríada.

es recurso que hace a la indeterminación del sujeto de enunciación. No podemos discernir si quien habla es el narrador o el personaje, pero cuando esto –este no poder discernir– acontece, quiere decir que el narrador está cediendo la voz al personaje indirectamente, como sucede en el discurso indirecto libre.⁴

Finalmente, en el tercer párrafo, la interjección inicial, la exclamación y esa pregunta que formula un reproche (“¿Para qué se nos da un cuerpo?”) son atribuibles a Bertha, solo que el narrador no ha entrecomillado sus palabras ni ha producido un cambio de tipografía. Otra vez, pero con mayor fuerza, estamos escuchando la voz de Bertha, disimulada en la del narrador, que a su vez nos apela para que la hagamos nuestra.⁵ De este modo, la tríada Autor/Héroe/Auditor (que sustituimos por Lector) a la que se refiere Volóshinov remite a un *rango axiológico* que pone, en principio, a los tres términos en situación de paridad. No hay un narrador por encima de Bertha –ni de los lectores– en lo relacionado con el saber: ni el saber de los hechos, ni el saber del personaje y su interioridad. En consecuencia, la proximidad entre quien narra, lo narrado y quienes recibimos es estrecha.

La cita de los párrafos iniciales nos sirve de anticipo para lo que habremos comprobado una vez abarcado el relato en su totalidad: la mayor parte de las percepciones externas e internas a las que el texto da lugar y de las que participamos quienes lo leemos se constituyen desde la mirada y la conciencia del personaje femenino (la mayor parte, digo, porque algunas veces –y esto no es menor, ya que opera sutilmente sobre quienes leen–, la voz narrativa toma una mínima e instantánea distancia con respecto a la perspectiva dominante del perso-

4. “Qué se puede hacer” es perfectamente equivalente a “qué podemos hacer”. La impersonalidad connotada por el “se” no es despersonalizante: al contrario, permite abrirse hacia un colectivo de personas, que nos incluye. Al discurso indirecto libre nos hemos referido en el cap. 4 del libro.

5. Los tres ejemplos dados se encuentran, en el original, orientados hacia la segunda persona: “*What can you do*”, “*is there no way you can express it*”, “*Why be given a body if you have to keep it*”. Pero los efectos son los mismos que los señalados en relación con la excelente traducción sobre la que trabajamos y a la que remitimos.

naje).⁶ Por lo tanto, en tanto lectores, dependemos absolutamente de su visión: de la perspectiva material y concreta que adopta (por ejemplo, cuando después de ornamentar el comedor para la cena de la noche, dice que “la oscura mesa parecía diluirse en el aire en penumbras y el cuenco de cristal y el plato azul quedaban flotando en el aire”); de sus valoraciones, las que hace de su vida (“lo tenía todo”), de sus invitados e invitadas (eran “atractivos” y, en general, sus amigos, “modernos e interesantes”), de su marido (“Harry y ella estaban tan enamorados como siempre, y se llevaban espléndidamente y eran buenos camaradas”; y él “tenía un tremendo gusto por la vida”; pero “[estaba] equivocado”); y, por supuesto, de ella misma.

Un arrobamiento amoroso⁷

Desde el inicio del relato, hay algo que Bertha presiente (y nos hace presentir): cuando llegada a su casa se mira en el espejo en el que “apenas si se atrevía a mirarse”, vio “una mujer radiante, de labios sonrientes y temblorosos y un aire de estar a la escucha, a la espera de que sucediera algo... divino... algo que ella sabía que sucedería... infaliblemente” (73). Ese presentimiento, cuya mención se reitera a lo largo del texto, y que es también expectativa en quienes lo leemos, se vuelve inseparable de esa “sensación de dicha” que preside el relato y en torno a la cual el personaje gira, esa sensación que se describe como “un brillante trozo de ese sol del crepúsculo” que “de pronto se hubiera tragado uno” y que “le estuviera quemando el pecho”; como “esa lluvia de chispas que emergía de su interior” y que contrasta con “el comedor sombrío y bastante helado” (73). A

6. Por ejemplo, cuando se refiere al efecto estético que le produce a Bertha la composición –un verdadero cuadro– de la fuente con frutas en el comedor: “esto, *en su estado de ánimo actual*, era tan increíblemente hermoso”. (74). O cuando menciona el “hallazgo” de Bertha, así, entre comillas, para referirse a Pearl Fulton (75) entre otros pocos pero llamativos ejemplos.

7. Recordemos que el título del relato en el original es “Bliss”. El diccionario Simon and Schuster traduce esta palabra como “dicha” y “felicidad”, pero en primer término como “arrobamiento”.

veces, es inexpresable: al quedarse a solas con su hija, después de abrazarla y contemplarla, “otra vez sintió ese sentimiento de dicha, y otra vez fue incapaz de expresarlo, otra vez se quedó sin saber qué hacer con él”. Tampoco a su esposo, que la llama por teléfono para pedirle que atrase unos minutos la cena, puede decirle: “¿No ha sido un día divino?”, aunque hubiese querido hacerlo. Se trata de sensaciones que la voz narrativa pone en palabras –tan cerca está del personaje que puede decir lo que ella no– y que desfilan por el espacio del texto un poco antes de que sepamos que una de las visitas que llegarán a cenar es Pearl Fulton, de la que “Bertha se había enamorado [...] como lo hacía siempre de las mujeres algo extrañas”⁸ (75). Esta verdadera perla que ha aparecido en su vida es “rara y maravillosamente franca” (76), y Bertha *decide*, en cierto momento (¿tal vez debido a su enamoramiento?) que Pearl “sentía exactamente lo mismo que ella estaba sintiendo” (79).

Inmediatamente asociamos esa dicha, ese arrobamiento dichoso, con lo que podríamos llamar un estado de amor. Pero hay una erotización en Bertha que excede al hecho de estar enamorada de alguien. Así, la imagen del peral y su contemplación por parte de Bertha –a las que, en el orden de la narración, tenemos acceso unos momentos antes de la llegada de los invitados– se transforman en la condensación extrema de su experiencia de arrobamiento: “un peral alto y esbelto, en plena floración: se erguía perfecto y calmado, recortado contra el cielo verde jade [el color del collar que Bertha combina con su vestido blanco para la cena]. Aun a la distancia, Bertha podía sentir que no tenía ni un capullo ni un pétalo marchito [...] –¡Soy demasiado feliz... demasiado feliz!– murmuró. Y le parecía ver, flotando en sus pestañas, el adorable peral con sus enormes capullos como símbolos de su propia vida” (76).

Pero aquella experiencia llega a su culminación, sin duda, en el momento en que Pearl, que apenas la mira cuando llega (pero “casi nunca miraba directamente a las personas”, y eso

8. “Bertha had fallen in love with her, as she always did fall in love with beautiful women who had something strange about them.”

es parte de su enigma y de su encanto para Bertha, así como objeto de ironía y burla para Harry, el esposo), se une a ella, pasada la cena, para observar el jardín, y en él, el peral: “las dos mujeres permanecieron una al lado de la otra, contemplando el esbelto árbol en flor. Aunque todo estaba en calma, el árbol parecía extenderse y temblar en el aire brillante como la llama de una vela, creciendo a medida que lo contemplaban hasta casi tocar el borde de la luna”. Bertha pierde la dimensión del tiempo (“¿Fue eterno o fue solo un momento?”), y tampoco sabe si “la señorita Fulton murmuró de veras: ‘Sí, *eso* es’ o Bertha simplemente lo soñó”. La pregunta de Pearl (“¿Tiene usted un jardín?”), que las hace asomarse al ventanal y contemplar el peral, es interpretada por Bertha como “una señal” de correspondencia amorosa, la señal esperada. De este modo, ella hace confluír su eros existencial con su estado de amor en ese momento “milagroso” en que “ambas criaturas de otro mundo se preguntaban qué hacían en este con ese tesoro de dicha que ardía en sus pechos” (81).

“Demasiado feliz”

Todo el tiempo vuelta sobre sí, Bertha busca palabras que muchas veces no encuentra para describir lo que sucede en su vida y, sobre todo, lo que experimenta. Es así como va construyendo su autoconciencia.

En el interior de ese proceso, la insistencia en la propia dicha genera alguna sospecha en quien lee. Sobre todo, porque esa dicha aparece unida a una ansiedad permanente,⁹ surgida de una serie de disonancias: entre lo que su círculo social espera de ella y lo que ella desea; entre el querer ser una madre corporalmente amorosa y desordenada y ajustarse a la disciplina marcial de la niñera; entre haber estado enamorada “en

9. Ansiedad que se confunde con otra, benéfica: la del enamoramiento y de la espera. “Espero una llegada, una reciprocidad, un signo prometido”, dice Roland Barthes (1984); solo que aquí no se “[desencadena] la angustia de la espera”, sino el entusiasmo, un fulgor.

todos los otros aspectos” de su marido, “pero no en este” –el del deseo sexual–; y descubrir ahora que ese deseo existe, tal vez por un ejercicio de traslación del deseo por Pearl a la relación conyugal.

