

REVISTA
de la
ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS



ACADÉMICOS DE NÚMERO

<i>Carlos Jones</i>	<i>Gerardo Caetano</i>
<i>José María Obaldía</i>	<i>Óscar Sarlo</i>
<i>Wilfredo Penco</i>	<i>Rafael Courtoisie</i>
<i>Jorge Arbeleche</i>	<i>Marisa Malcuori</i>
<i>Gladys Valetta</i>	<i>Magdalena Coll</i>
<i>Juan Grompone</i>	<i>Virginia Bertolotti</i>
<i>Ricardo Pallares</i>	<i>Beatriz Vegh</i>
<i>Gabriel Peluffo</i>	<i>Jorge Bolani (electo)</i>
<i>Adolfo Elizaincín</i>	<i>Hugo Burel (electo)</i>
<i>Angelita Parodi de Fierro</i>	

ACADÉMICOS DE HONOR

Washington Benavides
Estela Medina

ACADÉMICOS EMÉRITOS

Tomás de Mattos
Alma Hospitalé
Daniel Vidart

CARGOS ACADÉMICOS

Presidente: Adolfo Elizaincín
Primer vicepresidente: Jorge Arbeleche
Segundo vicepresidente: Gerardo Caetano
Secretaria: María Malcuori
Tesorero: Oscar Sarlo
Bibliotecario: Rafael Courtoisie

DIRECTOR DE LA REVISTA

Wilfredo Penco

COMITÉ ASESOR

Marisa Malcuori
Rafael Courtoisie
Andrés de Azevedo
Andrés Echevarría

SEDE

Casa de Herrera y Reissig
Ituzaingó 1255 - Tél. 2915 2374 - Fax. 2916 74 60
Montevideo - Uruguay

REVISTA DE LA ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Año - Nº 11 - Enero - Diciembre 2015

HACIA EL CONGRESO INTERNACIONAL VALLEJO SIEMPRE

César Vallejo y el Congreso Internacional Vallejo Siempre 2016 por Andrés Echevarría.....	7
César Vallejo por Ricardo Silva-Santisteban.....	17
En busca de “Hallazgo de la vida” por Alan Smith Soto.....	37
El teatro vallejiano a base del cuerpo: Reflexiones para una sensibilidad renovadora por Laurie Lomask	47

CONMEMORACIONES Y HOMENAJES

Algo se desplaza en la escritura de Felisberto Hernández (A cincuenta años de su muerte) por Ricardo Pallares.....	55
Ida Vitale: una poética de la constancia por Rafael Courtoisie	87

LEXICOGRAFÍA Y LINGÜÍSTICA

El Español de <i>Tacuruses</i> por José María Obaldía	105
Consideraciones sobre la “vida semiológica” en de Saussure por Andrés de Azevedo.....	117

DISCURSOS ACADÉMICOS

Paisaje lexicográfico del Uruguay de fines del siglo XIX por Magdalena Coll	153
Las cartas de mis abuelos o algunas cuestiones sobre el español en el Uruguay por Virginia Bertolotti.....	175

IN MEMORIAM

Eduardo Galeano	193
Carlos Manuel Varela	195

**HACIA EL CONGRESO
INTERNACIONAL
VALLEJO SIEMPRE**

CÉSAR VALLEJO Y EL CONGRESO INTERNACIONAL VALLEJO SIEMPRE 2016

Andrés Echevarría

I

El Congreso Internacional Vallejo Siempre realizado en Perú en 2014, reafirmó con los múltiples análisis de la obra vallejiana, el lugar del santiaguino entre los autores más notables de todos los tiempos. Que a la par de lo que acontece con Lope o Cervantes, vendrán nuevas generaciones de investigadores para continuar la tarea de indagar en su vida y escritura.

Entre los proyectos planteados una vez finalizado el congreso peruano, estuvo la posibilidad de que se convirtiera en bienal y que la próxima sede fuera Montevideo. Esta idea se ha concretado y el Centro Cultural de España de nuestra capital albergará el Congreso Internacional Vallejo Siempre los días 14, 15 y 16 de abril del 2016, recibiendo a los más prestigiosos investigadores vallejianos de todo el mundo, con el respaldo de algunas de las más prestigiosas instituciones peruanas y uruguayas entre las que se encuentra nuestra Academia Nacional de Letras y el Ministerio de Educación y Cultura. De esta manera se ratifica la innegable universalidad de César Vallejo, un americano entrañable que desde su sierra norte natal comenzó a retratar el espíritu de un continente frente a los dramas y triunfos más profundos del hombre. En ese paisaje de América y luego en el de Europa al borde de conflictos emblemáticos del siglo XX —Guerra Civil Española y II Guerra Mundial—, Vallejo extrajo los rasgos más hondos del vivir, aquellos que solo la poesía en una altísima condición puede retratar.

La perspectiva de Uruguay como próxima sede del congreso, puede reavivar algunas líneas de investigación que vinculan al poeta con este país, como son sus comunicaciones con Julio J. Casal —editor de la revista *Alfar*—, un par de correspondencias con Juvenal Ortiz Saralegui e Ildefonso Pereda Valdés, o el hallazgo de Juan Fló de las copias de poemas enviados por Georgette Vallejo a Ángel Rama para que las publicara en la colección *Ayacucho*. Estos cincuenta y dos poemas que son descritos por Fló, permitieron identi-

ficar las fechas exactas de las composiciones como sostiene Stephen Hart —quien trabajó junto a Juan Fló— en *Una biografía literaria*:

“El hecho de que hoy tengamos acceso a estos manuscritos es importante para el estudio de Vallejo, ya que nos permite ingresar detrás de la cortina del laboratorio de composición del poeta peruano, facultándonos a echar un vistazo a los secretos experimentos químicos que usó para crear sus extraordinarios poemas” (Hart 2014, p. 345).

También resulta interesante, dentro del vínculo entre el Perú vallejiano y Uruguay, el afincamiento de Juan Parra del Riego en Montevideo, donde contrajo enlace con Blanca Luz Brum y falleció muy joven el 21 de noviembre de 1925. Entre 1945 y 1946, su amigo Pablo Abril de Vivero desempeñó funciones como diplomático en Uruguay, y luego su hermano Xavier Abril se radicó en este país durante más de tres décadas, casándose con una uruguaya y falleciendo en Montevideo el 1 de enero de 1990. La Biblioteca Nacional de Uruguay adquirió de manos de Sara Acosta —viuda de Xavier Abril— las cartas que Vallejo le enviara a Pablo Abril desde 1924 hasta 1934 durante su residencia en París. Estas importantísimas misivas que constituyen la fracción más voluminosa dentro del epistolario vallejiano encontrado hasta la fecha, fueron publicadas en el 2013 de manera facsimilar y transcrita por quien suscribe este artículo, bajo el título *Cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*.

Más allá de estos puntuales lazos de los estudios vallejanos con Uruguay —la influencia de Julio Herrera y Reissig en *Los heraldos negros* también es de destacar—, el aludido carácter universal de César Vallejo permitiría la adhesión de muchas sedes para futuras ediciones de Vallejo Siempre. El entusiasmo por una nueva versión del congreso con el que regresamos los asistentes que participamos en Lima, Trujillo y Santiago de Chuco, es también una prueba de que el inmenso santiaguino ofrece con su vida y obra, una inagotable y fascinante fuente de estudio, debate y aprendizaje.

II

En el Congreso Internacional Vallejo Siempre 2014 y durante su instancia en Trujillo, tuve la oportunidad de visitar las ruinas de la cárcel donde permaneció detenido el poeta. Ningún biógrafo o estudioso puede eludir el encarcelamiento que sufrió César Vallejo entre noviembre de 1920 y febrero de 1921, episodio que señala un indudable antes y después, tanto en la vida como en la obra del peruano. El posterior exilio en París tiene como origen el procesamiento por los hechos ocurridos en su Santiago de Chuco natal el 1 de agosto de 1920, y varios poemas de *Trilce*, así como relatos de *Escalas*, aluden a la angustiada situación vivida en prisión. Antenor Orrego —amigo y compañero del insigne grupo denominado *Bohemia trujillana* y luego *Grupo Norte*, donde participaba también Víctor Raúl Haya de la Torre— dará testimonio del desasosiego con el cual vivió esas circunstancias, mencionando el llanto de Vallejo durante su visita a la cárcel.

Algunas cartas escritas por el poeta en Francia, indican las órdenes de captura por parte del Tribunal de Trujillo, comprobándose de esta manera que el proceso judicial había quedado pendiente y Vallejo era un prófugo. El 26 de febrero de 1928, recién siete años después de su salida de prisión, una carta escrita a Carlos Godoy —abogado que gestionó su indulto— anuncia la absolución: “Acabo de recibir noticias de mi familia, en que se me dice que el Tribunal ha decretado, por fin, la prescripción del famoso proceso entablado contra mí y otros, por los sucesos de agosto de 1920” (Vallejo 2011, p. 239).

En medio de los brutales acontecimientos que derivaron en algunas muertes e incendios en su pueblo natal durante las festividades del santo local cuando unos gendarmes se rebelaron en contra de las autoridades políticas, la implicancia de Vallejo se ve distorsionada al involucrarse un enfrentamiento personal con el poderoso e influyente comerciante Carlos Santa María, quien gestionó por todos los medios la persecución y el juicio. Por otro lado, está el accionar de sus amigos de la *Bohemia trujillana* y el prestigio que ya tenía como escritor a nivel local, para conseguir la provisoria excarcelación. Serán estos años inaugurales objeto de estudio para intentar desentrañar los laberintos del poeta peruano.

Lo que queda de este emblemático edificio carcelario se encuentra muy cerca de la plaza principal de Trujillo y del ex hotel El Arco, donde César alquilaba junto a su hermano Néstor una habitación; también de la Universidad Nacional de Trujillo, donde obtuviera su bachillerato con la tesis *El romanticismo en la poesía castellana*.

A pesar del avanzado deterioro, aún se aprecia la estructura con los altos muros rodeando la edificación central (Foto 1) y los característicos corredores que permitían la vigilancia ante cualquier intento de fuga. Alguna torre de vigilancia (Foto 2) resiste el paso del tiempo y el abandono desde un rincón, pero la mayor parte del hierro de los pasajes y puertas (Foto 3) ha desaparecido.

El pabellón donde se encontraba el calabozo que ocupó Vallejo ya no existe, pero queda el mudo y dramático testimonio de las celdas de castigo (Fotos 4, 5 y 6) con inscripciones que relatan largas permanencias con fechas anotadas en sus interiores. Cristos y santos dibujados, recortes de revistas pegados a las paredes, súplicas y oraciones escritas socavando los revoques, alguna hoz con un martillo atravesado: todo parece listo para que se interpreten las múltiples razones y tormentos de quienes pasaron por allí. Desde el interior de una de las celdas (Foto 7) se ve una pileta donde los presos se asebaban y lavaban sus ropas. El mismo patio también alberga el único y pequeño baño con su básica instalación: un mingitorio (Foto 8) a nivel del piso, y un escusado —también en el piso— consistente en un agujero con dos huellas donde pararse.

César Vallejo conoció y padeció el durísimo confinamiento de esta cárcel de Trujillo y su espíritu quedó marcado: “El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú” (Vallejo 1961, p. 91). *Escalas*, al igual que *Trilce*, porta la cicatriz del poeta luego de su prisión, repasando algunas experiencias de forma explícita y expresando el sentir dolido:

“La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones. La justicia ¡oíldo bien, hombres de todas las latitudes! se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados. ¡Aguzad mejor el corazón! La justicia pasa por debajo de toda superficie y detrás de todas las espaldas. Prestad más sutiles oídos a

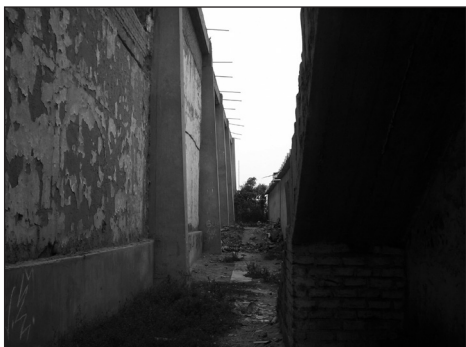


Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 6

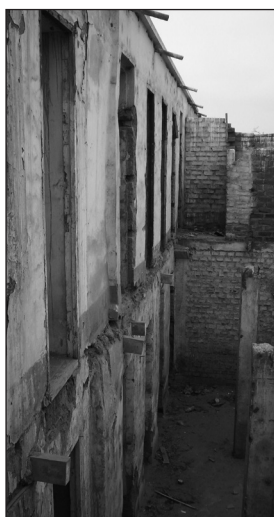


Foto 5



Foto 7



Foto 8

su fatal redoble, y percibiréis un platillo vigoroso y único que, a poderío de amor, se plasma en dos; su platillo vago e incierto, como es incierto y vago el paso del delito mismo o de lo que se llama delito por los hombres.

La justicia sólo así es infalible: cuando no ve a través de los tintóreos espejuelos de los jueces; cuando no está escrita en los códigos; cuando no ha menester de cárceles ni guardias.

La justicia, pues, no se ejerce, no puede ejercerse por los hombres, ni a los ojos de los hombres.

Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre.” (Vallejo 2012, p. 74).

Así como en Trujillo sus amigos lo ayudaron a salir de prisión, en su exilio parisino Vallejo recibió el apoyo de coterráneos. Carlos Godoy —abogado ya mencionado— gestionó el indulto enfrentando las numerosas citaciones que le enviaba la justicia peruana. Desde España, Pablo Abril de Vivero —diplomático y amigo confidente— intermedió en una beca para que recibiera un pequeño beneficio. Las dificultades económicas padecidas por César Vallejo en París por momentos son extremas y se suman a la inestable salud. La voz dramática y profunda del escritor estará en concordancia con las vicisitudes personales y los conflictos bélicos que asomaban en Europa. Cada año de exilio traerá una carga de contrariedades ante su carácter indómito, tal como refleja una carta que le escribe el 12 de mayo de 1929 a Pablo Abril:

“En cuanto a mí, sigo marcando el paso en el mismo punto de siempre. Mi dilema es el de todos los días: o me vendo o me arruino. Y aquí me he plantado porque ya me estoy arruinando.” (Vallejo 2013, p. 92).

Más allá de los contactos que entabla con importantísimos intelectuales, y de la admiración que concita entre algunos escritores —Gerardo Diego y José Bergamín gestionaron la reedición de *Trilce* en España—, nunca encontrará el anhelado sosiego y las penurias serán constantes. La convivencia y casamiento con Georgette Philpatt no cambiará el peregrinaje por momentos mendicante, y su

adhesión al comunismo agregará dificultades para su permanencia en Francia.

César Vallejo estuvo inmerso en una primera mitad del siglo XX donde el mundo entero vivía profundas transformaciones. Vivió la génesis de los cambios políticos sudamericanos en contacto directo con protagonistas de su Perú natal —Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui, entre otros—, fue un exiliado en un París emblemático al que concurrían los artistas y escritores más importantes de entonces, y participó de forma entusiasta en la defensa de la República Española. Sumergido en los paisajes que le tocaron, su voz poética supo interpretar estas huellas humanas sin renunciar a un espíritu innovador y libre desde donde salieron algunos de los poemas más brillantes que ha dado la literatura.

Las ruinas de la cárcel de Trujillo, mudo y brutal testimonio del dolor, hoy caen en escombros mientras los versos del peruano, convocando a lectores de diversas partes del mundo, anuncian la supervivencia y trascendencia:

“Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...”
(Vallejo 1961, p. 131).

El Congreso Internacional Vallejo Siempre 2016 a realizarse en el Centro Cultural de España en Montevideo, será una nueva oportunidad para comprobar el alcance y presencia de la poesía vallejana.

Bibliografía

- Poemas humanos – España, aparta de mí este cáliz*. Buenos Aires. Editorial Losada. 1961.
- Hart, Stephen. *Una biografía literaria*. Lima. Editorial Cátedra Vallejo. 2014.
- Correspondencia completa*. Edición de Jesús Cabel. Valencia. Pre-Textos. 2011.

Narrativa completa. Introducción, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima. Ediciones Copé. 2012.

Cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero. Edición facsimilar. Prólogo de Andrés Echevarría. Montevideo. Biblioteca Nacional de Uruguay. 2013.

CÉSAR VALLEJO

Ricardo Silva-Santisteban

Presidente de la Academia Peruana de la Lengua

I

Dos posibles reminiscencias en un poema de Vallejo

Cuando la imitación entre poetas todavía no constituía un delito de lesa plagio, los escritores copiaban no sólo tópicos literarios sino que traducían con la libertad de la propia creación versos, imágenes, temas que recreaban en su propia lengua. Jorge Luis Borges señala: “La traducción tiende a convertirse, en la actualidad, en una empresa filológica ejecutada, no sin temor, bajo la tutela del diccionario. En la Edad Media ello no era así y el traductor recreaba, a su manera, el texto original y se dejaba guiar por la sola intuición de mostrar que su lengua vernácula no valía menos que la traducida”. Esto viene a cuento, en esta pequeña nota, porque durante siglos de ejercicio literario la imitación, la traducción, en fin, la resonancia de las lenguas han sido innumerables. Los poetas no se sonrojaban si copiaban y, como señala el mismo Borges del verso de Góngora peinar el viento, fatigar la selva, “el final es traducción fidelísima de Virgilio. «Venatu invigilant pueri, sylvas que fatigant», dice la *Eneida*, libro noveno, verso 605”.

Y dígase si el primer verso de la *Fábula de Europa* del Conde de Villamediana, que es una versión del poema de Giambattista Marino:

Era la verde juventud del año

no es, además, una imitación de las Soledades I, 1, de Luis de Góngora:

Era del año la estación florida.

Para concluir con este intrincado tejido de préstamos, señalaremos que los primeros versos de las *Soledades* son imitación de *Los Lusíadas* II, 72 del portugués Luis de Camoens.

Si se buscasen más ejemplos, nunca entraríamos en la materia de esta nota; solo agreguemos que el concepto de originalidad que comienza a primar a partir del romanticismo nunca ha sido absoluto y hasta se lo ha utilizado por negación. No es pues de extrañarse que, como afirma Antenor Orrego, César Vallejo en alguno de sus momentos iniciales imitase conscientemente a los poetas clásicos españoles:

“Vallejo se acercó a mí trayéndome un cuaderno de poesías. No recuerdo el número de poemas, pero creo, conjeturo, que fueron más o menos 30, 20, 25, no sé. Allí me percaté de las extensas lecturas de Vallejo en secreto, por su cuenta, de toda la literatura española del Siglo de Oro y que se proyectaban, más atrás todavía, a Gonzalo de Berceo y el Arcipreste. Eran en realidad estas composiciones una imitación magníficamente hecha de la poesía española, y así se explican esos giros netamente castizos que se encuentran en *Trilce*. En esas composiciones, lo recuerdo perfectamente, había imitaciones de Quevedo, bueno, de Lope, de Tirso y de muchos otros poetas españoles”.

Aunque es menos notorio que en sus poemas de madurez puedan rastrearse reminiscencias, calcados o transformaciones, quiero citar el caso del famoso “Intensidad y Altura”:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma.,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido;
vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, ciervo a fecundar tu cuerva.

Pese a su débil quinto verso, chocante y chocanesco, junto con “Piedra negra sobre una piedra blanca” constituye uno de los dos mejores sonetos, de un total de cuatro, que contienen los últimos poemas. Pues bien, es posible que el arranque de “Intensidad y altura” haya sido el “Soneto 70” de las *Rimas* de Lope de Vega cuyo inicio es idéntico al de Vallejo y, ambos, constituyen, cada uno a su modo, dos pequeñas poéticas:

Quiero escribir, y el llanto no me deja;
pruebo a llorar, y no descanso tanto;
vuelvo a tomar la pluma, y vuelve el llanto;
todo me impide el bien, todo me aqueja.

Si el llanto dura, el alma se me queja;
si el escribir, mis ojos; y si en tanto
por muerte, o por consuelo, me levanto,
de entrambos la esperanza se me aleja.

Ve blanco, al fin, papel, y a quien penetra
el centro deste pecho que me enciende
le di (si en tanto bien pudieres verte)

que haga de mis lágrimas la letra,
pues ya que no siente, bien entiende:
que cuanto escribo y lloro todo es muerte.

Citemos, incidentalmente, que la impotencia del escritor frente a la página en blanco, apuntada por Lope en forma tan ingeniosa, es uno de los tópicos de los que con más frecuencia he visto repetido en distintos poetas contemporáneos, pero que empieza no desde el poeta español, o de algún otro ejemplo clásico que desconozco, sino desde el famoso “Brise marine” de Stéphane Mallarmé:

Sur le vide papier que la blancheur défend

Pero lo que, en apariencia, quizá solo constituya una de esas coincidencias en que se roza la escritura de los siglos, en el décimo verso creo que se convierte en un evidente recuerdo calcado, o en un calco consciente, el primer verso de la “Canción I” de algunas obras de Fernando de Herrera, comúnmente conocida en la divulgadísima antología de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Las cien mejores poesías de la lengua castellana* como “Por la pérdida del Rey Don Sebastián” que Vallejo bien pudo haber leído en este libro de lectura casi obligatoria de los poetas hispanoamericanos hasta bien entrado el siglo XX:

Voz de dolor i canto de gemido.

Aunque no puede descartarse la posibilidad de que pueda tratarse también de la reminiscencia del verso 148 de la “Elegía I”, de Garcilaso de la Vega:

con ronco son de llanto y de gemido

en el cual se utilizan dos de las palabras usadas en el décimo verso de “Intensidad y altura”, pero que carece de la estructura bimembre de los versos tanto de Herrera como de Vallejo. En el caso del verso de Herrera debe tratarse, con seguridad, de una imitación del de Garcilaso.

Ya José Bergamín observó certeramente a propósito de *Trilce* que una de las cualidades de la poesía de César Vallejo era “su arraigo idiomático castellano”. Esta nota, pues, solo pretende llamar la atención sobre dos vestigios clásicos en una obra vanguardista que, por la distancia de tiempo son, en apariencia, poco evidentes y, hasta donde se me alcanza, los ejemplos citados en relación a “Intensidad y altura”, no los he visto mencionados en los estudios dedicados en Vallejo. Debe señalarse, por otra parte, que en la obra del poeta peruano, estudiada al presente casi con bizantina devoción, quizá existe aún campo todavía virgen al estudio como el que he intentado presentar. Para estudiar la influencia de esta poesía en la de Vallejo, sería necesario no solo un crítico que conociera la obra de Vallejo sino, también y sobre todo, el vasto cúmulo de la poesía clásica y medieval española frecuentada e imitada, según el testimonio de Antenor Orrego, por el poeta peruano. El tiempo dirá si aparece tal

crítico o si no existen ya otras probables o evidentes reminiscencias de la poesía española en la poesía de César Vallejo y si su conjunción en “Intensidad y altura” fue solo una simple coincidencia.

II

Puede advertirse claramente que en el reordenamiento final de España, aparta de mí este cáliz, César Vallejo (1892-1938) logró una eficaz continuidad y una densa organización. Si bien la corrección y ordenamiento finales los realizó Vallejo, como dice Cervantes en su último libro, cuando «el tiempo es breve, las ansias crecen y las esperanzas menguan», se advierte que, con los últimos toques, el poeta otorgó a España, aparta de mí este cáliz una entretejida estructura y una vigorosa unidad. En el poema podemos contemplar los distintos aspectos de la guerra civil española, en forma panorámica y continua desde el inicio, en que marchan los combatientes a pelear hasta su advertencia a la Madre España que puede ser vencida por las fuerzas oscuras y el vaticinio del poeta, en condicional, de su caída. Los sucesos seleccionados por Vallejo para conformar la estructura de España, aparta de mí este cáliz están escogidos con una aguda intuición y un notable sentido compositivo de su emotividad.

Permítanme detenerme en uno de los movimientos del gran himno que constituye España, aparta de mí este cáliz, en uno de sus momentos más inspirados, cuando el poeta canta la solidaridad universal en un poema sorprendente:

Masa

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «No mueras; te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

“Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: «Tanto amor, y no poder nada contra la
muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.”

“Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.”

“Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...”

10 Nov 1937

Este poema es de aquellos que nos atrapan desde su primera lectura. Pero no es solamente su hechizo el que nos desarma ante él con su lectura. Una vez leído, el poema forma ya parte de nuestro ser porque posee el magnetismo superior de ese breve conjunto de poemas de la literatura universal que alienta y vive con nosotros conformando parte de nuestra imaginación, poemas con los que puede excusarse nuestro discurrir sobre la tierra. Pienso en el poema de amor de Safo, en el haiku sobre el estanque y la rana que salta de Bashoo, en algún soneto de Góngora o de Quevedo, en la súplica “A su esquivada amada” de Andrew Marvell, en el poema “Edad negra” de Vicente Huidobro, en el poema “Y de pronto anochece” de Salvatore Quasimodo.

El combatiente de Vallejo ha entregado su vida al comienzo del poema, pero un hombre le pide que no muera. Se le acercan dos más, veinte, cien, mil, quinientos mil, pero el estribillo continúa inmovible y persistente: “Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo”.

Finalmente, todos los hombres de la tierra lo rodean, en increíble escena, y el cadáver resucita y se echa a andar. La solidaridad ha triunfado en este trágico poema de muerte y esperanza. “Masa” es la cima expresiva de España, aparta de mí este cáliz a la vez que

uno de los poemas más aprehensibles de Vallejo gracias a la pura emoción en que se mueve. Si bien dentro de España, aparta de mí este cáliz es un miembro indispensable, puede separárselo y considerárselo aislado. Ello se debe a la universalidad de su tratamiento, a la lucidez y gradualidad de sus imágenes, a su oportuno estribillo y, repito, apelar a la pura emoción del lector. Yo afirmaré que se trata del poema más característico de la solidaridad humana y universal que conozca.

Aunque la solidaridad sea uno de los sentimientos más nobles que alberga el hombre, sabemos, sin embargo, que este es el animal más destructor que ha habitado nuestro mundo y, en estos momentos, pareciera no agotar su insaciable codicia que ha acabar por depredar el planeta. Pienso que la destructora codicia, manifestación primaria de la bestialidad humana, solo podrá ser detenida por su contraparte: la solidaridad humana y universal que alienta en los corazones de los hombres verdaderamente civilizados.

Permítanme, por tanto, abstraerme unos instantes de mi horrenda contemplación futura de un planeta que, por suerte, se encuentra todavía vivo y palpitante, pero que podría dejar de estarlo en poco tiempo si no apela al sentimiento de la solidaridad. Permítanme protestar desde la autoridad que me da la Poesía que ha tratado tantas veces este sentimiento que se encuentra del lado de la cordura y de la imaginación humana.

III

José María Eguren y César Vallejo

Simpatías y diferencias

El espíritu y el arte de la modernidad no habían alcanzado todavía al Perú al arribar el siglo veinte. En el caso de la literatura, esta se debatía todavía entre el costumbrismo y un romanticismo que solo cuajó tardíamente en algunos poemas de Manuel González Prada. Toda la literatura de ese momento era altamente imitativa.

Pero durante la primera década del siglo, los atisbos de la modernidad se hicieron presentes en los poemas publicados por José María Eguren en una pequeña revista llamada *Contemporáneos*, propiciada por un pequeño grupo de escritores que tuvo la inteligencia

de convocar a otros de distintas generaciones para que colaboraran con poemas y prosas.

Menciono esta primera década porque la considero fundamental, pues en ella se dio el fermento de la modernidad con escritores avanzados como Eguren o Abraham Valdelomar colaboradores de Contemporáneos.

Además, hay que precisar otro hecho fundamental: Rubén Darío había publicado en Buenos Aires, la primera edición de *Prosas Profanas* (1896). *Prosas Profanas* fue seguida por otras obras como *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *El canto errante* (1907). La América hispanohablante tenía por fin su gran poeta, y el desarrollo de la segunda etapa del Modernismo vino acompañada de un rico venero de poetas que florecieron a lo largo y ancho del continente. Todos bebieron de la fuente de Rubén Darío, ya fuera imitando la letra, imitando el espíritu o, sencillamente, aprendiendo en su poesía las lecciones de su hechura.

Como bien dice Pedro Henríquez Ureña: “De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él”. La poesía de Rubén Darío es, pues, inevitable en todo el ámbito hispánico porque traía las enseñanzas de la poesía de la modernidad aunadas a las de la tradición, especialmente en sus modalidades parnasianas y modernistas que confluían en el goce sensorial de la llamada Belle Époque, momento supremo de la corriente esteticista.

“Esteticismo es un término aplicado al punto de vista de que el arte es algo suficiente en sí mismo, no necesita servir a un propósito ulterior y no debería ser juzgado por normas de carácter moral, político o de cualquier otra especie que no sean de tipo puramente estético. Los proponentes del esteticismo han desplegado a menudo a la misma conciencia en su rebelión contra lo didáctico en el arte, toda vez que han sido, con frecuencia, una minoría en las comunidades que desconfían tanto del arte como de los artistas”.

Esta descripción del término esteticismo es bastante completa y nos sirve para englobar en ella las corrientes artísticas y literarias cercanas al fin de siglo. Términos como decadentismo, poetas crepusculares, prerrafaelismo, postsimbolismo, modernismo, etc. pueden asociarse como movimientos epocales interrelacionados por una vasta red de vasos comunicantes difíciles de discernir en conjunto.

Recordemos que cuando Vallejo publicó *Los Heraldos Negros* fue denominado «poeta simbolista». Solo nos interesa aquí incidir en una época creativa de corta vida que, más bien, cierra una etapa de los movimientos artísticos literarios, pero que nos conduce al arte y a la literatura modernas. El escritor se relaciona, además, con otras artes como la música y la pintura y, viceversa, ocurre lo mismo respecto de la literatura con el pintor y el músico. Por ejemplo, la pintura simbolista es un reflejo de los temas tratados por los poetas, pero en “Un coup de dés n’abolira jamais le hasard” (1897) Mallarmé intenta el camino contrario, tomar elementos prestados de la música:

Sé que su unión [la del poema] se realiza bajo una influencia extraña: la de la Música oída en el concierto; habiendo encontrado muchos medios que, me parece, pertenecían a las Letras, los recupero.

Los músicos, por su parte, se alimentarán con las obras literarias. Pensemos solo en el más grande de todos los impresionistas franceses, Claude Debussy (1862-1918) que escribe un *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1892) inspirándose para ello en el poema de Mallarmé, o que compone canciones en base a poemas de Baudelaire y Verlaine y crea su opera *Pelléas et Mélisande* (1902) sobre el texto del drama de Maurice Maeterlinck (1862-1949) o la música incidental para *Le martyr de Saint Sebastian* (1911), misterio de Gabrielle D’Annunzio (1863-1938). Hasta el estallido de la Gran Guerra, la influencia del esteticismo es abrumadora y solo se detiene para convertirse en el arte contemporáneo. Pero este arte contemporáneo viene, debemos reconocerlo, impelido por un movimiento que se origina desde las fuerzas transformadoras del esteticismo que había conseguido una comunión de las distintas manifestaciones artísticas. Es esta una época de interrelación de las artes como nunca antes se dio y un movimiento de expansión internacional cuyo aire de época tiene una fuerte individualidad. La Gran Guerra delimita con precisión su término, pues el fuerte cambio social y las transformaciones operadas en las sociedades producen un envejecimiento súbito de su estética aun cuando continúen viviendo todavía buen tiempo muchos de sus herederos.

En el ámbito hispánico, el esteticismo sobrevive o se transmuta en el llamado movimiento modernista. Rubén Darío, que, aparentemente, procede de los simbolistas, heredó y reflejó también, sobre todo, la estética parnasiana. Así, puede afirmarse que el movimiento

modernista aclimató el parnasianismo francés y, en menor medida, el simbolismo de ese mismo país. El mundo de Darío se encuentra, por desgracia, repleto de los oropeles y de la pacotilla de la Belle Époque:

“de lo cual es consecuencia que elaborara sus versos a base de objetos y cosas que estimaba previamente «poéticos»: rosas, cisnes, champaña, estrellas, pavos reales, malaquita, princesas, perlas, marquesas, etc. Sus versos son un inventario de todos esos artefactos poéticos ad-hoc.”

La lección poética de Darío penetra de polo a polo la literatura castellana gracias a su admirable ejecución rítmica y la introducción de nuevos metros que deslumbraron a sus coetáneos con su segura y novísima musicalidad. Rubén Darío se convierte entonces en el paradigma del poeta, pero, a su muerte, que coincide con la mitad de la Gran Guerra, el modernismo se disipa ante el empuje de la vanguardia y los cambios sociales. De todas formas, su poesía guarda una importancia seminal incalculable para los que supieron aprender y asimilar su lección sin continuar siendo discípulos (pienso en José María Eguren, en César Vallejo y en Vicente Huidobro, no en José Santos Chocano ni en Julio Herrera Reissig) y porque, desde un punto de vista puramente técnico, Darío es admirable e intachable. El nicaragüense cambió la fisonomía y la geografía del verso castellano y abrió nuevos caminos de experimentación (el verso acentual y el verso libre). Por otro lado, acertó plenamente cuando abandonó lo suntuario con el objeto de ser él mismo en poemas admirables como “A Phocás el campesino”, “Ay triste del que un día...” y “Lo fatal”, de su gran libro *Cantos de vida y esperanza*.

Es en este contexto modernista cuando en 1911 aparece en Lima un pequeño libro, *Simbólicas*, de José María Eguren. La crítica favorable y desfavorable encuentra que se trata de un libro extraño. Lo que quiere decir que se trataba de un libro sin antecedentes en la poesía peruana. Libro, pues, original porque las muestras de la poesía modernista de Rubén Darío y de otros poetas de este movimiento se diferenciaban de la poesía de Eguren. Lo que Eguren aportaba a la poesía peruana y de lengua castellana era una nueva manera de concebir el poema, además de un léxico difícil pero no rebuscado ni artificial como el de los modernistas.

Ignoro si César Vallejo, que en esos momentos hacía sus pininos poéticos en un periódico de Huánuco, una provincia de la sierra del Perú, tuvo la oportunidad de leer *Simbólicas*, libro que iniciaba la modernidad poética en el Perú. Yo pienso que el joven Vallejo desconoció tanto su publicación como su aporte. Solamente Enrique Bustamante y Ballivián, Pedro Zulen y Abraham Valdelomar apreciaron el valor de *Simbólicas*, un libro demasiado avanzado para la sociedad literaria peruana de la época.

Cinco años después, Eguren publicaba *La canción de las figuras*, libro que fue aceptado esta vez ya sin reservas, pero también sin comentarios periodísticos. Pero la revista *Colónida* se encargó de homenajear cumplidamente a Eguren en 1916 con un brevísimo y apasionado comentario de Abraham Valdelomar y un espléndido estudio de Enrique A. Carrillo.

Esta vez sí puede confirmarse la lectura de Eguren por Vallejo; ya que se sabe que el poeta Alcides Spelucín, amigo de Vallejo, llevó, entre otros libros, *La canción de las figuras* a Trujillo. Otro tanto debe haber sucedido con la revista *Colónida*.

De alguna forma, también le llegaron a José María Eguren los poemas que César Vallejo venía publicando con asiduidad en publicaciones periódicas desde 1915.

Por la carta que Eguren le envió a Vallejo el 15 de julio de 1917, se desprende que este le había enviado poemas para su publicación en una importante revista literaria ecuatoriana. La carta de Eguren es sumamente elogiosa sobre Vallejo y, al parecer, Antenor Orrego, mentor del joven poeta, aprovechó la oportunidad para publicarla con un gorro y con un poema de Vallejo en el periódico *La Reforma*:

Barranco, 15 de julio de 1917

Señor César Vallejo.

Sus versos me han parecido admirables por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa. Conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted en más de una ocasión, con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poesías se prestan para un estudio maestro. En este vapor escribo a los redactores de la revista *Renacimiento*, de Guayaquil y

con palabras elogiosas por cierto bien merecidas, les prometo sus poesías; pero no deseando separarme de los originales que me envió, le suplico que mande otros a J. A. Falconí Villagómez, director de *Renacimiento*, Guayaquil, Casilla 639. *Renacimiento* tiene agentes en toda América. Y reciba el sincero aplauso de S.S.

José María Eguren

Esta publicación demuestra dos hechos: que Eguren era ya un poeta reconocido entre los jóvenes como para apadrinar al joven Vallejo que, en ese momento, estaba siendo vapuleado por sus paisanos trujillanos. Vallejo agradeció cumplidamente a Eguren en una carta del 29 de julio de 1917:

Sr. José María Eguren

Barranco

Hondamente conmovido leí su atenta carta, cuyos términos le agradezco de veras. Ella me ha reanimado mucho, en estos días en que me sentía tan mal; pues aquí hay quienes me atacan con tanta rudeza...! Mil gracias, señor Eguren; su gentileza y su bondad me han hecho mucho bien; mil gracias.