Pero algo se quiebra de modo imprevisto hacia el final del relato: la escena de despedida entre su marido y Pearl, que a Bertha fortuitamente se le revela como una despedida de amantes, echa por tierra las ironías con las que Harry la ha atacado siempre, las que hicieron a Bertha decirle, en un diálogo interior: “¿Cómo puedes sentir algo así por alguien que significa tanto para mí?”. Las ironías y el desagrado que Harry ha manifestado en relación con Pearl no son otra cosa que un modo de enmascarar una relación, por lo visto, secreta.

Una vez que, en tanto lectores, acompañamos a Bertha en su descubrimiento, el relato estalla, en el final, abriéndose en posibilidades. En su saludo a Bertha, Pearl insinúa que nada se ha roto entre ellas: “La señorita Fulton retuvo un momento su mano”, mientras que en Bertha siguen resonando sus palabras de despedida: “¡Su adorable peral... peral... peral!”. Harry dice algo “extravagantemente frío y compuesto” –valoraciones en las que la voz del narrador y las de Bertha se funden, tan ajenas al deseo que supuestamente Bertha ha cultivado momentos antes hacia él–. Y la pregunta que Bertha gime: “¿Qué va a pasar ahora?” parece remitir tanto al relato como a su propia vida y a su propia dicha. El relato se clausura solo discursivamente. Cierre inconcluso, en sentido bajtiniano y al modo de Chéjov, el escritor reverenciado por Mansfield. El peral, en el cual Bertha veía el símbolo de su vida (lo mismo que quienes leemos el relato, fieles seguidores del registro de su conciencia) sigue siendo “adorable” como lo calificó Pearl –¿ha pasado el peral a ser metonimia de Pearl?–. Pero nos preguntamos si su quietud (“tan quieto como siempre”), no rasga drásticamente la imagen refleja que Bertha ha construido entre ambos. Porque el relato muestra el devenir de una conciencia que todo el tiempo se interroga y que, al interrogarse, se inquieta, entre certezas y vacíos; que al inquietarse se transforma. Precisamente, nadie sabe “qué va a pasar ahora”. Lo que parece comprender Bertha (esto hace a su cre-

cimiento) y nos hace comprender el narrador, ubicado en su mirada, es que el peral ya no será su espejo; que otro tiempo se inicia para Bertha, para su futuro de (nueva o conocida) dicha o desdicha.

Análisis de una novela: polifonías y sujetos novelescos en *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos¹

Entre las cuestiones que han sido expuestas en el cuerpo del capítulo, he elegido las teorías sobre la novela presentadas como marco teórico para analizar *Río de las congojas*. Se trata de considerar, en relación con esta obra, algunas categorías relativas a dicho género. El foco estará puesto en la caracterización del héroe novelesco como individuo problemático y en lo que podríamos denominar el plurilingüismo de la novela. A esto se sumará, como es lógico, la consideración de una serie de rasgos puntuales, propios de este texto en particular, porque, como se habrá visto, a lo largo de este libro se tiende a observar cada texto literario en su singularidad y no como pura muestra o ilustración de una red de conceptos teóricos.

Así, una de las primeras cuestiones que creo necesario mencionar en relación con *Río de las congojas* (que abreviaremos como *RdLC*) es su relación –algo esquivada– con un subgénero novelesco: el de la novela histórica. Lo que hace posible esta-

1. Demitrópulos, Libertad. *Río de las congojas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1981; Ediciones del Dock, 1997, a la que remiten las citas que hacemos de la novela, y FCE, Serie del Recienvenido, dirigida por R. Piglia, 2015.

blecer su relación tangencial con ese subgénero es la presencia en el texto de ciertas figuras históricas: Juan de Garay –“el Hombre del Brazo Fuerte” en la ficción–, Cristóbal de Arévalo, quien traiciona a “los siete jefes”, que encabezan la rebelión criolla de 1580, y cuyos nombres aparecen específicamente evocados por Blas, uno de los personajes centrales y frecuente narrador de la novela. Este construye, a través de epítetos y en el primer capítulo (13), una imagen corpórea de cada uno de ellos, retomada en el capítulo final (168 a 170) a través de un narrador *con* Blas. La existencia de los sujetos mencionados se ve atestiguada por el discurso de la historia (por eso nos referimos más arriba a “figuras históricas”), y lo mismo sucede con el marco en que se desarrolla la acción de la novela: un ámbito y una época que nos remiten al período de la conquista española, específicamente, la del Río de la Plata, y a la consiguiente fundación allí de las primeras ciudades coloniales.

Historia y literatura: la memoria

Publicada en 1981, *Río de las congojas* no cumple en absoluto con la función que cumplieron no pocas novelas del género escritas hacia fines del siglo pasado; obras que, en algunos casos, parecían querer dispensar al público de la ardua tarea de vérselas con investigaciones históricas (¿para qué?, si la historia había llegado a su fin),² reemplazándolas por una ficción que haría más ameno –por no decir tolerable– el acceso al conocimiento de ciertos hechos, a la vez que el énfasis se ponía en la vida privada de los personajes históricos. De ese modo, se cumplía con un doble rol: al tiempo que se entretenía y emocio-

2. Una lectura tal vez algo apresurada de *El fin de la historia y el último hombre*, de Francis Fukuyama (1992), popularizó la idea de que, disuelta la Unión Soviética, el enfrentamiento entre dos bloques ideológicamente opuestos llegaba a su fin y el denominado *pensamiento único* daría lugar a un mundo en que la historia, como madre de conflictos, quedaría clausurada. Pero como el mismo autor expone, la insatisfacción no queda excluida, y siempre dará lugar a “la posibilidad de poder empezar la historia” (Fukuyama, 1992: 442).

naba, se proporcionaban ciertos saberes. No es mi intención condenar este tipo de producción, que asume sin duda una función social vinculada con cierta forma de cultivar la imaginación. Pero quisiera destacar que la novela de Libertad Demitropulos se ubica en un lugar muy distinto. No es para eludir la historia que este texto se escribe. Por el contrario, parecería que es precisamente la dura experiencia del aquí y el ahora –la de los años de la publicación del libro– la que conduce a la autora a resignificar acontecimientos acaecidos unos cuatrocientos años antes; así brinda, a su vez, a quienes leen la oportunidad de resignificar los hechos del pasado y explicarse el presente a partir de ellos. La comprensión de los hechos del pasado se realiza a la luz del presente, transformándolos en algo más cercano.³

La elección del bellissimo epígrafe que preside la novela (el poema de Yannis Ritsos, poeta contemporáneo) es elocuente al respecto, ya que en él se hace referencia a la memoria –por más que no se la nombre– como único lugar seguro para “guardar” a los muertos.⁴

En la prolongación del epígrafe –y en diálogo con él–, la novela se inicia con la frase “Yo me quedé a acompañar a mis muertos” (11), pronunciada por una de las voces narrativas que una y otra vez escucharemos en nuestro recorrido por el texto: la de Blas de Acuña.

3. Gesto semejante al que adopta Andrés Rivera en la novela breve *La revolución es un sueño eterno* (1987): la historia de los últimos días de un Juan José Castelli enfermo y en duelo por la revolución (de mayo) traicionada, logra volver la mirada de quienes leen hacia ese pasado lejano para representar a través de él el tiempo que se está viviendo, el de la posdictadura. Las heridas que ha dejado en el cuerpo social el proceso militar (1976-1983), lo mismo que un profundo sentimiento de derrota –más allá de la restauración de la democracia–, son connotados alusivamente, podría decirse, mediante la *traslación* o el *desplazamiento* hacia un escenario lejano en el tiempo; pero la experiencia del héroe construido en la *nouvelle*, lejos de presentarse como algo resuelto y distante, se presentifica y se ofrece a la resignificación.

4. Difícil no asociar con las palabras de Rodolfo Walsh en su “Carta a mis amigos” (1976), donde refiere el asesinato de su hija Victoria: “Nuestro único cementerio es la memoria”, dice allí. Véase Walsh, R., “Carta a mis amigos”, en *Ese hombre y otros papeles personales* (Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2007, pp. 267-270).