En estos días, atento a la indicación de Ud., enviaré a la revista *Renacimiento* de Guayaquil algunos de mis versos; y Dios quiera que gusten.

Me permití entregar a la publicidad el contenido de su citada carta, al reclamo solícito que me hicieron de ella, —Ud. perdone—. Hoy le envío por este mismo vapor un número de *La Reforma* en que fue publicada.

Hago votos fervientes por su salud, y me reitero de Ud. su afectísimo.

César Vallejo

Vallejo contestó la carta de Eguren en el único intercambio epistolar que conocemos entre ambos poetas. La respuesta de Vallejo es respetuosa, agradecida y explicativa por haber hecho pública la comunicación de Eguren. Testimonia también el acercamiento de

dos poetas de distintas generaciones separadas en el tiempo por casi veinte años entre ambos.

Cuando Vallejo llegó a Lima, los primeros días del año siguiente, visitó a los tres escritores peruanos más representativos del momento a quienes entrevistó: Manuel González Prada, Abraham Valdelomar y José María Eguren.

En la entrevista a José María Eguren se insiste en la incompreensión del público de la figura del poeta, leit-motif modernista siempre repetido. Vallejo confiesa en un aparte: “(Por mi mente pasan el dolor y el genio incomprendido por su siglo de Verlaine, de Poe, de Baudelaire.)”; y finaliza también, como el modernista que era entonces: “La hora virgiliana, turquesa y verde enérgico. Y el mar de rica plata.”

Si algo se desprende de esta conversación entre los dos grandes poetas es la admiración del joven Vallejo por Eguren a quien le había manifestado en el desarrollo de la entrevista: “Pero usted ya ha triunfado en toda América...”; afirmación seguida por el asentimiento de Eguren que trasunta su modestia.

En este momento, Eguren contaba con dos libros publicados: *Simbólicas* (1911) y *La Canción de las Figuras* (1916), reconocidos por la inmensa minoría del Perú como genuinas obras maestras. Vallejo, mientras tanto, solo era un joven poeta inédito en libro que había llegado a la capital en busca de fortuna.

Eguren dejaría de publicar nuevos libros, luego de *La Canción de las Figuras* de 1916, hasta 1929, mientras que Vallejo dio a conocer sus dos primeros libros poéticos: *Los Heraldos Negros* (1919) y *Trilce* (1922). El primero muy bien recibido y el segundo más bien incomprendido. Sin embargo, ambos bastaron para hacerlo un poeta admirado que también escribió cuentos, una novela corta y muchas crónicas. Pero todos estiman que el Vallejo poeta es inmensamente superior al narrador y al dramaturgo que luego intentó ser.

No obstante, lo que sí hay que resaltar es que hacia 1922 las poéticas de ambos escritores, a estas alturas, eran completamente disímiles: Eguren es un simbolista, el único que existe en la literatura de lengua castellana, mientras que Vallejo, luego de su paso por el modernismo, un vanguardista que todavía nos asombra por no haber perdido nunca en este tipo de expresión su dimensión humana.

Podemos observar que unos años después, Eguren continúa manifestando por Vallejo una gran estimación. En la entrevista que le hizo el poeta y crítico Armando Bazán para una separata de la revista Amauta, existe una mención de Eguren acerca de Vallejo que muestra no solo su desprendimiento sino su modestia como creador. Bazán le comenta lo siguiente:

En el Perú y en América, en el público, sus poemas son casi desconocidos. Las ediciones de sus dos libros están ya totalmente agotadas y en consecuencia su obra desconocida. Por eso, la Editorial Minerva tiene el firme empeño de editar un volumen de todas sus poesías. Así cuando todos las conozcan, acaso se haga verdadera justicia al genio.

La respuesta de Eguren no puede ser más ejemplar pues, con desprendimiento y cortesía, bastante difíciles de encontrar entre los poetas, le responde:

Ya José Carlos Mariátegui me ha hablado su propósito que yo acepto y agradezco inmensamente. Pero creo que más interesante sería hacer una antología de los poetas jóvenes peruanos que principian con Vallejo. Una verdadera selección de tres o cuatro poemas de cada uno de los nuevos, sería importantísima. Vallejo, no pertenece, es verdad, a los últimos por su edad, pero creo que de ninguna manera estaría entre ellos fuera de su sitio. Yo no tengo poemas nuevos, pero si tuviera algunos de hacerse esa antología, tendré el agrado sumo de figurar entre ustedes.

Existen varios críticos que reconocieron la poesía de ambos. Enrique A. Carrillo escribió un espléndido ensayo sobre la poesía de Eguren en 1916 y Antenor Orrego otro, igualmente espléndido, para presentar la primera edición de *Trilce*. Pero quien se encargaría de considerarlos como escritores claves del proceso de la literatura peruana sería José Carlos Mariátegui en su libro clásico, *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* en 1928. Mariátegui, además, le dedicaría un homenaje a Eguren en el número 21 de la revista Amauta de febrero-marzo de 1929 que dirigía:

Muerto Manuel González Prada, Eguren es el único entre nuestros mayores a quien podemos testimoniar una admiración sin reservas. En ningún otro encontramos los mismos dotes de creador. Y como ninguna consagración acaparadora o interesada compromete

la independencia de su arte, podemos rodearlo con orgullo y con énfasis.

En el homenaje se incluyeron algunos comentarios entre los que sobresale el de Jorge Basadre: un acercamiento capital a la poesía de Eguren.

Pero Mariátegui fue más allá: editó un volumen de Poesías de Eguren ese mismo año, que fue la única compilación por muchos años con que se contó de sus versos.

Mientras tanto, César Vallejo había emigrado a París, ciudad en la que vivió todos los años de su estancia europea hasta su muerte, con un breve lapso en que se trasladó a Madrid por haber sido expulsado del territorio francés por su filiación comunista.

Cuando Eguren comenzaba a envejecer en Lima, ciudad de la que nunca salió, Vallejo vivía un poco a salto de mata en París y abrazaba la ideología comunista que se modificó conforme variaba la de la Rusia soviética, como ha observado agudamente el crítico británico Stephen Hart.

Si bien Vallejo, gracias a Juan Larrea y Gerardo Diego, publicó en Madrid la segunda edición de *Trilce*, sus otros dos libros, *Rusia* en 1931 y la novela *El Tungsteno*, podemos considerarlos obras de circunstancias motivadas por intereses alimenticios.

Eguren, por la misma fecha y causa, comenzó a entregar a publicaciones periódicas unos textos singulares imposibles de clasificar que más tarde pensó publicar con el título de Motivos estéticos. El libro, preparado pero inédito, pude consultarlo en el archivo de José Carlos Mariátegui. No se publicó, seguramente por la temprana muerte de este en 1930. Motivos, tal como lo titulé en la edición del centenario de José María Eguren, es un libro extraordinario escrito en la prosa más bella con que se ha expresado la literatura peruana. Constituye la última floración de Eguren que ya había dejado de escribir poesía.

Es de estos años que se conservan algunos testimonios directos e indirectos de lo que podría denominarse el desencuentro o la incompreensión estética entre ambos poetas.

En primer lugar, en el libro *El Arte y la Revolución de César Vallejo*, que permaneció inédito hasta 1973 y que fue escrito con la preponderancia de la ideología comunista del poeta, se apuntan unas

líneas inconclusas a la breve nota «Poesía e impostura» sobre el arte poética:

Poesía e impostura

Hacedores de símbolos, presentaos desnudos en público y sólo entonces aceptaré vuestros pantalones.

Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres.

Hacedores de metáforas, no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres.

Hacedores de linduras, ved cómo viene el agua por sí sola, sin necesidad de esclusas; el agua, que es agua para venir, mas no para hacernos lindos.

Hacedores de colmos, se ve de lejos que nunca habéis muerto en vuestra vida.

Para el tema que nos ocupa de la relación entre ambos poetas, no nos interesan los radiantes comentarios del breve escrito sino la nota que se agrega al final:

(Añadir que el hacedor debe ser reemplazado por el conductor de vida social y de dolor derivado del capitalismo. Giradoux —Arte por el arte. Artistas de evasión— Eguren, Westphalen).

+ (Poesía e impostura ¿Englobarlos

Literatura a puerta cerrada en el mismo

texto?)

Puede deducirse del texto de Vallejo la contraposición simplista de dos estéticas. Recordemos que el mandato imperativo del comunismo del momento era que el artista tenía la obligación de servir al Estado. Tal consigna, que asesinó la literatura rusa de la época de Stalin, puede ser sobre lo que duda Vallejo en su apunte sobre Eguren y Westphalen. El añadido no puede ser anterior a 1933, es decir cuando se publicó *Las Ínsulas Extrañas*, primer libro de Emilio

Adolfo Westphalen. Queda clara, sin embargo, su intención de criticar al poeta apartado de un designio ideológico o social.

De parte de Eguren tenemos su testimonio indirecto sobre Vallejo a través de una crónica tardía del gran novelista Ciro Alegría.

Deduje entonces que Eguren se encontraría a gran distancia de César Vallejo, por lo cual le pregunté qué opinaba del autor de *Trilce*.

—Me es muy difícil entenderlo —respondió discretamente.

Caímos en un largo silencio. Comprendí que eso no era todo. Para no salirnos del tema, le conté que yo había sido alumno de Vallejo, cuando el recién aparecido poeta dictaba el primer año de primaria, en el Colegio Nacional de San Juan de Trujillo. Relaté algunas anécdotas.

—Vallejo es un hombre de gran sensibilidad —dijo por fin Eguren, franqueándose—, pero no traduce esa sensibilidad de manera poética. Cuando yo leo versos suyos en los que dice poto de chicha o algo por el estilo, me desconcierto. Eso no es poesía. Es difícil imaginar nada menos poético. Poto de chicha, ¡poto de chicha! Suena vulgar e inclusive es antipoético. Si no siempre dice cosas como poto de chicha, por ahí van las otras. La verdad es que no entiendo a Vallejo.

Yo estaba en desacuerdo con la apreciación de Eguren, pero la estimé como otro fenómeno egureniano. Vallejo y Eguren son dos universos poéticos distintos, con características propias y diferencias absolutas. No iba a discutir con don José María por eso. Me cabía sólo respetarlo. Tiempo después, releendo la obra de Vallejo, encontré que dice chicha varias veces, pero no poto de chicha, aunque mi examen sobre el caso no ha sido muy prolijo. Quizás Eguren quiso extremar el ejemplo o, por un fenómeno inconsciente de rechazo, le parecía que Vallejo dijo así.

Como pueden advertir, el desencuentro se da por tratarse del ejercicio de dos poéticas distintas. Si Vallejo tenía conocimiento de toda la poesía de Eguren gracias a la edición de José Carlos Mariátegui, en el caso de Eguren hay que mencionar que solo tenía conocimiento de *Los Heraldos Negros* y *Trilce*, pues su poesía escrita en Europa solo fue de publicación póstuma. Debe recordarse, además, que *Trilce*, libro realmente difícil, solo fue domado, por decirlo así, por la crítica y los estudios literarios con el pasar de los años.

La gran poesía no es privativa de ninguna corriente o movimiento. Su grandeza reside en poder habitar, de manera proteica, diversas moradas y distintas visiones del mundo. En el caso de los dos más grandes poetas peruanos, es una verdad inconcusa: con instrumentos diferentes, con distintas visiones estéticas y disímiles aspiraciones lograron crear espléndidos universos poéticos que permanecen vivos y plenos de frescura en la actualidad. Tal proeza se debe a que constituyen obras poéticas y humanas en cuya hondura alienta la genuina grandeza y el misterio del hombre.

¿César Vallejo traductor de poesía?

Las traducciones de César Vallejo son tres: *En el Perú. En torno al Continente Latino con el «Jules Michelet»* del General Mangin (Paris, Librería Pierre Roger, 1925); la novela de Henri Barbusse, *Elevación* (Madrid, Editorial Cenit, terminada de imprimir en mayo de 1931) y, finalmente, la novela de Marcel Aymé, *La Calle sin Nombre* (Madrid, Editorial Cenit, terminada de imprimir en setiembre de 1931). Esta última se reprodujo con un prólogo de André Coyné en la Biblioteca de Traductores de la Editorial Júcar de Madrid en 1990. Por mi parte, tuve la fortuna de encontrar en 1999 la segunda edición, desconocida hasta esa fecha, en una librería de viejo de Buenos Aires de *La Calle sin Nombre* (Buenos Aires, Editorial Futuro, 1944).

Es necesario aclarar un error acerca de una traducción inexistente de Vallejo, atribuida a él, de la novela *La Jument Verte* de Marcel Aymé, de acuerdo a la información proporcionada por su viuda:

1931

En España, Vallejo va a trabajar en forma nunca antes tan intensa.

A partir de marzo, la situación material es ya de lo más precaria. Para vivir Vallejo recurre a traducciones: *Elevación* de Henri Barbusse, *La calle sin nombre* y *La yegua verde* de Marcel Aymé.

Suponemos que esta información de Georgette Vallejo pasó oralmente a Juan Espejo Asturrizaga, quien proporcionó muchos datos fidedignos de diversas publicaciones

de Vallejo en Europa y los manuscritos de sus obras inéditas. Espejo ofrece la siguiente ficha bibliográfica:

La Yegua Verde, de Marcel Aymé. Edit. Cenit, 1931.

La información de Georgette de Vallejo, corroborada con su correspondiente ficha bibliográfica, ha descaminado a muchos investigadores de esta novela de Aymé que no han podido encontrarla. Otros, han tomado la información de buena fe. André Coyné da, por ejemplo, la publicación como realizada. Por su parte, Stephen Hart reproduce la ficha de Espejo, en su excelente bibliografía de Vallejo, pero con un cauto asterisco que indica no haberla visto.

Sin embargo, Vallejo no pudo haber traducido *La Jument Verte* de Marcel Aymé en 1931 por la sencilla razón que esta novela no se publicó en el original francés sino en 1933. La información de Georgette de Vallejo es, pues, de todo punto inexacta. Vallejo no podía traducir un libro que todavía no existía. No es improbable, sin embargo, que el poeta pensara y conversara con su esposa posteriormente, en París en 1933, acerca de traducir esta novela. Hay, pues que borrar este libro entre las traducciones de Vallejo.

Vallejo no creía posible la traducción poética pues, según su famosa sentencia:

Todos sabemos que la poesía es intraducible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original.

Sin embargo, por testimonio de Antenor Orrego, sabemos que alguna vez pensó Vallejo en traducir poemas de Guillaume Apollinaire:

En una de sus cartas recuerdo que me hablaba con efusión admirativa, del poeta Guillaume Apollinaire y me comunicaba su propósito de traducirlo al castellano. Cuando leí esa carta me vino a la

memoria aquella composición de *Trilce* (y de otras semejantes) que empezaba así en la primera edición limeña:

Vusco volvvver de golpe el golpe

que había sido escrita, sin embargo, muchos años antes de conocer a Apollinaire, cuando el poeta peruano ignoraba completamente la lengua francesa y, por consiguiente, la imposibilidad de que pudiese existir alguna correlación con la obra del poeta surrealista.

Existe la probabilidad de que el poema “Porvenir” de G. Ribemont Dessaignes, publicado como inicial de Favorables Paris Poema, en octubre de 1926, haya sido traducido por Vallejo. No tenemos la certeza absoluta, sin embargo, porque las traducciones de la revista no se firmaban. Algunas de ellas sabemos que fueron hechas por Juan Larrea por su inclusión, debidamente firmadas, en la antología de Enrique Díez-Canedo La poesía francesa del Romanticismo al Superrealismo libro en el cual se reprodujeron los poemas «Aproximación» y «De Guía de los caminos del corazón» de Tristan Tzara, tomados de la revista. La probabilidad de la versión de Vallejo radica en la amistad de este y el poeta francés mencionado en sus crónicas enviadas a Lima.

Hay que recordar que G. Ribemont Dessaignes escribió la obra *Le Bourreau du Pérou*, comedia? Acerca de la dictadura de Leguía y no pienso en ningún otro mejor informado acerca del Perú que Vallejo, quien pudo haber conversado sobre el particular con el poeta amigo francés.

EN BUSCA DE “HALLAZGO DE LA VIDA”

Alan Smith Soto

Boston University

En 1923, a sus treinta y un años, César Vallejo abandona su Perú natal para siempre, y da con su fe creadora en la capital francesa, que lo era entonces también de las artes en el mundo entero. Como Picasso, Vallejo creará su más trascendente palabra en esa tierra extranjera. Pero al contrario del español, vivirá en acuciante pobreza, ofreciendo su cuerpo en aras de su creación, cuyos frutos rarísima vez dará al público durante esos quince años parisinos.

En aquellos años en París, con un largo e importante inciso madrileño (diciembre 1930 - febrero 1932), incluyendo tres viajes a la URSS (1928, 1929 y 1931), Vallejo publica poquísima poesía: seis poemas, además de la segunda edición de *Trilce*, vuelta a editar en Madrid, en la editorial Plutarco, en 1930, con un prólogo de José Bergamín. “Hallazgo de la vida” fechado en su primera versión conocida en “París, febrero de 1926”, es, sin duda, uno de los más tempranos poemas que el poeta escribe en esa ciudad.

De esta afirmación del gozo existen tres versiones. En orden cronológico son: 1. La versión publicada en *La Semana* de Trujillo, y que lleva la indicación de fecha y lugar que hemos indicado, reproducida por Jorge Puccinelli en facsímil en la revista *Saturno*, de Trujillo, el 11 de enero de 1941 (Hart, p. 122; Ferrari, p. 297 n.a); el manuscrito mecanografiado de la versión definitiva, con correcciones sobre la anterior, publicado en la edición de Moncloa en 1968; y la versión publicada en la edición princeps, al cuidado de su viuda, Georgette Vallejo y Raúl Porras en París, en 1939. Veamos algunas variantes entre la edición publicada en *La Semana* de Trujillo y la versión definitiva. El primer párrafo de la edición de *La Semana* de Trujillo se suprime íntegramente, y con él la palabra “naturaleza”, que aparece tres veces en ese comienzo:

¿Cuándo fue que saboreé por vez primera el sabor de la vida? ¿Cuándo probé esta impresión de naturaleza, que me extasía en este instante? He saboreado ya en otra ocasión el sabor de la vida? He probado ya otra vez la impre-

sión de la naturaleza? Estoy completamente decidido a no haberlo probado, a no haberlo saboreado nunca, sino ahora. Esto es extraordinario. Hoy es la primera vez que saboreo el sabor de la vida; hoy es la primera vez que me estasía la impresión de la naturaleza. Esto es extraordinario. Esto me maravilla y me colma de llanto y de felicidad (Ferrari, p. 297¹):

Y el párrafo que empieza, “Nunca, sino ahora, ha habido vida”, reza así en la versión de *La Semana* de Trujillo: “Nunca, sino ahora, ha habido vida. Nunca, sino ahora, han pasado gentes. Nunca, sino ahora han (sic) habido casas y avenidas, arte y horizonte”. (Ferrari, p. 298). En la versión definitiva, Vallejo suprime la palabra “arte”. De manera que dos sustantivos abstractos, dos consolidadas categorías estéticas, las palabras “naturaleza” y “arte”, quedan suprimidas, práctica característica del poeta, que, cuando acude a conceptos abstractos, los mancuerna a los más concretos y a veces humildes objetos físicos.

Al suprimir ese primer párrafo, el poema ahora empieza con el vocativo “señores”, postura retórica fundamental, como veremos. Quizás se pudiera mencionar de pasada la “españolización” del idioma, el uso del pronombre indirecto de tercera persona singular, como objeto directo (le diría que yo no le conozco”) o el uso del pronombre femenino de objeto directo como objeto indirecto con referencia a un sustantivo femenino (“avancé paralelamente a la primavera diciéndola”). Quizás no sea ocioso recordar que su estrecha amistad con el poeta español creacionista, Juan Larrea databa de dos años antes, o que ya Vallejo había empezado sus viajes periódicos y utilitarios a España, para cobrar una beca.

Copiamos el poema, en su versión definitiva:

Hallazgo de la vida

¡Señores! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida. ¡Señores! Ruego a ustedes dejarme libre un momento, para saborear esta emoción formidable,

1 Américo Ferrari no indica la fecha (p. 289-90), pues el descubridor de la versión publicada en *La Semana* de Trujillo, Jorge Puccinelli no especifica.

espontánea y reciente de la vida, que hoy, por la primera vez, me extasía y me hace dichoso hasta las lágrimas.

Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción. Mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida. No la he sentido nunca. Miente quien diga que la he sentido. Miente y su mentira me hiere a tal punto que me haría desgraciado. Mi gozo viene de mi fe en este hallazgo personal de la vida, y nadie puede ir contra esta fe. Al que fuera, se le caería la lengua, se le caerían los huesos y correría el peligro de recoger otros, ajenos, para mantenerse de pie ante mis ojos.

Nunca, sino ahora, ha habido vida. Nunca, sino ahora, han pasado gentes. Nunca, sino ahora, ha habido casas y avenidas, aire y horizonte. Si viniese ahora mi amigo Peyriet, le diría que yo no le conozco y que debemos empezar de nuevo. ¿Cuándo, en efecto, le he conocido a mi amigo Peyriet? Hoy sería la primera vez que nos conocemos. Le diría que se vaya y regrese y entre a verme, como si no me conociera, es decir, por la primera vez.

Ahora yo no conozco a nadie ni nada. Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de epifanía inmarcesible. No, señor. No hable usted a ese caballero. Usted no lo conoce y le sorprendería tan inopinada parla. No ponga usted el pie sobre esa piedrecilla: quién sabe no es piedra y vaya usted a dar en el vacío. Sea usted precavido, puesto que estamos en un mundo absolutamente desconocido.

¡Cuán poco tiempo he vivido! Mi nacimiento es tan reciente, que no hay unidad de medida para contar mi edad. ¡Si acabo de nacer! ¡Si aún no he vivido todavía! Señores: soy tan pequeñito, que el día apenas cabe en mí.

Nunca, sino ahora, oí el estruendo de los carros, que cargan piedras para una gran construcción del boulevard Haussmann. Nunca, sino ahora, avancé paralelamente a la primavera, diciéndola: «Si la muerte hubiera sido otra...» Nunca, sino ahora, vi la luz áurea del sol sobre las cúpulas de Sacre-Coeur. Nunca, sino ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca. Nunca, sino

ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias.

¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte.

Este es un poema que canta la felicidad, la dicha rebosante. Como nos recuerda Jorge Cornejo Polar, “Con demasiada frecuencia se ve en Vallejo solamente al poeta del dolor, la angustia, el desamparo, la soledad, y se deja de lado otro elemento esencial de su mensaje: la esperanza. Vallejo es también, hay que proclamarlo, un poeta de la esperanza. [...] Y este eje temático se prolonga en *Trilce* [...] para afianzarse en *Poemas humanos* y culminar espléndidamente en *España, aparta de mí este cáliz*” (p. 166).

Hay que decirlo —¿quién lo diría?— que es un poema jubiloso, porque algún crítico ha querido ver en este poema un lamento de impotencia:

As in “Voy a hablar [de la esperanza],” in the poem “Hallazgo de la vida,” the text renders the opposite of what is offered by the title. In the first poem the title promises a discourse on hope and, in turn, evokes in us a sense of total lack of hope, that is, despair, and the voice’s self-annihilation for all that is left at the end is his suffering and not he.” [...]

By the end of the poem the euphoria has become a lamentation, the impotent “yo” stands in front of the “other,” the child who looks at him “hondamente con su boca,” the cavernous mouth as the void in which the instrument cannot practice its function, that is, to verbalize, to communicate. From the almost whisperful “Ruego a ustedes dejarme libre un momento para saborear esta emoción” at the start to the frantic “¡Dejadme!” at the end when the voice pleads for forgetfulness, a complete reversal of expectations has taken place; [...]. “La vida” crumbles in all its passivity and impotence before the active and personalized “toda mi muerte” which the voice has grasped at the moment of revelation. (Del Valle, p. 68-69)

¿"The active 'toda mi muerte'? Si toda mi muerte recibe el golpe pasivamente, como objeto de la preposición adverbial del verbo "ha dado", que el sujeto, "La vida" dispara: "La vida me ha dado ahora en toda mi muerte". La vida ha flechado la muerte en el centro de la diana, o, en términos de otra violencia más corporal, la vida le da un golpe de testuz a la muerte, un topetazo contundente en toda ella.

¿Es posible una total inversión de sentido, lo que sería una abierta esquizofrenia, desde la dicha exultante que en su primera versión llena la boca de agua (las continuas referencia a saborear y sabor establecen la metáfora del alimento), a la lamentación impotente? Entre el párrafo que empieza "Ahora yo no conozco a nadie ni nada" y el siguiente, en la versión final, que empieza "Tan poco tiempo he vivido", se lee este párrafo en la edición de *La Semana* de Trujillo:

Me posee la emoción del hallazgo. Hallazgo por lo inesperado y hallazgo por la bondad. ¿Qué me ha costado semejante felicidad? ¿Cuánto tiempo la he esperado? Ni espera ni precio. ¿Conocéis la dicha no esperada? ¿Conocéis la dicha no pagada? Esta es mi dicha de hoy. La que me extasía y me reviste de un aire tan desusado, que me tomaría por un extranjero en la tierra. Sí. Ni yo conozco a nadie, ni me conoce nadie.

El final que aparece en *La Semana*, puede dar lugar a confusiones, pero a la luz de todo el resto del poema, queda claro: "¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte! Y estoy ahora para morir, [más] que para envejecer. Yo moriré de vida y no de tiempo!" ¿No es un préstamo de la expresión lexicalizada "me muero de gusto, me muero de placer"? "Morir de vida" de esa manera produce una atribución implícita, al ocupar la palabra "vida" el lugar semántico y sintáctico de los usuales sustantivos lexicalizados que dijimos, gusto, placer: la vida se equipara a estos sustantivos de la dicha que ha suplantado, pero no ahuyentado del alcance del oído consciente o inconsciente. Morir "de tiempo" sería la muerte aniquiladora, y el hablante no ha de morir así.

Otra resonancia, más profunda, quizás sea la de "muero por que no muero" de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, o de "vivo sin vivir en mí": el oxímoron místico no está ausente, creemos, en este final vallejiano, como tampoco está ausente, de hecho, como tropo fundamental en toda la evolución de la poesía del poeta. San Juan,

concretamente, creemos, será un interlocutor constante en Vallejo. La presencia de la muerte, pues, arraiga la exultante vida en un suelo de profunda mineralización, pero en absoluto la aniquila, mucho menos la echa abajo en impotente lamento.

Aclarado este punto fundamental, escuchada esta voz tónica que resuena en el poema, dispongámonos a distinguir los registros expresivos, o, si se prefiere, retóricos, diversos, que “dicen” este poema; sus tonos de voz².

“¡Señores!” es el comienzo de la versión definitiva, un apóstrofe propio del foro público, judicial o parlamentario. Este registro retórico aparece en otros poemas de Vallejo, como, por ejemplo “Considerando en frío, imparcialmente”, según ha estudiado Lolo Reyero³. El mundo burgués patriarcal recibe una llamada de atención, y acto seguido es rechazado, ignorado y lo imaginamos perplejo, pues ya no le presta nadie atención: “Ruego a ustedes dejarme libre un momento, para saborear esta emoción”... y no vuelven a ser invocados los señores (si bien sí un señor), una vez situados fuera de lo que aquí y ahora importa.

Y surge una voz que recuerda un poco a la de una figura sin voz, Charlie Chaplin:

Mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida. No la he sentido nunca. Miente quien diga que la he sentido. Miente y su mentira me hiere a tal punto que me haría desgraciado. Mi gozo viene de mi fe en este hallazgo personal de la vida, y nadie puede ir contra esta

2 Trabajo el nuestro que nos recuerda la pregunta del útil artículo de Susana Reisz de Rivarola, “¿Quién habla en el poema?” aunque nuestro propósito no es distinguir la voz biográfica de la persona poética, sino el elenco de “personas poéticas” que constituyen la coralidad vallejana. También es útil el estudio de Mark I. Smith, “Los recursos retóricos en la poesía de Vallejo”, que escucha la voz del poeta a partir de los tropos de la retórica clásica.

3 En “Considerando ‘Considerando en frío, imparcialmente’...”. Lolo Reyero indica “Se usa y abusa de un código establecido (judicial/lógico/retórico) para anularlo desde un código innovador y personal (poético), en un intento de recuperar al hombre a través de la subversión de la expresión, el lenguaje, que lo condena” (p. 84).

fe. Al que fuera, se le caería la lengua, se le caerían los huesos y correría el peligro de recoger otros, ajenos, para mantenerse de pie ante mis ojos.

En su artículo, “César Vallejo: el derecho al sufrimiento”, Jorge Enrique Adoum aduce esta figura: Ante el sufrimiento, sin embargo, “hay en la ternura una gran defensa. Ella hace que la lamentación se trueque en piedad, el llanto en solidaridad, el lamento en ganas de darlo todo. Aquí es donde Vallejo se encuentra con Charlot, el símbolo de Chaplin que él admirara tanto. No pretendo afirmar que haya humorismo en su poesía, sino que la ternura es el esqueleto sólido de su arte” (p. 13-14). Y detrás de la figura de Charlot está su gran modelo: La *Encyclopaedia Britannica* caracteriza así el personaje de la comedia del arte:

Italian Arlecchino, French Arlequin, one of the principal stock characters of the Italian commedia dell'arte; often a facile and witty gentleman's valet and a capricious swain of the serving maid. In the early years of the commedia (mid-16th century), the Harlequin was a *zanni* (a wily and covetous comic servant), and he was cowardly, superstitious, and plagued by a continual lack of money and food. By the early 17th century, Harlequin had become a faithful valet, patient, credulous, and amorous. This last quality often led him into difficulties from which he managed to extricate himself by cleverness and irrepressible high spirits. He was amoral without being vicious, and, unlike his fellow commedia servants, he did not hold a grudge or seek revenge against those who tricked or cheated him.

Harlequin's costume was originally a peasant's shirt and long trousers, both covered with many coloured patches. It later developed into a tight-fitting costume decorated with triangles and diamond shapes, and it included a *batte*, or slapstick. His black half mask had tiny eyeholes and quizzically arched eyebrows that were accentuated by a wrinkled forehead. The effect was of satyric sensuality, catlike slyness, and astonished credulity. (Harlequin)

Salvo “satyric sensuality” —atribución cuestionable, todas las demás características de la “personalidad” de esta figura tradicional

señaladas desembocan en Charlot. Añadiremos que la versión original de la camisa de Arlequín se componía de una camisa no sólo “en patches”, no sólo de retazos zurcidos, sino que era un lienzo acuchillado, que luego se estilizarían en los rombos de la camisa definitiva que le caracteriza. Estas cuchilladas en la ropa que cubre el pecho son a su vez metonimias del pecho cortado, con lo cual se podría considerar el recuerdo en las heridas de la camisa original de un desplazamiento calificativo desde las heridas del nazareno, presencia constante a lo largo de toda la obra vallejana.

La “voz” de Charlot pasa en seguida a su vecina, la voz del niño, con sus juegos serios: “Si viene ahora mi amigo Peyriet, le diría que yo no le conozco y que debemos empezar de nuevo. ¿Cuándo, en efecto, le he conocido a mi amigo Peyriet?⁴ Hoy sería la primera vez que nos conocemos. Le diría que se vaya y regrese y entre a verme, como si no me conociera, es decir, por la primera vez.”

Y surge la voz del hombre culto, elegante poseedor de la palabra, notada en su cadencia y su léxico escogido, que asume el papel del dador de palabras, Adán: “Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de epifanía inmarcesible.” Este breve tono cede enseguida al de Charlot de nuevo: “No, señor. No hable usted a ese caballero. Usted no lo conoce y le sorprendería tan inopinada parla. No ponga usted el pie sobre esa piedrecilla: quién sabe no es piedra y vaya usted a dar en el vacío” ¿Notamos en esta juguetona advertencia una levísima sonrisa en el rostro de Chaplin, quien se resbala —pero no cae— en la acera citadina tantas veces?

El poema termina con un párrafo marcado, jalonado, por el grueso pulso de una poderosa anáfora: “Nunca, sino ahora” que acelera el tremendo ímpetu del poema, para dar al fin con su poder en su muerte toda:

Nunca, sino ahora, oí el estruendo de los carros, que cargan piedras para una gran construcción del boulevard Haussmann. Nunca, sino ahora, avancé paralelamente a

4 Del Valle nota que el nombre “Peyriet... invokes the French figure ‘Pierrot’, a popular figure in modernist poetry” (p. 69). De esa manera, tendríamos a las dos figuras positivas principales de la *Commedia dell’arte*, Arlequín y Pierrot, invocados en este poema.

la primavera, diciéndola: ‘Si la muerte hubiera sido otra...’ Nunca, sino ahora, vi la luz áurea del sol sobre las cúpulas del Sacré-Coeur. Nunca, sino ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca. Nunca, sino ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias.

¡Dejádme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte.”

¿Quién habla en el poema?” se pregunta Susana Reiz de Rivarola en su artículo así titulado. Ella estudia la pregunta desde el punto de vista de quien pretende separar la voz del hombre biográfico de la voz de la persona poética. Sin embargo este distanciamiento no hace falta. Siempre es Vallejo, como dirían nuestros estudiantes. Pero un Vallejo proteico, cuya voz cambia de tono a tono, o es poseída y transfigurada por una garganta mítica y luego otra. La cultura de occidente se da cita en Vallejo, por su poder de convocatoria irresistible.

Finalmente, preguntémosnos, ¿qué le ha ocurrido al sujeto poético? Cuál es la anécdota que aquí no se dice? ¿Por qué es tan feliz? Vallejo, de manera muy “moderna”, no nos lo dice. Así como vemos círculos concéntricos en un lago un instante después de que hayan sido puestos en movimiento, a lo mejor por la trompa pequeña de una trucha, o quizás por un guijarro, lanzado por un niño, sólo vemos los crecientes efectos de esa interrupción.

Bibliografía

Adoum, Jorge Enrique. “César Vallejo: el derecho al sufrimiento”. *Hora de poesía* 61-62. Enero-abril 1989, p. 11-18.

María Dolores del Valle. “The ‘Anti-retrato’ in César Vallejo’s Prose Poetry. *La Chispa* ’85: *Selected Proceedings*. Gilbert Paolini, Editor. New Orleans: Tulane University, 1985, p. 65-73.

“Harlequin.” *Encyclopædia Britannica*. 2008. *Encyclopædia Britannica Online*. 13 Oct. 2008 <<http://www.search.eb.com/eb/article-9039284>>.

Reisz de Rivarola. “¿Quién habla en el poema?” *Filología* 20. 1985, p. 41-60.

Reyero, Lolo. "Considerando... 'Considerando en frío, imparcialmente...'" . *Inti: Revista de literatura hispánica*, 36. Otoño 1992, p. 81-88.

Smith, Mark I. "Los recursos retóricos en la poesía de Vallejo". *Hispanófila*, 26. 1983, p. 181-90.

Vallejo, César. *Obra poética*. Edición crítica de Américo Ferrari, coordinador. Colección Archivos. París. 1996.

EL TEATRO VALLEJIANO A BASE DEL CUERPO: REFLEXIONES PARA UNA SENSIBILIDAD RENOVADORA

Laurie Lomask

City University of New York

Destacado está en los últimos años de la vida de César Vallejo, un cambio hacia lo social en su obra literaria. Después de sus viajes a Rusia en 1928 y 1929, el escritor, cuya poesía anteriormente se caracterizaba por un enfoque íntimo y una angustia personal, se abre hacia fuera en el sentido de que busca los fines públicos y políticos de su escritura. En los años siguientes, desde París y luego en España, a la vez que milita por los ideales marxistas, Vallejo comienza a escribir sus primeras obras dramáticas. Aunque ninguna de sus piezas de teatro se llegaron a poner en escena en vida del escritor, estas obras demuestran sus preocupaciones artísticas y políticas del momento: las promesas del socialismo, la desilusión política, la relación del individuo con la comunidad y la función social del teatro.

En su escritura dramática, Vallejo se ocupa de un nuevo proletario, un teatro que sirva al pueblo y que se aleje de las excesivas producciones del teatro burgués (Fuentes 1988, p. 407). A favor de las historias humildes, Vallejo busca la conexión y entendimiento entre seres diferentes, con el deseo de exponer lo que todos tenemos en común. Así pide, en sus notas a *Suite et contrepoint*, un teatro “para resolver la dificultad de la comprensión humana (toda la desgracia de los hombres viene de que no se comprenden), hacer al individuo que entre en el cuerpo del prójimo, para que vea lo que es ser el otro, es decir, hacerlo jugar el papel del vecino, en el gran teatro del mundo”. A continuación, Vallejo sigue teorizando un teatro nuevo: “Y sólo cuando haya visto lo que es vivir la vida y la naturaleza del prójimo, lo comprenderá, le tolerará y le amará. Más aún, se pondrá en su lugar y se identificará con él consubstanciándose con su ser y con su destino. *¡Ponerse en su lugar!* Esa es la cosa: representarlo en sus placeres y en sus dolores. El teatro, al servicio de la comprensión humana. Un pobre jugando el papel de un rico y así sucesivamente” (citado en Podestá 1985, p. 225).