Tal vez sea la cuestión de la memoria una de las significaciones más potentes dentro de *RdlC*. Resulta interesante destacar cómo se figura Blas la memoria, y cómo nos transmite a quienes leemos su imagen de ella: “tengo como un libro adelante, cuyas páginas volteo para atrás” (31).⁵ La memoria, de la cual el texto en su totalidad es registro, aparece abriendo y cerrando la novela de Demitrópulos. En el inicio, Blas de Acuña, mestizo al servicio de Garay, condensa, en una síntesis particularmente sabrosa –dado el léxico y la entonación que pone en juego– los recorridos de quienes acompañaron al Hombre del Brazo Fuerte, adelantado enviado como tantos otros a estas tierras por la corona española para implantar su poder en ellas. En su incierto derrotero de fundador de ciudades, Garay viajará por el río desde Asunción hasta Santa Fe, donde Blas se encuentra, y desde allí a Buenos Aires.⁶ El momento de esta evocación, a nivel de lo narrado, coincide con el final de la narración. Allí, un descendiente de Garay –conjeturalmente reconocible como tal, para quienes leemos, por el “incendio” de su “cabello rojizo” (172)–, que aparece unas cuantas veces a lo largo de la novela, viene a buscar a Blas y al anillo (“usted tiene una sortija y no va a dejarla enterrada, ¿no?” [169]) y lo conmina a irse con él –todos se van de Santa Fe–, con el argumento de que, si no, quedará desvalido y solo en una casa amenazada por la inundación y por las ratas. Es ese el momento en que Blas, al tratar de deducir quién es el que viene a buscarlo, de quién será descendiente, recuerda uno por uno a los siete jefes, que han protagonizado uno de los momentos cruciales en su vida: la rebelión durante la cual fue herida María Muratore, la que “manejaba el arcabuz mejor que muchos hombrecitos” (39).

5. Quienes leemos también tenemos delante un libro que es memoria.

6. Dice la autora, en diálogo con Angélica Barletta y M. Cristina Santiago (“Entrevista a Libertad Demitrópulos”, en *El Desierto*, II[2], 1996): “Cuando se destruye Buenos Aires, tanto Pedro de Mendoza como Juan de Garay suben por el río hasta Asunción y por él bajan, porque el plan de Buenos Aires era fundar el puerto de Santa Fe”.

El río y la construcción de la novela

“Por el río van y vienen todas las penurias, todas las congojas”, dice Demitrópulos en la entrevista con Barletta y Santiago. En efecto, el río es en esta novela una presencia constante que excede absolutamente la función de localizar un espacio concreto –esa zona atravesada por el río Paraná, a cuyos márgenes se fundan y abandonan poblados–. Esa función es, por supuesto, necesaria. Pero en la concepción de los personajes, más allá de lo que materialmente significa para quienes están domesticando la tierra que vienen a colonizar, tiene un valor afectivo, existencial y simbólico. Aquí señalamos algunas citas de las numerosas menciones del río que quien lee hallará. Así, Blas, que suele animizarlo y personificarlo, se pregunta: “¿Este es un río o una persona de lomo divino, o es una fuerza que se le ha escapado de las manos a Tupasy, madre de Dios, o a Ilaj, o a mis ojos?”⁷ (16). Y antes, al comienzo, en clara revisión de su vida: “El río a la vera estaba, el río ahí sigue estando” (11). Y todavía: “[el río] me avisaba que mientras él viviera yo viviría y mientras él fuera fuerte, yo tendría fuerza” (113); y en otro momento lo compara con las lágrimas de María. Es también el río por el que Garay “sacó hombres de Santa Fe [...] el río tragahombres [...], río de las congojas”; y, puesto que también María se fue por él, detrás de Garay, es “enemigo del amor” (33). Por su parte, María afirma, en retrospección: “En el espejo del agua ya estaba escrito mi destino [...]. Una negrura peligrosa revestida de flores” (22).

En este marco fluvial, *RdlC* se construye en la alternancia de diversas voces: la que aparece con mayor frecuencia es la de Blas, y le sigue la de María Muratore –volveremos sobre estas dos voces, reveladoras de las respectivas conciencias–. Hacia el final del texto, un capítulo bastante extenso está puesto en boca de Isabel Descalzo, creadora del mito de María Muratore, quien lo entrega a sus descendientes, por generaciones. Los

7. Esto se repite con algunas variantes hacia el final de la novela. Lo mismo que tantas otras afirmaciones de Blas.

últimos tres capítulos se encuentran en una tercera persona: en dos de ellos, el modo en que esta voz presenta los hechos y en que encuentra su entonación la aproxima fuertemente a los demás personajes que han producido su narración en primera. Entonces, nada tiene esta voz de un narrador por fuera o que todo lo sabe; pero sí –se me ocurre– está vinculada al hecho, en tanto tercera, de que la vida de María Muratore ya forma parte de una conciencia colectiva. *Entonada* como primera, es entonces emergente de un colectivo de conciencias/voces. Mientras que la voz del último capítulo es la de una clásica tercera *con* el personaje de Blas.

Pero no son solo estas voces las que traman la novela. Están también las voces aportadas por los diversos géneros, entendidos como las diversas modalidades (novelescas) que esta obra absorbe y abarca. Las marcas de la novela histórica se entrecruzan con las de la novela de aventuras: la vida de María Muratore, protagonista, es presentada como un encadenamiento de hechos que a veces resultan prodigiosos y cuyo relato, además, genera suspenso, provocado a la vez por el grado de imprevisibilidad propio de la naturaleza del personaje. Esto es: el personaje se presta a protagonizar la *aventura*. Hay por lo menos dos *motivos* (literarios) que colaboran fuertemente en esto de traer la reminiscencia del relato de aventuras: por una parte, el motivo del objeto valioso, en este caso, el anillo, que circula vinculando a ciertos personajes –María recurre a él para atender a su subsistencia, mientras que para Blas tiene un valor profundamente simbólico–; además, el motivo del reconocimiento, por un lado, de madre e hija en el momento en que se sofoca la rebelión de los mestizos, y por otro, de Fernán Gómez –en verdad, María– por parte de Blas.⁸

A esto se suman las diversas versiones sobre los destinos de los personajes (María, Isabel Descalzo), lo cual se ve reforzado por el hecho de que, tal como los seres de carne y hueso en la vida, no todos los personajes lo dicen todo, ni de sí ni sobre otros personajes. O bien porque no lo saben, o bien porque lo

8. Este encierra, a su vez, el motivo de *la doncella guerrera*.

ocultan; o porque, a nivel psicológico, consciente o inconsciente, no les resulta relevante ponerlo en un primer plano. Así, Blas no dice que haya tenido descendencia con Isabel, porque su objeto de deseo y de amor es María, e Isabel solo un accidente (¡que lo sostiene con creces, incluso en su duelo por María, además de darle descendencia!); ni hay una única versión sobre la muerte de María –por lo menos, se genera una expectativa que más tarde será corregida por Blas–; ni Blas quiere creerle al músico, Antonio Cabrera, cuando este le cuenta que ha llevado, remando “hasta bien arriba [...] a una mujer que parecía ser mi muertecita” (67), etc. Pero no creo que esto hable exclusivamente de la presencia del género de aventuras, sino que abre un planteo inquietante vinculado con la relatividad de las versiones de la historia, lo cual funciona como acicate para reflexionar sobre la verdad de los relatos –en general– y de las hipótesis en las que estos se sustentan.⁹

Pero hay más modalidades novelescas: la del aprendizaje o la iniciación. Blas –hiperbólicamente o no–, hombre centenario, narra desde un final de vida en que parecería que casi todo ya le ha sucedido: el aprendizaje se ha consumado. Al final, solo le queda partir. María narra, en cambio, las peripecias violentas e inesperadas que se producen en su fragorosa vida, que le revelan facetas nuevas del mundo y de sí misma.

María y Blas, héroes novelescos

Examinemos la construcción de estos personajes teniendo en cuenta su propia voz, lo que dará lugar a que accedamos a su conciencia.

El marco proporcionado por Lukács nos sale al encuentro al momento de corroborar, en primer lugar, que esta novela es, sobre todo, *biografía* de cada uno de estos personajes;

9. Hay aquí un trabajo muy delicado y lúcido sobre la subjetividad y sobre lo íntimo de cada sujeto. ¿Qué veo o sé de mí que los demás no ven, y viceversa? ¿Dónde está la verdad? ¿Es que esta existe? ¿O habrá que optar por la sentencia de Blas: “El hombre es secreto, nadie entra en sus honduras”? (31).

en segundo lugar, que se trata de héroes que están en discordancia con el mundo, que enfrentan la alteridad del mundo (individuos problemáticos). Blas, en su condición de mestizo al servicio de un conquistador/colonizador; María en su condición de mujer criolla que transgrede permanentemente las expectativas cultivadas socialmente en torno a lo que es *ser una mujer*.

Blas se presenta de entrada como “hombre de armas, músico y cuantimás pescador”, pero antes que nada como mestizo. Da lugar al relato de su vida arrojando una mirada hacia atrás, pero remite sobre todo a su condición de origen. A diferencia de María, es parte de una comunidad con la que establece una relación de pertenencia (“bajé de la Asunción con Juan de Garay y una *runfla de mozos como yo: mestizos*” [11]; el destacado es mío); “mozos humillados y entristecidos”, que “esos viejos cochinos [...] sembraron en la mujer guaraní” (13 y 14, respectivamente). Esa pertenencia comunitaria le devuelve una imagen de sí –y de su grupo– partida, quebrada. Hijo de español y de una descendiente de esos “abuelos comidos por los yacarés” (17), afirma que “el mestizaje no es únicamente un alboroto de la sangre: también una distancia dentro del hombre”. Sometidos por los españoles, los acompañan en esta tarea de doblegar y matar a los indios, “sus medio hermanos”; por lo cual, “Cuando tendíamos los indios con el fuego de los arcabuces [...] la voz de nuestra madre lloraba adentro del corazón” (30).