A partir de la cita previa, me gustaría proponer el cultivo de la empatía como una de las funciones principales del teatro vallejiano, tanto entre los mismos personajes como entre los personajes y el público. Además, a este fin, el dramaturgo se remite al contacto primario y físico, al cuerpo en sí, como gran recurso para provocar la empatía. En las obras teatrales de Vallejo, los sentimientos y los pensamientos se entienden y se comparten a través del cuerpo, comunicando a dos personas por medio de la igualdad, y no por una relación jerárquica.

El diccionario de la Real Academia define la empatía como el “sentimiento de identificación con algo o alguien”; y segundo, la “capacidad de identificarse con alguien y compartir sus sentimientos”. La palabra procede del griego, *empathia*, que significa afeción física o pasión, y que viene de la compuesta de *en* y *pathos* (“en el sentimiento” o “en el sufrimiento” de otra persona). La empatía habla no solamente de sentir lo que otra persona siente, sino también de ocupar el espacio emocional de esa persona. Para Vallejo, la empatía procede del espacio corporal, que sólo cuando uno ocupa el cuerpo del otro puede entender de verdad la perspectiva de esa persona. El vínculo entre cuerpo, emoción, y empatía, donde el cuerpo es mediador entre la emoción privada y la conexión interpersonal, es un motivo frecuente en la obra dramática de Vallejo que sirve para deshacer las estructuras del poder.

Como arranque al estudio de la manipulación del cuerpo en el teatro vallejiano, señalo aquí unos elementos de la primera obra dramática de Vallejo en español, *Entre las dos orillas corre el río*, que originalmente formaba parte de la obra *Moscú contra Moscú*. Vallejo escribió la obra, aunque nunca dejó de revisarla y modificarla, durante su estancia en Madrid de 1931 a 1932, en que presencié la Segunda República en sus victorias y sus fallas, eventos que llevarían a la Guerra Civil Española. *Entre las dos orillas* dramatiza una serie de discusiones entre familiares sobre los valores del régimen comunista en la Unión Soviética, pero su gran logro es mostrar la cercanía entre los líderes del partido comunista y los individuos del proletario.

El primer cuadro de la obra nos muestra la fragilidad del ser humano. El moribundo Atotov cuenta que él es responsable por haber matado al hombre que iba a asesinar a Vladimir Lenin. Éste se salvó, desde luego, por una mera casualidad, lo que implica su vulnerabilidad corporal. Los dos cuadros siguientes presentan verdaderos

juegos con los cuerpos de los dos líderes soviéticos. Lenin entra en escena de verdad en forma de una escultura, a la cual el personaje Mukinin le roba la mano de piedra. Aunque no está viva, la figura tiene vida, ya que el camarada Mukinin jura que la estatua le perseguía y corría tras él, y que le tiraba una piedra en un acto de auto-defensa. Al principio Osip, el interlocutor en escena, es incrédulo ante la historia de su amigo, pero en el próximo cuadro representa su propia fantasía, disfrazándose de y jugando a Joseph Stalin.

En la próxima escena, Osip intenta entender a Stalin, a través de la encarnación de él: “Yo soy Stalin, sí. Un luchador, un hombre entregado por entero a la humanidad [...] Pero, camarada, nadie sabe, se lo juro, que este luchador es un hombre sensible, ardiente, apasionado y, sin embargo, solo, camarada, ¡muy solo!” Luego el personaje intenta transmitir ese sentimiento a Olga, mujer de Mukinin, por medio del tacto, el contacto directo de las manos. Las acotaciones en este pasaje indican que en su encarnación de Stalin, Osip también toca, físicamente y emocionalmente, a Olga: “Tóqueme el corazón” dice Osip, y la reacción, “*Olga se deja hacer, confusa, sorprendida...*”; y Osip sigue hablando, “*reteniendo entre sus manos la de Olga*”. Al final, la sensación llega a Olga, quien percibe la pasión de Stalin, finalmente dice “*Retirando su mano, ‘Oh, camarada!’*” (Vallejo 1999, p. 222).

Estas escenas indican una manera de entender al mundo a través del cuerpo, donde “todos los hechos son físicos”, como dice un vecino más tarde en la obra (Vallejo 1999, p. 241). Dicha sensibilidad viene tras una creciente boga de cenestesia en los círculos intelectuales europeos desde mediados del siglo diecinueve. La cenestesia se refiere a la percepción interna del propio cuerpo, lo cual Cícero llamaba el *tactus intimus* (Starobinski 1989, p. 353), y destaca el vínculo entre las sensaciones físicas y los sentimientos psíquico-emocionales (Corbin 1985, p. 438). Como la primera conciencia del sujeto de su estado corporal, la cenestesia precede el lenguaje y, por lo tanto representa un pensamiento puro y una sensibilidad todavía no controlada por el sistema de discursos institucionalizados. De este modo, la postura del cuerpo en una obra de teatro añade un elemento de expresión libre. El énfasis en el propio cuerpo puede implicar cierto egoísmo y un entendimiento del mundo basado en uno mismo, pero no es el caso en Vallejo. Como hemos visto, para Vallejo el cuerpo no es solamente la fuente de las experiencias y

creencias propias, sino también es el vehículo que transmite y da a entender sinceramente las del otro.

Es interesante notar, también, cómo el aporte de la cenestesia sirve de contrapunto a los discursos del psicoanálisis del siglo XX. Para Sigmund Freud, el pensamiento no se basaba en las sensaciones corporales, sino que, al contrario, era el inconsciente que se manifestaba en el cuerpo. Y si todo radia del inconsciente, la empatía también es una capacidad interna que refleja la fuerza de los lazos formados entre hijo y madre (Baron-Cohen 2006, p. 536). No se reconoce, por ejemplo, la posibilidad de sembrar o de inspirar la empatía en otra persona por la influencia externa, que es precisamente lo que se logra en el teatro de Vallejo a través del tacto y de la encarnación.

La escritura dramática de Vallejo, como bien observa Gustavo Geirola, “no se trata de elitizar la teatralidad, sino de colectivizarla” (1999, p. 36). Los escritos críticos de Vallejo de la época afirman su deseo de reformular el arte del teatro, sacándolo de la dinámica del poder y echándole raíces nuevas: “Así, pues, hay que derribar esta frontera entre subjetivo y objetivo, entre lírica y épica, entre autor y obra creada” (de las *Notas sobre una nueva estética teatral*, 1934, citado en Podestá 1985, p. 170). Para romper con las tradiciones teatrales, sean del teatro burgués o del proletario, Vallejo acude al cuerpo, un recurso que le permite fomentar la empatía entre seres distintos por suprimir la separación física entre ellos.

Hay que reconocer, por lo tanto, que la empatía se puede provocar. Si se supone que la empatía viene desde dentro, que es una capacidad imposible de enseñar o transmitir, uno se relaciona con el otro siempre desde su propia conciencia y se interpreta al otro desde un punto de vista ajeno. De este modo, en vez de la encarnación tenemos la mirada, y en vez de la empatía tenemos “el espacio agonal de la dialéctica del poder” (Geirola 1999, p. 34). ¿Pero no será el teatro el lugar privilegiado de participación mutua, el escenario ideal para deshacer las jerarquías del poder sociopolítico? Efectivamente no toda pieza tendrá tal objetivo, pero en las obras dramáticas de Vallejo, el cuerpo sirve agudamente para este fin.

Bibliografía

- Baron-Cohen, Simon. "Empathy: Freudian origins and 21st-century neuroscience". *The Psychologist* 19.9. 2006. 536-537.
- Corbin, Alain. "Coulisses". *Histoire de la vie privée*. Vol 4. Perrot, Michelle (ed.). Paris. Seuil. 1985. 412-611.
- Fuentes, Víctor. "La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)". *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo* 454-455. 1988. 401-414.
- Geirola, Gustavo. "César Vallejo: Enunciación y teatralidad". *Revista Chilena de Literatura* 55. 1999. 31-65.
- Podestá, Guido. *César Vallejo: Su estética teatral*. Lima. Universidad Nacional de San Marcos. 1985.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. Barcelona. Espasa. 2014.
- Starobinski, Jean. "The Natural and Literary History of Bodily Sensation". *Fragments for a History of the Human body. Part Two*. Feher, Michel, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.). New York. Urzone. 1989. 350-405.
- Vallejo, César. *Teatro completo I*. Silva-Santisteban, Ricardo y Cecilia Moreano (eds.). Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1999.

**CONMEMORACIONES
Y
HOMENAJES**

ALGO SE DESPLAZA EN LA ESCRITURA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ (A CINCUENTA AÑOS DE SU MUERTE)

Ricardo Pallares

En este 2015 se cumple el cincuentenario del fallecimiento de Felisberto Hernández y la Academia Nacional de Letras se suma a los eventos que lo recuerdan, estudian y homenajean. En nuestro medio ya transcurridas las dos terceras partes del presente año se registran cinco nuevas ediciones de sus obras, una instalación teatral exitosa, conferencias, notas críticas y estudios.

A la sazón su obra está en el canon de la narrativa uruguaya tras la tarea que durante un largo período de reconocimiento, trabajos y desocultación llevaron adelante dentro y fuera del país investigadores y escritores, estudiosos y admiradores del narrador uruguayo que no tiene igual (I. Calvino *dixit*). Tanto es así que hace relativamente poco tiempo que algunas obras se incorporaron a los programas de estudio en la educación secundaria y que la circulación de sus textos ya no está confinada a una elite.

Por tanto la identificación y calificación canónica de la obra de FH —sin duda alguna— está consolidada. Más cuando tiene los respaldos de estudios de prestigiosas universidades extranjeras, como de docentes, investigadores y escritores de nombradía, no solo provenientes del boom latinoamericano.

Probablemente el cambio cultural que se dio en el Río de la Plata con la posmodernidad aportó perspectivismo y problematización teórica. Así los hechos y creaciones literarias fueron vistos sin ciertas simplificaciones superando prejuicios que en el caso que nos ocupa recayeron sobre su persona y especialmente sobre ciertas zonas de sus obras, sus temáticas y hasta sobre su calidad.

Sería de este modo que se habrían reconfigurado tanto el malestar como el extrañamiento que su lectura y los asuntos de sus relatos provocaban en el lector desprevenido desde el medio siglo pasado.

La llamada masa lectora lo empezó a leer con creciente interés, probablemente atraída por lo diferente y nuevo de su literatura, y

ahora lo disfruta por los efectos de significación que tienen sus textos, por la fruición que pueden llegar a despertar, y por la vinculación que tienen con la construcción del imaginario que claramente acompaña al nombre del autor, casi siempre asociado por identificación con el protagonista de sus relatos.

Pero especialmente son el aire de renuevo y transgresión que tiene su narrativa, el extraordinario atractivo de sus atmósferas, sus ubicuidades, sus personajes singulares a veces señalados por amaneramientos extraños, su onirismo erótico y humorístico, y sus recuerdos que operan al modo de ensoñaciones pesadillescas los que concitan un vivo interés. Se suma que las historias derivan imprevisiblemente, que sus textos cuestionan al realismo, transgreden el “orden”, incluyen pulsiones y reflexiones solapadas, pensamientos, opiniones y evocaciones del pasado que instalan una temporalidad alógica parecida a la nuestra.

Finalmente cabe tener en cuenta que es uno de los renovadores de la prosa narrativa latinoamericana y que como tal introdujo un registro léxico y sintáctico muy próximos a las formas de la oralidad de los uruguayos. Así sus obras acarrearón una dimensión cotidiana que aparece en los referentes internos y en aquellos de las peculiares realidades representadas.

I. Introducción

El texto narrativo de Felisberto Hernández se perfila con singularidad a medida que adquiere forma su escritura ficcional apegada al recuerdo y en grado quizá menor a la imaginación. Tal lo que parece desprenderse además del desarrollo y progresión de sus obras. Asimismo su texto exhibe los mecanismos y comportamientos del recuerdo, los modos de recordar y da cuenta de los problemas con la escritura para narrar lo recordado. También se ocupa de los mecanismos de los que se vale el personaje-narrador en el presente ficcional de la historia y por tanto en el de la escritura que la elabora.

Los niveles y articulaciones del presente y del pasado aparecen muchas veces “inundados” por la omnipresencia de un pasado acerca del que no hay omnisciencia y de su subjetividad. Por tanto el texto fluye con distintos ritmos y tonos pero con movimientos o marchas hacia un pasado personal heterogéneo que suele ofrecer diversidad de planos, dimensiones, estratos temporales y territorios

(*tierras de la memoria*). El narrador es cartógrafo de un pasado que se restringe a lo personal y que desenvuelve una territorialidad muy vinculada con la identidad y las suertes personales del autor.

El territorio privilegiado es un escenario (“mi teatro del recuerdo”) cuyo emplazamiento es recurrente: la sala de concierto de las casonas, o la de tertulia, la de conferencias, la sala de actos o el escenario del teatro en otros varios edificios del interior y litoral del país y de la Argentina. El escenario también está simbólicamente en calles, bares, cuartos de hotel o de pensión, trenes y tranvías.

Por lo común dicha territorialidad está adjunta a tiempos preteritos con relación al presente del yo de la escritura. Ese pasado es “vivo”, tiene porosidades y proliferaciones de índole asociativa y por tanto tiene carácter dinámico y subjetivo, es una construcción a punto de partida de sus manifestaciones o irrupciones a través del recordar.

En los mencionados trasvasamientos se advierten flujos, suaves corrientes de reminiscencia, infiltraciones y deslizamientos continuos que se dan en las cadenas significantes y en las de los significados. Cuando esos flujos que pueden ser metonímicos o metafóricos, hacen irrupciones en el asunto del relato o lo interceptan a la manera de corredores semánticos que vienen desde otros lugares cargados de energía subjetiva o intrapsíquica, también son parte de los hechos principales en la narración. Si los referidos flujos son secundarios o incidentales dan lugar a acotaciones con mayor o menor deriva y digresión.

La porosidad mencionada se produce, no solo ocurre, y al mismo tiempo genera opacidad en la prosa narrativa. Por de pronto por el tratamiento de una temporalidad heterogénea, y porque también produce vaguedad o penumbra en las que permanecen el narrador y sus protagonistas. De algún modo el yo enmascara los misteriosos comportamientos de su ser y de su memoria, los enigmas del recordar y los porqué de lo recordado.

A veces los mecanismos de los recuerdos del narrador, tanto como el comportamiento de ellos en la conciencia de la escritura y en el texto resultante, adquieren rasgos oníricos y producen climas de malestar y desacomodo. Especialmente por los diversos desplazamientos simbólicos y porque los sucesos frecuentemente abandonan

la racionalidad como lo hacen los pensamientos y ensoñaciones del protagonista.

Por momentos el texto parece funcionar como un transcurso discontinuo con duración y espesor temporal variable, en el que circulan imaginación asociativa, pensamientos, recuerdos, sentimientos, diferentes versiones de lo recordado, variaciones, interpretaciones y estados del yo.

De esta manera los textos recrean atmósferas, estados y procesos que corresponden al narrador que rememora y reconstruye en una actualización voluntaria o involuntaria pero inevitablemente subjetiva y movilizadora de su vida interior.

II. Particularidades narrativas

El texto más que un relato suele parecer el intento de la reconstrucción de un *psiqueo* en el sentido de acción filosófica y especulativa, a la manera como reflexionó el uruguayo Carlos Vaz Ferreira (2005, p. 132 y ss.). Es sabido que el filósofo influyó en Hernández en las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, como lo hizo en el medio intelectual del país, especialmente a partir de sus libros *Lógica viva*, de 1910 y *Fermentario*, de 1938.

Pero mientras que la actividad mencionada es mental y conduce a eventuales asomos de ideas o a esbozos de ellas, en el traslado a una textura narrativa se vuelve diferente y compleja. Y aunque tenga su hilván el *psiqueo* literario se distancia cada vez más de lo mental y se adentra en la figuración ya que progresa en la palabra.

Dice Hebert Benítez Pezzolano:

Los textos de Hernández no sólo son filosóficos en la medida del tratamiento explícito de temas que tradicionalmente se reconocen del dominio de la filosofía, sino, especialmente, en tanto convierten al fundamento tropológico de la metafísica en condición productiva y *leit-motiv*. En rigor, el fenómeno que Carlos Vaz Ferreira denominó *psiqueo*, es decir, el “psiquismo no discursivo: esa realidad mental fluida”, se plantea como un acontecimiento *a priori* de lo que suele aceptarse por pensamiento, un

acaecer desfigurado por las legalidades del pensar y del lenguaje. (1999, p. 211)

Es probable que aquí esté una de las razones por las que frecuentemente el relato de Felisberto balbuce, intenta que el discurso se aproxime a las condiciones generales de sus motivaciones personales y del continuo rumiar memorioso en su cabeza

Como ya se dijo el trabajo con el recuerdo genera en Felisberto reconstrucción y territorialidad. Es tan azaroso como el presente desde el cual se recolecta y se narra. En rigor los recuerdos parecen gobernarse a sí mismos y obedecer a razones desconocidas. Por de pronto el narrador tiene que lidiar con las incertidumbres vividas en los tiempos y momentos pretéritos, y tiene que lidiar con las incertidumbres de la escritura que en muchas oportunidades se alternan y se solapan con las que ya experimentó. A esto se agrega la interferencia de los estados de ánimo del narrador que tienen una fuerza inercial ingobernable y negativa. Un claro ejemplo es el muy conocido comienzo de *Por los tiempos de Clemente Colling* en el que Hernández escribe:

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quien conocí a Colling, no son tan importantes en este asunto como para justificar su intervención. La lógica de la hilación sería débil. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos.

Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades.

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (1981, p. 23)

Como los relatos son de un "yo" narrador/protagonista cuyo enunciado lo confirma como narrador anónimo que por analogía o transposición literaria se vincula con o es la personalidad más próxima a la autoral, lo ficcional tiende a invisibilizarse (Perera San Martín, Nicasio. 1977, p. 231 y ss.)

Se trata de un yo que recuerda, que experimenta la fuga hacia adelante o atrás de lo recordado, que narra, escribe, da conciertos y a veces es lector de sus relatos, alguien que cuenta reconstrucciones de infancia y de la imaginación de entonces enriquecida por la del presente.

Sea como fuere, más allá de sus ataduras con la enunciación, el yo es una formalización autónoma por ser creado, como también lo son las referencias.

El yo en tanto que narrador es autónomo no obstante sus apariencias autobiográficas, el continuo recordar, asociar y reflexionar. Es una voz plural que se desplaza en el protagonista de las historias y en sus escrituras. Tales acciones las asume como ejes que centran su relato (1977, p. 235 y ss.)

Por lo común el proceso de la memoria está centrado en la singularidad de la persona que enuncia y en lo que dice. Dicho proceso también se caracteriza por las permeabilidades del yo y del discurso, al modo como se da en la memoria. En efecto, al final del párrafo diecinueve de *El caballo perdido*, se lee:

Entonces yo pensaba: "Si me quedo mucho tiempo recordando esos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco: seré como uno de esos desdichados que se quedaron con un secreto del pasado para toda la vida. Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente". (1982, p. 23)

Es evidente que en el enunciado el yo narrador se autorrefiere y que oscila entre dos instancias: la del pasado personal y la del presente ficticio del relato. Ambas parecen trasvasarse, generar actos de conciencia escrituraria y a veces cierto agobio. En esta oportunidad es la necesidad de un remar metafórico hacia el presente equiparado con la salud y salida de la situación.

El pasaje citado también muestra la metáfora del agua a través del verbo figurado con el que se alude a un acto reflexivo acerca de la necesidad de surcar zonas no conscientes.

Igual que la voluntad el recuerdo se desplaza sobre un agua que es profunda. (La imagen del agua es más frecuente en su narrativa que lo que impresiona en una primera lectura.)

Parece claro que esta "navegación", que también es una deriva por el recuerdo y su construcción en la escritura, al tiempo que configura al texto como dimensión creada, lo desconfigura porque la navegación es por aguas que convergen con densidades y cualidades temporales disímiles, poco propicias para una organización secuencial razonable. Este hecho parece ser aprovechado por el escritor para configurar gran parte de sus relatos. Es así que se cargan de morosidad y de onirismo, ensoñación, rememoración y refracciones que los vuelven radicalmente originales.

María del Carmen González refiriéndose a *La casa inundada* dice:

En el relato el agua tiene atributos explícitos: guarda los recuerdos, los cultiva, pasa a los ojos de Margarita, confundiendo con las lágrimas. Se opera una trasposición simbólica del agua a las lágrimas y de estas a lo no dicho, a las capas más profundas del ser, lo que es comunicable, porque es anterior a las palabras. (2011, p. 160)

Este relato que en alguna medida es paradigmático respecto de la simbología del agua en la obra del narrador, ofrece desde su retórica poco analógica el desarrollo de símbolos, imágenes alegóricas y significados. El conjunto da cuenta del montaje productor de figuración, de la importancia que tiene el agua como signo literario complementado en este texto por el sistema o maquinaria instalada en la casa inundada de Margarita, en la que navega el botero/narrador. (2011, p. 160 y ss.)

La inestabilidad del sujeto implícito en los relatos y la polisemia del pasado como materia que da origen y desarrollo a la escritura —“el agua del recuerdo”— colaboran para un solapamiento del autor-narrador-personaje que también alcanza a diferentes pasados, recuerdos, presentes actuales y planos de la ficción.

Como consecuencia de la inestabilidad, polisemia y solapamiento referidos el relato hernandiano apela permanentemente a enlaces, nexos discursivos, enunciados del narrador-acotador, menciones a realidades de su mundo interior, ambigüedades sustantivas e imbricaciones temporales. De alguna manera el relato instala o provoca una fisión de la representación simple y sencilla del mundo porque en su mundo el objeto es siempre impreciso y está en un escenario de intersección, alogicidad e interferencia. En su narrativa nunca hay objeto narrativo sin observador. La ambigüedad respecto a lo literario, al valor de la prosa con relación al recuerdo y a la identidad del narrador conducen como ya se dijo a la opacidad y a las aproximaciones al misterio.

Es famoso el pasaje de “El acomodador”, de *Nadie encendía las lámparas*, donde escribe: “al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano”. (1982 t. 2, p. 61)

En este cuento en el que aparecen rasgos fantásticos parece claro que se disuelven algunas de las pretensiones de objetividad del realismo, pero en rigor el creador no lo abandona totalmente. Más bien lo enriquece mediante una proliferación de dimensiones o una extensión en la que está “lo otro” como presunción. Lo otro sería parte de lo preconsciente, un lado no conocido o una zona irreducible a la racionalidad comúnmente practicada y valorada que el texto narrativo va envolviendo de modo recursivo.

Aquí lo extraordinario-fantástico de la proyección de luz de los ojos del protagonista sería la resultancia de un impulso explorador de lo oscuro y de la intimidad de los otros, que se mantiene atado a la polisemia, a lo simbólico y metafórico, a lo real que sigue “conservado” aunque el “conocimiento” se funda en una experiencia que pertenece al campo ficcional.

La narrativa hernandiana parece afectar la centralidad canónica de los modos de narrar en la literatura uruguaya de la primera mitad del XX con una singularidad excéntrica y marginal. La edición de sus primeros libros “sin tapas”, su precariedad e improvisación editorial así como el reconocimiento demorado y tardío de los valores de su prosa narrativa, son pruebas indirectas de la referida afectación.

Gustavo Lespada sostiene que la falta de tapas es un gesto típicamente vanguardista “anunciándose como impresentable ante la prolijidad académica” (2006, p. 77 y ss.)

El tipo de ediciones de los primeros libros fue un indicador de marginalidad con respecto a la cultura hegemónica y vigorizó la incertidumbre generada por sus textos. Esto no nos autoriza a olvidar la carencia económica severa y continua —apenas considerada en sus biografías— que padeció el pianista que devino escritor. Pero las condiciones reales del trabajo artístico e intelectual de su tiempo quedan sin expresa manifestación en su literatura y a lo sumo están connotadas en algunos pasajes.

A esta consideración agregamos que la narrativa hernandiana no tiene una pertenencia literaria convencional, no sigue una línea o modalidad del relato rioplatense ni tiene “maestros” que dejen huellas visibles en sus texturas más allá de la impregnación genérica, natural y propia de la cultura y la literatura, que se da en todo proceso creador.

De manera pues que la marginalidad mencionada tuvo en la obra de FH rasgos excéntricos que llegaron a sumar para la renovación de la prosa narrativa del XX latinoamericano.

A lo ya dicho habría que agregar ahora el ensamblaje de fragmentos, el entramado de un pasado continuo, la hibridación del deseo y la observación, el abandono de la linealidad por una arborescencia escrituraria que escamotea las fuentes profundas de los recuerdos, la casi ausente intertextualidad sustituida por el *psiqueo* envolvente a la manera de un *wrapping* (envoltura), según Fredric Jameson (1991, p. 102 y ss.) que en esta creación oculta al yo al hacer indiferenciable el contenido del continente, el narrador de su escritura, el sujeto de su objeto.

Es oportuno tener en cuenta que en Felisberto como creador hubo un proceso que lo condujo de la música a la literatura en una deriva autodidacta y existencial. La citada María del Carmen González escribe: “La actividad literaria es marginal en la vida del propio escritor, quien ingresó al territorio de lo artístico a través de la música y se deslizó hacia la literatura, desde un deseo previamente anunciado”. (2011, p. 35)

El narrador-pianista parece tener conciencia de que en su escritura hay fugas, escapes del agua del sentido así como ausencias y pérdidas. Parece que mucho de lo suyo y de la realidad que subyace corre subterráneamente. Se trata de un elemento metafórico que llega al lenguaje ya que en sus relatos hay formas —en la sintaxis, puntuación y léxico— que son próximas al habla. Como si el habla fuera también una forma o asunto que procura una nivelación natural del “agua” en las texturas. Con todo, aunque próximo a las formas de la oralidad, FH todavía estaba lejos del llamado coloquialismo. El rasgo mencionado también es un desplazamiento continuo y configurador.

La característica del registro es más bien una manifestación de idiosincrasia, tal como lo dice en “He decidido leer un cuento mío”, un texto de *Sobre literatura*:

Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. (1983 t. 3, p. 213)

En este orden de cosas parece oportuno testimoniar un episodio significativo. En febrero-marzo del año 1960 Felisberto Hernández llevaba adelante en horas de la tarde un ciclo de lecturas en el Ateneo de Montevideo, en la sala principal de su planta baja. (Por entonces utilizaba el piano de dicha institución para ensayar futuros conciertos).

En una ocasión leía *El balcón*. Había una semipenumbra dispuesta seguramente para atemperar el calor veraniego que se acentuaba por el local cerrado y la vestimenta al uso: muchas señoras tenían sombrero y guantes, los señores tenían trajes o ambos formales, con camisa y corbata.

Al promediar la lectura se percibió cierto malestar y algunos movimientos, como si la recepción no fuera enteramente satisfactoria o hubiera fatiga por las sillas de esterilla —que todavía hoy están en la sala— o por otra cosa. Entonces el autor detuvo la lectura e insertó un cuento adventicio, compuesto repentina y oralmente, que duró unos diez minutos y resultó funcional al desarrollo del

acontecimiento del primer cuento. Fue una especie de apostilla circunstancial pero interesante. Recuperada la atención y el silencio, ante el asombro de quienes asistíamos conscientes del hecho, siguió con su lectura hasta el final.

El hecho que contamos ejemplifica la facilidad que tenía para los relatos orales, incluidos los humorísticos en rueda de amigos, pero también deja ver que la narración puede ser una irrupción venida por corredores asociativos impensados, desde el fondo o magma del recuerdo y la vida interior.

El relato hernandiano por lo común transmite la sensación de insuficiencia perceptiva de la realidad y la insuficiencia perceptiva del yo que detenta el discurso respecto del sujeto y de sí mismo. El asunto se re-produce incesantemente con el aparente resultado de ser una prosa y una realidad narrada incompletas y a veces fragmentarias (la misma que muchas veces engañó a algunos de sus primeros críticos que la creyeron una posible carencia).

Con relación a este aspecto Emil Volek identificó ya en el primer libro o folleto de Felisberto algunos rasgos extremos:

Los aforismos, las bromas, los juegos, los apuntes triviales, las observaciones absurdas, revelan todos un espíritu dadaísta, desafiante y burlón. La mistificación es parte de este proyecto: como si el autor nos dijera, carga a su cuenta si ustedes toman esto como literatura. Esta ambigüedad radical en cuanto a su *status* literario es una de las características más inquietantes de la “obra” felisbertiana. (1999, p. 164)

Así es en numerosas oportunidades en la *nouvelle El caballo perdido* y en varios de los diez cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, volúmenes aparecidos en 1943 y en 1947 respectivamente.

III. Más que particularidades

Para la temporalidad son importantes los verbos en presente, las variantes del pretérito y las perífrasis que suelen alternarse e impresionan como si la narración fuera a detenerse en caso de que se dejara

de recordar y se dejaron de analizar los mecanismos de la memoria y de las derivaciones en la escritura.

El relato se detendría igualmente si no hubiera espacio para la reflexión o la disquisición acerca de algunas formalidades de la escritura cuando con ella se quieren atrapar enteramente los modos de recordar y las dinámicas que adquieren los recuerdos. De esta manera la escritura se vuelve sobre sí misma, especialmente cuando son notorias las dificultades del narrador para recordar, para evitar la fuga de contenidos, la improductividad y cuando aparece un recuerdo caprichoso, independiente, que lo inquieta y sobrepuja. Al comienzo de la sección o secuencia 19 de *El caballo perdido*, hay un pasaje memorable:

Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante. Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tal vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado. Al final había perdido hasta el deseo de escribir. (1982 t. 2, p. 23)

Una contingencia interrumpe la narración y entonces la pereza para retomarla está asociada a la pereza para asumir el presente que se desliza como si quisiera llegar hasta el presente histórico. Hay una especie de correspondencia pasado-quietud, presente-escrituración que se vincula con el hundimiento en sí mismo del que el narrador habló en otro momento. La profundidad y la intensidad subjetiva, el ser interior, dominan sus recuerdos llevando al narrador a un pasado que es exclusivo e intransferible por sus entonaciones obsesivas y sus valores. Los recuerdos traen una territorialidad que también se desplaza o cambia, como si quisieran habitar en otro lugar. Todo parece estrechamente vinculado a una especie de Macondo del dominio privado, al que se hace alusión en *El corazón verde*. Allí dice:

Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. Desde ha-

cía muchos años allí no había nacido ninguno ni se había muerto nadie. Los fundadores habían sido recuerdos de la niñez. Después a los muchos años, vinieron forasteros; eran recuerdos de la Argentina. Esta tarde tuve la sensación de haber ido a descansar a ese pueblito como si la miseria me hubiera dado unas vacaciones. (1982 t. 2, p. 116)

Parece que en las contingencias del recuerdo y de la escritura la auto observación se exagera, se enfoca en la realidad del texto y en algunas aristas de lo narrado. En otros relatos se enfocará en la observación del cuerpo de los otros y del propio o en alguna de sus partes. Tanto es así que, como ya se dijo, en más de una oportunidad la narración continúa a expensas de las disquisiciones a que da lugar este comportamiento que empieza en la mirada del narrador.

Parece oportuno señalar que en FH los comportamientos del mirar y por tanto de todo lo visual tienen una gran importancia. Sus narraciones son ricas en imágenes en las que el detalle plástico, cromático o no, se suma a la riqueza de los relieves resultantes.

Por momentos recordamos expresiones de Roberto Ibáñez durante sus cursos en la Facultad de Humanidades de la UDELAR cuando, a fines de los años sesenta del siglo pasado, solía calificarlo como un mitólogo de los objetos y el recuerdo.

Si pensamos en alguna de las escenas capitales en su narrativa como las que se dan a expensas de las manos de los personajes, sobre el teclado del piano y en los interiores de las salas de las casas, se advierte claramente la fuerza, el sesgo sorprendente y la erotización de muchas imágenes visuales recurrentes.

En el cuento *El balcón* el narrador/protagonista cuenta el momento en que se sientan a la mesa para la cena él, el anciano dueño de casa y su hija. La escena ocurre en el comedor de la casona patricia donde vive el anciano y su hija. Dice:

Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio. Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos. (1982 t. 2, p. 49)

El pasaje ilustra cómo la acotación se carga de subjetividad y evoluciona hacia la digresión. En tanto que pausa narrativa se hace cargo del pensamiento del narrador en el tiempo de lo narrado. Reproduce su pensamiento acerca de “las cosas que había en la mesa”, “formas preciosas del silencio”. Y dice acerca de la apariencia del movimiento de las manos sobre la mesa que “parecían habitantes naturales”. El narrador agrega que por entonces su pensamiento era continuo sobre “la vida de las manos”. (1982 t. 2, p. 49)

De esta forma se genera un perspectivismo múltiple y envolvente acerca de la narración como producción, de la realidad de lo narrado y una diversidad de planos para reconstruirlo.

Esta referencia a las manos por el solo hecho de su registro textual dará paso en el desarrollo narrativo que ocupa las páginas siguientes del relato, a la historia de los “seres de la vajilla” y de sus relaciones con toda clase de manos, que es interior al personaje.

El ejemplo propuesto es complejo pero muestra cómo evoluciona el procedimiento de la derivación en los relatos hernandianos y de qué formalidades suele valerse.

Esta forma de escritura narrativa hace evidente, en el ejemplo anterior al menos, que estamos en presencia de un desarrollo complementario funcional que llena el espacio entre dos nudos narrativos y enriquece el relato (Barthes, Roland. 1970, p. 20). Aunque el planteo haya quedado atrás en la teoría literaria es útil para ver según este criterio que dicho desarrollo está en cierta correlación con la unidad principal “la cena”, que se narra en el pasaje aludido.

De paso corresponde señalar que en la obra de Felisberto es frecuente otro tipo de correlaciones, generalmente más complejas, que elaboran una trama y atmósfera que fluctúan, que no son continuas, parecen ajenas a las representaciones convencionales, y se aproximan a lo que llamaríamos el desgano, la abulia y la pereza en la escritura como expresiones de la angustia del yo narrador.

Se puede decir que también en el sujeto la angustia es permanente. Así, por ejemplo, en *Tierras de la memoria* se lee este pasaje sugestivo:

Al principio de la conversación yo había tenido cuidado de que él [el Mandolión] no viera los alargados y débiles filamentos de la melaza que yo sentía al irme despegando

de Montevideo. Me mareaba la angustia, el ruido del ferrocarril, [...] (1983 t. 3, p. 12)

La angustia del narrador a causa de este su primer desprendimiento prolongado de su lugar y de su familia —un viaje que emprende para dar conciertos— es claramente metaforizada en los alargados filamentos de melaza que lo mantienen atado a Montevideo. Esos filamentos se estirarán siempre mientras viaje, llegarán hasta donde llegue. Se va pero no deja de depender del lugar y la situación anterior en que se queda fijado porque se trata de un sentimiento y de un estado que se asocia a la culpa o al peligro.

Roberto Echavarren dice con relación al comienzo de *Tierras de la memoria*:

La recuperación de la angustia en el recuerdo de la niñez, a través del misterio de la memoria, es la historia que habría que contar para poder aprehender el sentido de [lo que el narrador llama] “mi destino”. Una angustia por otra es la fórmula de la narración “memorialista” de Felisberto, que precipita al sujeto al abismo entre dos registros, entre dos estadios de su historia. (1981, p. 46)

Ahora bien, por la frecuencia de su utilización hay protocolos que participan en la configuración de la realidad narrativa y su estética. Comúnmente caracterizan al tejido narrativo, lo marcan con rasgos de morosidad reiterativa, *egoica*, son reiterativos como algo que siempre se masculla, sin perjuicio de la originalidad de los elementos que se crean.

También es cierto que en los relatos la historia se puede encauzar por otras vías que no siempre son las del recuerdo. Así, según acaba de verse, la historia también progresa mediante análisis personales del “yo” acerca de sí mismo, reflexiones relativas a lo recordado, a las modalidades que tiene el recuerdo, a los pensamientos y sentimientos que en diversas contingencias desencadenaron en el yo las cosas recordadas. O puede encauzarse mediante formas mixtas como las del pasaje de *El balcón* en el que se cuentan con un humorismo que compensa la incomodidad, las vicisitudes del protagonista/escucha,

durante la cena y luego, mientras la hija del dueño de casa recita una de sus poesías. Dice:

Abrió los ojos como ante una visión y empezó a recitar: —A mi camisón blanco. Yo endurecía todo el cuerpo y al mismo tiempo atendía a las manos de la enana. Sus dedos, muy sólidos, iban arrollados hasta los objetos, y sólo a último momento se abrían para tomarlos.