Dos hechos fundamentales en su vida son su enamoramiento de María y el levantamiento de los mestizos. Las consecuencias que estos hechos traen son respectivamente –y por razones de claridad los referimos en forma cruzada– el aplastamiento a traición de la rebelión y su casamiento con María en artículo de muerte. Hay, a partir de aquí, algo que sin duda aprende o en lo que se inicia Blas. Se trata de la espera, actitud que lo define y, si consideramos la tradición occidental mítica, legendaria, literaria, lo feminiza. En verdad, todo el tiempo Blas espera de María que ella reaccione con reciprocidad a su amor, hasta que la asiste en la muerte y más tarde, según el relato de Isabel Descalzo (no ya el propio), persigue su presencia fantasmal sobre

el río.¹⁰ También hay un gesto de espera en este querer permanecer en el lugar donde se ha asentado, donde está la tumba de María. Permanecer que es, al mismo tiempo, espera de la muerte propia.

María, hija de portugués y española, nacida en Asunción (en la casa de prostitución y festejos donde vivió su madre, en la Calle del Pecado) –por lo tanto, criolla–, no se entrega a su condición de mujer tal como se espera que esta se ejerza. Por el contrario, se construye según parámetros ordenados por el propio deseo, la voluntad y las ganas de conocer. En María hay aprendizaje. No se trata solo, obviamente, de lo que aprendió de otros: “De mi padrino aprendí que pertenezco a una nueva casta, sin señorío ni hidalguía, pero con criollez [...]. De él también aprendí a manejar armas” (21), sino que María aprende por sí misma, a su manera, desde la experiencia. Aprende de las situaciones de la vida, iniciándose en la experiencia de la mujer liberada. Así, se reconoce como “alguien que quiso ser libre siendo mujer. Que para eso peleó con el amor y el desencanto, como peleó con el indio. Era pesado ser mujer en un mundo de varones” (149), como se lo confiesa a Blas antes de morir en apremiante síntesis que se narra en estilo indirecto. Ese “desencanto” de María es numeroso, y es fuente y resultado de aprendizajes. En los inicios, la muerte de su padrino el día antes de su casamiento con ella le traerá la experiencia de ser rechazada por la familia de Alonso Martínez y dejada en la calle. Mucho más tarde, Garay la elige y viven una relación intensa –así lo insinúa brevemente María– pero luego él se ausenta y, mientras, quiere tenerla bajo su control. Parecería ser ese desencanto el precio que paga por la convicción con la que asume su libertad y su facultad de elegir.

10. Solo algunos ejemplos, que podrán unirse a otros, del gesto de espera de Blas: “Me sostenía la esperanza”, dice cuando relata cómo cuida a María y la vuelve a la vida (42). “Soy hombre de paciencia. Me gusta imaginar lo que espero” (54), cuando María hace sus primeras salidas en convalecencia y va al cementerio a poner flores en la tumba de su madre. Poco antes de la muerte de María “empezó a contarle que la estuvo esperando” (148).

Variadas y contundentes son las declaraciones de María acerca del modo en que se construye: en discusión con Ana Rodríguez –aún sin reconocerse como madre e hija–, esta quiere inculcarle que elija a los hombres con quienes estar según su fortuna; y María replica: “Cuando no me place [el hombre], nada” (38). Si María rechaza a Blas es porque “no me gustó desde el barco, cuando apenas lo vi. Y es así: cuando no, no” (24). La primera vez que Garay le propone viajar hacia el sur (va a “fundar una ciudadela”), le dice “Hace falta una mujer” (22) y le promete que tendrá una tierra y hasta podrá casarse. Ella piensa para sí: “Soy la semilla, para eso me trajeron [...]. Pero no soy solo naturaleza” (23). Y aun cuando en el momento en que Garay la invita a bajar con él a Buenos Aires ella diga: “Ahora estaba segura de no serle indiferente a ese varón que conoció varias mujeres entre la suya propia, algunas indias y otras tantas españolas” (88), más tarde escapará de los intentos de él por retenerla a la fuerza, y mata a los hombres que, en nombre del jefe, quieren apoderársela: “¿Tiene la mujer derecho sobre su cuerpo y dispone de albedrío?” (128). Antes de morir “pedía perdón a Blas de Acuña, único hombre que la quiso aunque con amor de hombre por la hembra, y no con todos los amores. Le faltaron el amor [...] de compañero y amigo, y ese amor al que todos escapan: el amor sin causa” (149).

Más allá de sus acciones, el discurso de María es, por cierto, el discurso concebido por una mujer de nuestra contemporaneidad en sentido amplio. Así, en términos de plurilingüismo, no es el estilo, el registro, lo que distingue su discurso del que pronuncia Blas –si bien el de María parece ser menos local que el de Blas–; lo que lo distingue fuertemente es su carga ideológica. Heroína novelesca, sus palabras –y consecuentemente, sus actos– dan cuenta de una búsqueda, pero se trata de una búsqueda que posee una especificidad: es la de una mujer. ¿Y a quién busca esa mujer sino a sí misma? María se definirá, hacia el final de la novela, como “alguien que quiso ser libre siendo mujer” (149). En esa breve y concisa autoafirmación, “libre” y “mujer” aparecen como términos desentendidos, antinómicos. Solo el pensamiento feminista, orgánica

aun cuando diversamente desplegado a lo largo del siglo XX, puede transformar esta antinomia en una posibilidad cierta de encuentro entre dos categorías cuyo sentido está en permanente proceso de construcción. María se va construyendo contra los cánones que sus condiciones de existencia le dictan –y dictan a toda mujer–. No escucha las sórdidas normas impuestas desde el afuera, desde un sistema patriarcal superestratificado en términos de géneros y de clases del cual ella parece no haber internalizado ningún principio ni valor.¹¹ Escucha su deseo.

Es en este sentido que me animo a postular que el subyugante personaje de María Muratore es, en tanto tal, una construcción utópica. No responde a la verosimilitud realista que suele acompañar a las narrativas de tipo histórico, ni a las que solemos clasificar de iniciación o aprendizaje. Para María, ese aprendizaje es el de la vida del colectivo de las mujeres en el futuro. Es la lucha de nuestro tiempo, y la de nuestro presente.

Mito y utopía

Es muy interesante ver de qué modo el relato mítico que genera y difunde Isabel Descalzo en torno a María Muratore prescinde de todas aquellas cuestiones en las que, en tanto lectores y lectoras de la novela, nos hemos ido interiorizando y que nos ha permitido concebir este –entre otras cosas– como relato de aprendizaje o iniciación. Como todo relato mítico, deja fuera la *experiencia* del héroe o de la heroína, y está volcado a construir la imagen que quienes escucharán el mito y se nutrirán de él querrán, aun oscuramente, reconocer como referencia.¹² “En la barranca Isabel Descalzo iniciaba a sus hijos y conocidos en el mito de María Muratore. [...] Contaba

11. Eso sí: en tanto criolla, se une a la pelea contra los indios. En la confesión final que hace a Blas, lo explica por su necesidad de sobrevivir.

12. No es en absoluto casual que la voz narrativa del penúltimo capítulo, donde hay una referencia clara a la construcción de ese mito por parte de Isabel Descalzo, sea la tercera persona; las vivencias antes transmitidas por las voces de Blas y de María ya no se oyen.

las andanzas de la finadita desde que vivía en Asunción y ella le confeccionó un traje de novia [...]. Agregaba cosas según su recuerdo y parecer, y según la necesidad. [...] Ella aderezó la historia de la finadita ensalzando siempre el amor y presentándola como una intrépida amante” (153-154). María, que “casi había sido la madre de ellos”, aparece, para los descendientes numerosos de Isabel, asociada a verbos como “aureolar”, “santificar”; a atributos como “protectora”, “madrina del cielo”, y lo que es tan fácil aceptar en un mito y tan difícil de tolerar en el fango, los fulgores y las contradicciones de la historia: “quiso ser un hombre siendo mujer” (155).

Recurriendo a sus propios *aderezos*, a la manera de Isabel Descalzo pero tan diferentes de estos, *RdlC* construye a María, en proyección ya no mítica sino utópica, como esa mujer que hubiera podido ser, que será, por cuyo proyecto otras mujeres combatirán. Porque no se trata de instalarse como un ser (un Ser), como lo dado (eso es retrotraerse a “la semilla”, “la naturaleza”, el eterno femenino), sino de deconstruirlo para construir otra cosa. Algo que está deviniendo.¹³

Lo cíclico y el devenir

La temporalidad es una cuestión que salta a la vista como problema, desafío y también eje de sentido en esta novela.

13. Es imprescindible para mí señalar, aunque no lo desarrolle por razones de espacio, que el personaje de Isabel Descalzo, que difumina la imagen sufriente y gozosa de María para entregarla a la sacralidad del mito y los prodigios de la leyenda, crece enormemente como mujer. Destinada a “sostener la memoria” (159), dueña de una tenacidad formidable y consciente de su lugar secundario o directamente inexistente para Blas, alcanza, sin embargo, un rango especialísimo: no solo funda el mito de María sino que, modista desde su juventud (“la más codiciada de Asunción” [156]), retoma el arte de coser y bordar en ocasión de confeccionar el ajuar de su hija, creando una “obra llena de misterio y fantasía” (157). Su tarea, tradicionalmente ligada a la cultura femenina, adquiere en este caso un esplendor que no es resultado de la obligación y la rutina, sino de un ingenio singular. Sus obras, que se distinguen por su calidad y belleza, están hechas para perdurar. Otra manifestación de la memoria.

Podríamos hablar de dos temporalidades básicas, como en cualquier otra obra narrativa: hay una temporalidad de la narración, del relato como discurso, y una temporalidad que pertenece al mundo que se representa.

En lo referente a la temporalidad de la narración, de la enunciación narrativa, la novela se construye de modo discontinuo, en la medida en que combina, fundamentalmente, el relato de Blas y el de María. En tanto narrador personaje, Blas evoca su vida. Desde un presente de la enunciación que se hace visible en la frase inicial: “Yo me quedé a acompañar a mis muertos, que no me dan ganas de seguir, ni las piernas”, la voz y la mirada del Blas reconstruyen diferentes momentos de su vida: a veces solo anticipa lo que más tarde expandirá; a veces relata a su modo lo que María relata al suyo. Por su parte, María también narra a modo de evocación, a veces interactuando con otro personaje (Blas), pero casi siempre su voz evoca (¿desde cuándo y dónde?) lo acaecido en su vida. Es interesante que no se pueda definir lugar y tiempo desde los cuales enuncia; y es conjeturable, creo, que esto puede tener relación con el hecho de que el personaje, si bien muere,¹⁴ en cierta manera sigue vivo, porque “El anillo de la finadita tenía escrito su destino; como ella lo vendió, su destino es vagar hasta que aparezca el anillo” (156), según el relato mítico de Isabel; coincidente con la versión –maravillosa, que no fantástica– según la cual Blas se va por el río y tiene encuentros con María.

Ahora bien: en lo que se refiere al tiempo de lo narrado, de lo representado, creo necesario pensar en dos concepciones de la temporalidad: una es cíclica,¹⁵ y la encarna sobre todo Blas: “Cuando llegamos con Garay a esta costa” dice Blas prácticamente en el inicio de la novela, “nadie pensó que *cien años después*, hundidos los sueños, *se estaría de nuevo al empezar*” (17; el destacado es mío). La afirmación reiterada: “El tiempo,

14. Asistimos a su muerte a partir del relato en tercera persona pero muy ligada a Blas (¿con Blas?) en que este descubre que Fernán Gómez es María. “Así acabó la vida de María Muratore. Se hallaba en brazos de Blas” (150).

15. Tiene que ver, en última instancia, con el aspecto mítico del relato. Con seguridad, lo nutre.

como ahora, simulaba pasar” (117, 118 y 140), señala el carácter ilusorio de su transcurso. El “ahora” con el que se comparan los tiempos es el de la enunciación, el que coincide con la condición final del personaje.

En cambio, hay otra mirada sobre el tiempo, que es dinámica, histórica: el tiempo es fuente de experiencias, es un devenir que transforma. La necesidad de sobreponerse a las dificultades y desgracias y de elegir en lugar de dejarse ser, hace que sea María el personaje que, si bien nunca verbaliza la cuestión de su relación con el tiempo, encara el paso del tiempo en forma activa, como resolución de obstáculos, en un juego dialéctico entre lo posible y lo deseado, y en pos de su autoafirmación.

Los *cien años* mencionados en diferentes lugares de la novela, esos en los que la vida de Blas ha transcurrido, traen la reminiscencia de otros cien años, los de la famosa novela de Gabriel García Márquez. Sobre todo porque aparece, en el final, una genealogía familiar profusa –como la de los Buendía–, la descendencia de Isabel Descalzo, que seguirá divulgando el mito de María Muratore, porque “la memoria es no morir” (165). Aparece aquí el cruce con otra forma de novela: las novelas latinoamericanas del *boom*, en las que lo mítico y lo histórico tantas veces confluyen, en el intento de arrojar luz sobre el fenómeno de lo latinoamericano. *Cien años de soledad* no es solo una de las que poseen mayor notoriedad entre estas, sino también una en la que el mito prevalece sobre la historia. En *RdlC*, en cambio, la protagonista no es aureolada y clausurada por el mito, sino la heroína en búsqueda, la que *no encaja*¹⁶ en su tiempo, la que relata la zozobra de su vida de mujer en primera persona. Ningún mito puede dar cuenta de su conflicto, que es el de la construcción de una subjetividad; conflicto que resuena tan poderosamente en nosotras lectoras. Es más, el relato mítico aparece relativizado, en la medida en que surge, heroicamente, como sacrificio que Isabel ofrece a Blas, sin que este repare en

16. “[Y]o no encajaba con la profesión de las mujeres que vivían en esa calle” (49).

ello; y porque se muestra su proceso de elaboración, lo cual lo empequeñece.

La irrepetible es la María “verdadera” (verdadera en la ficción), que sufre, rivaliza, ama, es despreciada, elige, combate, desea, muere. La heroína del tiempo que deviene y que, al devenir, prefigura una imagen de mujer que hace historia.



Análisis de un texto: *Enero*, de Sara Gallardo¹

Los códigos barthesianos

Subjetividad, silencio y poesía

La idea que orienta este análisis no es reproducir el modo de leer que Barthes ha desplegado en forma magistral al hacer su lectura de la *nouvelle* de Balzac. No lo es por lo menos por dos razones. La primera: reproducir implica un gesto de sujeción a un modo de hacer o de saber hacer, gesto poco recomendable para encarar la lectura de un texto –y decir lectura es hablar de interpretación, y de esta como apropiación, no lo olvidemos–. La segunda: intentar llevar a cabo esa imitación específica carece de sentido; ya Barthes puso a prueba allí, en *S/Z*, cómo hacerse cargo de ese plural del cual el texto está hecho y llevó esa praxis hasta sus últimas consecuencias, dándole esa forma singular (única). Se trata más bien, entonces, de aprehender en vivo en qué consiste este modo de operar; de reconocer, en el transcurso de una lectura –en este caso, la de *Enero*–, cuáles son las grandes líneas de sentido que, como enseña Barthes, no derivan de la nada: ni de nuestro genio lector ni del genio de quien produjo la obra (la inteligencia analítica se traduciría en mostrar cómo se articula esa lectura);

1. Gallardo, Sara. *Enero*. Buenos Aires, Fiordo, 2019 [1958]. En adelante, se indicará entre paréntesis el número de página de la cita según esta edición.

sino que remiten a códigos que nos constituyen porque, como un lenguaje, nos anteceden, nos atraviesan y nos trascienden.

La lectura de *Enero* tomará en cuenta ese marco: se trata de trazar y nominar las grandes líneas de sentido que parecerían hacerse presentes a lo largo del recorrido de la novela, recorrido que no se efectuará aquí exhaustivamente por las razones antedichas (y si quisiéramos hacerlo, no habría espacio para desarrollar tan extenso escrito sobre un texto). Paralelamente a la consideración de ese marco, se desplegarán en particular algunas cuestiones, lo cual termina de poner en evidencia el modo en que el texto es apropiado.

Una subjetividad desnuda

Toda la novela está escrita desde la perspectiva subjetiva de su protagonista, Nefer, una adolescente que termina de cumplir dieciséis años. Hija del puestero de una estancia, vive más que humildemente con su familia. Su embarazo de pocos meses y del que nos enteramos no bien iniciamos la lectura de la novela es resultado de una violación –Nefer no hace ningún comentario que lleve a pensar que vivencie de ese modo el abuso del que ha sido objeto–.²

Me animo a aseverar de entrada, y con la certeza de que esto puede corroborarse, que uno de los aspectos constructivos más destacables de esta novela es el doble juego al que nos expone la voz narrativa. Por un lado, al focalizar fundamentalmente

2. Más allá de la elipsis con la que juega la autora textual, es evidente que en el episodio en que se produce la violación, la voluntad de Nefer se halla doblegada de entrada: “Dice sí, lo mismo hubiera dicho no”, enuncia la voz narrativa en relación con la pregunta del hombre sobre si lleva mate, que es un modo de acercarla. La ambigüedad en la respuesta (un sí que puede valer como un no) se deja leer perfectamente en relación con la aceptación pasiva e inconsciente por parte de la chica de la urgencia del hombre “cruzado, enorme en su camino”. Y si no hay voluntad, si no hay sí ni no, es porque todo el pensamiento de Nefer está en otra escena, “ve a Delia con el Negro, bailando y riendo” (15). Por eso Nefer culpa al Negro, también ambiguamente, ya que desearía que ese embarazo proviniera de él y pudiera ligarlos. Sorprende la actualidad de esta novela, leída casi sesenta y cinco años después.

a Nefer, pone en escena su mirada, y prácticamente nunca la abandona.³ Asimismo, transcribe su pensamiento o su palabra efectivamente pronunciada, matizándola con discursos indirectos libres. Por otro lado, la voz en tercera que narra la novela, la misma que hace foco en Nefer, muchas veces le presta las palabras al personaje adolescente, como si le hiciera de intérprete. De este modo, da forma a lo que Nefer visualiza o siente pero que ella no llega a configurar verbalmente, oficiando de mediadora entre personaje y lectores.