Al principio yo me preocupaba por demostrar distintas maneras de atender; pero después me quedé haciendo un movimiento afirmativo con la cabeza, que coincidía con la llegada del péndulo a uno de los lados del reloj. Esto me dio fastidio; y también me angustiaba el pensamiento de que pronto ella terminaría y yo no tenía preparado nada para decirle; además, al anciano le había quedado un poco de acelga en el borde del labio inferior y muy cerca de la comisura.

La poesía era cursi; pero parecía bien medida; con "camisón" no rimaba ninguna de las palabras que yo esperaba; le diría que el poema era fresco. Yo miraba al anciano y al hacerlo me había pasado la lengua por el labio inferior; pero él escuchaba a la hija. Ahora yo empezaba a sufrir porque el poema no terminaba. De pronto dijo "balcón" para rimar con "camisón", y ahí terminó el poema. (1982 t. 2, p. 50 y ss.)

Al desacomodo en el narrador se suman el fastidio y la angustia ante la inminencia de tener que decir algo. También se suman la incomodidad ante la situación social, el displacer por lo cursi y dos hechos que ocurren durante la cena en una especie de segundo plano. A uno lo focaliza la mirada del narrador: un resto de acelga que quedó en la boca del anciano, y el otro es su propio accionar con la lengua (que es un modo de echarla, de burlarse).

Ambos detalles de la acción sirven para acentuar el aspecto transgresor del humorismo que contraviene las representaciones y categorías, rasgo siempre presente en las obras del autor con el que afianza una visión lateral, oblicua, de sesgo curioso, a veces irreverente y deslegitimador de las jerarquías sociales.

En el humorismo de Felisberto hay un aire de ternura soterrada, de burla de la marginalidad consagrada que exhiben los otros y que por momentos es la que él sufre. A veces los personajes sobre los que recae el tratamiento humorístico o la acotación burlona parecen sostenidos o estables en sus situaciones. Como si ellos y la realidad de la que forman parte no pudieran cambiar ni evolucionar. En nuestra opinión es un procedimiento del narrador que no carece de cierta piedad aunque desoculta las inautenticidades, la poquedad de la sociedad representada y algunas asimetrías.

IV. Textos y contextos

Como se sabe las particularidades de la escritura y de su semántica pasan, con la mediación del narrador, de los materiales preliterarios a los narrativos. El procedimiento se prolonga en la producción lectora en la que por ejemplo pueden perdurar el extrañamiento, el deslumbramiento y la admiración, extremos que frecuentemente se dieron con relación a las obras de FH.

Las técnicas que él más frecuente y que hacen a su literatura son de algún modo tangentes con la eventualidad de un intertexto literario-filosófico. Según lo que anotamos más arriba cabe recordar al nombrado filósofo Carlos Vaz Ferreira, al docente Carlos Benvenuto y a Alfred North Whitehead. Conservamos alguno de los libros de este último subrayados a tres colores y anotados por Felisberto con estenogramas, regalo de quien fuera su cuarta esposa, la pedagoga Reina Reyes.

Si bien es cierto que en este caso el presunto intertexto también remitiría a obras de Marcel Proust, de José Pedro Bellán y Jules Supervielle, es evidente que en atención a la peculiaridad de la década de los años veinte del siglo pasado debería incluirse la rara y cautelosa vanguardia uruguaya de por entonces.

Por otra parte el vínculo con el poeta Jules Supervielle en lo atinente a su escritura fue decisivo para la recepción de las estéticas aludidas así como, en otro orden de cosas, lo fue para la promoción del autor en París.

Tanto el transporte como la recepción del intertexto parecen haber sido peculiares pero no pobres. El estudio de José Pedro Díaz

sobre el autor y su obra aporta información amplia y valoraciones fundadas. (1991, p. 77, 145 y ss.)

No obstante, la atmósfera de sus cuentos, las situaciones y las particularidades de los estados que se crean en los relatos casi siempre dejan una cierta confusión, algo difuso, lento como los modos de pensar y de recordar, a la manera de una bruma.

Desde que las formas son determinantes para la configuración de la textura y la materia resulta claro, a través de las consideraciones precedentes, que el recuerdo en Felisberto es una construcción. El narrador permanece al acecho, está alerta ante las vicisitudes de la aventura de la evocación pero se permite el escamoteo de sus fuentes, de otras versiones pensadas por él, y se permite o procura un frecuente humorismo irónico que tiene algo de atajo.

Las formas literarias que comentábamos hace un momento son personales/originales, son un saber de buena letra (y de buena oralidad) que identifican al narrador-autor. Lo señalan aunque él no reconozca pertenecer a un contexto y aunque su obra primera no haya sido aceptada para integrar el corpus más característico o consagrado de aquel momento.

Casi todas las obras de FH, especialmente *El caballo perdido* y *Nadie encendía las lámparas*, ofrecen puntuales y crecientes ejemplos de los mencionados procedimientos.

Siempre es posible descubrir el efecto que tienen los recursos en el nivel o estrato semántico del discurso y de las situaciones narrativas propiamente dichas, especialmente cuando un personaje intenta narrar en remplazo del protagonista. Se advierte cómo las formas elaboran eficazmente una atmósfera de intensas refracciones subjetivas acordes con los espesores del tiempo pasado que se recuerda, y con lo insólito de personajes y situaciones.

Asimismo se aprecia que el rasgo alcanza a la visión que el narrador tiene de sí mismo. A partir de que es un yo afecto a recordar, inestable, con permanente “inquietud”, parece estar en proceso de fisión. (Cosse, Rómulo. 1991, p. 7 y ss.)

Él se mueve hacia los distintos estratos de su pasado partiendo desde el presente de la enunciación durante la que también imagina cosas, recuerda y describe sentimientos, piensa, duda y plantea conjeturas.

Los lectores accedemos a unidades que son signos literarios, como ser episodios, marcas de los personajes, secuencias, escenas o extensos pasajes donde la extrañeza y la retórica de la comparación dan asomo al mundo interior y al campo asociativo del yo.

Como en la temporalidad de ese mundo interior y ficcional hay tantas solapas el presente resulta “colonizado”, infiltrado desde su propia profundidad, parece un envoltorio pero no obstante estalla en su unidad racional y es penetrado por todo lo misterioso. Todo es y se hace diverso e indefinible como el sujeto.

V. Un yo con identidad móvil

La naturaleza del yo es ser varios y se mueve desde no se sabe bien qué presente. Al menos sería el presente activado por la memoria y la escritura y desde el cual se indagan sus hilvanes. Es decir que el yo también es algo que se desplaza en la escritura felisbertiana.

El ser del yo se aproxima a una performance en la que existe, se exhibe, recuerda y luego escribe. Escribe un relato en el que suele aparecer otro recordar y otro recuerdo, otra asociación imprevista, involuntaria, al menos perteneciente a otro tiempo o pliegue temporal.

También hay un yo narrador que se expresa con referencia a lo que narra, piensa, imagina, siente y a cómo transcurriría su pensamiento por el tiempo del que se trata y en las otras oportunidades en las que evocó el mismo recuerdo.

¿Cuál es y dónde está su presente? ¿Quién es quién en esta escritura si en verdad el yo habla en el narrador desde varios pasados? ¿Acaso el yo conserva o quiere conservar su identidad pretextual? ¿En eventuales derivas metatextuales podríamos imaginar que el yo es el mismo?

La riqueza del perspectivismo difuso y de lo ubicuo está alimentada por los movimientos asociativos del recuerdo en los ejes metafórico y metonímico cuyas alternancias generan verdaderas mareas en la escritura.

A los movimientos asociativos del recuerdo se suman: su análisis reflexivo, la irrupción del pensamiento, los acontecimientos ocurridos, la temporalidad múltiple y la pérdida de los eslabonamientos.

Vale reiterar que el resultado es movilizador y genera una ambigüedad esquivada en la que se entrevé la angustia. Una angustia que casi siempre está nombrada o connotada, como dijimos más arriba, durante el desplazamiento por el agua bisémica, interior y metafórica. Asoma con notas de aprehensión y de sobresalto; en definitiva, asoma por inseguridad, necesidad y miedo.

Dice en *Tierras de la memoria*:

Aguantaba mi angustia como a una mujer que me hubiera elegido entre otros antes que yo naciera. Cuando más deprimido me veía ella, más se me echaba encima. Y lo peor de todo era que yo iba sintiendo en eso cierta complacencia. Yo necesitaba entregarme a pensar en mi propia angustia. (1983. t. 3, p. 53)

Y poco después con un despliegue de símbolos y signos de imaginación inconsciente o evasiva, elocuente y significativa, el narrador agrega:

Mi angustia se movía lentamente y llenaba un espacio desconocido de mí mismo. Yo ya no era un cuarto vacío; más bien era una cueva oscura en cuyo fondo de paja húmeda y en un ambiente de viscosidad cálida, se movía una boa que despertaba de su letargo. A la cabeza me llegaban efluvios que terminaban en palabras. Pero estas palabras, que parecían haber andado por muchas bocas, y haberme encontrado en voces muy distintas, que habrían cruzado lugares y tiempos ajenos, ahora se presentaban a reclamar un significado que yo nunca les había concedido. (1983. t. 3, p. 53-54)

Volvamos momentáneamente a las particularidades comentadas más arriba. Por lo ya dicho resulta que sus características determinan que los límites entre las unidades de acción sean vagos, porosos, discontinuos. Lo mismo ocurre a nivel de las unidades de relato ya que la ambigüedad y la elipsis interceptan la textura y generan en el narrador una competencia comunicativa singular pues enriquece la zona de lo implícito, de lo sustancialmente polisémico, de las atmósferas y del silencio. Tal como corresponde a cadenas signifi-

cantes que emergen de lo profundo y se extienden mediante asociaciones. Como si a estos relatos se los hubiera concebido visualmente y ejecutado con las técnicas y estética del videoclip, tan posterior.

Con todo, siempre percibimos a un yo que se (re)construye desplazándose por lo que escribe, por el tiempo, por la memoria. Como si fuera detrás de una verdad inaprensible o difusa que siempre se le escapa hacia adelante.

Aunque en cada situación el yo es uno concreto, el propio desplazamiento pone en circulación las apariencias y afecta la unidad puntual del sujeto. ¿Quién es ese yo desplazándose por la escritura? ¿Qué escritura es esta que no fija el tema, la imagen, ni termina de definir la identidad del personaje que la escribe?

Este efecto es una especie de bolsillo "real" dado vuelta, que deja oculto su otro lado, sin que por tal causa aparezcan en el lado visible expresionismo ni surrealismo de programa.

Ya se dijo que para la configuración de ese efecto se suma el transcurso temporal, su devenir impredecible pero funcional. Un devenir que estructura y mantiene al relato inteligible. Es una dimensión en la que se va y se viene, se avanza o se regresa pero pasando por el presente y por el mismo pasado ya contado, con lo cual se genera una mixtura onírica, obsesiva, rumiante que radica en los textos y su trama. No obstante no hay barroquismo porque la recursividad responde a emociones, a valores subjetivos que vienen del sustrato profundo con una energía avasallante que no se controla.

A veces impresiona que su desarrollo obedece a las fuertes contaminaciones perceptivas que experimenta. Esto explicaría en parte por qué en estos relatos hay una intensa circulación de asociaciones insólitas, sensaciones poco comunes, cosas imaginadas, ideas y conocimiento interior, yuxtaposiciones, rarezas y originalidades que asimismo dan cuenta del sentido estético del creador.

En los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* los ejemplos abundan. Allí hay pasajes en los que parece que el pasado es una categoría inestable. Pero veamos el comienzo de *El comedor oscuro*, donde se aprecian varios estratos de la heterogeneidad temporal:

Durante algunos meses mi preocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro. Me oía una sola persona. Ella no tenía interés en sentirme tocar precisamente

a mí, y yo, por otra parte, tocaba de muy mala gana. Pero en el tiempo que debía transcurrir entre la ejecución de las piezas —tiempo en que ninguno de los dos hablábamos—, se producía un silencio que hacía trabajar mis pensamientos de una manera desacostumbrada.

Primero yo había ido una tarde a la Asociación de Pianistas. Los muchachos de allí me habían conseguido trabajo muy a menudo en orquestas de música popular, y hacía poco tiempo habían patrocinado un concierto mío.

Aquella tarde el gerente de la sociedad me llamó aparte: —Che, tengo un trabajito para vos. (1982 t. 2, p. 103)

El conjunto de operaciones enriquece la productividad y amplía la apertura del discurso. Podría decirse que son elementos que dan lugar a configuraciones provisorias o circunstanciales del sujeto.

El conjunto del que se habla también le otorga fuerza de realidad a cada recuerdo, especialmente en las zonas de pulsión erótica que se desvía, transgresión humorística y conversión poética.

La reiterada ilusión autobiográfica y muchos montajes en la trama aumentan los efectos mencionados. Además hay un importante arrastre de elementos e informaciones sobre la sociedad y la organización de sus rituales, sobre las jerarquías, formas de vida, valores y usos en curso. Algunos relatos constituyen verdaderos mundos paralelos desde los cuales su retórica acentúa la mirada crítica y descreída sobre el contorno social en la referencia externa.

Puede decirse que son marcas de la acción narrante. Por tanto también son señales de quien deriva por ella. Serían señales que a modo de indicios artificiosos desencadenan actos sémicos. (Prieto, Luis. 1966)

Es claro que FH no hace autobiografía sino literatura. Que el comportamiento del recuerdo es real/imaginario en tanto que construcción literaria, que sus contenidos son fuertemente connotativos y acaban casi fatalmente por hacer presente al pasado real-imaginado del autor. FH también es un personaje de sí mismo, un personaje de su obra y por tanto, un personaje inconfundible e inolvidable en nuestra literatura porque excede la demarcación entre sujeto y objeto, o al menos la desconfigura.

VI. La máquina de la ficción

En *El caballo perdido* hay un párrafo que puede ser leído a manera de comentario hecho por el propio narrador de cómo es su máquina productora de ficción, quién el operador y cuáles son las conjeturas fundamentales acerca de una y de otro.

Es la parte o párrafo veintitrés:

En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en que Celina entra y yo no sé que la estoy recordando. Ella entra sencillamente; y en ese momento yo estoy ocupado en sentirla. En algún instante fugaz tengo tiempo de darme cuenta de que me ha pasado un aire de placer porque ella ha venido. El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine. No puedo pensar si la proyección es nítida, si estoy sentado muy atrás, quiénes son mis vecinos o si alguien me observa. No sé si yo mismo soy el operador; ni siquiera sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo para el momento del recuerdo.

No me extrañaría que hubiera sido la misma Celina: desde aquellos tiempos yo podía haber salido de su lado con hilos que se alargan hacia el futuro y ella todavía los maneja. (1982 t. 2, p. 25)

La máquina productora de ficción es la energía que impulsa la memoria y da lugar al recuerdo que a veces se comporta de manera similar a los sueños y a los juegos.

Una segunda lectura del pasaje, ahora más atenta a la similitud con los sueños, revela una calificada aproximación al fenómeno del recordar. Se ve en el estrato sintáctico y en el léxico del texto. Así por ejemplo en el aspecto de los verbos principales, casi todos en presente, para expresar la acción como real. Luego aparecen pretéritos que también expresan una acción durativa y en desarrollo, con sentido de probabilidad.

En la sintaxis también hay algunas yuxtaposiciones oracionales que dan el desplazamiento de las ideas e imágenes a través de la contigüidad de la asociación memoriosa y de las analogías.

Una tercera lectura del pasaje, interpretado ahora como clave para un juego, permitiría ver al yo ocupado en un rito simbólico de iniciación. En efecto, seduce con distracciones, siente a su maestra en un aire de placer, plantea una dimensión donde todo es y no es, donde el operador no es responsable del contenido pero queda indisolublemente involucrado y ligado por hilos invisibles al ritual de acceso.

Esos hilos son los que van desde su madurez actual hasta aquel momento estructurante pues desde él, su maestra Celina y la iniciación misma, siguen manejándolo; son la causa de que el yo no sepa si verdaderamente es él. Los hilos van pero también vienen en el tiempo. Hay un estado de deriva.

Intermediado por el recuerdo, el rito/juego revelaría el ingreso simbólico, imaginario/verbal, a una realidad que se da y no, porque la iniciación instala la culpa o la duda paralizante. Sería por ese motivo que lo sensual surge y perdura con angustia ("Durante el sueño la marea de las angustias había subido hasta casi ahogarme", dice en otro pasaje).

Todos los relatos de recreación de infancia, especialmente aquellos en los que el narrador se sirve de la evocación de las lecciones de piano de la maestra Celina y de su entorno, parecen complementar los ejemplos del apartado 3. "El niño vigilado y culpabilizado", cap. II del segundo tomo del libro en el que José Pedro Barrán (1991) estudia el descubrimiento del niño que hizo la nueva sensibilidad de la "época civilizada" en nuestro país.

¿Será por eso que el eros del narrador y escriba, que no concreta su satisfacción, le dicta al escribir el mismo rasgo de angustia? Lo cierto es que en la textura las secuencias parecen no bien articuladas como en una perturbación.

Volvamos sobre el tema de la energía/máquina de la ficción. Si aceptamos que ella es el recuerdo, tal como se dijo más arriba, es necesario concluir que se trata de algo interior que está concebido como un escenario en el cual el yo aparece sustancial y textualmente escindido. En efecto, figura como el recordado y además como el que recuerda, es quien aparece en el escenario y además es el espectador por cuanto él (se) contempla.

Esa máquina metafórica tiene el rango de espectáculo en sí misma y es un verdadero proceso productor. Está colocada en "mi teatro del recuerdo", al cual la memoria trae los *dramatis personae*. Eventualmente es la energía que da sentido.

El ya mencionado José Pedro Díaz (1991) quien trata el tema del espectáculo dice en una de sus "Notas" a *El caballo perdido*:

A propósito de esto [lo que el narrador llama "el drama del recuerdo"] FH dejó algunas notas que encontramos ahora en hojas sueltas. Se trata de anotaciones hechas en vista de una lectura pública, ya que consisten en una tentativa de descripción de la obra, seguida de una guía para las lecturas que se proponía hacer..... En una de ellas se lee:

"¿—Qué carácter tiene su novela? Tiene el carácter de narración en que se va rodeando el drama de un recuerdo." (1982 t. 2, p. 125)

En nuestra opinión la cita pone de manifiesto que el narrador-lector del texto del narrador-autor, vive al recuerdo como una confrontación agónica de intenciones, sentimientos y conflictos profundos arrastrados desde las profundidades.

El recuerdo y el recordar son, en definitiva, fuerzas simbolizadoras por lo cual la narración "en que se va rodeando el drama de un recuerdo" no deja de ser obra literaria. Tampoco deja de configurarse el viejo asunto de la lucha con la escritura para que responda a la intención o para que recoja la pretensión de ciertas palabras que reclaman un lugar.

Este aspecto determina las dudas que suele gestar una prosa narrativa que se hace cargo de un problema investido como "drama" del recuerdo, pero que en realidad es el problema de la significación y de su titular. Muchas veces el recordar y lo recordado —en los relatos que aquí comentamos, especialmente— son una cuestión de significación, una manera de atrapar sentido, un modo de formalizar para ver si la condición de escritor se consume y logra consagrarse. (En Felisberto hay conciencia de la marginalidad y hay desvelo por el reconocimiento y la trascendencia).

Las cuestiones de la significación ya referidas se acentúan cuando hay una tipología de narrador y cuando los narratarios interiores son muy escasos y frecuentemente descalificados por su cursilería o fugacidad. (por ejemplo la hija del dueño de casa en *El balcón*; el contertulio que quiere contar un cuento, en *Nadie encendía las lámparas*).

El carácter introspectivo del recordar reduce al máximo la brecha entre autor y narrador. Quien habla en el autor es este narrador con rasgos bien conocidos aunque sea bastante desconocida su identidad, y quien habla en el narrador siempre tiene mucho de la persona en cuestión. Es un hecho inevitable y seguramente deseado.

Su valor subjetivo quita posibilidades de distancia reflexiva acerca del significar y por ello aparecen insistentemente las dudas y cierto desinterés. Pero todavía hay más: esa especie de automatismo de los recuerdos y del derivar de ellos parece que no los deja enteramente confinados en el significar sino que permean la continentación significativa. Estarían vinculados con la laxitud de la prosa. (En la escritura de Felisberto siempre hay algo que se desplaza de un plano al otro, se trasvasa y se escapa).

En razón de los desplazamientos impresiona como una proyección cinematográfica en la que se ve la imagen de la maestra de piano del narrador, cuando era niño.

Todo hace pensar que el operador es él (el narrador-protagonista-Felisberto). En rigor se trata de su índole o de su voz o de algo que en ella produce tales contenidos. No podemos olvidar que la narración denota al autor de manera muy clara. (Giraldi Dei Cas, Norah (1975, p. 28 y ss.) Tampoco podemos olvidar que el operador está a nivel de la enunciación y al interior de la producción.

Vale tener en cuenta que en la sala de cine de la época de Felisberto se oía claramente el ruido de la máquina de proyección. Era un ronroneo persistente, a veces algo metálico y asordinado que parecía parte de la producción de las imágenes y parecía contrasena acústica sobrepuesta a la ficción no solo verbal que se desenvolvía en la pantalla.

Parece oportuno señalar que la isotopía del espectáculo en el discurso hernandiano reúne el cuarto o dormitorio, la sala de recibo y de tertulia y la de espectáculos —a veces sólo el escenario propia-

mente dicho, usado para un concierto—. No faltan variantes más curiosas como el túnel en *Menos Julia*.

Vemos que la identidad del operador puede ser la de "otro" u otra cosa porque no está del todo claro cuál es la razón de la permanencia del narrador durante el evento. El texto no la dice ni parece estar elíptica.

En el breve pasaje transcrito más arriba el propio discurso narrativo instala la ambigüedad ya que hay superposición temporal ("en la última velada", "hay un instante", "ella entra", pero "yo estoy ocupado en sentirla", "en algún [otro] instante fugaz", "no sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo").

También se superponen distintos grados de realidad representada desde la que se recuerda y transporta lo recordado.

La ambigüedad se alía con la alogicidad, la clausura de la racionalidad, la sucesividad extraña, el montaje imprevisible que oscila entre lo convencional y lo poético, que procede como si buscara primeros planos inoportunos y desfasados del contexto.

La valoración semántica del pasaje ejemplifica la configuración de otro de los grandes temas de Felisberto, que ya fue comentado: la incertidumbre, la duda desvalorizadora frente a las dificultades del significar. Otras veces, suele aparecer como la problemática del espectáculo al que se lo vivencia como situación dificultosa de prueba.

En el texto citado más arriba aparece una emergencia del tema de la inquietud y la fascinación que le provoca el deseo de determinar las fuentes de la creación: "no sé si yo mismo soy el operador; ni siquiera sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo para el momento del recuerdo". (1982 t. 2, p. 25)

Vale repetir que la inquietud embarga la identidad del operador, sus técnicas, la materia con la que él trabaja y el motor o fuerza movilizadora de las palabras y las imágenes del recuerdo. Desde que la memoria es fundamentalmente lenguaje los recuerdos dan lugar a palabras, a la realidad y proceso del discurso. ¿El recordar genera compulsión textualizadora o el texto se embosca y se pre-texta en el recuerdo obsesivo, angustioso, que habrá de exorcizarse en la escritura?

De pronto es una manera lúdica de exorcismo del recuerdo, de hacerlo espectáculo similar al del cinematógrafo, para lo cual el narrador se guarece debajo de la historia de los cuentos, de los relatos y de las *nouvelles*.

Más de una vez los lectores tenemos la impresión de que su literatura hubiera sido imposible si no fuera por la influencia del cine, de los aprendizajes-apropiaciones de varias de sus técnicas —como las del montaje y el *traveling* por ejemplo— y por alguna mediación de la vanguardia y de la teoría psicoanalítica.

Desde otro punto de vista tendríamos que el yo, cierta zona suya, el otro, o “alguien” es lo consciente, y lo no consciente sería cierto actante que opera con sus contenidos. Esos contenidos serían los que se vuelven investimento semántico de los personajes (según la antigua teoría) y de sus acciones fundamentales entre las que, para tener una visión de conjunto, necesariamente se incluirán las de Horacio, en *Las hortensias*. (1982 t. 2, p. 135 y ss.)

Ahora bien, en el nivel consciente estaría el recordar como instancia próxima a la voluntad, en otro más profundo estarían los materiales recordados, las fantasías y los demás aportes para la significación.

Si sus contenidos pasan a formar parte de la textura narrativa aunque se trate de un recordar incontrolable es porque hay un proceso poético de recreación (selección, recurrencias, condensaciones, activismo discursivo a la manera del *psiqueo* difuso del que se habló al principio).

Al comenzar el párrafo o parte treinta y dos de *El caballo perdido* leemos:

Al principio, cuando en aquel anochecer empecé a recordar y a ser otro, veía mi vida pasada, como en una habitación contigua.

Antes yo había estado y había vivido en esa habitación; aún más; esa habitación había sido mía. Y ahora la veía desde otra, desde mi habitación de ahora, y sin darme cuenta bien qué distancia de espacio ni de tiempo había entre las dos. En esa habitación contigua, veía a mi pobre yo de antes, cuando yo era inocente. Y no solo lo veía sentado al piano con Celina y la lámpara a un lado y

rodeado de la abuela y la madre, tan ignorantes del amor fracasado. También veía otros amores. De todos los lugares y de todos los tiempos llegaban personas, muebles y sentimientos, para una ceremonia que habían iniciado los "habitantes" de la sala de Celina. (1982 t. 2, p. 30)

No parece necesario demostrar que el pasaje es mucho más que un recuerdo, ni que el discurrir y las imágenes oníricas están impregnados de energía inconsciente.

El polisíndeton por undécima repetición copulativa y la primera persona repetida doce veces entre el pronombre y la desinencia de los verbos otorgan una misma importancia a cada imagen, para lo cual las sitúa en una textura ocasionalmente muy hilada, por la que pueden darse mejor los desplazamientos en el sintagma o la clase. Así, por ejemplo, de habitación a habitación y del yo a otro yo, respectivamente.

También nos resulta claro que hay un hipercontrol capaz de sostener la naturaleza literaria de la producción escrita y capaz —por notable paradoja— de escamotear el pensamiento profundo.

Quien significa es un narrador que por ser o querer ser consumado, sobresignifica. ¿Lo significado no tendrá también muchísimo de apalabrado?

Gran parte de lo que se describió hasta ahora es testimonial de una partición entre el yo y el mundo. Sin perjuicio de volver sobre esto, ya se puede decir que es emparentable con las vanguardias y que se vincula con las rupturas epistemológicas de la mitad del siglo pasado.

Para apreciar la partición referida se puede contrastar la problemática de la individualidad en la literatura de Felisberto con el panorama social y político en el Uruguay de entonces.

El acendrado trabajo alrededor de la individuación es lo más opuesto a lo solidario y a lo colectivo. Se trata —según nuestra opinión— de una especie de contratexto en referencia al proceso político del batllismo, pensado como marco o fondo, aunque este fue opacado por la internalización de la crisis mundial de 1929, por el individualismo de la cultura de inmigrantes y luego por la dictadura.

Ese proceso se reasumió después, entre 1947 y 1958, con gestiones conciliadoras de clases, posibilidad de ascenso social mediante el esfuerzo y el estudio, la defensa de una economía industrial incipiente, la intervención “reguladora” del Estado y las garantías institucionales de las libertades democráticas.

Esta problemática también provocaría en su narrativa un malestar en el que confluyen circunstancias personales e históricas muy complejas. Probablemente la clave del tema esté en cómo las vivió el autor. ¿Qué tipo de percepción pudo tener quien no siempre lograba el sustento, no siempre podía cumplir su vocación, no tenía formación en lo político-ideológico y era parte de una realidad en la que hasta la acción gremial y partidaria ofrecían canalizaciones para la disconformidad y la protesta? ¿Cómo pudo sentir la realidad del multiculturalismo uruguayo pertinazmente sustituida por la visión mítica y unitaria de la identidad nacional?

Por hoy nos quedamos con la sensación de que la narrativa de Felisberto es más que cuanto se pueda decir de ella.

Bibliografía

- Barthes, Roland (y otros). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Ed. Tiempo Contemporáneo. 1970.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. t. II. "El disciplinamiento. 1860-1920". Montevideo. Ed. Banda Oriental. 1991.
- Benítez Pezzolano, Hebert. "El acomodador" y las propiedades de la luz" en Giradi dei Cas, Norah (coord.) *Actas del coloquio Homenaje internacional a Felisberto Hernández*. París UNESCO. Rev. Río de la Plata No. 19 Lille (CELCIRP). 1999.
- Cosse, Rómulo. *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*. Montevideo. Ed. Monte Sexto. 1989.
- Díaz, José Pedro. *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*. t. I. Montevideo. Arca. 1991.
- Echavarren, Roberto. *El espacio de la verdad*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1981.
- Giraldi de Dei Cas, Norah. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo. Ed. Banda Oriental. 1975.

- González, María del Carmen. *Felisberto Hernández. Si el agua hablara*. Montevideo. Rebecalínke Editoras. 2011.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas* t. 1-2-3, Montevideo, Arca-Calicanto. 1981, 1982, 1983.
- Jameson, Fredric. *Reflexiones sobre la postmodernidad*. Madrid. Abada. 1991.
- Lespada, Gustavo. “Asedio de lo inasible: Libro sin tapas, de Felisberto Hernández” en *Aventuras de la crítica. Escrituras Latinoamericanas en el siglo XXI*. Noé Jitrik (coord.). Córdoba. Ediciones Alción. 2006.
- Perera San Martín, Nicasio. “Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández”, en Alain Sicard (comp.) *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas. Monte Avila Editores. 1977.
- Prieto, Luis. *Messages et signaux*. Paris. P.U.F. 1966.
- Vaz Ferreira, Carlos. “Un libro futuro”, en *Fermentario*, Montevideo. Edición del Ministerio de RREE y UTU. 2005.
- Volek, Emil. “Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández” en Giradi dei Cas, Norah (coord.) *Actas del coloquio Homenaje internacional a Felisberto Hernández*. París UNESCO. Rev. Río de la Plata No. 19 Lille (CELCIRP). 1999.

IDA VITALE: UNA POÉTICA DE LA CONSTANCIA

Rafael Courtoisie

La reciente obtención del premio Reina Sofía de España (2015) por una de las figuras más destacadas y representativas de la conocida generación del 45 uruguayo (integrada, entre otros, por Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Idea Vilariño) resulta una oportunidad de celebración para las letras latinoamericanas y a la vez una ocasión de examen y reflexión sobre la vasta y condensada obra de una de las grandes poetas uruguayas surgidas a mediados del siglo pasado. Por otra parte, una relectura contextualizada y diacrónica de su obra desde la perspectiva de los estudios culturales en conjunto con la decodificación de la construcción de la figura autoral empleando algunas metodologías y conceptos originarios del pensador Pierre Bourdieu arrojan luz sobre una trayectoria que va variando sus puntos de apoyo en función de cambios históricos y derivas ideológicas que constituyen las distintas corrientes de pensamiento subyacentes delineantes del actual capital simbólico de la poeta.

Coherencia y transformación

El conjunto poético de Ida Vitale (Montevideo, 1923) exhibe características de coherencia y uniformidad, a la vez que signos de diversidad y transformación (estética, ideológica, pragmática). La construcción de la poeta muestra desde el inicio algunos puntos de invarianza: la búsqueda racional y sistemática del vocablo justo, la procura de una exactitud que el hecho social del lenguaje, móvil, dúctil, maleable, suele eludir, la singularidad en el cincelamiento cuasi escultórico del decir poético tras la pretensión de una voz que se perciba, no solamente como propia sino además, sobre todo, como única, intransferible, como si la prosecución de un proyecto poético pudiera aislarse en forma radical de su circunstancia, de su entramado social-histórico, de la red cultural y comunicacional en la que inevitablemente reside.

Desde su primer libro, *La luz de esta memoria* (1949), hay en Vitale un propósito de diferenciación estilística que apunta a delimitar su figura del friso generacional donde surge. En términos de la teoría de Bourdieu, la poeta inicia la acumulación del capital simbólico de su obra con un afán de distinguirse de sus co-generacionales mujeres (Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Maruja Díaz). Su trabajo minucioso y arduo, incipientemente preciosista, establece también una brecha con lo que será el coloquialismo y la comunicación popular, directa y masiva, de la poesía de Mario Benedetti. *Palabra dada* (1953) es un libro clave en este aspecto que la distingue del lirismo inicial de Amanda Berenguer en *El río* (1952), del erotismo de signo existencialista y oscuro de Vilariño en *La suplicante* (1945) y de la antioleminidad abierta y comunicativa inaugurada con especial suceso por Mario Benedetti en *Poemas de la oficina* (1956).

El 45 conglomerado y parricida

Los modos de producción cultural se dan más allá de la peculiaridad autoral, en un entorno discursivo que los determina y con el que de una u otra manera dialogan o entran en relación confluyente o dialéctica.

Al igual que las figuras más destacadas de la llamada generación del 45 en Uruguay: Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Idea Vilariño, la de Vitale es una propuesta hija de un medio siglo uruguayo próspero, burocrático, sereno, eurocéntrico, desarrollado en estructuras y foros educativos propios de lo que el ensayista Real de Azúa llamó en su momento *El impulso y su freno*. Una sociedad de urbano bucolismo, si se permite esta aparente contradicción expresiva, en donde los “intelectuales” no se veían enfrentados a la ruina europea de posguerra ni a los aniquilamientos y luchas sociales campesinas y/o indigenistas propias de América Latina, sino que se instalaban a debatir en un confortable imaginario costero de país “balcón al mar”, balnearios, playas, seguridad ciudadana, en un intercambio civilizado en el sentido sarmientino, lejos de la barbarie que mentó Borges en su *Poema conjetural* y pergeñando una doméstica y en cierto modo ingenua revulsividad a propósito de personajes, figuro-nes y por otra parte, de algunas figuras de real valía de la generación del 30, erigiendo así un oportuno parricidio, conveniente a la hora de marcar diferencias con la generación del centenario y de “unirse” para, entre otros “objetivos”, cuestionar y eventualmente destruir la

figura consagrada de su antecedente más señero y reconocido mundialmente: Juana de Ibarbourou (en su momento, poco antes de morir, lo declaró públicamente, por Radio El Espectador el longevo, lúcido intelectual y autor de teatro del 45, Carlos Maggi).

Luego, esta zona visible del 45, a partir de la revolución cubana y de la expectativa de cambios profundos de estructuras en el continente, volvería, transformando su mirada, antes filoeuropea, y virándola hacia las para ellos hasta entonces desconocidas o poco atractivas y conflictivas selvas y sabanas latinoamericanas. Uno de los estandartes o lábaros esgrimidos como eslogan de autopromoción y conquista de posiciones simbólicas en el poder cultural del medio siglo uruguayo por parte del 45, fue la del “obstinado rigor”, la de la crítica “implacable”, exógena y supuestamente endógena y, más tarde, la de una toma de posición política cercana a los cambios revolucionistas que se darían en el filo de los sesenta. El proyecto del 45 como conglomerado generacional se basa menos en la alineación en una estética determinada, que en el propósito de diferenciación con ciertas posturas juzgadas por ellos como “permisivas”, “amiguistas” o eventualmente *naïves* de los años 30. En realidad, el 45 puede considerarse como un haz divergente de corrientes estéticas donde cada uno busca de modo diferente consolidar su posición individual a la vez que intentan decretar una suerte de “borrón y cuenta nueva”. Sin embargo, figuras como la del adelantado Onetti, desde el fundacional *El pozo* y más tarde desde sus columnas de Marcha, exhiben una sincera y real determinación inaugural y definida.

Juan Carlos Onetti, que en términos orteguianos no perteneció, *strictu sensu*, a la generación del 45, pero que por razones de su insoslayable conciencia y proyecto escritural fue prontamente adoptado como hermano mayor por los “lúcidos” del 45, poseía una percepción de su espacio de producción al punto de que no dudó en referenciar el grueso de su obra en un espacio imaginario análogo al del “Caribe ampliado” de William Faulkner (lo que hace de este un escritor latino aunque sea estadounidense), a lo que en forma casi simultánea construyera Rulfo en México con su Comala, García Márquez en Colombia con su Macondo y Vargas Llosa con una Lima que no coincide con el retrato pintoresco de esa capital. Otra notable excepción es la de Mario Benedetti, atento y jugado desde casi el inicio a una resignificación latinoamericana en una obra que estuviera destinada inicialmente a un estrato oficinesco, clasemedie-

ro y mesocrático uruguayo. Mención aparte y destacada merece la singular figura de Ángel Rama quien, a su inicial conato de narrador (*Tierra sin mapa* (1961), sucede su puntual y necesario buen éxito como ensayista y pensador de la realidad cultural latinoamericana. A propósito y al pasar, puede destacarse que Rama fue el primer marido de Ida Vitale con quien tuvo dos hijos, Amparo y Claudio. En otro orden, y en términos de elaboración crítica, lúcida, aparece Emir Rodríguez Monegal como una figura de vocación universalista capaz de descubrir, entender, difundir y explicar la obra del notable argentino Borges.

La primera parte de la obra de Ida, desde su primer libro en el 49 hasta su radicación primero en México (*Fieles* (1976), *Elegías de otoño* (1982), *Entresaca* (1984), entre otros) y luego en Estados Unidos, muestra algunos puntos de coincidencia generacional con sus dos más notorias compañeras de ruta: Amanda Berenguer e Idea Vilariño. Al respecto, es un dato importante que las tres poetas figuren en la antología de Jorge Rufinelli *Poesía rebelde uruguaya* (Montevideo, 1971). Este dato muestra a una Ida Vitale alineada con los impulsos de cambio sociopolítico de los sesenta y setenta, elaborando también una “poesía de circunstancia”, un “ahorismo” al servicio de los cambios sociales que se creían inminentes.

A la vez, se da en ella un apartamiento y voluntad de diferenciación con lo que puede llamarse la cara oculta del 45, *naïf*, primitiva, vanguardista de diversos modos, representada entre otros por José Parrilla, Humberto Megget, Maruja Díaz, Sarandí Cabrera, Carlos Brandy, etc.

Del 45 a la galaxia Paz

Es decir, al recorrer con atención sus diversos títulos, desde su primer libro *La luz de esta memoria* (1949) hasta su producción de la década del 60 y parte del 70, y comparar con su producción durante su residencia en México y Estados Unidos, se verifica una sutil deriva que va apartando cada vez más su referente de la inicial cuestión social, común denominador a los autores del 45 y del 60. Hay en Vitale una decisión posterior a su partida de Uruguay de construir una poesía quintaesenciada, centrada en la superficie sintagmática de la lengua, adherida a su sensorialidad auditiva, a una supuesta precisión denotativa de diccionario, de enciclopedia, de manual ta-

xonómico del idioma, de bibliofilia llevada a la delectación, al goce del raro hallazgo lexical, como si se pudiera cortar, aislar, el aspecto significativo del significado y su red semántica y comprometida de sentidos que involucra la práctica social del lenguaje. Este proceso se inicia probablemente cuando tanto Ida Vitale como su segundo marido Enrique Fierro, son incluidos en la órbita estético-ideológica del gran poeta mexicano Octavio Paz, premio Nobel de Literatura 1990. No se trata simple y mecánicamente de que la influencia paciana, es decir, de la poesía paciana, se advierta en la producción poética de Vitale de esos tiempos, pero sí la concepción paciana del arte y la función del arte, de ciertos roles y modos en que se desarrolla el orden jerárquico en un macro sistema cultural como el de México en la época en que Paz se constituye en figura clave de un liderazgo que incluye la práctica político cultural en un sentido amplio.

Podría indicarse como punto de inflexión de esta otra época, el libro *Fieles* (1976).

La busca obsesiva del resplandor lexical

Es a partir de esta etapa que el ensimismamiento, la obsesión por la búsqueda del vocablo aislado como una joya que no se engarzara en el entramado solidario de las líneas y campos semánticos saussurianos sino que flotara idealmente en la nube acústica e independiente del referente del poema, de los poemas que talla, delimita y bruñe con hábil industria la mano, el estro de la poeta, que puede hablarse de una segunda y definitiva época o período en su producción.

Es esta precisamente la etapa en que se le otorga en México —significativamente— el Premio Octavio Paz, el período en el que la visita a una biblioteca se convierte en el sustrato de la construcción de su propuesta poética.

La Vitale de esta época, diferenciada por voluntad propia de la Vitale surgida y desarrollada en el ámbito del 45, se transforma paulatinamente en una habitué de diccionarios, manuales, colecciones bibliográficas varias. Vitale pasa a ser una Diana cazadora de palabras bizarras en el sentido anglosajón. La operación creativa que emprende y desarrolla la Vitale de esta época es la de una malacóloga que busca en las orillas y playas de los lexicones esa pieza nacara-

da, rara, que imita con sus aristas calcáreas los destellos lejanos de lo que pudo ser un sol.

Con frecuencia, esas piezas destacan en las líneas de sus poemas con un efecto de enrarecimiento, de objeto “fuera de lugar”. *Fuera de lugar* se titula, precisamente, una de las composiciones de su segundo marido Enrique Fierro, quien a la sazón también había sido incluido en *Poesía rebelde uruguaya*, antología de Jorge Rufinelli. La poesía de Fierro también sufrió un radical apartamiento del referente social luego de su llegada a México.

De todos modos, es en esta trayectoria no recta, sino ligeramente curva, como si se tratara de una parte del perímetro de una elipse tan excéntrica que sus focos establecen una distancia infinita y se convierte en la geometría de una parábola abierta de brazo ascendente cuya pendiente logra confundirse con, o al menos simular, la vertical, donde se advierte el cambio profundo de la poeta.

Un jardín no zen, el tao inmóvil

La autora de *Jardín de sílice* (1980), denota en este título la culminación de un proceso de neutralización del material sensible de uso común en la poesía para proponer el vaciamiento por la contemplación. Esto podría hacer pensar, tomando en cuenta la influencia de la producción paciana, surgida en los años en que el célebre mexicano fue embajador en la India, en una búsqueda zen. Pero ni es zen el campo inorgánico del sílice que compone el jardín, ni es taoísta ni fluida, al modo del argentino Juan L. Ortiz, la propuesta desarrollada por Vitale. En su poesía no se constata un fluir sino más bien un estar, un radicarse en esa periferia semántica, en ese “fuera de lugar” donde cada vocablo parece emplearse para alcanzar una unicidad, una mismidad independiente del sistema.

Mientras Amanda Berenguer es diversa por ser fundamentalmente proteica, por provenir de Proteo, por no cansarse del procedimiento del ensayo y el error, por la exploración curiosa y hasta lúdica de lo espacial que llega al extremo de sugerir una topología poética; mientras Amanda Berenguer es cambiante, inquieta, morfológicamente mutante, Ida Vitale, su compañera de generación, tiende a crear una fijeza, a situarse no en el devenir de un yo lírico sino en un punto estático de perspectiva poética.

Mientras Idea Vilariño emplea el impulso extrañamente tanático, nihilista, de lo pasional, y aplica su preciso conocimiento de la masa sonora del poema, su hábil manejo de ritmos, métricas, anáforas, aliteraciones y otros tropos sonoros que insospechadamente hereda o toma entre otros del modernismo rubendariano, Vitale realiza un viaje inmóvil, un camino hacia sí, hacia el centro de cada vocablo en su individuación, en su separarse del sintagma para volver a situarse con precisión minuciosa en el centro de un verso que es menos río que gota inmóvil, que es más definida estructura cristalina que corporeidad orgánica del decir.

Más allá de las funciones de Jakobson: una poética ultralingüística

Lo que Román Jakobson llamó “función poética del lenguaje” está exacerbado en Ida Vitale en cada unidad, en cada vocablo: *Procura de lo imposible* (1988) es precisamente uno de sus títulos más significativos, puesto que da cuenta de la voluntad férrea que alienta este proceso. También el asedio a la elocución por lo que podría denominarse “el lado de adentro del lenguaje”. Un asedio voluntarioso, sistemático, tenaz. Un asedio que mucho se relaciona con su obstinada y prolongada tarea de traductora, un asedio que puede resumirse en otro de sus títulos claves: *Sueños de la constancia* (1988).

Vitale construye una poética personal, individual. Tanto, que se aísla separándose del entramado social del idioma para volver a decir, pero para decirlo de otra manera. Si la práctica del lenguaje es social, si la dimensión comunicativa se verifica en el habla, el corpus textual de Vitale solidifica en una propuesta de escritura distanciada de la oralidad y del acto, lejos del habla. Es resistencia, estructura, solidez obtenida por el uso personal de lo que Walter Ong llamó tecnología de la escritura.

La obra de Vitale, sobre todo en su segunda parte, es una estructura de carácter ultra lingüístico que sin embargo, paradójicamente, emplea el material lingüístico en su relativamente arbitraria aislación en palabras. Cada vocablo es extraído de la corriente sintagmática en su ámbito de origen social, comunicativo, para reconstruirse en un nuevo e individual sintagma autoral, intentando fijar un repertorio ideolético vitaliano, estableciendo en forma incipiente cierto conjunto de estilemas característicos. De allí la sensación de

impersonalización que dejan algunos de sus poemas más recientes. De allí, en términos de una teoría de la percepción, la captación de la novedad poética como artificio de orfebre y maravilla escritural.

Obras:

Poesía

La luz de esta memoria (Montevideo, 1949)

Palabra dada (Montevideo, 1953)

Cada uno en su noche (Montevideo, 1960)

Paso a paso (Montevideo, 1963)

Oidor andante (Montevideo, 1972)

Fieles, (México, 1976 y 1782, antología)

Jardín de sílice (Caracas, 1980)

Elegías en otoño (México, 1982)

Entresaca (México, 1984)

Sueños de la constancia (México, FCE, 1988)

Procura de lo imposible, 1988.

Serie del sinsonte, (Montevideo, 1992)

Con Enrique Fierro, *Paz por dos* (1994)

Jardines imaginarios (1996)

De varia empresa (Caracas, 1998)

Un invierno equivocado (México, 1999)

La luz de esta memoria (Montevideo: La Galatea, 1999)

Reducción del infinito, (Barcelona: Tusquets, 2002)

Trema (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2005)

Con Sarah Pollack, *Reasonenough* (Austin, 2007), antología traducida al inglés.

Mella y criba (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2010).

Prosa ensayo y crítica

Arte simple (1937).

El ejemplo de Antonio Machado (1940).

Cervantes en nuestro tiempo (1947).

Manuel Bandeira, Cecilia Meireles y Carlos Drummond de Andrade. Tres edades en la poesía brasileña actual (1963).

La poesía de Jorge de Lima (1963).

La poesía de Cecilia Meireles (1965).

Juana de Ibarbourou. Vida y obra Capítulo Oriental núm. 20, Montevideo, CEDAL, 1968.

José Santos González Vera o El humor serenísimo, San Juan de Puerto Rico, 1974.

Enrique Casaravilla Lemos, México, Universidad Autónoma de México, 1984.

Léxico de afinidades (Vuelta, 1994).

Donde vuela el camaleón (1996)

De plantas y animales: acercamientos literarios (Paidós, 2003).

El abc de Byobu, (México, 2004)

Premios:

IX Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo (compartido con Ramón Xirau), 2009.

Premio Internacional Alfonso Reyes, 2014.

XXIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, 2015.

POEMAS DE IDA VITALE

Estar solo

Un desventurado estar solo,
un venturoso al borde de uno mismo.
¿Qué menos? ¿Qué más sufres?
¿Qué rosa pides, sólo olor y rosa,
sólo tacto sutil, color y rosa,
sin ardua espina?

De Palabra dada 1953

El pozo

¡Ay qué pozo, que miedo,
que sobresalto oscuro!
Bajo la noche solos
usando las palabras
como inconscientes varas
para tocar lo otro.
Lo otro: no nombrarlo,
no pensarlo siquiera.
Si pudiera negar
ese acabarse todo,
ese desarbolado
amanecer del mundo
que llegará algún día!
Pero la sombra vuelve
siempre con los recados
de ese turbión de espanto,
sin lugar, sin colores,
sin música, sin viento,
con nada más que un nombre

y las lágrimas todas
del hombre que lo cercan.
De *Palabra dada* 1953

Aclimatación

Primero te retraes,
te agostas,
pierdes alma en lo seco,
en lo que no comprendes,
intentas llegar al agua de la vida,
alumbrar una membrana mínima,
una hoja pequeña.
No soñar flores.
El aire te sofoca.
Sientes la arena
reinar en la mañana,
morir lo verde,
subir árido oro.

Pero, aún sin ella saberlo,
desde algún borde
una voz compadece, te moja
breve, dichosamente,
como cuando rozas
una rama de pino baja
ya concluida la lluvia.

De *Parvo Reino* 1984

Obstáculos lentos

Si el poema de este atardecer

fuese la piedra mineral
que cae hacia un imán
en un resguardo hondísimo;

si fuese un fruto necesario
para el hambre de alguien,
y maduraran puntuales
el hambre y el poema;

si fuese el pájaro que vive por su ala,
si fuese el ala que sustenta al pájaro,
si cerca hubiese un mar
y el grito de gaviotas del crepúsculo
diese la hora esperada;

si a los helechos de hoy
-no los que guarda fósiles el tiempo--
los mantuviese verdes mi palabra;
si todo fuese natural y amable...
Pero los itinerarios inseguros
se diseminan sin sentido preciso.
Nos hemos vuelto nómades,
sin esplendores en la travesía,
ni dirección adentro del poema.

De *Reducción del infinito* 2002

Cambios

Puede cambiar la vida
sus ramas, como un árbol
cambia las suyas desde
el verde hasta el otoño.
Puede, pilar oscuro,

suplicio oscuro puede
recubrirse de frutos
como un mes de verano.
Ah puede también caer,
caer no sé hasta dónde,
como cae el poema,
o el amor en la noche,
hasta no sé qué fondo
duro y ciego y terrible,
tocando el agua madre
el manantial del miedo.

De *Palabra dada* 1953

Agosto, Santa Rosa

Una lluvia de un día puede no acabar nunca,
puede en gotas,
en hojas de amarilla tristeza
irnos cambiando el cielo todo, el aire,
en torva inundación la luz,
triste, en silencio y negra,
como un mirlo mojado.
Deshecha piel, deshecho cuerpo de agua
destrozándose en torre y pararrayos,
me sobreviene, se me viene sobre
mi altura tantas veces,
mojándome, mugiendo, compartiendo
mi ropa y mis zapatos,
también mi sola lágrima tan salida de madre.
Miro la tarde de hora en hora,
miro de buscarle la cara
con tierna proposición de acento,
miro de perderle pavor,

pero me da la espalda puesta ya a anochecer.
Miro todo tan malo, tan acérrimo y hosco.
¡Qué fácil desalmarse,
ser con muy buenos modos de piedra,
quedar sola, gritando como un árbol,
por cada rama temporal,
muriéndome de agosto!

Cultura del Palimpsesto

Todo aquí es palimpsesto,
pasión del palimpsesto:

a la deriva,
borrar lo poco hecho,
empezar de la nada,
afirmar la deriva,
mirarse entre la nada acrecentada,
velar lo venenoso,
matar lo saludable,
escribir delirantes historias para náufragos.

Cuidado:
no se pierde sin castigo el pasado,
no se pisa en el aire.

De Nuevas arenas I 2002

Exilios

...tras tanto acá y allá yendo y viniendo.

Francisco de Aldana

Están aquí y allá: de paso,
en ningún lado.
Cada horizonte: donde un ascua atrae.
Podrían ir hacia cualquier fisura.
No hay brújula ni voces.

Cruzan desiertos que el bravo sol
o que la helada queman
y campos infinitos sin el límite
que los Vuelve reales,
que los haría de solidez y pasto.

La mirada se acuesta como un perro,
sin siquiera el recurso de mover una cola.
La mirada se acuesta o retrocede,
se pulveriza por el aire
si nadie la devuelve.
No regresa a la sangre ni alcanza
a quien debiera.

Se disuelve, tan solo.

De De procura de lo imposible 1998

Selección de Rafael Courtoisie

LEXICOGRAFÍA Y LINGÜÍSTICA

EL ESPAÑOL DE *TACURUSES*

José María Obaldía

“La poesía gauchesca es el producto de un artificio artístico por el cual, poetas ciudadanos cultos o semicultos, inmersos de una u otra forma en la problemática gauchesca, dieron en imitar el verdadero estilo de los creadores gauchos, tratando de copiar su peculiar uso del idioma castellano...”. G. Ara. *La Poesía Gauchesca* (CEDAR. Bs. As. 1967).

Las decenas o medias decenas de años son tomadas, generalmente como fechas propicias para homenajes a primeras ediciones de libros, cuyos valores se entienden dignos de que les ofrezcan los mismos. La primera edición de *Tacuruses* se acepta que es de 1936 por lo que en este 2000, no estaríamos en fecha propicia para recordarlo en carácter de homenaje, si nos atuviéramos a tales hábitos. Pero sí que lo entendemos digno con sobra de ello y nos decidimos a dar tal condición, de modestias obvias, claro, a este trabajo en el que nos aproximamos al lenguaje español en el cual están escritos sus versos.

Para quien los ha leído quizás no fuere preciso apoyo alguno a la holgura de méritos que hemos afirmado pero para los que no lo hubieren hecho y soslayando engorrosas precisiones, podemos decir que *Tacuruses* es, sin dudas, el libro de poética criolla de mayor nivel creativo del siglo, que sus ediciones registradas superaron largamente las cuatro decenas y que él hizo a don Serafín J. García, cuando estaba entre nosotros, el poeta más leído de nuestra tierra, como se ha afirmado sin desmentidos válidos.

Hemos incluido la frase del epígrafe por dos razones: porque en cierto modo resume las muchas definiciones intentadas de la poesía gauchesca y porque en ella aparecen elementos que estarán en la dinámica de este trabajo aunque, como lo precisaremos, algunos de ellos obligan consideraciones especiales para el caso de don Serafín García y su lenguaje de *Tacuruses*.

Poesía gauchesca es el primero de estos puntos en el que podríamos detenernos y preguntarnos: ¿son gauchos los protagonistas, personajes y hasta el paisaje de los versos de *Tacuruses*? Ya mucho se ha dicho que en ellos sufre, ama, canta, vive el paisano, nieto del gaucho ido ya casi un siglo antes de los tiempos de éste. Pero la respuesta a esta pregunta no es hoy nuestro objetivo y en caso de ser necesario, contaríamos con el apoyo del propio Don Serafín para considerar gauchesca su poesía, ya que él, en el valioso *Panorama de la Poesía Gauchesca y Nativista del Uruguay* que la Editorial Claridad le editara en Bs.As. En 1941, la incluye en el primer rubro del título. Los puntos siguientes son los que nos interesan en la definición de Ara que venimos tratando: el “imitar el verdadero estilo de los creadores gauchos” y el “copiar su peculiar uso del idioma castellano” que se plantean como fines o propósitos de los autores gauchescos. Creemos que tales afirmaciones no son o pueden no ser discutibles en muchos de ellos, pero para referirlos a don Serafín es ineludible un análisis previo que permita determinar si cabe su aplicación y hasta dónde pueden cumplirse las mismas. Con respecto a imitar se nos ocurre que su acepción anuncia una intención ajena a lo que sea creatividad, sin la cual es imposible todo logro artístico y aunque Ara incluya esta palabra en su estudio, no creemos, porque con haberlo emprendido ya nos anuncia que no es así, que coincida con Juan María Torres quien dijera en 1873 al aparecer el *Martín Fierro* “...el poema de Hernández no puede ser objeto de crítica porque para ello se necesitaría que fuera una obra de arte; no siéndolo no puede hacerse un juicio crítico sobre ella”. En la base de esta tarea está la certeza firme, sin la cual no tendría sentido la misma, de que en el caso del poeta vergarenses, estamos ante un genuino creador, calidad que excluye toda acción o pensamiento imitativos.

Pero lo que especialmente nos interesa hoy es lo que tiene que ver con lo de “copiar su peculiar uso del idioma castellano”, lo que se comprende fácilmente recordando el título que estamos usando. Lo de copia puede pensarse, es de exclusión por argumentos ya usados al considerar lo de imitar —acá más válidos aún— pero además, debe recordarse que don Serafín nació y vivió años de su infancia en pleno campo y luego, hasta bien entrada su juventud, en Vergara. Un pueblo pequeño rodeado y profundamente penetrado por el campo en usos, costumbres y muy especialmente en “su peculiar uso del idioma castellano”. No se exagera afirmando que nuestra habla campesina es, prácticamente, la lengua materna del poeta de Treinta

y Tres y su uso era para él el natural y genuino de algo que, por suyo, invalida toda alusión de copia.

Digamos, además, que este “...uso peculiar, etc...” ha sido explicitado más precisamente por Graciela Repún la que, en *Los Cantos del Payador* (Lonseller, Bs. As., 1999), dice: “...No obstante lo que define la singularidad del género gauchesco, no es el protagonismo del gaucho si no su “voz”, poblada de palabras arcaicas de origen español...”, lo que ya se nos había mostrado cuando, en nuestro Liceo de Treinta y Tres, “El Arcipreste de Hita” nos decía así por así, oscuro por oscuro, compañía por compañía, tal como nuestros paisanos del pago. Y nuestro interés en las afirmaciones de Ara y Repún radica en que ese uso del habla, en palabras y locuciones, se despliega en *Tacuruses* plena y fluidamente —recordemos lo de lengua materna— y nos permite comprobar la existencia en el habla campesina de nuestra tierra, de una muy crecida cantidad de expresiones españolas, algunas de las cuales suenan extrañas y son aún desconocidas para muchos, siendo difícil encontrarlas o simplemente no aparecen en el habla de la capital de nuestro país.

En las páginas del libro de don Serafín hemos encontrado un grupo de ellas, que exponemos con el título del poema en el cual aparecen, dentro de un contexto mínimo pero suficiente.

Alvertencia

“Sobre el lomo arisco de mi campo **crudo**
que nunca ha sentido del arau la marca...”

El poeta, en tono altivo y áspero, nos dice que su ser —su campo en el poema— es intocado y que quien pretenda trillarlo en un galope trizando su verde, arriesga “alguna rodada”.

Para **crudo**, el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) incluye una serie de doce acepciones y entre ellas encontramos: “fig. cruel, áspero, despiadado...”. Sentidos, todos ellos, que tiene esta palabra en el medio campesino: crudo es un invierno por muy frío, un bagual por indomable.

En el mismo poema encontramos más adelante:

“**Brujones** que pueblan el templo del campo...”

En el campo y medios urbanos del interior todos oímos y usamos esta palabra para algo que hace bulto o sobresale de una superficie cualquiera. El tacurú sería un brujón del campo y la imagen un acierto poético del poeta.

En DRAE, encontramos: “**burujón**. m. aum. de burujo. 2. Chichón.

Hombrada

“¡Vamos! ¡Juera de aquí, manga ‘e **trompetas**!...”

El fuerte tono imprecatorio y despectivo del verso y del que procuran dar idea clara los signos exclamativos, irrumpe en la primera palabra y se reitera, casi estallando diríamos, en las finales, especialmente en la última: **trompetas**. La misma es de uso frecuente en los ámbitos rural y pueblerino.

El DRAE nos aclara: “**trompeta**. / 4. fig. y fam. hombre insignificante”.

En el mismo poema, los versos siguientes continúan con la impronta dolida pero violenta, que tiembla en la voz del paisano alzada en cólera hacia quienes son despreciables. Así es que nos dicen:

“¡Dispués qu’eya la pobre, tuvo el hijo,
como a perra sarnosa la cuerpiaron;
jue una **brosa** nomás, una **largada**;
sólo sirvió pa’risa y estropajo...”

En esta estrofa encontramos dos palabras que son del habla cotidiana campesina: brosa y largada.

Brosa —broza en el DRAE— aparece allí con varias acepciones y de ella se nos dice: “broza. (De orig. Inc.) fem. Conjunto de hojas, ramas, cortezas y otros despojos de las plantas. / 2. Desecho o desperdicio de alguna cosa. / 3. Maleza o espesura de arbustos o plantas en los montes o campos. / 4. Cosas inútiles que se dicen de palabra o por escrito...”. Siguen otras acepciones pero estas son suficientes y notemos que en todas ellas aparecen notas como **desecho**, **despojo**, **desperdicio**, **inútil**, todo ello marcadamente negativo. Y este carácter es la tónica en el uso cotidiano que citamos antes, porque en

él **broza** se refiere a persona y su negatividad se torna fuertemente despectiva.

En cuanto a **largada** aparece como claro participio del verbo **largar** y yendo tras este verbo al DRAE, lo encontramos con una primera acepción “...(De largo) tr. Soltar, dejar libre. Se usa especialmente hablando lo que es molesto, nocivo o peligroso...”. Notas, todas ellas y especialmente las dos primeras que caben, en la condición de fuerte despectivo que en el contexto de la estrofa comparte con **broza**.

En este mismo poema, en una estrofa posterior, encontramos:

“¡Mándensen mudar tuitos! ¡Machos y hembras!
¡Aquí ya no hacen falta los caranchos!
¡A campiar a otro lau **carnizas** frescas,
ande se puedan empachar pulpiando...”

El DRAE no solamente incluye esta voz, de frecuente uso campesino, sino que nos dice de su rancio origen de idéntica matriz que nuestro español todo, diciéndonos de ella:

“**carniza**. (Del lat. *Carneus*, -a, de *caro*, *carnis*, carne) f. fam. Desperdicio de carne de la matanza. / 2. carne muerta”.

Orejano

Este poema, hecho canción de éxito amplio y rotundo por el dúo “Los Olimareños”, entre otras causas por su extensión, es rico venero de muestras diversas de especial valor del habla campesina. Pero en este rumbo de palabras españolas frecuentes, comunes en dicha habla, encontramos una que aparece en los siguientes versos:

“Porque no me han visto lamber la coyunda
ni andar **hocicando** p’hacerme de un peso...”

Hocicando es voz que aparece casi únicamente en expresiones de sustancia criolla, lo hace en DRAE el que nos dice del verbo **hocicar** del cual ella deriva. En la acepción 6 de este verbo encontramos

“verse obligado a soportar algo desagradable o molesto” desarrollo descriptivo del carácter humillante que la voz posee entre nosotros.

Castigo

Del poema que lleva este título, tomamos la siguiente estrofa:

“¿Inoraban dejuro que al cariño
naide es quien pa’quitarle sus derechos,
que no agarra po’el triyo que le **endilgan**
ni acata leyes, porque’s ley el mesmo?”

Endilgan es, claramente, voz del verbo **endilgar** del cual nos dice el DRAE: “endilgar”: (De orig.inc.) tr. fam. Encaminar, dirigir, acomodar, facilitar...”.

De las dos primeras notas de la acepción propuesta, hay una exacta aplicación de la voz en la estrofa referida, aplicación tomada del habla común en medios campesinos y también urbanos.

Castigo

En este poema encontramos un duro y despectivo reproche a los padres que pretendieron sujetar a su hija a la voluntad de ellos y sufren el doloroso fracaso de la huida de aquella del medio familiar. En él encontramos:

“¡Pucha! ¡Hay que ser escaso de **carcume**
pa’no cair en la cuenta ‘e que van muertos
los que cren que se puede sujetarlo
metiéndose al torsal en sus deseos!”

Carcume es clara deformación de **cacumen**, palabra de la cual el DRAE nos dice: “**cacumen**. (Del lat. *cacumen*) mas. ant. altura, cumbre de los montes. / 2. fig. y fam. agudeza, perspicacia”. Su origen latino y su no menos importante carácter de voz antigua, certifican su condición de palabra española. Pero, además, es válido el inferir que, no habiendo en nuestro suelo altas cumbres y de acuerdo al contexto de la estrofa de don Serafín, es la segunda acepción la que haya arraigado en el habla campesina nuestra.

Defensa

La tercera estrofa de este poema contiene una tan apretada como completa y lograda descripción de “la hora ‘e siesta”, junto a una laguna abrumada por el sol.

“En la oriya ‘e la laguna las mojaras en cardume
amostraban a flor de agua su platiau escamerío
y los tábanos hambrientos **atizaus** por el mormaso,
se cruzaban desinquiets, mesturando sus sumbidos...”

El DRAE incluye el verbo **atizar** del cual **atizaus** aparece como participio y nos dice de él que proviene del latín **attitiare**, de titio-onis, tizón, adjudicándole varias acepciones de las cuales deben interesarnos dos: la primera es “remover el fuego o añadirle combustible para que arda más” y la tercera que expresa: “fig. Avivar pasiones o discordias”. Esta última significa azuzar, enfurecer a una persona o animal para que ataque, tal cual lo hace el mormaso con los tábanos en la estrofa que hemos visto.

Y una estrofa siguiente, del mismo poema, nos dice:

“Jué’n el monte a la hora ‘e siesta.
Nos topamos casualmente, por antojo del destino.
No hubo un **ape** de malicia ni de cárculo en aqueyo.
El culpable de tu cáida no es mas naide que ‘l istinto.”

Ape es deformación de **ápice**, voz de la cual el DRAE, tras adelantarnos que proviene del altín apex-icis, nos enumera varias acepciones de las cuales la número 3 expresa: “... / 3. parte pequeñísima, punto muy reducido, nonada”. Con tales sentidos vive en nuestra habla campesina y con ellos, en uso justo, lo aplica el poeta en su verso.

Una estrofa siguiente a la que hemos visto, nos dice:

“Yo que había hecho muchas leguas de un tirón, apeli-grando con aquel solaso bruto agenciarme un **tabardi-yo...**”

Tabardillo es palabra que suele entenderse como propia de la llamada medicina casera y hasta el curanderismo, en los cuales abundan rezos, conjuros y exorcismos. Sin embargo el DRAE la incluye y nos dice de ella: “**Tabardillo** (En b. lat. Tabardilu; en port. tabardilho) m. Desus. Pat. Tifus. / 2. Insolación...”.

Vichando

“De ratos, **dibrusau** en la tranquera,
yo me pongo a vichar a los que pasan...”

Estos dos versos del poema del título, incluyen esta voz **dibrusau** —también puede oírse disbrusao— son deformaciones del participio del verbo **debruzar**, del cual nos dice el DRAE que es intransitivo y que significa “inclinarse de bruces”, agregando que también se usa como pronominal. Quien se inclina, apoyando sus brazos sobre una tranquera está, según el DRAE, debruzado, el que en el habla campesina que maneja el poeta de *Tacuruses* se torna **dibrusao**.

Secreto

“¿Ti acordás chiruza? Jue ayá **entre dos luces**.
Vos tabas parada contra la tranquera...”

Son los dos primeros versos del poema del título y en el primero de ellos aparece la expresión **entre dos luces**. Debemos confesar que fue para nosotros real sorpresa encontrarla en el DRAE ya que siempre la habíamos sentido como de auténtica raíz campesina, quizás porque en el medio rural el pasar y la medida del tiempo de cada día suelen ajustarse más por el sol, la luna o las estrellas mismas, que por el propio reloj. “Al salir el sol”, “al anochecer”, “ya el lucero estaba arriba”, “la luna ya iba alteando”, son expresiones de sustancia idéntica a la de “entre dos luces”, para nosotros, claro, pero ésta aparece incluida en el DRAE, el que nos dice de ella: “entre dos luces. loc. adv. fig. al amanecer”, certificando así su calidad española.

Ardiles

En este poema el criollo abuelo, al pretender salir de la situación embarazosa que, inconscientemente, le ha planteado su nieto, lo reconviene con forzada energía:

“—¡No sea tan cargoso!
 ¿Qué diablo ‘e camote tiene con es’arma?
 Vaya con los otros a chiviar ajuera
 y no ande **amolando**. ¿Pa’que quiere lansa...?”

El DRAE nos ofrece varias acepciones del verbo amolar de las cuales nos auxilia la número 4, que expresa: “/ 4. fig. fam. Fastidiar, molestar con pertinacia. Ú.t.c.pnrl. “El niño era pertinaz en su pedido creándole al abuelo una situación de fastidio. La acción de **amol** se estaba cumpliendo y su aplicación aparece como cabalmente ajustada.

En el mismo poema confirmando esa pertinacia, tan propia de su edad, el niño le explica a su abuelo de qué forma se ha preparado para el uso del arma que insiste en pedir que se le preste, diciéndole:

“Yo tengo prontito mi petiso **sarco**
 Aura solo falta que me dea su lanza...”

Nos dice el DRAE: “**zarco,ca** (Del árabe **zaraqúá**, mujer de ojos azules) adj. de color azul claro. Ú. hablando de las aguas y con mayor frecuencia de los ojos”. Podría decirse que en el habla campesina nuestra, siempre es hablando de los ojos que se utiliza este adjetivo, aplicándose a animales como en el caso de este poema y muy ocasionalmente a personas. Cuando se le da esta aplicación, se prescinde totalmente del color azul de la definición del DRAE y alcanza con que la persona tenga ambos ojos de color distinto o con notorios matices diferentes del mismo color. Don Serafín tiene un hermoso romance titulado “Romance de la Moza Zarca”. Corominas registra esta voz ubicándola a mediados del S. XIII y dándole como significado “de color azulado, esp. los ojos” y reconociéndole, como el DRAE, origen árabe.

Una tercera expresión de interés encontramos en este poema “Ardiles”; en este caso se trata de una locución que aparece en el contexto de los versos siguientes:

“—;Pero si la guerra se hizo pa’los hombres!
 ;Si usté mesmo siempre me lo aseguraba
 cuando, a **boca ‘e noche**, sentau junto al juego
 pa’que me durmiera me subía en su falda...!”

“Boca de noche”, al igual que la ya tratada “entre dos luces”, es una forma cotidiana de aludir a un instante del día en nuestro campo y quizás por ello mismo nosotros la sentíamos como genuinamente criolla. Pero el DRAE, en el dilatado espacio que dedica a la voz **boca**, incluye: “...a **boca de noche**, loc. adv. **al anochecer**”. Pero ya en nuestro *El Habla del Pago* (Edic. de la Banda Oriental, Mdeo., 1988), incluíamos lo que sí había sido una real sorpresa y luego de esta locución, seguida de varias citas, Julio C. da Rosa y el gaúcho brasileño Luis C. de Moraes que nos daban casi certeza de su criollez, decíamos: “Tomaba después cena, que era a eso de boca de noche, una guitarra y tañía y cantaba”. “El Zapatero Pobre”, cuento folklórico español, incluido en *Cuentos Folklóricos Españoles del Siglo de Oro* (Maxime Chevalier, Barcelona, 1983). Prueba bastante, por cierto, del genuino cuño español de esta locución ya de uso popular en aquel cuasi mítico siglo.

Estilo

Este poema es, quizás, el de más pura sustancia poética de todo *Tacuruses* y en él los versos logran la respuesta del lector, casi únicamente por aquella ya que en ellos no hay personajes, anécdota o pasaje que tengan presencias relevantes. En su comienzo encontramos:

“**Suco ‘e** quererres gauchos
 maduraus en tristeza...”

En *El Habla del Pago* nosotros incluimos esta voz como brasileñismo, apoyados en la incuestionable solvencia de don Aurelio Buarque de Holanda, quien en su *Dicionario da Lingua Portuguesa*, nos dice: “**suco**: zumo, savia. 2. Cosa hermosa o bien hecha...”.

Además del peso testimonial de don Aurelio, apoyaba entonces la calidad de brasileñismo para **suco**, el hecho de que el habla de la región natal de don Serafín —departamento de Treinta y Tres— está poblada de ellos por ser zona fronteriza y los mismos aparecen en gran número en las páginas de *Tacuruses*. Sin embargo, posteriormente encontramos en DRAE: “**suco** (Del lat. succus m. ant. Jugo. Ú. en Aragón y Murcia”. La pregunta cabe: ¿se trata de un brasileñismo, de fácil trasiego en tierra fronteriza, o es como el DRAE obliga a pensar, un arcaísmo español? La marca ant. que incluye el mismo creemos que apoya con firmeza la segunda posibilidad.

Matrero

Poema todo él tallado a perfiles épicos, propios del personaje histórico-legendario que es su tema, le inspira al poeta comparaciones como:

“...**Tutano** ‘e los cerros filoso y ariscos
colmiyo ‘e la sierra. Facón del pjal...”

La palabra que nos interesa es **tutano**. Es voz de uso vivo en pagos olimareños y entraba en una paremia que los niños de aquella región en los años de nuestra infancia, manejábamos a menudo. La misma era “salir que le hirve (hierve) el tutano” y con ella queríamos significar el salir corriendo a toda la velocidad posible. Pensamos siempre que era una deformación que hacíamos de **tuétano**, es decir la médula, especialmente la espinal, tan familiar para nosotros habituados a verla en el espinazo de los animales faenados. Y bien puede ser cierta nuestra presunción, que apoya Carlos A. de Freitas en su *Vocabulario Criollo Oriental* (Bibl. de Marcha, Mdeo., 1996), pero lo importante, pues andamos tras voces españolas, es que en DRAE, podemos leer: “**tútano** (De la onomat. Tut) m. ant. Tuétano”. Lo de ser voces españolas queda fuera de toda duda, pero cabe preguntarse: ¿se tratará de una deformación nuestra, es decir, amasada en tierra americana, de la voz **tuétano** o de aquella antigua **tútano** que registra el DRAE, a la cual le alteramos la acentuación? De cualquier forma ambas son voces españolas.