Así, la confusa zozobra que experimenta Nefer en la fiesta de casamiento de su hermana Porota frente a la visión del Negro, de quien se ha enamorado y a quien no soporta ver junto a Delia, se manifiesta de este modo: “¿Qué es el día, qué es el mundo cuando todo tiembla dentro de uno? El cielo se pone oscuro, las casas crecen, se juntan, se tambalean, las voces suben, aumentan, son una sola voz. ¡Basta! ¿Quién grita así? El alma está negra, el alma como el campo con tormenta, sin una luz, callada como un muerto bajo la tierra” (15). Ponemos este ejemplo, a sabiendas de que hay numerosos casos en que la voz narrativa opera de este modo, lo cual le da a todo el relato un tono fuertemente poético.

Frente a la representación regionalista o costumbrista o puramente psicologista, esta *perspectiva poética* permite plasmar la profundidad de una conciencia que experimenta el abandono, la soledad, su ajenidad, esto es, su sentirse extraña (su alteridad frente al mundo, diría Lukács), así como su deseo de fuga. Este se concreta solo a través de la ensoñación (“y el Negro me mire, y nos riamos juntos, [...] y en los bailes [...] él venga derecho a sacarme a bailar” [46-47]) y, a veces, a través de cierta forma del pensamiento mágico (“tal vez si me duermo muy profundamente podré despertarme sin nada” [46]).

Sumo al aspecto constructivo que he querido destacar más arriba, otro, muy vinculado a aquel: ante quien lee el texto abre

3. Son excepcionales los momentos en que la voz narrativa se introduce en la conciencia del Negro y de Don Pedro, el padre de Nefer, para *reproducir* lo que piensan.

el paisaje de una interioridad que se expande y ahonda más y más a medida que avanza el relato. Así, la sensación que deja la lectura es la de haber estado transitando por el espacio de un alma, viviendo sus dolores, deseos, soledad, temores, rabias y expectativas. Y también sus silencios. La poesía viene a ocupar, desbordante, los silencios. Los del no saber decir. Los que impone el no poder decir. Aunque a veces Nefer estalla y dice lo que ocultaba: “¡voy a tener un chico! Estoy preñada” (cap. 7, 72).

Los significantes de la subjetividad: la relevancia del código sémico

Entiendo que esta profusa presencia de la subjetividad del personaje es el motivo por el cual uno de los códigos de los referidos por Barthes al que más se apela a lo largo de esta lectura es el sémico: no es posible leer sin atender a las marcas semánticas de esa subjetividad, manifiestas en modos de percibir, sentir, ser, experimentar de la adolescente.

Ya en las páginas iniciales de la novela (los inicios de los textos siempre poseen un fuerte carácter fundacional) es posible determinar lexias cuyos sentidos se abrirán camino incesantemente a lo largo del texto –dejo esta ulterior tarea a quienes lean estas páginas– y que permiten articular el mapa de la subjetividad de la adolescente:

- 1) Su experiencia de la temporalidad en tensión hacia un futuro temido: “... para entonces [...] van a saberlo, y nadie dejará de hablar”; “va a llegar el día en que mi barriga empiece a crecer” (9); “entonces no vendré a comer... Quién sabe si para entonces no estaré muerta’ y se imagina rodeada de flores y gente triste” (10).
- 2) La “angustia”, que “le nubla los ojos” y “late en sus oídos” (9 y 16).
- 3) El carácter borroso y casi irreal que envuelve para ella el episodio que es causa de su padecimiento actual, ese suceso desencadenante que ella califica como sueño:

“ella, ¿qué había hecho? Nada, no se acordaba, no importaba, era como un sueño” (11).

- 4) La asfixia: “Tomar aire un momentito no más”; “respira anhelante bajo el susurro del árbol” (11 y 16-17).
- 5) La percepción de su situación como “desgracia”; el deseo de muerte: “Morir –piensa– más me valiera” (13 y 16).
- 6) La soledad: “No, cualquier cosa antes que llamar la atención [...]. ¿Qué puede hacer una chica, sola en el campo, en un campo tan ancho y tan verde, todo horizonte, con trenes que se van a ciudades y vuelven quién sabe de dónde? ¿Qué puede hacer?” (11).

Otros códigos

El despliegue de la subjetividad es la red primaria en la que se enhebran y anudan hilos de otras redes (códigos). Sentidos que remiten a otros códigos abren surcos que en forma más o menos continua van a acompañar nuestro recorrido lector. Así, las expectativas a futuro de Nefer y su evocación del día de la doma en que conoce al Negro y de la noche en que el hombre que “tiene bigotes y olor a vino” (16) le trae la “desgracia” y cambia su vida, configuran un manojo de enigmas (código hermenéutico) que se traduce en preguntas internas de quienes leemos relativas al desconocido que viola a Nefer, al despecho amoroso de la muchacha frente al Negro, al destino que a Nefer le espera.⁴ Además, la doble retrospección de Nefer durante la cena familiar remite a un tiempo anterior, bastante próximo

4. El código hermenéutico seguirá tejiéndose a través de otras preguntas: ¿qué será de Nefer? ¿Qué hará con ella la curandera? Si su madre le impone un aborto, ¿seguirá ella defendiendo su integridad: “conmigo no se va a meter nadie”?, etc. Y el código de las acciones encontrará un hito importante en la asistencia a misa el día de la misión –porque Nefer vio en esa ocasión la posibilidad de confesarse con el cura, aunque no lo logra–; y en el estallido en que confiesa a su madre que está embarazada, y la consulta al médico, y los arreglos secretos entre madre y madrina y la visita de Nicolás, inesperada para Nefer y los/as lectores, donde se termina por arreglar un casamiento. Con lo cual la secuencia narrativa global llega a su fin.

al momento desde el cual ella evoca, que inicia una cadena de causas y efectos y hace posibles las prospecciones entre tímidas y resueltas que pasan por la conciencia de Nefer (código de las acciones). Y el clima material y humano: el techo de paja de la cocina; la mesa a la que se sientan todos los miembros de la familia y el nuevo peón y el turco; así como los temas de conversación: la cosecha, las vacas overas que “irían para la feria” (9), la doma, el baile en el galpón durante la fiesta de casamiento, la estancia y los puesteros remiten al código referencial. Reconocemos tipos de vínculos entre los miembros de la familia, roles estatuidos, jerarquías familiares y de clase, modos de relacionarse, prácticas propias de la vida de los dueños de la tierra y de los trabajadores en el campo argentino, todo lo cual forma parte de una cultura sabida y frecuentada (desde el discurso de la historia, el periodístico, el literario, el político, desde la experiencia). Esta se ve registrada en la novela y verbalmente reconstruida en ella.

Finalmente diría, siempre trabajando desde este espacio fundacional, que el código simbólico cobra cuerpo a partir de haber *levantado la cabeza* frente a dos significantes: uno es “Enero”, título de la novela. Y otro, “cosecha”, que se reitera aquí.

“Enero” connota, en nuestras latitudes, el verano, el mes más caluroso del verano y del año; y, a nivel global, es inicio, comienzo de un nuevo período temporal, de un nuevo ciclo anual. El carácter inaugural, podría decirse, del mes de enero parece entrar en consonancia a nivel simbólico, con el inicio de una vida nueva e inesperada para Nefer. Consonancia que a la vez se quiebra, en la medida en que la novedad no se liga con lo deseado, sino con lo demasiado temido. En cuanto a la “cosecha”, esta tiene, sin duda, un valor denotativo: la gente de campo hace sus cálculos sobre la base de la siembra y la cosecha, que parecerían verdaderas unidades de medida a nivel temporal. En la perspectiva de Nefer, la cosecha también parece medida de tiempo, pero remite al proceso que se ha iniciado en su cuerpo. Ha habido una siembra violenta de la que cabe esperar una cosecha. Por este camino nos lleva el texto, al punto que la presencia de ese significante nos hace

pensar en el término de la espera incierta y angustiada de la adolescente. Que es también la larga y tensa espera de quienes leemos la novela.