Lechuza

Es uno de los poemas de *Tacuruses* más populares, de los más antologizados y componente habitual de repertorios de recitadores criollos. Luego de enumerar defectos de diversas aves nativas, que no reciben, sin embargo reproches, conmovido por la vida doliente ante el rechazo que inspira su aspecto y sus supuestos atributos agoreros, dice el poeta, de la lechuza:

“Y solamente a vos te tienen **tirria**.
Hasta han dao en pensar que tráis disgracia...”

Encontramos en el DRAE: “**tirria**. (De or. onomatopéyico) fig. fam. manía, odio, ojeriza...”.

Esta última voz, como todas las que hemos extractado de *Tacuruses* y estudiado en este trabajo, es de claro origen español. Con ello queda demostrado que el habla de nuestro campo, cuenta y maneja voces españolas, algunas antiguas y otras de las cuales son poco usuales y hasta desconocidas en algunas ciudades y en la capital del país. Claro ha quedado también que don Serafín J. García, en su alto quehacer poético manejó esta habla con cabal solvencia por habersele incorporado ella en la propia cuna. Válidas sean estas reiteraciones finales.

CONSIDERACIONES SOBRE LA “VIDA SEMIOLÓGICA” EN DE SAUSSURE

Andrés de Azevedo

Universidad de la República, Uruguay

“Es necesario señalar una vez más que si podemos llegar a clasificar la lengua, si por primera vez no se nos aparece como caída del cielo, es porque la vinculamos con la semiología” (F. de Saussure, apud Nethol, 1977, p. 30)

Hoy en día es impensable una exégesis saussureana que pueda abstraerse por completo del recorrido filológico de ida y vuelta entre la obra póstumamente editada y los abundantes índices textuales que circundan la vida, enseñanza y obra del autor.

En esta comunicación abordaremos contrastivamente algunos aspectos de la teoría semiológica de Saussure, especialmente lo vinculado al modo de comportamiento temporal de los signos, con el fin de iluminar cuestiones que, aunque diseminadas en el *Curso de Lingüística General* (CLG), por lo general pasan algo desapercibidas y no suelen ser integradas de manera convincente al cuerpo general de la teoría.

Nuestro interés está orientado hacia una revaluación del aspecto temporal del signo y de la lengua a través del concepto de la *transmisión* y en el marco de la caracterización semiológica, ámbito que permite redimensionar el alcance de la distinción entre lo sincrónico y diacrónico.

El punto de partida gira en torno a una observación contenida en la Introducción al “Curso de Lingüística General 1908-1909” (Saussure & R.G, 1957), en la que Saussure señala como una de las características “esenciales” de todo sistema semiológico la de *“transmitirse en condiciones que no tienen ninguna relación con las que lo constituyeron”* (1957, p. 24, trad. española en Nethol 1977, p. 34).

Tal apreciación emerge en las páginas de CLG ligada ya no a una caracterización definitoria del hecho semiológico sino a una observación casi en tono menor sobre cómo incluso las lenguas artificiales no logran escapar a la mutabilidad: *“Pasado el primer momento, la lengua entrará probablemente en su vida semiológica; se transmitirá según las leyes que nada tienen en común con la de la creación reflexiva y ya no se podrá retroceder”* (1, II, §2, p.148). Dado el *tour de force* argumentativo del capítulo del CLG dedicado a la diferenciación entre el orden sincrónico y el diacrónico, donde el esfuerzo por delimitar ambos órdenes va de la mano de la reivindicación de la pertinencia de la mirada sincrónica, solo un lector muy atento estará en condiciones de poder recoger el guante de esa *“vida semiológica”* y lo que ella contribuye a la caracterización del objeto de estudio de la lingüística.

Conscientes de la cantidad de elementos que entran en juego y en la imposibilidad de integrarlos todos, en este trabajo perseguiremos algunos de los hilos de esta cuestión, tanto al interior del CLG como en las fuentes manuscritas. Luego haremos algunas consideraciones sobre la vigencia del modelo evolutivo propuesto por Saussure y finalizaremos con algunas referencias hacia la integración de esta idea en el conjunto de las ocupaciones de apariencia disímil que marcaron la peripecia intelectual de Saussure.

I. La “vida semiológica” en CLG

Cuando se piensa en el concepto de semiología en Saussure la primera referencia es el CLG, y más concretamente el último apartado del capítulo tercero de la Introducción, dedicado al Objeto de la Lingüística (no es la única mención pero sí la más extensa).

Una vez superada la sorpresa inicial de tener que incorporar un nuevo orden de fenómenos para la captación del objeto de la ciencia, la aparición de la semiología en dicho lugar no llama la atención a nadie. El capítulo ha ido persiguiendo al objeto a través de sucesivos encorsetamientos propiciados por los propios títulos de los apartados¹, y en este momento se nos pide mirar hacia afuera del lenguaje, hacia los hechos humanos, donde descansa, agazapada,

1 § 1. La lengua; su definición § 2. Lugar de la lengua en los hechos del lenguaje, § 3. Lugar de la lengua en los hechos humanos. La semiología

una ciencia general de los signos a la que Saussure acude y crea para resolver ciertas urgencias epistemológicas vinculadas a la ubicación de la Lingüística en el árbol de las ciencias.

Hay mucho de maniobra y exceso en el planteo. Por un lado, maniobra: la semiología se interpone entre la novel ciencia saussureana y las competidoras más peligrosas en cuanto al estudio del lenguaje (la psicología y la también novel sociología) y así las aleja de la presa. Por otro, exceso: en la exposición del relacionamiento entre lingüística y semiología, Saussure cae una y otra vez en la tentación de adjudicarle una importancia desmedida (o al menos injustificada) a la lengua en el universo semiológico.

Pero aun así también se percibe un razonamiento sumamente coherente. La lengua, entendida como sistema de signos, encuentra su lugar de pertenencia en una ciencia más amplia abocada al estudio de los signos en general, la semiología, lo que le lleva a afirmar que *“el problema lingüístico es primordialmente semiológico”* (CLG, p. 81). Es en esta línea de razonamiento que el desarrollo argumental del apartado resulta justificado, y es la razón por la que, para retomar lo que dije al comienzo, es en estas páginas en las que se piensa primero para hablar del tema.

Del tema de la semiología, pero no de la *“vida semiológica”*. Sobre esto no aparece nada. O casi nada. La definición de la disciplina incluye una clara referencia —*“Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social”* (CLG, p. 80), pero que debe ser tomada con pinzas. Sabemos, por una advertencia anterior, que en la exposición se pueden filtrar imágenes animistas que lejos están de querer reclamar una interpretación literal en términos de la *“metáfora organicista”* del lenguaje.² O sea que lo

2 La advertencia ocurre en el primer capítulo y en nota al pie: “La nueva escuela, ciñéndose cada vez más a la realidad, hizo guerra a la terminología de los comparatistas, y especialmente a las metáforas ilógicas de que se servían. Desde entonces ya no se atrevía uno a decir «la lengua hace esto o aquello», ni hablar de «la vida de la lengua», etc., ya que la lengua no es una entidad y no existe más que en los sujetos hablantes. Sin embargo, convendría no ir demasiado lejos, y basta con entenderse. Hay ciertas imágenes de que no se puede prescindir. Exigir que uno no se sirva más que de términos que respondan a las realidades del lenguaje es pretender

de “*vida de los signos*” (y “*vida social*”) sería un inocente giro retórico. ¿Pero qué pasa si, desechado el organicismo, igual queremos rescatar algo del movimiento que la imagen comporta? Este párrafo nos deja con las manos vacías. Claramente sigue un itinerario muy distinto, definitivamente pautado por una orientación sincrónica.

Pero bien sabido es que las menciones a la semiología en CLG no se agotan en este capítulo introductorio. Quien quiera seguir y entender la determinación semiológica de la lengua está obligado a saltar a otros capítulos, de donde irá extrayendo observaciones de diverso calibre y muchas veces difíciles de integrar. Entre ellas, algunas que permiten seguir nuestra interrogante. Selecciono dos.

1) En el capítulo “Inmutabilidad y mutabilidad del signo” (I, 2), se presenta la continuidad y la alteración del signo en el tiempo como “*un principio de semiología general*” (CLG, p. 148). Tal afirmación resume y afianza una rica elaboración previa vinculada al carácter radicalmente histórico de la lengua por la que desfilan cuestiones capitales de la teoría saussureana: la arbitrariedad del signo y el carácter especial de la lengua en tanto institución social. La cuestión de la temporalidad, que ya había irrumpido de manera problemática en la caracterización de la linealidad del significante, encuentra en este capítulo un tratamiento más acorde, pese a la doble consecuencia en apariencia oximorónica de su efecto sobre el lenguaje: la permanencia (inmutabilidad) y el cambio (mutabilidad). A la luz del carácter conjetural de la semiología, la postulación de esta tendencia doble y perpetua como “*un principio de semiología general*” invita a ser leída más como un argumento en pos de la validación de tales características *en* la lengua que como una afirmación *per se*. ¿Es posible esta última lectura?

2) Un sólido argumento detrás de la justificación de tal principio se encuentra en lo que Saussure asocia a la imagen de “*la carta forzada*”, en particular el hecho de lo ajena que está la lengua al control voluntario del individuo y de la sociedad, lo que le otorga el carácter de herencia y de recepción pasiva (padecida, sufrida). Esta

que esas realidades ya no tienen misterio para nosotros. Pero estamos muy lejos de tal cosa. Así, pues, nosotros no vacilaremos en emplear cuando llegue la ocasión algunas expresiones que fueron censuradas en su época.” (CLG, p. 69, n. 1)

argumentación, reiterada a lo largo del CLG, aparece aquí también ligada al comportamiento semiológico.

En la explicación de la mutabilidad Saussure habla del carácter “*fatal*” de la evolución lingüística y de cómo la lengua no tiene escapatoria posible, y agrega:

“Tan cierto es esto que hasta se tiene que cumplir este principio en las lenguas artificiales. El hombre que construya una de estas lenguas artificiales la tiene a su merced mientras no se ponga en circulación; pero desde el momento en que la tal lengua se ponga a cumplir su misión y se convierta en cosa de todo el mundo, su gobierno se le escapará. El esperanto es un ensayo de esta clase; si triunfa ¿escapará a la ley fatal? Pasado el primer momento, la lengua entrará probablemente en su vida semiológica; se transmitirá según leyes que nada tienen de común con las de la creación reflexiva y ya no se podrá retroceder.” (CLG, p. 148)

El ejemplo del esperanto le sirve para ilustrar semiológicamente (en una lengua artificial) un rasgo característico de todo sistema semiológico: la *transmisibilidad* y, más específicamente, la modalidad característica de este comportamiento. No tengo que subrayar que la expresión escogida es la de la “*vida semiológica*”, liberada de todo organicismo y de todo efecto retórico.

A esta altura resulta claro que en CLG la consideración de la impronta semiológica de la lengua, y de lo semiológico en general, obliga a un recorrido transversal por el libro, recorrido que por su propia naturaleza dificulta la captación de la relevancia conceptual de esta caracterización en la teoría saussureana.

El lector se va encontrando con referencias que ha de ir ensamblando si es que quiere perseguir este hilo de la madeja.³ Para la imagen completa se requiere la integración de las apreciaciones semiológicas vinculadas con la tipología de signos (la diferencia entre signos y símbolos), el carácter no perceptible y diferencial de las

3 Digo si es que quiere, porque por lo general el lector se queda satisfecho con lo que va encontrando sobre el objeto lengua.

entidades de la lengua y la cuestión del comportamiento no reglado de un estado de lengua (en la comparación con el ajedrez). Y mucho más.⁴

La compaginación de lo semiológico en CLG, con el atractivo de esas primeras páginas dedicadas al acto fundacional de la disciplina y la dispersión posterior, ha contribuido enormemente a una desvalorización de la importancia de esta referencia para la (re)construcción de la teoría lingüística saussureana. Por lo menos ese fue el caso predominante durante largo tiempo.⁵

Un caso paradigmático es *Saussure ou le structuraliste sans le savoir* de G. Mounin, 1968⁶, un libro introductorio a la teoría de Saussure donde se observa nítidamente la interpretación del lugar de la semiología como algo cuya importancia reside mayoritariamente hacia fuera de la lingüística y su objeto. Para Mounin la “tesis semiológica” aparece para cumplir con una preocupación de la época vinculada a la clasificación de las ciencias:

“Además, puede pensarse que Saussure no saca de su proposición ni consecuencias teóricas, ni consecuencias metodológicas importantes, sobre todo porque trata siempre de la semiología con relación a la lingüística.” (1968, p. 28)

Nótese como Mounin está pensando en la novel disciplina en tanto tal, por lo que la falta de consecuencias metodológicas y teóricas que denuncia tiene que ver exclusivamente con el posible de-

4 Habría además que hacer frente a aspectos problemáticos que exceden las referencias puntuales como la cuestión de la relación de la semiología con la facultad del lenguaje o con el negado punto de vista pancrónico. Y un capítulo aparte es el del papel determinante que para la descripción de la lengua tienen las analogías semiológicas preferidas por el autor (como la escritura, el ajedrez, la hoja de papel, etc.).

5 Una importante excepción, y que amerita un estudio más detenido, se encuentra en la obra de Hjelmslev, quien con la incorporación de un nivel *semiótico* (así lo denomina) reconoce la pertinencia de la extensión del objeto de estudio lingüístico hacia cualquier sistema que cumpla con los requisitos formales de su modelo (cf. 1943, p. 150-1)

6 *Saussure. Presentación y textos*, en la edición española.

sarrollo futuro de la semiología y no con su impacto al interior de la lingüística en la caracterización de su objeto. El hecho de que Saussure la ligue a la lingüística parece ser la razón de esta limitación. Lo interesante es que las consecuencias no se dejan esperar y Mounin interpreta la afirmación de que “*el problema lingüístico es primordialmente semiológico*” en el sentido de que “*es preciso investigar la especificidad de las instituciones semiológicas, y no solo sus caracteres genéricos de instituciones sociales*” (ibíd., p. 27). Es decir, como una invitación directa a profundizar antes que nada en los sistemas semiológicos y no en el hecho lingüístico que, según la cita, es el que estaría reclamando la pertinencia de la mirada semiológica.

No es que Mounin no vea este aspecto, pero cuando se explyaya en él no puede evitar el carácter conjetural:

“Quizás el valor teórico esencial de la tesis saussureana sobre la semiología haya sido el de incitar a buscar los caracteres específicos del lenguaje —una definición del lenguaje más satisfactoria que la que el mismo Saussure daba.” (ibíd., p. 28-9, subrayado mío)

Esta última observación es sintomática del modo de existencia latente que tuvo lo semiológico en la interpretación de la teoría lingüística saussureana durante mucho tiempo. Allí estaba para quien quisiera verlo, pero más bien pasaba desapercibido.⁷

Un mojón interesante en pos de una evolución es el *mea culpa* de Robert Godel de 1981. En un artículo que lleva por título “Retractatio” y que pretende corregir errores del célebre *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure* (1957), a casi 25 años de su aparición, Godel señala que “*me equivoqué al no colocar a la semiología en el lugar que le correspondía y de hablar de ella como al pasar*” (1981, p. 30, trad. mía). Esta confesión parece

7 No se nos escapa que esta revalorización de la semiología no es para nada ajena a su progresivo impacto en las ciencias humanas a partir de los 50. El asunto amerita un estudio detenido en cuanto a este cuadro externo (la irrupción de la semiología en las ciencias humanas en la década de los 60) y su efecto en la propia ciencia lingüística, algo que excede los límites de este trabajo.

tener dos motivaciones. Por un lado, la aparición de estudios que para ese entonces incorporan dicha dimensión en la consideración de la teoría saussureana,⁸ y por otro, la revalorización de las clases introductorias al segundo curso impartidas por el propio Saussure:

“En tal sentido, es la introducción del segundo curso el que permite entrever mejor como se debería organizar la presentación de la lingüística saussureana: la semiología debería estar en primer plano (...) Los editores del *Cours*, en cambio, abordan la semiología apenas en el último párrafo del capítulo «Objeto de la Lingüística», siguiendo en ese particular la disposición del tercer curso (SM p. 81-82), en el que Saussure no se extendió sobre este tema” (ibíd., p. 30-31, trad. mía)

En épocas más recientes, la reevaluación de la importancia de lo semiológico para la caracterización de la lengua marca el itinerario de diversos enfoques, pudiéndose diferenciar entre quienes parten de la consideración casi exclusiva de CLG (por ejemplo, Thibault, 1997 y Normand, 2000) y quienes se apoyan preferentemente en las fuentes (como Bouquet, 1997 y Fehr, 1997).

A título de ilustración de la primera orientación mencionaré el caso de Claudine Normand quien, por ejemplo, interpreta la afirmación de que “*el problema lingüístico es primordialmente semiológico*” (CLG: 81) como una toma de partido saussureana por la caracterización de un “*orden propio*” de la lengua, de un algo interno que es su único ámbito de realidad, a saber la idea de que no es posible aprehender las unidades con independencia del sistema al que pertenecen. Según la autora, partir del sistema implica establecer un imperativo de método con exclusión de otros posibles recorridos, lo que trae por consecuencia que la atribución social de la lengua pierda peso en la argumentación saussureana. Aunque el trazo social es fundamental, a diferencia del sistema no logra determinar en Saussure un punto de vista y un método propio (cfr. Normand, 2000,

8 Godel menciona junto al referido trabajo de Mounin, las clases impartidas por Henri Frei, un libro de René Amacker de 1975 (en el que se tacha de infiel al CLG en este punto) y la serie de artículos de Rudolf Engler bajo el título “Sémiologies saussuriennes” (1974-5; 1980).

p. 46). El rasgo social no define la naturaleza específica de la lengua porque es una propiedad compartida con las restantes instituciones. Pero la caracterización de la lengua como sistema de signos, o institución semiológica, da paso a la definición de un objeto propio de la lingüística, un orden interno.

Simon Bouquet es quizás un caso marcado dentro de la segunda tendencia. Considerando exclusivamente las fuentes dicho autor elabora una dura crítica a Bally y Sechehaye, los editores del CLG, con relación a lo que entiende como una “*ocultación de la base semiológica*” del pensamiento saussureano. Argumenta que la presentación del CLG no logra articular con nitidez ni las razones por las cuales conviene considerar a la lengua bajo el ángulo de las propiedades comunes que mantiene con otros sistemas semiológicos, ni porque la lengua puede ser considerada como el “modelo” de la semiología, ni, por último lo que determina que ella permanezca como un objeto único en relación con la semiología. A juicio de Bouquet, y en clara coincidencia con Normand, es la base semiológica la que permite a Saussure sacar a la luz la naturaleza esencial de la lengua a través de la distinción de los grandes principios (arbitrariedad, carácter diferencial de los signos, valor); solo que en Bouquet esto no sería perceptible en CLG sino fundamentalmente en los registros estudiantiles de su segundo curso.

II. La “vida semiológica” en las fuentes

La cuestión de la “vida semiológica” en el contexto de las fuentes solo puede ser revelada a partir de un recorrido filológico y documental que excede las posibilidades de este trabajo. Razón por la cual, aquí nos limitaremos a mostrar algunos indicios reveladores de un cuadro de situación que, entendemos, supera en mucho lo planteado y sugerido en CLG⁹.

Es sabido que la cuestión semiológica marcó el pensamiento de Saussure con anterioridad al dictado de los cursos finales sobre lin-

9 Según consigna de Mauro, para la edición de CLG los editores se basaron exclusivamente en dos lecciones del segundo curso (las del 12 y 16 de noviembre de 1908) a las que sumaron otras dos provenientes del tercer curso (4 de noviembre de 1910 y 25 de abril de 1911) (cf. de Mauro, 1972, n.71, p. 436).

güística general. Una pista interesante, en tal sentido, se encuentra en la nota al pie del propio CLG referida a Henri Adrien Naville y su *Classificattion des sciences*, que aparece en el apartado de la Introducción dedicado a la semiología. Al remitir a un libro publicado en 1901 y que llamativamente citaba a Saussure en relación con la semiología¹⁰, ella sirvió para descubrir, por lo pronto, que lo que cobraba la forma de una novedad argumental en el contexto de CLG, rondaba al autor desde tiempo antes.

La respuesta al desde cuándo puede verse en el reciente estudio biográfico de Joseph (2012). Los apuntes de Saussure muestran que no solo se apropió del término tempranamente —unos veinte años antes que la mención recogida en Naville—, sino que además lo empleó con un sentido riguroso (aunque cambiante) en el marco de una conceptualización estrictamente lingüística. Solo en la última etapa de su elaboración lo ligó a una disciplina de mayor alcance que la lingüística.

II.1 Primeros planteos

La primera ocurrencia se registra en unos cuadernos sobre fonología que datan de 1881-5, es decir cinco años después de la publicación de las *Memorias*, en los que habla sobre “*la semiología del fonema*” y el fonema como “*la posibilidad de un valor semiológico*” (apud.

10 La nota remite a un libro de 1901, que en tanto segunda edición, era una versión revisada de *De la classification des sciences* de 1888. (El libro aparece mal citado en CLG, ya que su título completo es *Nouvelle classification des sciences*.) Su autor, Naville, pariente político de Saussure y Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Sociales, indicaba lo siguiente: “M.F. de Saussure insiste en la importancia de una ciencia muy general, que él denomina *semiología* y cuyo objeto será las leyes de la creación y transformación de los signos y de sus significados” (apud Koerner, 1973, p. 124, trad. mía). Tal afirmación es un claro indicio de que con anterioridad a sus cursos de lingüística general Saussure ya venía elaborando la cuestión semiológica al punto de darla a conocer a sus colegas. Aparentemente la referencia de Naville no llamó particularmente la atención de nadie en la época pero, tal como indica Joseph (2012, p. 460), marca la primera aparición impresa de que se tenga registro de la *semiología* con el sentido moderno de la ciencia de los signos.

Joseph: 2012, p. 301) con un sentido ligado con el de la “*habilidad de significar*”.

En la época de los cursos parisinos (1884-88) se le agrega explícitamente un vínculo con la conciencia de los hablantes en el contexto de la reflexión sobre el cambio lingüístico.

Saussure habla de que “*la batalla se traslada al terreno semiológico*” (Archivos de Saussure en la Biblioteca de Ginebra, 374/1, apud Joseph: 2012, p. 322, trad. mía) para referirse a cuando las divergencias de los sonidos comportan diferentes significados en la percepción de los hablantes. Joseph, óp. cit., resalta la evolución en la elaboración de las ideas entre estos dos momentos:

“La idea de la semiología ... ocupa ahora una posición mucho más central pasando a explicar no solo la operativa psicológica del lenguaje, sino también cómo el lingüista puede dar cuenta de un sistema en un momento dado del tiempo incluso cuando es evidente que continuamente está cambiando. El funcionamiento semiológico es lo que otorga realidad a cualquier cosa en el lenguaje —solo él demuestra su existencia concreta en la conciencia de los hablantes.” (2012, p. 327)

Para la época de “De la doble esencia del lenguaje” (1891) el concepto de semiología queda vinculado estrechamente al concepto de lengua y a la concepción dual del signo. La semiología es definida como “*un sistema de signos totalmente independiente de sus antecedentes y tal como existe en la mente de los sujetos hablantes*” (§ 7, ELG, p. 47). Saussure habla de “*cantidades semiológicas*” que son “*las unidades en que la lengua reúne ciertos elementos vocales atribuyéndoles un valor único o semejante []*” (ibíd.). La semiología así entendida comprende el “*ámbito lingüístico del signo vocal: en el que es tan vano querer considerar la idea fuera del signo que el signo fuera de la idea*” (§ 8, ELG, p. 48).¹¹

11 Un apartado posterior, esbozo de la teoría del valor, lleva por título “Principio fundamental de la semiología” y tiene como acápite la ecuación entre lengua y semiología: “Principio fundamental de la semiología, o de

En una articulación sumamente reveladora para nuestros intereses la vinculación esencial con el concepto de signo aparece en unas páginas consagradas a Whitney de 1894¹². Luego de indicar que “*el lenguaje no es más que un caso particular de la teoría de los signos*”, agrega:

“2º Será la reacción importantísima del estudio del lenguaje sobre la teoría de los signos, será el horizonte para siempre diferente que habrá abierto [] haberle enseñado y revelado *todo un nuevo lado del signo*, a saber, que este solo empieza a ser realmente conocido cuando se comprende que es algo no solamente transmisible, sino que por su naturaleza está *destinado a ser transmitido*, 2º modificable” (ELG, p. 197)

La mención a la teoría de los signos pauta el pasaje del concepto de lo semiológico como algo específicamente lingüístico, tal como lo venía empleando hasta ese momento (cf. Joseph, 2012, p. 386), a la acepción más familiar vinculada al estudio de los sistemas de signos y consignada en CLG. Pero además aparece una clara consciencia del vínculo entre las dos disciplinas (a través de la consideración de lo que el estudio del lenguaje puede enseñarle) y una tematización explícita de la cuestión de la *transmisibilidad* como condición semiológica intrínseca al signo: “*todo un nuevo lado del signo*”¹³

‘la lengua’ contemplada regularmente como lengua y no como resultado de estados precedentes” (§ 22b, ELG, p. 72)

- 12 “De la antihistoricidad del lenguaje” en “Notas para un artículo sobre Whitney” de ELG.
- 13 Revelador tanto de la transición como de la importancia de la transmisibilidad es también el siguiente pasaje de la misma época, intitulado “Vida por la sociedad // Vida interior”: “Por eso hay que añadir: 3º que esa cosa no puede interrumpirse, ni siquiera en el espacio de 24 horas, y que cada elemento se reedita miles de veces en el tiempo. La cuestión de saber si la lengua es un hecho social o no es indiferente; en nuestra opinión no es lo que puede preguntarse, sino si hay, en algún reino, algo que por la comparación de sus condiciones de existencia, y de cambio sea simétrico al de la lengua” (ELG: 181 – 10c “Notas para un libro sobre lingüística general, 3”).

Por la misma época esta última cuestión repercute en la elaboración de su crítica al nomenclaturismo. Hay un extenso pasaje titulado “En el capítulo semiología”, también de 1894, en el que Saussure condena a los filósofos por imaginar “*¿que una vez que se ha designado un objeto con un nombre se tiene un todo que va a transmitirse sin otros fenómenos que prever!*” (ELG, p. 207):

“Tenemos aquí materia de reflexión sobre la unión de una idea y un nombre cuando interviene ese factor imprevisto, absolutamente ignorado en la combinación filosófica, EL TIEMPO. (...) Veamos algunos ejemplos, pero constatemus inmediatamente la completa insignificancia de un punto de vista que parte de la relación de una idea y de un signo fuera del tiempo, fuera de la transmisión, que es la única que nos enseña (experimentalmente) lo que vale el signo” (ibid.)

Saussure está poniendo en cuestionamiento el vínculo entre el nombre y la cosa, y la idea de la importancia del objeto y su existencia anterior e independiente para la caracterización de la lengua. En este contexto, la alteración de las lenguas en el tiempo (transmisibilidad) enseña que no solo el nombre sino también la idea son proclives a ser modificadas, y que por ende hay que apartar la mirada de la relación entre el signo y el objeto, porque lo que importa son las relaciones entre los signos (cf. Fehr, 1997, p. 128).¹⁴

II.2 El segundo curso

De las 17 lecciones reproducidas en Saussure & R.G (1957)¹⁵ son solo las tres que siguen a la inaugural (probablemente del 5 de

14 Como señala Fehr “para poder pensar el proceso de transmisión de las lenguas, el orden de los signos ha de ser reconocido como un orden distinto al de los objetos o cosas, y sometido a leyes que le sean propias” (1997, p. 130).

15 Manejamos la traducción española en Nethol (1977)

noviembre)¹⁶ las que concentran lo que Saussure tenía para decir al respecto de la semiología. Y es mucho.

En la del 12 de noviembre sentencia que el único modo de otorgarle a la lingüística su estatus científico consiste en abordar la lengua desde el punto de vista *sintético*, es decir como sistema de signos, lo que le lleva directamente al reconocimiento de la semiología. Acto seguido establece una comparación de la lengua con otro sistema de signos, la escritura, cuyo fino nivel de detalle —hay referencias al carácter arbitrario del signo, al valor puramente negativo, diferencial y opositivo y a la indiferencia de la materia implicada— fue recogido por los editores del CLG para ejemplificar el aspecto material del valor lingüístico.

En la misma comparación Saussure plasma la cuestión de la vida semiológica en su articulación más plena: nota que la escritura además de basarse en una convención tiene otro “*carácter extrínseco*”, a saber:

“al individuo le es imposible cambiar nada, tampoco puede hacerlo la comunidad. Desde el momento en que se adopta, se ve desarrollar una evolución que podríamos llamar fatal, de esta escritura; toda voluntad, tanto social como individual no puede cambiar nada. Esta convención, voluntaria en su origen, ya no lo es cuando pasa a la primera generación. Las otras generaciones la mantienen pasivamente” (Nethol, 1977, p. 28-9).

Nota que lo mismo rige para la lengua y agrega:

“A esta comparación se la podría llevar mucho más lejos, hasta el detalle, y encontrar también analogías entre sistemas de signos distintos de la escritura (como el sistema de señales marítimas) y el de la lengua. [G] un sonido cambia gradualmente como puede cambiar la tonalidad de una bandera...” (Nethol, 1977, p. 29)

16 Cf. Komatsu & Wolf, 1997: vii. Fecha dada por conjetural. También Joseph (2012: 727, n2.), reconoce que existe cierta confusión en cuanto a las fechas. Saussure & F.G (1957) no datan la primera lección.

Nótese como, junto con las características propias de la descripción sincrónica de un estado de lengua, Saussure introduce la línea de argumentación que nos ocupa, sobre la mutabilidad (e inmutabilidad). A sus ojos es un rasgo más del hecho semiológico.

La lección siguiente, del 16 de noviembre, no hace más que confirmarlo. A poco de iniciada, Saussure continúa con las comparaciones, esta vez con los gestos de cortesía y, entre los rasgos comunes, vuelve a insistir con el del comportamiento semiológico:

“Así como existe la posibilidad de que el sentido de una costumbre se pierda totalmente, del mismo modo puede ocurrir que las palabras de una lengua se vuelvan ininteligibles para los sujetos hablantes (es decir, que no tengan más una significación reconocida o (tengan) una significación totalmente diferente de la primitiva). La semiología, aunque sea para ver cuál es el límite de su dominio, tendrá mucho por hacer” (Nethol, 1977, p. 30-1)

Saussure está desarrollando aquí la peculiaridad esencial de la transmisibilidad semiológica: para poder referir los signos tienen que transmitirse y solo pueden circular de tal manera si escapan al sometimiento de los objetos a los cuales remiten (cfr. Fehr, 1997, p. 129).

Un poco más avanzada la clase propone cuatro consideraciones destinadas a resumir lo esencial de la perspectiva semiológica, en donde las cuestiones vinculadas a las características de la evolución de los sistemas semiológicos dominan la exposición.¹⁷ Saussure menciona como primera característica la recepción pasiva por parte de los usuarios, y como segunda:

“que... la característica del sistema de signos será la de transmitirse *en condiciones que no tienen ninguna relación con las que* lo constituyeron (aun si aceptamos que es obra de la voluntad, como el esperanto) [G] Desde el momen-

17 Solamente la última, concentrada en el carácter dual del signo, atañe a una problemática propia de la lingüística sincrónica y a la que considera “el punto difícil de la semiología” (Nethol, 1977, p. 35)

to en que se adopta, ya no se la domina más.” (Nethol, 1977, p. 33-4)

La especificación del modo de comportamiento de los signos en el tiempo es acto seguido rubricada con la siguiente comparación:

“La lengua es algo así como un pato empollado por una gallina. Pasado el primer momento, la lengua *ha entrado en su vida semiológica* y ya no se puede volver atrás: va a transmitirse por leyes que no tienen nada que ver con sus leyes de creación.” (Nethol, 1977, p. 34)

Es interesante notar en este punto que los editores del CLG siguieron a pie juntillas la exposición saussureana en cuanto a secundar la referencia al esperanto con la misma comparación, pero no se sintieron a gusto con la economía de la formulación de las fuentes. En su lugar escribieron:

“El hombre que pretendiera construir una lengua inmutable que la posteridad debería aceptar tal cual la recibiera se parecería a la gallina que empolla un huevo de pato: la lengua construida por él sería arrastrada quieras que no por la corriente que abarca a todas las lenguas.” (CLG, p. 148)

En este último caso la lengua pierde protagonismo: el parentesco que se resalta primero es el del hombre con la gallina. La imagen original de la lengua como un pato queda reducida a una inferencia. No sorprende que desaparezca también la referencia a la “*vida semiológica*”. Se oculta, de esta manera, el contenido teórico principal vinculado a la transmisibilidad semiológica, que afecta a cualquier sistema de signos.

La sorprendente imagen del pato empollado por una gallina, sobre la que volveremos, tiene el atractivo adicional de que, por su propia naturaleza, remite directamente a la problemática organicista del siglo XIX vinculada a la evolución pre-pautada.

La tercera consideración, en el resumen de esa clase, pertenece al mismo ámbito, aunque más focalizada en los elementos afecta-

dos por el cambio. Saussure señala que el sistema “*al transmitirse, se altera en su material, lo cual altera la relación del signo con el pensamiento. Esto ocurre en todo el sistema de signos.*” (Nethol, 1977, p. 34)

La conclusión general de su argumentación es conocida:

“El carácter esencial del signo es lo que, en la lengua, escapa a la voluntad individual o social y que menos aparece a primera vista. Si se considera el signo desde esta perspectiva al estudiar los ritos, etc., veremos aparecer aspectos insospechados que entran en un estudio común: el de la vida particular de los signos, la semiología” (Nethol, 1977, p. 35)

No es necesario enfatizar que la “*vida particular de los signos, la semiología*” contiene entre sus rasgos esenciales una indicación clara a propósito de la forma de su evolución, cosa que no llega con la misma fuerza al CLG.

En la clase del 23 de noviembre, la última que versa explícitamente sobre lo semiológico, Saussure elabora el vínculo estrecho que éste mantiene con lo social. Lo interesante es que aquí también la argumentación se descansa en la cuestión de la transmisibilidad y sus características, ahora a través de una metáfora de cuya ausencia el CLG se resiente.

Tras advertir que todo lo que separa a la lengua de cualquier otro sistema semiológico debe ser considerado no esencial (el juego del aparato vocal, el contrato primitivo), agrega:

“cuando un sistema semiológico llega a ser bien de una comunidad, es inútil querer apreciarlo fuera de lo que resulta de ese carácter colectivo (...) No sabemos a priori [B] qué leyes, [G] qué fuerzas van a actuar sobre el sistema de signos. La lengua es entonces un barco en el mar, no ya en el astillero: [R] no puede determinarse su curso a priori por la forma de su casco, etcétera.

Es suficiente considerar a la lengua como algo colectivo, social: el barco en el mar es el objeto para estudiar dentro de la especie barco. (...) Los caracteres anteriores a su llegada a la colectividad, es decir los elementos puramente

individuales, no tienen importancia. El sistema de signos [G] tiende siempre a encontrar este único medio donde vive,

[R] está hecho para la colectividad y no para un individuo, como el barco está hecho para la mar. Por este motivo, contrariamente a la apariencia, en ningún momento el fenómeno semiológico deja fuera el hecho de la colectividad social. ” (Nethol, 1977, p. 36)

Leída en términos de la distinción lengua y habla, quizás la metáfora naviera no compita con otras analogías saussureanas (como la de la sinfonía y su ejecución), y por ello los editores de CLG la desestimaran. Pero debido a su marcado dinamismo la fuerza argumental es claramente otra en relación con la vida semiológica: “*estar hecho para la mar*” convoca vívidamente la imagen de una existencia que solo es posible en medio de los avatares marítimos y para los avatares marítimos: sin curso claro, porque de nada sirve la forma de su casco y sin certeza de que tipo de fenómenos la van a afectar. ... a la deriva....¹⁸

¿Es la misma situación del huevo de pato y la gallina? La versión de las fuentes acentúa la idea de que el pato, si aspira a sobrevivir, habrá de adquirir los hábitos de los pollitos, no en otra cosa consistirá su vida semiológica: “*va a transmitirse por leyes que no tienen nada que ver con sus leyes de creación*”. Como el astillero en relación con el barco, la naturaleza del ave (el que sea pato) no permite resolver de antemano cual será su comportamiento. La versión de CLG, en cambio, al poner un acento indebido en el creador, plantea una si-

18 Según Fehr (1997: p. 103, n.2) la metáfora viene cargada de referencias biográficas vinculadas a la infancia de Saussure, tal como se desprenden del siguiente fragmento: “El mismo Saussure habla de las conversaciones mantenidas con el anciano sabio, de su todavía infantil entusiasmo por la paleontología lingüística y la etimología, estimulado por el abuelo materno, el conde Alexandre Joseph de Pourtalès, constructor *amateur* de yates según propios y muy sutiles principios de matemáticas y, según decía Saussure, autor de etimologías no más seguras que los yates, que, ni bien botados en las aguas del Lemán, se iban rápidamente a pique” (de Mauro, 1972, p. 334)

tuación abierta a malas interpretaciones. Hay un factor sorpresa allí que corre el riesgo de resolverse en una interpretación no deseada: la gallina descubre muy a su pesar que el pato seguirá siendo pato.

III.3 La síntesis final

En este recorrido por las fuentes el último documento a considerar es un fragmento autógrafo titulado “Semiología” que dataría de 1910 y en el que Saussure se explaya sobre la cuestión de la relación entre la semiología y el tiempo:

“Entre todos los sistemas semiológicos el sistema ‘lengua’ es el único (junto a la escritura ...) que ha tenido que enfrentarse a la prueba de encontrarse en presencia del *Tiempo*, que no se basa simplemente en el mutuo consentimiento de vecino a vecino, sino también en la relación de padre a hijo por imperiosa tradición y está sometido *al azar de lo que ocurra en esta tradición*, cosa inexperimentada fuera de este ámbito, ni conocida ni descrita). Este hecho, el primero que podría excitar el interés del filósofo, es ignorado por los filósofos: ninguno de ellos enseña lo que sucede en la transmisión de una semiología. Y en cambio ese mismo hecho acapara de tal modo la atención de los lingüistas que estos llegan a creer que su ciencia es histórica o eminentemente *histórica*, cuando no es nada más que *semiológica*; por eso está enteramente incluida en la psicología, con tal de que esta por su parte comprenda que tiene en la lengua un objeto que se extiende a través del tiempo y la obliga absolutamente a salir de sus especulaciones sobre el signo momentáneo y la idea momentánea”. (ELG, p. 234-5)

Al margen de la preocupación epistemológica en torno a la ubicación de la lingüística en relación con la psicología, se percibe un planteo claramente delineado en torno a la importancia de la “*transmisión de una semiología*”: es algo que reclamaría el interés filosófico y cuya falta observa críticamente en la psicología¹⁹. La referencia al

19 En dicho pasaje Saussure escribió para luego tacharlo: “*los psicólogos jamás hicieron intervenir el TIEMPO en su semiología*” (cf. Boquet

error de la lingüística histórica se debe al apego al aspecto material de los signos. La interpretación semiológica recupera el carácter arbitrario y mental de las unidades, volviendo la consideración temporal de los signos un fenómeno mucho más complejo.

Este largo y a la vez parcial recorrido arroja un balance claro en cuanto a la conceptualización saussureana de la semiología como un campo que incorpora como una de sus notas esenciales la problemática de la evolución temporal de los sistemas de signos. También puede verse como acompañando la evolución del propio concepto de lo semiológico (y la semiología) en Saussure hay una progresiva toma de conciencia de la importancia teórica de la transmisibilidad en el tiempo.

En este punto es interesante reparar en que, como bien señala Fehr (1997, p. 117), aunque *“el concepto de transmisión designe una dimensión constitutiva del signo (y de su teoría), tal concepto no figura en ninguna de las partes [del CLG] donde se lo podría encontrar en los pasajes correspondientes del texto publicado por Bally y Sechehaye en 1916”*²⁰.

Sabido es que las elucubraciones en torno a la mutabilidad e inmutabilidad y la subsiguiente distinción entre dos lingüísticas, la sincrónica y la diacrónica, son las que concentran en CLG esta dimensión temporal en lo que hace específicamente a la lengua. En tal contexto la labor de montaje acometida por Bally y Sechehaye tuvo como efecto no solo desplazar la esencialidad semiológica de la cuestión sino también la de desdibujarla (o distorsionarla) —como notamos puntualmente con la reescritura de la metáfora del pato y la gallina—, y en todo caso no favorecerla (piénsese en la ausente analogía del barco). Quizás por eso todo lo relativo a la inclusión del tiempo en la lengua se torna un tema sumamente espinoso en CLG.²¹

1997: 172, Fehr, 1997, p. 123).

20 Fehr anota que tampoco hay referencias a la transmisión en el índice de la edición de de Mauro, ni en la edición alemana, ni en el *Lexique de la terminologie saussuriene* de R. Engler (1997, p. 117, n. 3)

21 No es este el lugar para desarrollar esta cuestión, pero basta señalar que el estatus científico de la lingüística diacrónica en el CLG es un tema sumamente controvertido, especialmente si pensamos que, salvando el

También es verdad que la propia reflexión saussureana en torno a la lengua en el tiempo le lleva a proponer esa escisión de la lingüística en dos puntos de vista, que tan intensamente defiende en sus cursos, aun cuando es consciente de los ámbitos en los que la distinción entre lo sincrónico y lo diacrónico es difícil de plantear.²²

Existe un fragmento autógrafo, titulado “Vida del lenguaje”, de 1891²³ en el que confluye la captación profunda de la importancia de la transmisibilidad con la obligación de proceder a diferenciar órdenes de estudio.

“Primeramente se puede entender por vida del lenguaje el hecho de que el lenguaje vive a través del tiempo, es decir, es susceptible de transmitirse. Puede decirse que este hecho es un elemento vital del lenguaje, porque no hay nada en el lenguaje que no sea transmitido; pero es más bien absolutamente ajeno al lenguaje. (...) En realidad todo lo que es en la lengua nace con frecuencia de los accidentes de su TRANSMISIÓN, pero esto no significa que el estudio de la lengua pueda sustituirse por el estudio de dicha transmisión; ni tampoco, muy especialmente, que no haya en cada momento, tal como afirmamos, dos cosas de orden enteramente distinto, en esta lengua, por una parte, y en esa transmisión, por otra” (ELG, p. 57-8)

acento puesto en la continuidad en el tiempo y el antiteleologismo, el enfoque allí defendido en lo que concierne al estudio diacrónico no difiere mayormente del de los neogramáticos (ambos se concentran en los hechos individuales, se apoyan en la sustancia y asumen, obviamente, una perspectiva histórica). Por otra parte la lingüística diacrónica impide la aplicación del instrumental conceptual más directamente asociado a Saussure, como lo son las nociones de signo, sistema, lengua...

22 “Y si todos los hechos de sincronía asociativa y sintagmática tienen su historia, ¿cómo mantener la distinción absoluta entre la diacronía y la sincronía? Eso se hace muy difícil en cuanto se sale de la fonética pura” (CLG, p. 222) Como bien argumenta Thibault (1997, p. 84), es la introducción del significado en la problemática del tiempo (consecuencia lógica de la centralidad del signo lingüístico) la que obliga a manejar una relación de interdependencia entre ambas perspectivas.

23 § 12 de “De la doble esencia del lenguaje” en ELG.

La ajenidad de la transmisión en relación con el lenguaje es una idea que notoriamente Saussure abandona para cuando llega a dictar los cursos finales, quizás porque deja de pensarla en términos de “accidentes” y probablemente también al ampliar sus intereses semiológicos con el estudio de las variedades dialectales y la toponimia de su zona (Canton de Vaud y Alta Saboya)²⁴ lo que le conduce a indagar sobre el *Cantar de los Nibelungos* a partir de 1904, al que volveremos en el apartado 4.

III. Derivaciones de la vida semiológica

En los últimos tiempos han surgido algunos ejercicios de interpretación de la caracterización saussureana del comportamiento evolutivo de los sistemas de signos, con especial foco en el lenguaje. Voy a mencionar aquí dos propuestas, las de Paul Thibault (1997) y Paul Bouissac (2004, 2010), que coinciden en el esfuerzo por articular la visión saussureana con desarrollos actuales en el campo de la ciencia.

III.1 Thibault: la visión morfogenética

Trabajando básicamente a partir de CLG, Thibault (1997, p. xix) presenta su trabajo como una “*intervención crítica*” y una reelaboración de los problemas planteados por Saussure. Se propone medir la relevancia de la teoría semiológica sobre la forma y función de la lengua para las teorías de la construcción social del significado surgidas a fines del siglo XX. Discrepa con la interpretación habitual que hace de la lengua un sistema formal y autónomo, cerrado, estático y sin contacto con el mundo. En su lugar concibe a la lengua saussureana como una herramienta (socio-semiológica) para la construcción de significado en y a través de las actividades sociales particulares del habla. En este contexto defiende a ultranza el carácter dinámico de la lengua, al que ve contenido de manera encapsulada, por ejemplo, en el concepto de idiosincronía.²⁵

24 cf. Joseph, 2012, p. 452 y sig.

25 “No hay una única lengua homogénea. En cambio ... un interjuego *idiosincrónico* de diversos subsistemas (...) Las propiedades sistémicas de cada uno de ellos [dialectos, subdialectos, registros semánticos, sociolectos, creoles] evidencian que el sistema tiene el poten-

El habla, agente del cambio en Saussure, recobra para Thibault su papel instrumental determinante: en tanto puesta en uso de la lengua en contextos particulares, representa la interfase entre el sistema y “*los entornos materiales*”. Su accionar introduce elementos de inestabilidad en el propio sistema, por lo que “*perturba a la lengua*” (ibíd., p. 96). El sistema, que evoluciona a través de los procesos de innovación del habla, está abierto tanto a la estabilidad como al cambio.

a) *Inmutabilidad*: El comportamiento dinámico en el tiempo, a través de las interacciones con y en el entorno semiótico (es decir, mediante las prácticas de habla de la comunidad), es lo que mantiene al sistema en un determinado estado estable:

“La lengua ... es promulgada y conservada sobre la base de regularidades y estabilidades estructurales que son reconstituidas en y a través de ocasiones específicas de uso” (ibíd., 101, trad. mía)

Tales transacciones entre el sistema y sus entornos materiales y sociales contribuyen a conservar el sistema global de diferencias. De aquí, que en clara consonancia con los desarrollos en la teoría de los sistemas (cf. Thom, Petitot, Lemke), Thibault sostiene que la lengua cumple con las condiciones de un sistema *abierto, dinámico y metaestable*:

“Es un sistema abierto y dinámico debido a las continuas transacciones de materia, energía e información en las que participa para mantener su propia integridad estructural. Es un sistema metaestable porque estas mismas transacciones sirven para conservarlo en un estado aproximadamente invariable de un momento a otro pese a los

cial de cambiar en múltiples maneras. El cambio ocurre en y a través de las funciones particulares que cumplen los diversos subsistemas en las prácticas de habla (*parole*) de la comunidad. El concepto de idiosincronía muestra, entonces, que la variación y la heterogeneidad son características intrínsecas de la *lengua*” (Thibault, 1997, p. 89-90, trad. mía)

múltiples procesos dinámicos implicados” (ibíd., p. 102, trad. mía)

b) *mutabilidad*: En lo que hace específicamente al modo de la evolución lingüística Thibault defiende la idea de que la teoría saussureana participa de una concepción *morfogenética* (cf. Wilden, 1972²⁶), es decir, una en la que las actividades sistémicas dan lugar al surgimiento de nuevas estructuras.

“Las innovaciones que los individuos inician en el *habla* son proyectadas hacia la organización sistémica de la *lengua*. Ello conduce, tiempo mediante, a la reestructuración o transformación del sistema.” (ibíd., p. 99, trad. mía)

Esta es una hipótesis fuerte. En el comportamiento, alternativo, el *morfostático*, “*o bien se mantiene la estructura, o se elabora sobre estructuras reprogramadas, o se reemplaza una estructura por otra homóloga*” (Wilden, 1972, p. 355 apud Thibault, op. cit., p. 98), por lo que las normas esenciales del sistema no cambian.²⁷

Pero con la morfogénesis se defiende la idea de que las modificaciones difieren de los estados precursores del sistema. El cambio lingüístico que cuenta (sea cambio fonético o creación analógica) implica siempre la elaboración y emergencia de nuevos niveles de organización internos al sistema. Ello no afecta meramente al cambio de ítems léxicos sino que atañe a “*las capas más profundas del sistema lingüístico o su gramática*” (Thibault, 1997, p. 100).

26 Anthony Wilden, 1972, *System and Structure: Essays in Communication and Exchange*. London: Tavistock, 1980.

27 En la historia de la lingüística un ejemplo de tal concepción se encuentra en la posición de la gramática histórica sobre el cambio. La metáfora organicista, a la que adherían, condice claramente con esta idea de un sistema que sigue una trayectoria continua de desarrollo de acuerdo a un camino ya trazado: nacer, desarrollarse y morir. (En CLG, Saussure plantea su discrepancia con el análisis propuesto por Schleicher del sistema vocálico del griego y sánscrito, cf. Introd., 1)

En este marco Thibault argumenta que el modelo que mejor se ajusta a la caracterización saussureana de la innovación lingüística en el habla y el cambio evolutivo de la lengua es la *teoría de los estados termodinámicos*, con esa dinámica de microvariación e inestabilidades locales que pueden siempre desembocar en “*inestabilidades globales y la emergencia de un nuevo orden global*” (ibíd., p. 107)

También considera que la posición de Saussure participa del cambio de perspectiva epistemológico iniciado con Darwin, especialmente en lo que respecta a violentar la idea newtoniana de un orden eterno y armónico que suponía cambios reversibles. La evolución biológica y social no presupone ni un conjunto definido de unidades interactuantes ni de transformaciones reversibles.

“La sincronía es modificada por procesos diacrónicos. Las innovaciones en las prácticas de habla pueden con el tiempo ramificarse hacia muchos hablantes distintos. Posteriormente pueden volverse parte de los procesos internos del sistema. Si las nuevas prácticas prenden en el sistema, entonces tendrán la posibilidad de alterar sus modos de funcionamiento previo y, en consecuencia, de cambiar todo el sistema hacia un nuevo modo de funcionamiento (ibíd., p. 109-110)

Lo interesante es que si la visión morfogénética y termondinámica es aplicada al ejemplo saussureano del juego de ajedrez ella comportaría que cuando la jugada tiene efectivamente “*repercusión en todo el sistema*” (CLG, p. 160), se iniciaría ya no una nueva partida sino un nuevo juego, con un “*nuevo modo de funcionamiento*”.

La adhesión de Thibault a la posición morfogénética es tal que cuando considera el caso de la dependencia del juego (del ajedrez o de la lengua) a “*la convención inmutable*”/ “*los principios constantes de la semiología*” (CLG, p. 160), no duda en elaborar una interpretación que aleja todo posible resto de comportamiento morfoestático.

III.2 Bouissac: el pato y los memes

Trabajando con las fuentes manuscritas, Paul Bouissac reconoce el mismo tinte darwinista que Thibault en el pensamiento de Saussure

en cuanto a la concepción no funcional²⁸, carente de libertad²⁹ e irracional de las alteraciones que ocurren en un sistema. A su juicio el planteo saussureano anticipa, a modo de bosquejo, especulaciones contemporáneas de tipo neo-darwinistas (como las de la *semiótica evolutiva* y la *memética*) en las que los sistemas semióticos (incluido el lenguaje) son concebidos como algoritmos semi-autónomos dotados de una dinámica evolutiva propia y parecida a los modos parasitarios de adaptación, supervivencia y reproducción.³⁰

“Los lectores modernos que examinan los manuscritos saussureanos no pueden evitar reconocer allí un patrón que recuerda a las leyes de Darwin sobre la variación azarosa y la selección natural del entorno como principio evolutivo” (2010, p. 136).

A juicio de Bouissac, Saussure tenía un sentido muy afinado en torno a la inestabilidad radical de las lenguas en el tiempo y por ello lo incluía como constitutivo de la esencia del lenguaje:

“Le resultaba obvio que estos cambios de todo tipo no persiguieran ningún fin, ni estuvieran guiados por la optimización funcional, sino que fuesen esencialmente variaciones azarosas que ocurrieran en las prácticas de habla. (...) Por qué unos cambios sobrevivían y otros no, no era algo predecible. Saussure describió de diversas maneras este fenómeno asombroso.” (ibíd., p. 136)

Bouissac señala que el proceso que Saussure caracterizó “*y del que no pudo hacerse una idea*”, corresponde al de la llamada “evolución cultural”, en la que los modelos evolutivos darwinistas son utilizados para “*explicar cambios mediante la selección social inconsciente*

28 Funcionales serían los efectos de cambios deliberados hechos consensualmente para mejorar la eficacia del sistema (cf. Bouissac, 2004, p. 257)

29 “...porque el tiempo permitirá a las fuerzas sociales que actúan en ella desarrollar sus efectos, y se llega al principio de continuidad que anula a la libertad” (CLG, p. 150)

30 Bouissac remite a los trabajos de Deacon (1997) y Aunger (2000, 2002).

de variaciones que son producidas al azar o bajo la restricción de una variedad de factores.” (ibíd., p. 137)

El ejemplo de la gallina que empolla un huevo de pato es el seleccionado para mostrar la perspectiva neo-darwinista *avant la lettre* del planteo saussureano³¹. En la lectura de Bouissac ella plasma las notas de irracionalidad, falta de funcionalismo y de libertad arriba señaladas, y además *“cumple con la definición de organismo parasitario, un tema recurrente de la literatura memética contemporánea”* (2004, p. 258)

“Saussure estaba atormentado por lo que denominaba la irracionalidad del lenguaje. No encontraba ninguna base racional ni para los tipos de variaciones que ocurrían ni para la selección de las variaciones que sobrevivían y modificaban constantemente a las lenguas. El lenguaje se le presentaba como una cosa ‘salvaje’ que era ‘inclasificable’ y que era guiada por su propia dinámica incontrolable.” (2010, p. 137)

Para Bouissac la imagen de la lengua como un pato que hubiese sido empollado por una gallina evoca un organismo todavía no clasificado. Sugiere una diferencia esencial irreconciliable entre los seres humanos y sus lenguas: la naturaleza de la lengua (un pato) es extraña con respecto a la especie que lo sustenta (una gallina), por lo que recuerda *“una relación parasitaria o simbiótica entre ambos”* (ibíd., p. 137).

¿Cómo explicar esa relación parasitaria? En Saussure el carácter esencial de la lengua escapa a la voluntad individual y social, y solo tendría una existencia plena en el cerebro del colectivo —*“la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa”* (CLG, p. 78). Es allí donde, según Bouissac, podría ser con-

31 “La expresión reaparece en las clases de Saussure y en sus escritos con la fuerza plena de un intento de capturar la naturaleza esencial del lenguaje, y no en la interpretación atenuante de los editores [del CLG] cuya preocupación por volver las ideas del maestro más agradables a sus contemporáneos es bien conocida” (Bouissac, 2010, p. 138)

siderada como un organismo autónomo “*si no fuera obviamente tan dependiente de otros organismos vivos*” (ibíd.).

III.3 Darwinismo a posteriori

La filiación darwinista atribuida por las interpretaciones de Thibault y Bouissac no hubiese sido grata al Saussure. En el siglo XIX las ideas evolutivas de Darwin habían permeado a la lingüística histórica por caminos claramente antisaussureanos. Por un lado, el de la interpretación naturalista de la evolución lingüística pregonado por August Schleicher, quien defendía la idea de que las lenguas eran organismos evolutivos que crecían, se desarrollaban, se deterioraban y se extinguían como cualquier otra especie (cf. Bouissac, 2010, p. 136). Por otro, el del desarrollo de teorías del lenguaje y de la inteligencia de base racial que malinterpretaban a Darwin y que incluso fueron suscritas por Léopold, hermano de Saussure, en un libro de 1899 (*Psicología de la Colonización Francesa*, cf. Joseph, 2004, p. 69; 2012, p. 440 y sig.).

Joseph (2004) señala que Whitney propone caracterizar al lenguaje como “institución” humana en parte para distanciarse del vínculo entre lengua y raza. En unas notas sobre este autor de 1894, Saussure advierte que pese a lo correcto de este nuevo enfoque, se corría el riesgo de acentuar sobremanera el carácter racional de la institución, lo que conlleva la idea de las lenguas como creaciones lógicas deliberadas. Volvemos así, una vez más, al pato y la gallina.

Las lenguas de invención racional, como el esperanto, era un tema finisecular que también repercutía en la familia de Saussure. Otro de sus hermanos, René, había hecho carrera dentro del movimiento Esperanto en la época de los cursos sobre lingüística general de su hermano.

Como observa Joseph (2004, p. 69): “*Es ciertamente interesante, y quizás significativo, que el camino teórico de Saussure estuviera cortado entre el de sus dos hermanos menores, uno al día con el malentendido racista del lenguaje, y el otro con el malentendido racionalista.*”

La transmisibilidad particular del sistema semiológico lengua, que hace que esté en perpetua transformación “*mediante la adaptación inconsciente de mínimos cambios que en periodos muy largos de tiempo tienen efecto acumulativo*” (Bouissac, 2010, p. 136), supone

una aproximación novedosa y alejada de tales malentendidos. Sea interpretada en términos morfogenéticos o de organismo parasitario, lo cierto es que se aleja bastante del darwinismo que estaba en boga en su época.

IV. La vida semiológica en Saussure

Algunos de los intereses, de apariencia disímil, que marcaron la peripécia intelectual de Saussure en el último periodo de su vida —la investigación sobre las leyendas germánicas y sobre los anagramas— permiten avizorar una clara consciencia de que la peculiar dialéctica entre lo sincrónico y lo diacrónico, en términos de continuidad y alteración, se cumple en otros campos semiológicos, aunque linderos al lenguaje. Y, no sorprenderá que lo descubierto allí aparezca con fuerza suficiente como para informar sobre “*el principio (absoluto) del movimiento de la lengua en el tiempo*” (CLG/E (I) apud Fehr, 1997, p. 78)

El caso de las investigaciones sobre el *Cantar de los Nibelungos*, llevadas a cabo de manera coincidente con el dictado de los tres cursos de lingüística general, es por demás revelador.

Saussure inicia su estudio motivado por una hipótesis abiertamente francófila: había notado una alta frecuencia de nombres de origen burgundio en Romandía y Saboya, y como los burgundios no habían sido romanizados hasta el siglo VIII, le interesaba saber qué papel podía haber tenido la Helvecia Burgondia en la génesis y propagación de la leyenda épica de los Nibelungos.

La intención inicial era documentar la relación entre el contenido de la leyenda y los eventos históricos, aunque Saussure complica la situación al proponer que la comparación se establezca no con la historia del reino burgundio de Worms de alrededor del año 435, sino con la del reino de Borgoña un siglo más tarde, en la época en su territorio abarcaba la región de la actual Romandía y Saboya (cf. Fehr, op. cit., p. 86).

Saussure se percató muy pronto de la imposibilidad de probar la existencia de un vínculo directo, atestiguable históricamente, entre leyenda y crónica debido a la falta de un criterio que pudiese garantizar que las concordancias encontradas no fuesen simplemente fortuitas.

Tal situación deriva en una serie de reflexiones teóricas, vinculadas al papel del tiempo en la evolución de las leyendas, que resultan singularmente confirmatorias de la importancia teórica que Saussure le asignaba a la cuestión de la vida semiológica.

Para Saussure no tiene sentido investigar “*una identidad*” entre un personaje de la leyenda y uno de la historia, porque no sabríamos en qué consiste esa identidad. La presencia de un mismo nombre, la mención de las mismas acciones, la concordancia en la descripción de un personaje o de su entorno nunca es suficiente garantía. Incluso cuando pueden constatarse concordancias. Ello se debe a que existen muchas versiones diferentes del *Cantar de los Nibelungos* y que difieren entre sí de tal manera que, como indica Fehr, “*no se puede de decir de una versión a otra quién responde a qué nombre*” (ibíd., p. 90).³²

Por tal razón Saussure comienza a abordar interrogantes de otra naturaleza: ¿De qué depende que haya numerosas versiones de una leyenda? ¿Cuál es el origen de las divergencias de versión a versión? Frente a tal variedad potencial, ¿existen criterios para establecer la credibilidad histórica de tal o cual versión de la leyenda? ¿Sería posible derivar una “archi-versión” para defender y validar una confrontación?

Su respuesta consiste en detenerse en la cuestión de la transmisión de las leyendas. El *Cantar de los Nibelungos* se transfirió a la escritura alrededor del año 1200, luego de haber conocido siglos de transmisión oral, en un proceso “*en el curso del cual, necesaria y continuamente, la forma y el contenido de las leyendas hubo de sufrir cambios*” (ibíd., p. 92).

32 “De hecho, si las diferentes versiones de la leyenda presentan, caso por caso, concordancias con tales y cuales fuentes históricas, pero difieren entre ellas de tal suerte que las variaciones de una versión a la otra de la leyenda no permiten establecer con certeza la ‘identidad’ de los personajes, es claro que las concordancias puntuales entre las fuentes históricas y una sola versión de la leyenda imponen la impresión de lo fortuito y no pueden proporcionar ‘signos’ seguros que permitan establecer una ‘identidad’ —entiéndase: de establecer un lazo *demonstrable* ente tales eventos históricos y la materia factual de una leyenda” (Fehr, 1997, p. 90)

“Cuando, entre el evento histórico y la versión escrita, se intercala de manera irrecusable el proceso de la repetición y de la transmisión orales, cuando un sinnúmero de relatos y de innumerables narradores han dejado en el tejido de las leyendas trazos que se superponen unos a los otros, entonces se vuelve problemático el dar como punto de partida un sentido (históricamente) dado a esas mismas leyendas.” (ibíd., p. 92)

Saussure propone el concepto de “símbolo” para capturar esta idea de que la materia de las leyendas tal como son transmitidas no pueden ser recibidas como un calco o una restitución fiel de eventos históricos.³³

La gestación del símbolo es sinónimo del efecto de la circulación de los signos en el tiempo. Una de las notas autógrafas de Saussure resulta sumamente reveladora en tal sentido:

“... todo *símbolo*, una vez lanzado a la circulación —ningún símbolo existe sino porque es lanzado a la circulación— está en el mismo momento en la incapacidad absoluta de decir en qué consistirá su identidad en el momento siguiente []” (LEG, p. 30-31 apud Starobinski, 1971, p. 17)

Como indica Fehr, el proceso de la transmisión oral no puede ser pensado, entonces, como la mera propagación de un contenido exterior y pre-existente, sino que, por el contrario, es “*un factor de transformación operando una simbolización desprovista de intención expresa*” (1997, p. 95).

Saussure vincula explícitamente, y en el campo de lo semiológico, este comportamiento de la transmisión de la leyenda con el del lenguaje:

33 “La reducción de la batalla a un duelo es un hecho <natural> de tradición <transmisión> semiológica, producido por un lapso de tiempo entre los relatos, y el símbolo no existe <en consecuencia> más que en la imaginación del crítico que aparece a posteriori y juzga mal. Es así que recuperamos la idea de símbolo” (LEG, p.129, apud Fehr, 1997, p. 94, n.2)

“- La leyenda se compone de una serie de símbolos, en un sentido a precisar.

- Estos símbolos, sin sospecharlo, están sometidos a las mismas vicisitudes y a las mismas leyes que todas las demás series de símbolos, por ejemplo, los símbolos que son las palabras de una lengua

- Todos forman parte de la *semiología*” (LEG, p. 30, apud Starobinski, 1971, p. 17)

V. A modo de síntesis final

Creemos este recorrido diverso por la vida semiológica en Saussure ilustra sobremedera algunos de los puntos fuertes de la crítica saussureana actual cuando arremete contra la edición del CLG. En su afán por brindar una teoría completa de la lengua, en tanto sistema cerrado (autoconsistente, y preferentemente sincrónico), es claro que la edición de Bally y Sechehaye no pudo respetar líneas de argumentación que, seguidas con atención, conducen al replanteo de ciertos cortes absolutos.

La indagación en torno a la vida semiológica alerta sobre la importancia teórica de la consideración de la evolución temporal para el desarrollo de muchos conceptos capitales de la teoría saussureana (pienso en la noción del signo, su carácter dual, la arbitrariedad, el antinomenclaturismo) y muestra que la exposición (inevitablemente esquemática y por ende también problemática) del CLG en torno a la distinción entre sincronía y diacronía no favorece el rescate de ese concepto dinámico, inestable, radicalmente social y arbitrario de la lengua que respira vitalmente en los escritos y el pensamiento de Saussure.

Por último, y tal como lo evidencia la indagación teórica en torno a la leyenda germánica, es a nivel de la vida semiológica donde podría buscarse esa anhelada coherencia detrás de las diversas búsquedas que pautaron el recorrido intelectual de Saussure. De un Saussure prácticamente bipolar, que en la noche borraría con un codo —en el campo semiológico— lo que con claridad prístina

teorizaba en la mañana sobre el lenguaje³⁴, pasaríamos a componer la imagen de un pensador, inmensamente insatisfecho, que avizó la luz allí donde los signos no podían dejar de circular.

Bibliografía

- Bouissac, P. Saussure's legacy in semiotics. En C. Sanders (ed.), *The Cambridge companion to Saussure*. Cambridge. Cambridge University Press. 2004. p. 240-260.
- Bouissac, P. *Saussure. A Guide for the Perplexed*. London. Continuum. 2010.
- Fehr, J. (1997) *Saussure entre linguistique et sémiologie*. Paris. PUF. 2000.
- Gadet, F. & M. Pêcheux (1981) *La lengua de nunca acabar*. México. Fondo de cultura económica. 1984.
- Godel, R. (1957) *Les sources manuscrites du Cours de Linguistique Générale de F. de Saussure*. 2e tirage. Geneve. Librairie Droz. 1969.

34 Gadet & Pecheux (1981, p. 53) "Saussure representa, directa o indirectamente, la piedra de toque de todas las escuelas lingüísticas actuales, incluso como punto de partida crítico. En nombre de Saussure, los lingüistas se dividen, porque el propio Saussure implica esta división, figurada por la fácil dicotomía que opone al Saussure del *Curso de lingüística general* (tanto más claro y frío que está comentado según la lectura hecha por sus editores) frente al de los *Anagramas* (donde ronda la oscura locura del desciframiento, de las asociaciones escondidas en los versos saturninos). El hermeneuta renegado por el universitario, la esquizofrenia ocupada en deshacer por la noche lo que la manía de las dicotomías había tejido: por o contra Saussure, todas las combinaciones de lo positivo a lo negativo se han intentado, sin agotar el secreto del 'proyecto saussureano'". D. Avalle (1973) arriesgó una impresión similar para el estudio de las leyendas: "la lectura de las *Notes* sobre las leyendas germánicas nos revela un segundo Saussure, paradójicamente llevado a deshacer en privado los fundamentos mismos de la ciencia que reivindicaba y defendía en público" (apud Fehr, 1997, p. 207, n 4) En la vereda de enfrente está Engler (1980) con la propuesta de que la semiología lingüística y la mitológica se corresponden casi que absolutamente.

- Hjelmslev, L. (1943) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid. 1984.
- Joseph, J. E. The linguistic sign. En C. Sanders (ed.), *The Cambridge companion to Saussure*. Cambridge. Cambridge University Press. 2004. p. 59-75.
- Joseph, J.E. *Saussure*. Oxford. Oxford University Press. 2012.
- Koerner, E.F.K. (1973) *Ferdinand de Saussure. Génesis y evolución de su pensamiento en el marco de la lingüística occidental*. Madrid. Gredos. 1982.
- Komatsu, E. & G. Wolf (eds.) *Ferdinand de Saussure's Deuxième cours de linguistique générale (1908-1909), d'après les cahiers d'Albert Riedlinger et Charles Patois / Saussure's Second Course on General Linguistics (1908-1909), from the notebooks of Albert Riedlinger and Charles Patois*. Oxford and New York. Pergamon. 1997.
- Mauro, T. de (1916) Edición crítica del Curso de Lingüística General. En Saussure. 1972.
- Mounin, G. (1968) *Saussure. Presentación y textos*. Barcelona. Anagrama. 1971.
- Nethol, A.M. *Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios críticos*. México. Siglo XXI editores. 1977.
- Saussure, F. de (1916/1972) *Curso de Lingüística General*. Madrid. Alianza Editorial. 1983. [CLG]
- Saussure, F. de (2002) *Escritos sobre lingüística general*. Barcelona. Gedisa. 2004. [ELG]
- Saussure, F. de & R.G. "Cours de linguistique générale" (1908-1909). En *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 15. 1957. p. 3-103.
- Starobinski, J. (1971) *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. Barcelona. Gedisa. 1996.
- Thibault, P. *Re-reading Saussure. The dynamics of signs in social life*. London. Routledge. 1997.

DISCURSOS ACADÉMICOS

PAISAJE LEXICOGRAFICO DEL URUGUAY DE FINES DEL SIGLO XIX

Magdalena Coll

Señor Presidente de la Academia Nacional de Letras,
Señores académicos,
Señoras y señores, amigos y familiares:

Es con profunda emoción que quiero expresar mi agradecimiento a la Academia Nacional de Letras del Uruguay por haberme elegido miembro de número. También quiero expresar mi deseo de honrar este nombramiento asumiendo las responsabilidades que implica y enfrentando los desafíos laborales y personales que supone. Agradezco las palabras con que me ha presentado el Dr. Adolfo Elizaincín, hoy Presidente de la Academia, a quien conocí cuando la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación se llamaba Facultad de Humanidades y Ciencias, y quedaba en la calle Tristán Narvaja. Elizaincín fue y es mi profesor desde hace casi treinta años; por eso valoro muy especialmente su bienvenida. También agradezco a los funcionarios e investigadores de la Academia, que siempre me han tratado con gran calidez y generosidad. Es además una alegría emprender esta nueva etapa junto a mi colega y amiga, la Acad. Virginia Bertolotti. Asimismo, no puedo dejar de mencionar la lamentable pérdida del Acad. Carlos Manuel Varela, con quien entré a la Academia el año pasado.

Ocupo hoy el Sillón “Raúl Montero Bustamante”, quien fuera el primer Presidente de la Academia Nacional de Letras, fundada en 1943. Destacado referente cultural de su época, Montero Bustamante fue además fundador de la *Revista Literaria* y luego director de la *Revista Nacional*, publicación que tuvo, durante su gestión entre 1938 y 1955, una amplia distribución entre maestros y profesores. Primero fue Adolfo Berro García, luego Celia Mieres y finalmente Héctor Balsas quienes ocuparon este sillón. Berro García y Mieres se destacaron, como dijo Balsas en su discurso de ingreso a la Academia en 1996, en su labor vinculada a la lexicología y lexi-

cografía, entre otros aspectos de su actividad intelectual¹. Este hilo invisible, imagen que describiera el propio Balsas, es el que retomo aquí para presentarles algunas ideas vinculadas a la lexicografía, esa disciplina que describe y analiza, casi podríamos decir disecciona, diccionarios. Pero también es la disciplina que se ocupa de los glosarios y vocabularios, esas últimas páginas de una novela o de un libro de geología o de botánica, que explican el significado de algunas de las voces que el autor usa en el texto. Además es una disciplina que atiende los fundamentos teóricos y metodológicos para la creación de esos productos, de esos listados de palabras, de esas obras que buscan compilar y definir las voces de la lengua, las voces de un área de especialidad, las voces de una región, etc. Así, al tiempo que se publica el diccionario de la Real Academia Española, o un vocabulario sobre el léxico del automóvil, es decir, sobre los vocablos y modismos vinculados al automóvil, o al caballo, o al tango, o un glosario de informática, o uno de términos vinculados al comercio, o un vocabulario de voces de Canarias, o un diccionario sueco-español, al mismo tiempo se publican trabajos que estudian cómo fue el proceso de elaboración de esas obras, qué voces se incluyen y cuáles no, cómo se definen, qué otras informaciones se agregan, qué ideología subyace a cada obra, etc.

Hoy me voy a concentrar en el paisaje lexicográfico de fines del siglo XIX en nuestro país. La feliz coexistencia de dos obras lexicográficas independientes y una serie de glosarios que acompañaron obras literarias, hoy canónicas, no puede ser una coincidencia. En 1880 Washington Pedro Bermúdez comienza el diccionario que titulará *Lenguaje del Río de la Plata* y nueve años después el español Daniel Granada publica la primera edición del *Vocabulario Rioplatense Razonado* (Montevideo, Imprenta Elzeviriana)². Aunque con visiones diferentes sobre la lengua y la sociedad, tanto Bermúdez

1 Discurso del Profesor Héctor Balsas con motivo de su ingreso a la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Pronunciado el 5 de setiembre de 1996. Disponible en <http://www.mec.gub.uy/academiadeletras/>. Consultado el 2 de febrero de 2015.

2 Granada, Daniel. 1957 [1889]. *Vocabulario rioplatense razonado*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Vols. 25 y 26. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social [Prólogo de Lauro Ayestarán].

como Granada buscan describir voces propias de la variedad rioplatense del español.