Vemos que en el capítulo final también se aborda el tópico de la cosecha: en el viaje en tren que lleva a la familia del campo al pueblo para celebrar el matrimonio de Nefer, un hombre le habla de la cosecha a su padre. Nefer oye lo que dicen y piensa en voz alta: “La cosecha. Todas las cosechas las veré casada”.

La suma de las cosechas futuras es ahora representación de su vida, la que vendrá.

El valor simbólico de la mirada

El cambio abrupto que sufre la vida de Nefer (“antes, cuando fue alegre –ahora sabe que lo fue– su mirada corría lejos” [23]) inserta de golpe a la adolescente en un orden que es el familiar tradicional. Es un orden que responde a valores no cuestionados por nadie, que la encierra, fijándola en un rol de subordinación –se casará con el hombre que la violó porque esa es una de las soluciones para resolver el caso que tradicionalmente han encontrado las familias dominadas por el consejo de patrones e iglesia y por la vetusta idea del honor– y la despoja de toda reverberación de su propio deseo. Habiendo apenas asomado a la conciencia de un nuevo sentir, se ve brutalmente “normalizada” por pautas que ni siquiera está en condiciones de cuestionar. Hay un cambio, una transformación en este personaje, que va de un despertar (cuando queda prendada del gesto del Negro en ocasión de la doma) a no querer ni siquiera mirar su caballo, que “dormita frente al boliche” (98), en el momento en que pasa en sulky camino a la estación, en los párrafos finales del relato. En el medio, pocas veces se encontró frente a frente con el muchacho objeto de su fantasía amorosa –que parecería que ni la registra–, pero muchas ha mirado desde su casa en dirección a la casa del Negro, en la lejanía: “Tantos meses hace que dirige la mirada hacia el Sur [...] [y espera] el instante en que el farol se enciende como una estrella roja” (45). Mirar a lo lejos es soñar, fantasear. Mientras

que en el momento de darse cuenta de que “un hongo negro [se hincha] en ella hasta la garganta”, “los ojos se han vuelto pesados como el alma” y Nefer apenas ve; solo “cuando cierra los ojos es como si los abriera a su interior, donde crece y vigila su desdicha” (23 y 46).

La mirada amplia y a lo lejos que se abre a un futuro imaginario queda obstruida; es como si eso simbolizara el corte de una iniciación que le permita al personaje crecer y comprenderse.

Las palabras y el silencio

En *Enero*, globalmente hablando, fluye la palabra poética, esa palabra que construye la relación discordante entre Nefer y lo otro; la que viene a interpretar lo que no se dice, los silencios. Pero en el mundo representado en *Enero* hay, sin embargo, palabras certeras, que son las que sirven a los personajes para hacer transacciones –el vendedor de telas–, para reprochar –María a su hija–, para derrochar formalidades –el día de la misión, por ejemplo–, etc. Es entre lo instrumental y lo fático como esa comunicación se va tejiendo. Pero no hay palabras para decir lo que Nefer tiene para decir, y casi nadie tiene palabras para ella. La confesión con el cura (en el cap. 6) bien puede entenderse como un símbolo acabado de los modos de comunicación que Nefer puede entablar con los otros: se trata de un discurso lleno de agujeros, de remiendos, de malentendidos. “El cura pregunta cosas pero Nefer no escucha más que el golpear de su corazón [...] pero ¿le habla el cura? ¿Cómo dice, padre?’ ¡Ah, no!, reza” (59).

Nefer queda, entonces, del lado del silencio, porque para las palabras “no tiene oídos”; debe ser por eso que “admira a su padre y teme a su madre” (67 y 28), porque su padre es hombre de silencios. Es el único que le dirige palabras, pocas, que le provocan ternura; el que la tranquiliza con su hacer silencioso: tiene “unas manos como raíces, hábiles en conocer y curar las enfermedades de los caballos” (28). Si bien no sabe hablarle directamente a Nefer del dolor que ella padece, le dirá, lacóni-

ca y sentenciosamente, con el pretexto de modelar la crin y las pezuñas de un caballo esquivo: “No se puede hablar sin conocer... [...] No se puede hablar así nomás... Muchas veces no hay más que mala suerte” (89), palabras que interpretamos, junto con Nefer, como dirigidas a ella, a su angustia, para serenarla.

Esta opción por el silencio está emparentada con la empatía que manifiesta Nefer por los seres vivos no humanos: el animal ya muerto (solo quedan sus huesos), al que compadece (“¡pobre bicho!”); su caballo, al que pone a prueba el día en que lo monta a la hora de la siesta: “¡pobre viejo! –le dice–. Cuánto tiene que trabajar hoy, ¿eh?” (33); el perro Capitán, en cuyo pelaje hunde la cara para contarle su desgracia⁵ (46-47); el árbol, al que se abraza llorando poco después de confesar a los gritos a su madre que está embarazada (72).

En el escueto diálogo entre Nefer y su padre, el mismo del que hemos transcripto unas frases apenas más arriba, él reflexiona: “cuando las cosas se ponen feas, no hay que empeorarlas... Más vale seguir adelante, seguir” (90). Y entonces Nefer casi pregunta: “Y cuando suceden cosas... que van a venir...”, a lo que el padre responde: “Nada es tanto... Todo viene y después está”. La voz narrativa dice que “La ternura la entibia [a Nefer] y por un instante su angustia se disipa. Es fácil la vida así. Es casi fácil” (90).

Se me ocurre pensar que es cierto tono enunciativo y cierta disposición ante la desgracia propios del padre lo que hace que Nefer se identifique con esas palabras y se calme (después de todo, su padre es un desahuciado del poder dentro de la familia; en parte porque hace diez años que no puede trabajar como antes por el accidente sufrido). Y no sabemos si Nefer llega a percibir, en el final, que el camino que emprende al tomar el tren corrobora la constatación de su padre: “Todo viene y después está”. Camino de resignación y de renuncia.

5. Imposible no recordar en este punto “La tristeza” de A. Chéjov, cuando el cochero Iona le cuenta a su caballo la muerte de su hijo, ya que no ha podido contársela a ningún humano.



Análisis de un texto: el lector en “Partir”, de Alejandra Kamiya¹

Si resulta particularmente interesante observar en este relato la imagen del lector, es porque la voz narrativa va generando desde el inicio una vacilación relativa a la preeminencia léxico-semántica (y consecuentemente, temática) de dos palabras: *partir*, título del relato, y *parir*, acción que no es otra que la que está por transitar su personaje, próxima a dar a luz. Me ha parecido que *el texto está preparado* para que esa vacilación sea también la de quien lee, pero no como vacilación puramente especulativa, que se formularía a la manera de “a qué se estará refiriendo esta voz”, sino que se trata de una vacilación generada por la actitud analítica que adopta la voz narrativa en relación con el sentido de la palabra *partir*, actitud de la que hace participar a quien recepciona el texto.

El relato, de tono fuertemente autobiográfico, consiste fundamentalmente en el recorrido que hace, mentalmente, la mujer que lo protagoniza y narra ante la situación límite del parto. Es la inminencia del *parto* lo que la lleva a evocar: “El

1. Kamiya, Alejandra. “Partir”, en *Los árboles caídos también son el bosque*. Buenos Aires, Bajolaluna, 2020. En adelante, se indicará entre paréntesis el número de página de la cita según esta edición.

futuro irrumpe en mí –dice la narradora– y es casi un reflejo mirar hacia el pasado” (114). Y lo que la mujer evoca, en austera exploración, se inicia en una *partida*, en un viaje sin retorno –un parto también es un viaje sin retorno–; se vincula con la doble procedencia de su origen y la relación que ha podido y sabido entablar con ella; hasta que la indagación y asunción de ese pasado se proyecta en el presente: ya con su hijo en brazos, la madre le da un nombre.

Partir y parir

Partir y *parir* son palabras asociadas fónica, acentual, silábica, gramaticalmente y, tal como *nos lo va enseñando el relato*, también referencialmente, en el contexto creado por esta narradora.

Es cierto que, como lectores, bien al comienzo, nos preguntamos si ella deberá partir o si deberá parir. Si inclinamos apenas la balanza hacia la primera opción es porque el relato se titula de esa manera, e intuitivamente, la primera vez que aparece la palabra “parto”, creemos –podemos creer– que se trata de la forma verbal de primera persona, coincidente con la persona narrativa adoptada. A poco de iniciado el relato, la narradora dice: “Miro la palabra ‘parto’ por todos lados, como si fuera un cubo” (111). Igual que la narradora personaje, como lectores que somos, también nos ponemos a “[mirar] la palabra ‘parto’ por todos lados”. Y siguiendo su discurso, “[miramos] el otro lado de la palabra. ‘Parto’ también es el acto de llegar a la vida” (111). De donde el partir y el parir se encuentran fuertemente imbricados desde el sentido, ya que para llegar hay que salir/partir de alguna otra parte. Y además, en el mundo del relato, refieren a hechos que se hallan en relación de interdependencia, porque le permiten al sujeto en cuestión, como veremos, dar un carácter de integridad a la experiencia vivida.

Resumiendo hasta aquí: el proceso que va desarrollando o desovillando la narradora es el mismo que va siguiendo quien lee. No solo a nivel ideacional, porque alguien lo explique

–insisto–, sino porque el análisis entre metalingüístico e introspectivo que ella acomete se va convirtiendo también en el nuestro. Ese análisis conduce a ir equiparando “parir” con “partir”.

Hasta que, finalmente, se verá surgir otro término. Un término que es posible inferir, aunque no esté verbalmente objetivado. Pero antes acompañemos a la narradora en su observación del cubo.

Los lados del cubo

Si hay algo que nos hace inicialmente leer *parto* como forma del verbo *partir*, es que, fruto de ese “mirar” de la protagonista, la primera imagen que ella construye (o revisita) es una escena de abandono de un espacio: su padre preparándose para dejar su Japón natal. Son las paredes “de papel de arroz” y las “puertas corredizas” los elementos que nos ubican en ese ámbito original. De no saber que estos rasgos son, tradicionalmente, propios de las viviendas de Japón, quien lee se preguntaría por esas paredes de papel de arroz, etc., y entraría en posesión de la misma competencia con la que cuenta quien de entrada reconoció allí la marca de un espacio cultural específico y diferente. La ubicación del país se produce, entonces, antes de que, dos renglones más abajo, lo nombre. “Pienso que él partió –dice la narradora– no cuando salió de Japón sino cuando decidió quedarse en la Argentina” (111).

La evocación a la que se ha aludido en el comienzo de esta lectura del relato se inicia claramente en “Pienso en mi infancia”. De ella se releva la extrañeza que siente en relación con los otros, frente a los cuales la niña es un *yo* solitario que no comprende y a quien no comprenden: “me decían china. Yo les decía que era japonesa”. Para agregar: “Todos parecían muy enojados conmigo” (112). Finalmente, esta experiencia de extrañeza se condensa en la conclusión: “eran diferentes. O éramos nosotros los diferentes” (113) –aunque ya hay interacción y vínculos: “conocí a sus familias y sus casas”–.

Esa diferencia se manifiesta con especial fuerza en la adolescencia de la protagonista –aunque ya no sea objeto de vio-

lencia de los otros– y también con singular belleza textual, que es la que como lectores nos persuade: el yo percibe la distancia abismal entre la guerra que sus amigos ven en las películas y la guerra que ella conoce o sabe verdadera, en la medida en que su padre le ha comunicado la experiencia del “miedo”, “las noches de apagón”, “el ruido” de “pájaros blancos, enormes”, “el silencio [...] hecho pedazos en el suelo”, “los aviones” –por fin– “espantosamente bellos” (113).

La extrañeza y la diferencia anticipan los numerosos sentidos que, en el análisis de las paredes del cubo, la narradora protagonista va enumerando, al tiempo que invita a quien lee a acompañarla en la asunción de esos sentidos, en la comprensión de sus interrogantes y de su condición.

“Levanto el cubo y miro otro lado. Partir es hacer mitades, dice el diccionario”, afirma la narradora. De donde surge “soy *half*”. Antes ha explicado que “Así se llama en Japón a los hijos de un japonés con una persona de otra raza” (114-115). Esto vuelve indudable que la partida del padre, ligada a la decisión de quedarse en Argentina (“Mi padre decidió quedarse en esta tierra por mi mamá” [117]) es causal de la existencia de la mujer que relata. Como si esa partida la constituyera. Y puesto que para llegar a la Argentina y permanecer en ella el padre debió dejar a su madre y hermano, “Partir también es romper [...] separar partes... Otro lado del cubo” (115).

Pero este personaje se obstina –afortunadamente– en comprender y hacernos comprender qué otros motivos llevaron a su padre a quedarse en otro país que no es el de origen. Y uno de los que esgrime él mismo y la narradora transmite es haber visto y sabido que en el sur de Argentina los árboles caídos no se retiran del bosque, para que sigan formando parte del paisaje. De donde “los árboles caídos también son el bosque”, título de la serie de relatos del cual este forma parte.

Esta idea de integración, de unidad, que se conecta con la concepción de la muerte como parte de la vida y no opuesta a ella, se vincula con el último sentido que la mujer pronta a parir enuncia para la palabra “partir”: “Partir es dividir [...] saber cuántas veces cabe un número en otro”. Y sigue: “Cuánto cabe en uno. Uno, punto de partida. Allí cabe todo” (117).

Si el punto de partida –de su vida– es la *partida* del padre, la narradora personaje puede, al desgranar los sentidos de esa palabra, encontrarse y asumirse íntegra. El árbol caído o los árboles caídos integrando el bosque como un todo funcionan como representación simbólica de esa partida que, sin embargo, da lugar a una unidad. Solo que, a diferencia del árbol caído –del árbol que “no da a luz, que da sombra”–, “me siento parecida a un árbol en la solidez. Cierta forma de fortaleza. Una de las formas de decir fuerte en japonés es Kenta”; fortaleza difícilmente dissociable de esa decisión de “tener a mi hijo sola” (115).

Ser partícipe

Esta expresión, *ser partícipe*, es la que se añade a los dos términos que atravesaron y construyeron casi todo el relato: partir y parir. Kenta es el nombre que la mujer dará a su hijo. Y al comunicarlo al médico, dice la narradora: “Siento que *soy una parte de algo mucho más grande*” (118; el destacado es mío). Se puede ser una parte como resultado de haber sido roto, separado, dividido. Una parte aislada, desprendida. Pero también se puede ser parte de un todo, de ese todo que cabe en “uno, punto de partida” (117). Así se es partícipe.

El relato de la narradora ha dado cuenta de un reconocimiento integrador del yo, que ha podido ir vinculando las partes dispersas y, hasta cierto punto, no del todo comprendidas de lo que la antecedió, y de su devenir. Que la enfrenta con el armado de este rompecabezas momentos antes de dar a luz un hijo cuyo nacimiento le permite integrarse a algo que la trasciende, no solo a partir de una coordenada temporal: una línea de ascendientes y descendientes, sino también de una coordenada espacial,² que ensambla dos mundos: el del padre y el propio. Algo que ya no puede ser vivido en términos de extrañeza: “Algo que empezó del otro lado del mundo [...] y sigue acá” (118).

2. Literal y metafóricamente: otro espacio geográfico y cultural.

Narradora y lectores frente a un ejercicio de traducción

Ya habíamos anticipado que quien narra este relato cuenta con una imagen de lector que no solo atiende a un suceder sino sobre todo a las reflexiones metalingüísticas relativas a los sentidos que permanentemente la protagonista necesita desplegar para comprender y comprenderse. Contar es, en este caso, hacer que quien lee haga suyas esas reflexiones. A través de ellas, la narradora comprende; y lo mismo le sucede a quien lee.

En este sentido, esta narradora actúa como una *traductora* que necesita que su escucha asuma el sentido y los sentidos que, como en vislumbres, le está otorgando fundamentalmente a dos palabras: “partir”, que vertebra la estructura del relato y de lo que hasta el momento ha sido su vida; “parir”, lo que está por acontecerle e implica una partida –como salida de un lugar a otro–, una separación –de dos cuerpos–, y con ella un pasaje de lo uno a lo que lo trasciende. Traduce, además, su experiencia de la diferencia (“Adopté ese lugar que es la diferencia como mío” [114]) a partir del relato de episodios mínimos (cómo se dormía su padre cuando era niño; el dolor del padre frente a la ofensa de sus jefes y la de su mujer en ocasión de la “impuntualidad” de esta, etc.), que ilustran algo que de otro modo no podría explicarse. Porque “Es difícil explicar por qué uno elige algunas cosas cuando lo hace desde un lugar donde no hay palabras” (114). Frente a esta traductora, la figura del lector –pero también de quienes la movilizan: los/as lectores reales, empíricos/as–, se encuentran pendientes de los sentidos diseminados por las palabras que se requieren para que la narradora personaje arme el rompecabezas de su vida. Que hace del relato, también, un rompecabezas: una serie de piezas que forman parte de un todo, pero que hasta que no se encajen entre sí y configuren una unidad mayor –es la narradora la que enuncia más de una vez que algo faltará solo fragmentos inquietantes e incompletos que se resisten a la inteligibilidad de la conciencia.

Entre dos polos: la partida y el parto, se suceden los núcleos temáticos de la extranjería y de la diferencia. Estos solo se

superan, dejan de ser obstáculo a la comunicación y, por lo tanto, a la participación, en la medida en que hay un ejercicio parsimonioso e intenso sobre la palabra; un ejercicio de traducción entendida como recuperación de los sentidos. Que carece de destino si no hay otro. Un lector ávidamente participativo.

 PAIDÓS