Ambas obras lexicográficas son pioneras en su género y en su estilo, aunque no podrían haber tenido destinos más diferentes. El diccionario que Bermúdez comenzara a fines del XIX solo será terminado por su hijo, Sergio Washington Bermúdez, en 1947, pero nunca fue publicado en su totalidad. No se llegaron a publicar más de seis entregas, que corresponden a parte de la letra a, que de todas formas alcanza solo hasta la entrada *acomodar*. “Y ello pese a las gestiones por publicarlo oficialmente ante gobernantes de ayer, hoy, de mañana ... y el peregrinaje por editoras de cuatro países”, según reseña Avenir Rosell (1978, p. 27)³. Se publicó —primero en Montevideo y luego en Buenos Aires— por entregas, como era de estilo en la época, y como lo fue, por ejemplo el *English Oxford Dictionary*. Solo muy recientemente la Academia Nacional de Letras del Uruguay rescató y puso a disposición, en formato digital, los originales de los Bermúdez que permiten ver los lemas, las definiciones, las citas y también las adiciones y correcciones manuscritas superpuestas en la extensa obra cuya elaboración llevo casi 70 años. Y gracias a este esfuerzo editorial y tecnológico sabemos, por ejemplo, que la voz “cablear” aparece ya registrada en el *Lenguaje del Río de la Plata*, en el que se remite a *cablegrafiar* y se presenta un ejemplo en el que se explica que “vamos a cablear, dice, como otros, dicen vamos a escribir”. Se trata de una voz que no llegó nunca a consignarse en el DRAE: su inclusión en el *Lenguaje del Río de la Plata* muestra la modernidad de la obra de Bermúdez, por un lado, y, por otro, nos plantea el tema de la relación que existe entre la lengua, los cambios tecnológicos, el diccionario y el ritmo en que este recoge aquellos cambios. Bermúdez consignó *cablear/cablegrafiar* que luego dejará de usarse en la medida en que la cablegrafía fue sustituida por otras tecnologías. Entonces, andando el tiempo y en consonancia con el desarrollo de la tecnología de transmisión de datos, se comenzará a usar el *fax* y a decir *faxear*, cuyo ingreso en un diccionario conllevará las discusiones correspondientes, como hoy se discute el ingreso de voces como *mensajear*, *emailear*, *twittear*, *wassappear*. Con significados próximos a “escribir”, son voces fuertemente vinculadas

3 Rosell, Avenir. 1978. “El ‘diccionario’ de los Bermúdez”. *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Segunda época, VI, p. 13-38.

a las nuevas tecnologías, desde donde se originan constantemente nuevos vocablos que usamos o rechazamos como usuarios y que los diccionarios recogerán o no. Bermúdez, en su momento, optó por ingresar *cablear* y, en consistencia con su exhaustiva y sistemática propuesta, consigna también *cablegrafía*, *cablegráfico*, *cablegrafista* y *cablegrama*.

El proceso de edición y publicación del *Vocabulario* de Granada, español que vivió en Uruguay desde su infancia hasta 1904, no se asemeja en absoluto a los avatares que sufrió la obra de los Bermúdez. No sabemos exactamente cuántos años le llevó a Granada escribirlo, aunque parece claro, por los propios datos biográficos del autor, que no se trata de una obra cuya elaboración se haya extendido, prolongado y demorado en el tiempo como la de los Bermúdez. La primera edición de la obra de Granada es de 1889 y esta ameritó una rápida reedición, “considerablemente aumentada”, que se salió un año después, en 1890 (Montevideo, Imprenta Rural). Aunque no contamos con datos concretos sobre la tirada de esta obra, parece haber sido algo parecido a un boom editorial, si me permiten tal expresión para fines del siglo XIX y para un producto lexicográfico, que, como se sabe, nunca se han caracterizado por ser bestsellers, y disculpen también este otro anacronismo. El historiador argentino Enrique Lynch Arribálzaga escribe desde Buenos Aires en 1889 diciendo que “los ejemplares recibidos en esta capital [la porteña] se habían agotado; era grande el interés que el asunto despertaba entre las personas estudiosas. Por fortuna llegó otra remesa y pude conocer el Vocabulario Rioplatense Razonado” (apud Kühl de Mones 1987: VII)⁴. También Eduardo Acevedo Díaz deja constancia de las dificultades que tuvo, desde Argentina, para conseguir este libro al momento de escribir el glosario para su novela *Nativa*, como veremos más adelante.

En 1957 la colección Clásicos Uruguayos, en sus volúmenes 25 y 26, publica la obra de Granada con un magnífico prólogo de Lauro Ayestarán⁵ y en 1987 una nueva edición verá la luz en Madrid,

4 Kühl de Mones, Úrsula. 1987. “Introducción y edición al Diccionario Rioplatense Razonado de Daniel Granada”. Madrid: Arco/Libros: III-XXXVI.

5 Granada ob. cit.

precedida de un rico análisis lexicográfico de Úrsula Kühl de Mones⁶. El *Vocabulario* de Granada es obra de referencia para la historia de la lexicografía uruguaya y también de la argentina, como se desprende de los trabajos de Laura Kornfeld e Inés Kuguel (1999)⁷, Luis Barcia (2004)⁸ y Daniela Lauria (2010 y 2012)⁹, entre otros. Incluso en algunos casos es citado como el primer diccionario de argentinismos, aunque no lo es. El diccionario de los Bermúdez, por su parte, ha sido escasamente analizado desde un punto de vista metalexicográfico, aunque este panorama comienza a revertirse, principalmente desde su disponibilización en línea¹⁰.

-
- 6 Granada, Daniel. 1998 [1889]. *Vocabulario rioplatense razonado*. Introducción y edición de Úrsula Kühl de Mones, Madrid, Arco/Libros.
 - 7 Kornfeld, Laura e Inés Kuguel. 1999. "Tratamiento de los indigenismos y representación de las lenguas indígenas en la lexicografía monolingüe argentina del siglo XIX". *Prácticas y representaciones del lenguaje*, comp. por Elvira Narvaia de Arnoux y Roberto Bein, p. 65-74. Buenos Aires: Eudeba.
 - 8 Barcia, Pedro Luis. 2004. "Introducción" al *Diccionario de habla de los argentinos*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras/ Espasa Calpe, p. 9-63.
 - 9 Lauria, Daniela. 2010. *Tratamiento de indigenismos en el Vocabulario rioplatense razonado de Daniel Granada (1889)* En Revista Philologica Romanica. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Conicet. Disponible en: <http://www.romaniaminor.net/ianua/Ianua10/09.pdf> y (2012) Continuidades y discontinuidades de la producción lexicográfica del español de la Argentina. Un análisis glotopolítico de los diccionarios publicados en el marco del Centenario y en el del Bicentenario de la Revolución de Mayo, Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
 - 10 Además del ya citado Rosell (ob. cit.), algunos pocos y recientes trabajos se han ocupado de la obra de los Bermúdez, como es el caso de Elizaincín que se detiene, entre otros aspectos, en cómo se presenta la fraseología vinculada al verbo *agarrar* (Elizaincín, Adolfo. 2006. "Sobre la lexicografía como ejercicio intelectual. El caso de Washington y Sergio Bermúdez y su *Lenguaje del Río de la Plata*". En Concepción Company Company (ed.) *El español en América. Diatopía, diacronía e historiografía. Homenaje a José G. Moreno de Alba*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 547-559). Amparo Fernández Guerra, por su parte, revisa el tratamiento que allí reciben algunas voces de origen africano (Fernández Guerra, Amparo. 2012. "Presencia de vocablos de origen africano en el *Lenguaje del Río de la Plata*". En Laura Álvarez López y Magdalena Coll (eds.). *Una historia sin fronteras: léxico de ori-*

Bermúdez padre y Granada fueron contemporáneos —el primero residente de Montevideo, el segundo de Salto, cuando escribió el *Vocabulario*—. Coinciden en muchos de los vocablos que eligen para incluir en sus respectivas obras, ya que tienen una perspectiva contrastiva con respecto al español registrado en el Diccionario de Real Academia Española, es decir, solo registrarán en sus obras aquellas voces que no están consignadas en el diccionario de la RAE, aunque lo harán desde posturas diferentes. Estos autores tuvieron algún tipo de relación entre ellos pero esa relación no necesariamente se traslada a sus obras. La Academia Nacional de Letras conserva copia de una carta que Granada le escribiera a Bermúdez, probablemente a principios del siglo XX. Está fechada en Montevideo y dice así:

Sr. D. Washington P. Bermúdez

Mi estimado señor y amigo:

[...] Aprovecho esta oportunidad, para felicitar a Ud. por la importante y meritoria obra “Lenguaje del Río de la Plata” que ha empezado Ud. a publicar, la que proporcionará al filólogo abundante caudal de noticias y a nacionales y extranjeros [sic] un consultor bien enterado de las cosas que intentaré conocer a fondo.

Quedando siempre a sus órdenes, lo saluda su affmo. servidor y amigo:

Daniel Granada¹¹

gen africano en Uruguay y Brasil. Acta Universitatis Stockolmiensis, Romanica Stockholmiensa 30. Estocolmo: Universidad de Estocolmo, p. 97-118). La disponibilización en línea de este diccionario invita a nuevos estudios sobre el *Lenguaje del Río de la Plata*, entre los que contamos con el de Juan Justino da Rosa y Eliana Lucían (“*Lenguaje del Río de la Plata* en línea: rescate de un diccionario dialectal inédito”. Ponencia leída en el IX Congreso Internacional de Lexicología y Lexicografía, Lima, agosto 2014) y entre los que se anuncian las tesis de maestría que Yamila Montenegro y Claudia López están realizando en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

11 Archivo de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Gentileza de Juan Justino de Rosa.

En los fascículos del *Lenguaje del Río de la Plata* editados entre 1915 y 1916, que incluyeron los artículos desde *a* hasta *acomodar*, como ya dijimos, fascículos que fueron elaborados exclusivamente por Washington padre, no se registra ninguna cita de Daniel Granada. Es muy probable que fueran redactados antes de que Granada editara su diccionario. Las citas a Granada aparecen en el resto del diccionario, en forma esporádica. Por otra parte, el diccionario de Granada fue publicado después de que Bermúdez comenzara su obra pero antes de que esta fuera —muy parcialmente— publicada, lo que hace imposible que fuera citada o funcionara como referencia de aquella.

La lexicografía de Granada y Bermúdez puede ser enmarcada en esa primera lexicografía hispanoamericana posterior a la independencia (Huisa Téllez 2014)¹², lexicografía fuertemente vinculada a la formación identitaria, a la formación de las jóvenes naciones americanas. Así, en 1875 había surgido el *Diccionario de chilenismos* de Zorobabel Rodríguez¹³ al que le sucedió el *Diccionario de peruanismos* de Juan de Arona (1883-1884)¹⁴. Sin embargo, la diferencia con lo que estaba pasando aquí no es menor. Ni Bermúdez ni Granada titularon sus obras identificándolas con las voces de un país. Ambos lo hicieron con una mirada regional, como ya lo había hecho, en 1845, Francisco Javier Muñiz con su obra “Voces usadas con generalidad en las Repúblicas del Plata, la Argentina y la Oriental del Uruguay”¹⁵, publicada en Buenos Aires. Se visualiza, tanto en Muñiz como en Bermúdez y Granada, una variedad de español que no conoce fronteras entre Argentina y Uruguay, una variedad regional que identifica a ambos países, que muestra rasgos

12 Huisa Téllez, José Carlos. 2014. “Representaciones sociales a través del lenguaje en la lexicografía hispanoamericana decimonónica”. *Boletín de Filología*, XLIX, 2 (2014), p. 139-159.

13 Rodríguez, Zorobabel. 1875. *Diccionario de Chilenismos*. Santiago de Chile: Imprenta de El Independiente.

14 Arona, Juan de (Pedro Paz-Soldán y Unánue). 1883-1884. *Diccionario de Peruanismos*. Lima: Imprenta Francisco Solís.

15 Muniz, Francisco Javier. 1845 [2004]. *Voces usadas con generalidad en las Repúblicas del Plata, la Argentina y la Oriental del Uruguay*. En F. Chávez *Historia y Antología de la Poesía Gauchesca*. Buenos Aires: Margus.

léxicos compartidos a ambas orillas del Plata. Las diferencias serán recogidas recién en la lexicografía del siglo XX que, según los casos, desarrollará diccionarios de argentinismos, de uruguayismos o del español del Uruguay o de la Argentina.

Esa mirada de conjunto, y me permito abrir un paréntesis aquí, no es ajena a la que se recoge en la *Colección de Poetas del Río de la Plata*, compilada por Andrés Lamas, Juan María Gutiérrez, José Rivera Indarte y Teodoro Vilardebó a mediados del siglo XIX (y rescatada en 2011 por Pablo Rocca, quien la prologa y la anota en el Vol. 189 de la Colección de Clásicos Uruguayos)¹⁶. Los poetas seleccionados pertenecen a ambas orillas, los compiladores también y el vocabulario que allí se adjunta recoge entradas comunes a ambas márgenes del Plata. Se trata de un vocabulario cuyo nombre original sería “Notas para la colección de Poetas del Río de la Plata que compilaban en Montevideo en 1842 los Sres D. Juan Ma. Gutiérrez, D. José Rivera Indarte y D. Andrés Lamas”. Es una especie de “quién es quién” en los turbulentos tiempos que vivían las jóvenes repúblicas. Hay entradas para los montevideanos Juan Carlos Gómez, Francisco Acuña de Figueroa, Bartolomé Hidalgo, Alejandro Magariños Cervantes y para los porteños Luis Domínguez y José Mármol al tiempo que se consignan los nombres de los principales políticos y militares que se destacaron en la región. Este vocabulario de fuerte contenido enciclopédico, que amerita un análisis léxico, lingüístico e histórico aun pendiente, también incluye voces comunes a la región como *ombú*, *pingo*, *palenque*, entre otras.

Pero dejemos la colección de poetas y volvamos al escenario lexicográfico de fines del XIX en nuestro país. Y volvamos también a la idea de que la lexicografía no se agota en las obras diccionarísticas. Junto a las dos obras lexicográficas ya citadas, los diccionarios de Bermúdez y Granada, es decir, dos productos autónomos que no dependen de ningún otro texto, circulan en Montevideo, en la misma época, varios glosarios que acompañan obras literarias. Acompañan obras poéticas, como es el caso del vocabulario que adjunta

16 Lamas, Andrés, Juan María Gutiérrez, José Rivera Indarte y Teodoro Vilardebó (comps). c. 1842 [2011]. *Colección de poetas del Río de la Plata*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 189. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura [Edición, prólogo y notas de pablo Rocca].

Juan Zorrilla de San Martín a *Tabaré* en 1888¹⁷; acompañan novelas como es el caso del glosario que Eduardo Acevedo Díaz escribiera para *Nativa* en 1889¹⁸; y acompañan la primera y la segunda compilación de cuentos de Benjamín Fernández y Medina, *Charamuscas* (1892) y *Cuentos del Pago* (1893)¹⁹, respectivamente. También en *Caramurú* (1865)²⁰ y *Palmas y Ombúes*, de Alejandro Magariños Cervantes (1884 y 1888)²¹, aparecen notas con el significado de varios regionalismos, aunque no serán contempladas en esta oportunidad.

Algunas voces como *biricuyá/mburucuyá*, *carancho*, *guabiyú*, *nutria*, *ñandú* y *tala* aparecen en Zorrilla, Acevedo Díaz y Fernández y Medina, tres escritores que asumen el papel de lexicógrafos. Estas coincidencias se explican en las necesidades propias de cada una de las obras, que son precisamente propias pero también parcialmente coincidentes²².

Me detengo en la voz *ñandú* y en cómo esta aparece introducida en el cuerpo de los textos literarios que estamos viendo y en cómo es luego explicada en los glosarios de esos mismos textos.

-
- 17 Zorrilla de San Martín, Juan. 1955 [1888]. *Tabaré*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 18. Montevideo [Prólogo de Alberto Zum Felde].
 - 18 Acevedo Díaz, Eduardo. 1889 [1964]. *Nativa*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos. Vol. 53. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social [Prólogo de Emir Rodríguez Monegal].
 - 19 Fernández y Medina, Benjamín. 1892. *Charamuscas*, Montevideo, Barreiro y Ramos [Prólogo de Francisco Bauzá] y 1893. *Cuentos del pago*, Montevideo, Barreiro y Ramos [Prólogo de Francisco García y Santos].
 - 20 Magariños Cervantes, Alejandro. c.1848 [1939]. *Caramurú*. Montevideo: Claudio García y Cia.
 - 21 Magariños Cervantes, Alejandro. 1884 y 1888. *Palmas y Ombúes*. Montevideo: Establecimiento tipográfico-editorial de la Librería Nacional de A. Barreiro y Ramos [Edición, revisada y corregida por el autor. Prólogo de Daniel Granada].
 - 22 En este sentido, por ejemplo, la presencia de la voz *Tabaré* solo tiene sentido en el glosario hecho por Zorrilla de San Martín y la voz *charamuscas* solo aparece en el glosario de la compilación de Fernández y Medina que lleva tal nombre, como era esperable.

Zorrilla, en el Canto II, presenta la defensa que el propio cacique Yamandú hace de su condición de tal. Allí aparece por única vez la voz *ñandú* en el poema:

¡Ved mi pellejo!
 ¡Tiene más heridas
 Que plumas el ñandú.
 Y que lunas han visto los ancianos
 Salir del guaycurú²³.

En *Nativa*, se describen las tareas que Cuaró y Esteban hicieron en la estancia *Tres Ombúes* para “colocar el establecimiento en buenas condiciones” y también como forma de agradecimiento por haber hospedado al herido, Luis María Berón. En ese contexto, aparece la voz *ñandú*: “Casi todo el ganado arisco y “orejano” fue lanzado del interior del monte, en masa considerable, campeado y sujeto a radio: hiciéronse grandes rodeos y apartes; se domó, dióse caza al ñandú, formóse acopio de cerdas y plumas, trajéronse varias veces a encierro enormes manadas de yeguas, etc.”²⁴. Fernández y Medina usa esta voz como vocativo en su cuento “Dos mozos tigres”. Don Primitivo Núñez, un personaje carismático y algo pendenciero, se enfrenta a su rival, Goyo Giménez, en una rueda de payadores y luego, ofendido, grita: “déjenme probar a ese chumbiao, que sé domar salvajes” y lo amenaza diciendo: “te la guardo ñandú flaco, no has de servir ni para un naco.”²⁵

Utilizada en el poema, la novela y los cuentos, la voz *ñandú* es recogida en los correspondientes glosarios. Aparece en Zorrilla con una definición por equivalencia: “nombre guaraní del avestruz americano”²⁶; en Acevedo Díaz la definición es más completa y está acompañada de la marca “Ornitología”, de información sobre su origen guaraní y de su clasificación según criterios binarios como los de Linneo: “Avestruz indígena menos corpulento que el de África, y del que difiere además en tener tres dedos en cada pie, mientras que

23 Zorrilla ob. cit., Canto II, XVI.

24 Acevedo Díaz ob. cit., p. 38.

25 Fernández y Medina ob. cit., p.197.

26 Zorrilla ob. cit., p. 207.

aquél sólo tiene dos. Orden de las corredoras: rhea americana”²⁷. Fernández y Medina hace una breve definición también por equivalencia (“El avestruz americano”) y agrega información sobre su uso figurado: “El hombre muy flaco y alto.”²⁸

Cabe recordar que *ñandú* también aparece en Bermúdez, en una de sus acepciones, como “Rhea americana. Avestruz americano, que se distingue del africano por su menor tamaño, las alas más largas y sus tres dedos en los pies, uno más que el otro. Sus plumas son menos apreciadas que las de sus congéneres”. Se trata de una definición enciclopédica, es decir, de una definición que se concentra más en las cosas mismas, por decirlo de alguna manera, que en la forma en que estas son nombradas. Es también una definición detallada en la que Bermúdez aclara que existen tres especies diseminadas en todo el Río de la Plata, “que se distinguen con los nombres de ñandú blanco, ñandú moro y ñandú petizo”. Agrega que “su carne es tan buena como la del pavo y sus enormes huevos, aunque sumamente indigestos, son plato apetecido por los criollos”. Bermúdez aporta a continuación un dato difícil de comprobar sobre el origen de esta palabra: “Su nombre es onomatopéyico: imita el grito que lanza el macho en la época de celo”. Y termina la entrada con un dato que el autor califica como curioso: “apuntaremos que de sus canillas se hacen flautas y silbatos, habiéndolas usado los indígenas como púas para sus flechas. Sus plumas de uso industrial, eran las que adornaban las cabezas y cuerpos de los indios”²⁹.

Ñandú además fue consignado por Granada a través de una extensa y exhaustiva definición, acompañada de la marca gramatical de sustantivo masculino y de la palabra guaraní de la que proviene, que es, según Granada, precisamente *ñandú*. La definición, también de corte enciclopédico, reza así: “Avestruz de unos cuatro y medio pies de longitud y de color blanco ceniciento con mezcla de oscuro, muy veloz en su carrera, y nadador. Hace el nido en medio del campo, encobando el macho, que tiene la precaución de dejar

27 Acevedo Díaz ob. cit., p. 414.

28 Fernández y Medina ob. cit. 1893, p. 273.

29 Academia Nacional de Letras del Uruguay. Versión digital del *Lenguaje del Río de la Plata*, de Washington Pedro y Sergio Washington Bermúdez, próximamente en línea: www.mec.gub.uy/academiadeletras

podrir uno o dos huevos, para romperlos cuando salgan los polluelos y que se alimenten éstos con las moscas que naturalmente atrae la podredumbre”³⁰. La entrada de Granada finaliza con una cita de Félix de Azara, en la que agrega el plural del sustantivo terminado en ú: “Son (los ñandús) curiosos, y se advierte que se paran a mirar por las ventanas y puertas lo que pasa adentro”.

Ya había aparecido en Magariños Cervantes en 1852 en las notas a *Celiar*.³¹ Allí el autor de la *Leyenda Americana* remite a la definición que Juan Manuel de la Sota hiciera en su *Historia del territorio oriental del Uruguay* (1841)³². “Es el ave mayor de este país, y su procreo es tan abundante que se ven los campos cubiertos de tropas de ellos. El color es blanquizco, que tira a pardo, sirviendo sus plumas largas para plumeros, las cortas para colchones y plumajes después de estar teñidas; sus alones y rabadilla son muy apetecidos de los paisanos del campo, como también los huevos, que siendo muy grandes se hallan de veinte y treinta en cada nido, que los forman al pie de algún árbol y a veces en campo raso en algún hoyo que les sirva de abrigo. No es una sino varias hembras que ponen los huevos en un solo nido, siendo del cuidado del macho empollarlos y criarlos con igual esmero”. De la Sota concluye su definición con datos que probablemente hayan sido tomados a posteriori por Granada: “Al echarse sobre los huevos que ha de empollar, reserva uno o dos que pone a la vista del nido sin fomentarlos, para que en el tiempo que saca los polluelos, se corrompan, y corruptos ya, los quiebra para que al olor acudan las moscas y otras sabandijas con que se alimentan los polluelos, mientras que no pueden salir a buscar por si mismo sus alimentos”³³.

Aquí, vemos cómo Granada se basa en Magariños Cervantes que, a su vez, se basa en de la Sota, en un proceso que muestra

30 Granada ob. cit, p. 119.

31 Magariños Cervantes, Alejandro. 1852. *Celiar: leyenda americana en variedad de metros*. Madrid.

32 de la Sota, Juan Manuel. 1841 [1965]. *Historia del territorio oriental del Uruguay*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos. Vols. 72 y 73. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social [Prólogo de Juan E. Pivel Devoto].

33 De la Sota apud Magariños Cervantes ob. cit, p. 440. Nota 19.

cómo un diccionario se construye, en muchos casos, a partir de citas, fuentes o referencias que usan la voz a definir o que la tratan con anterioridad, de manera tal, que un diccionario recoge siempre alguna tradición previa. El propio título del *Vocabulario* de Granada que incluye el adjetivo “Razonado”, apunta a este aspecto, al hecho de estar “fundado en razones, documentos o pruebas”³⁴.

Más allá de *ñandú*³⁵, hay coincidencias parciales, por decirlo de alguna manera, en los glosarios de las obras literarias que estamos viendo. Tanto Zorrilla, que incluye principalmente voces de origen indígena, como Acevedo Díaz, que selecciona también regionalismos de origen patrimonial, consignan *biguá/mbiguá*, *carancho*, *carpincho*, *chajá*, *guabiyú*, *jagareté/yagareté*, *ñacurutú* y *quebracho*. Acevedo Díaz coincide con Fernández y Medina a la hora de incluir *apero*, *bagual*, *bombacha*, *flete*, *matungo*, *payador*. Las coincidencias entre Zorrilla y Acevedo Díaz se vinculan más a la flora y a la fauna y son, en su mayoría, de origen guaraní, dado que Zorrilla glosa principalmente voces de origen indígena, como ya dijimos. Las coincidencias entre Acevedo Díaz y Fernández y Medina refieren a las costumbres del ambiente rural, a los tipos de caballo, etc. y son de origen patrimonial, principalmente. Zorrilla y Fernández y Medina comparten voces como *carancho*, *guabiyú*, *nutria*, *tala* y, con grafías diferentes, *mburucuyál* *biricuyá*.

Estos glosarios responden a una tradición desde la que surgen varios emprendimientos lexicográficos que acompañan las creaciones literarias de los autores hispanoamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX (Pérez 2007)³⁶. En Colombia, Jorge Issacs publica el “Vocabulario de provincialismos” como apéndice a su novela *Ma-*

34 Definición tomada del DRAE, en línea. Consultado el 19 de abril 2015.

35 Desde 1914, este vocablo aparece en el Diccionario de la Real Academia Española. Esta es la razón por la cual no se registra en el *Diccionario del Español del Uruguay* editado por la Academia Nacional de Letras en el 2011, que solo consigna voces que se usen en Uruguay pero que no estén en el DRAE. Sin embargo, y por otras razones, sí figura en el *Diccionario de Uruguayismos*, que Úrsula Kühl de Mones publicara, bajo la dirección de Günter Haensch y Reinhold Werner, en 1993.

36 Pérez, Francisco Javier. 2007. “Sobre los glosarios literarios y su significación en la investigación lexicográfica”. *Boletín de Filología*, 42, p. 137-156.

ría, fechada en 1867. En Argentina, se destaca el glosario del *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, aunque cabe recordar que no fue hecho por el autor de los consagrados versos sino por Eleuterio F. Tiscornia en el siglo XX. También fue glosado *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926). Los venezolanos Manuel Vicente Romero García, Rómulo Gallegos y Uslar Pietri publican respectivamente *Peonía* (1890), *Doña Bárbara* (1929) y *Las lanzas coloradas* (1931), acompañadas por sendos glosarios (cfr. Pérez 2007).

Esta tendencia se explica en la medida en que

[estos] escritores, especialmente autores de novelas nacionales de corte criollista, van a sentir la necesidad de ofrecer al final de sus obras explicaciones léxicas en listas de palabras explicadas y en vocabularios más constituidos, en los que aparecerán, junto a los americanismos de origen, muchas voces que señalan el ritmo sociocultural de las nacientes repúblicas americanas. El léxico que son capaces de reunir y definir será el más representativo para mostrar cómo las nacientes repúblicas se seguían entendiendo lingüísticamente hijas del hispanismo colonial y cómo, además, comenzaban a consolidar un nuevo léxico coloquial, referencial o simbólico para nombrar los procesos que la nueva realidad social y cultural exigía (Pérez 2007, p. 147).

Un proceso similar se estaba viviendo en Brasil con la “confecção de pequenos glosários de novelas, que descrebiam o justificaban el uso de algunos vocablos o de neologismos. Esos pequeños vocabularios son lugares donde se responde a las omisiones de diccionarios portugueses” (Nunes 2006, p. 218)³⁷.

Lauria (2012)³⁸ analiza en detalle la situación para Argentina y afirma que el primer poeta criollo que registró una voz particular del ámbito local en un texto propio y tuvo conciencia de dicha especi-

37 Nunes, José Horta. 2006. *Dicionários no Brasil. Análise e História do século XVI ao XIX*, Campinas/ São Paulo/ São José do Rio Preto, Pontes Editores/ Fapesp/ Faperp. La traducción es mía.

38 Lauria ob. cit.

ciudad fue Manuel de Lavarden (1754-1809) quien en su poema “Al Paraná” (1801) explicó el significado de *camalote*. También recuerda Lauria que en el periodo independiente, el escritor romántico Esteban Echeverría (1805-1851) anotó marginalmente el significado de algunos vocablos que incluía en sus obras literarias. Entiende asimismo la autora que “la actitud de un poeta romántico americano de incluir voces del léxico patrimonial en su obra es coherente con los principios de la poética de dicho movimiento estético en la medida en que alude a los rasgos pintorescos, peculiares, costumbristas de un lugar, de un paisaje, de una situación, resaltando lo que tienen en su singularidad” (Lauria 2012, p. 95). En esta tarea de definir las voces “propias”, “locales” que se incluían en obras de carácter literario, sobresale —continúa diciendo Lauria 2012— también el trabajo del poeta gauchesco Hilario Ascasubi (1807-1875) quien en su obra *Los mellizos* (1850), origen de su famoso *Santos Vega* (1872), definió una serie de vocablos del mundo rural como *cimarrón*, *gaucho* y *ombú*.

Este trabajo de Ascasubi ya había sido destacado por Ayestarán (1957)³⁹ como el primer vocabulario regional que se publica en Montevideo. Radicado en esa ciudad durante el rosismo, Ascasubi publica en 1850 las dos primeras entregas de *Los mellizos ó rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina* y “al final de cada entrega figura un índice alfabético de las voces y modismos usados en el libro, con su correspondiente explicación” (Ayestarán 1957, p. XIII). El segundo vocabulario criollo, también según Ayestarán, fue publicado en los *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata* de Alejandro Magariños Cervantes, editados en París en 1854⁴⁰. En ellos

39 Ayestarán, Lauro. 1957. “Prólogo” al *Vocabulario rioplatense razonado* de Daniel Granada (1957 [1889]), VII-XIX. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Vols. 25 y 26. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

40 Magariños Cervantes, Alejandro. 1963 [1854]. *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata*. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 35. [Prólogo de Juan E. Pivel Devoto].

“su autor analiza las voces más transitadas de la primitiva poesía gauchesca” (Ayestarán 1957)⁴¹.

Con todo, ya en un poema del fundador del género gauchesco, el montevideano Bartolomé Hidalgo, publicado, según Praderio (1986, p. XLIV),⁴² en hoja suelta en Buenos Aires en 1820, el autor incorpora algunas notas, la mayor parte de ellas de carácter léxico. El propio título de la composición tiene un tono de provocación al enemigo imperial español y, simultáneamente, de contraste en el uso de la lengua: “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII. Y saluda al Conde de Casa Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma” (cfr. Coll 2012)⁴³. En efecto, se trata del único cielito o diálogo de Hidalgo en el que se comenta en el paratexto titular el uso del “idioma” en que se escribe. Asimismo, el ya mencionado Magariños Cervantes escribe apuntes léxicos para su poema *Celiar* (1852)⁴⁴: en la nota 63 explica la razón por la cual pone notas que le “parecen oportunas por cualquier concepto, otras innecesarias para los lectores americanos; pero indispensables mientras que no exista un diccionario de palabras y locuciones *criollas*, para otros lectores del opuesto hemisferio, donde circulan o pueden circular los libros escritos en el Nuevo Mundo.”⁴⁵

En cualquier caso, el uso de regionalismos no es una novedad (de fines) del siglo XIX en el Río de la Plata. Si nos remontamos en el tiempo, ya encontramos voces regionales en Martín del Bar-

41 Ayestarán ob. cit., XIV. Además, en la serie final «Cuadernos de costumbres» de los *Estudios Literarios* de Francisco Bauzá (1885) se presentan algunos vocablos y expresiones típicas del habla de los gauchos. Sin llegar a ser un vocabulario explícito, como lo aclara Ayestarán (1954, p. XIV), se brinda información de gran valor para los estudios lingüísticos

42 Praderio, Antonio. 1986. “Prólogo” a *Obra completa* de Bartolomé Hidalgo, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 170, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, pp. VII-LXXXI.

43 Coll, Magdalena. 2012. “Entre la fiscalización y el registro del español del Uruguay de finales del siglo XIX: el vocabulario de Daniel Granada y el glosario de Eduardo Acevedo Díaz”. En José Luis Ramírez (coord.), *Por sendas ignoradas. Estudios sobre el español del siglo XIX*, Lugo, Axac, p.11-31.

44 Magariños Cervantes ob. cit.

45 Magariños Cervantes ob. cit, 1884, Tomo I, p. 86.

co Centenera (siglo XVI), en los escritos de jesuitas misioneros de principios del siglo XVII y XVIII, en Félix de Azara, en José Prego de Oliver, en las obras de los criollos José Manuel Pérez Castellano y Dámaso Antonio Larrañaga, de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, etc. Pero lo que es nuevo en los últimos años del siglo XIX —el período que aquí nos ocupa— es el hecho de que el uso de estos regionalismos generó una reflexión sobre los mismos que se plasmó en variados productos de corte lexicográfico, que ordenan y recopilan estas palabras en diferentes formatos.

En esa época surgen los glosarios de Zorrilla de San Martín, de Acevedo Díaz y de Fernández y Medina, de los que ahora volvemos a ocuparnos. Los títulos de sus obras dialogan, de alguna manera, entre sí: Zorrilla titula su vocabulario “Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto,”⁴⁶ Acevedo Díaz lo publica con el encabezamiento “Aclaración de algunas voces locales usadas en esta obra, para mejor inteligencia de los lectores extraños al país”⁴⁷ mientras que Fernández y Medina rotula solo al primero de ellos, como “Declaración de algunos modismos rioplatenses usados en los artículos de este tomo”⁴⁸. Detrás de los tres títulos hay una emergente conciencia lingüística que ve diferencias entre la variedad de español en la que fueron escritas estas obras y la variedad de español de un posible lector “extraño al país” que no conoce las “voces indígenas”, “algunas voces locales” o los “modismos rioplatenses”. Hay una necesidad de plasmar lo local y lo diferente en el plano de la lengua y, probablemente, una preocupación general por la lengua que se hablaba en la época, probablemente una conciencia de una variedad de español con características propias, principalmente en el léxico, pero, con alguna nota a nivel fonético. También se entrevé una preocupación centrada en lo indigenista, en el caso de Zorrilla, y más vinculada al léxico regional en su totalidad, en los casos de Acevedo Díaz y Fernández y Medina.

No sabemos en concreto si estos autores se habían leído entre sí o si habían leído a Granada o tenían noticias de la empresa que Bermúdez estaba desarrollando. Solo tenemos algunos indicios de cómo

46 Zorrilla ob. cit., p. 201.

47 Acevedo Díaz ob. cit., p. 397.

48 Fernández y Medina ob. cit., 1892, p. 167.

circulaban estos materiales lexicográficos en la época. No sabemos si Granada leyó a Acevedo Díaz. Sin embargo, podemos saber, a través de una carta que Acevedo Díaz le escribió a Alberto Palomeque, que el autor de *Nativa* conocía la existencia del *Vocabulario* de Granada, pero que no tuvo acceso al mismo antes de escribir sus glosas, aspecto que el escritor lamenta al tiempo que resalta su exclusiva creación del vocabulario para la novela que publicaría pronto en Montevideo (*apud* Castellanos 1969)⁴⁹. En epístola del 18 de setiembre de 1889, enviada desde La Plata, Eduardo Acevedo Díaz escribe:

Mi querido Alberto:

Recibí tu telegrama y tu esquila, más nó la carta de que en ésta me hablas. Agradézcote los conceptos. Puedes contar como lo deseas, con mi novela, para el 15 del entrante. Hé leído los sueltos que me has dedicado en “La Opinión Pública”, y quedo reconocido, aunque no me creo merecedor á los elogios. La novela se titula *Nativa*.

Irá acompañada de un vocabulario de términos locales, como apéndice. Con este motivo, debo prevenirte que, apesar de haberlo pedido varias veces, no he logrado obtener el libro de Daniel Granada *Vocabulario Rio Platense*, que deseaba, para compulsar y confrontar. El vocabulario pequeño de *Nativa*, es, pues, mio exclusivo. Con todo, desearía me obsequiases con un ejemplar á la brevedad posible.

[---]

Un abrazo de tu amigo

Ed.o Acevedo Díaz⁵⁰

Cabe recordar que *Nativa* aparece, como tantas novelas de su época, en folletines de un periódico, en este caso, *La Opinión Pública*, de Montevideo. La novela salió en 84 entregas que comenzaron

49 Castellanos, Alfredo. 1969. “Cartas de Eduardo Acevedo Díaz al Dr. Alberto Palomeque (1880-1894)”. *Revista de la Biblioteca Nacional* 2, mayo, p. 57.

50 Se mantiene la ortografía original.

el 25 de octubre de 1889 (Castellanos 1969),⁵¹ el mismo año en que Granada publicaba la primera edición de su vocabulario, y terminaron el 6 de febrero de 1890, a pocos días de que saliera la segunda edición de Granada.

Por otra parte, sabemos que Fernández y Medina leyó la obra de Granada, ya que lo cita cuando consigna la voz *isla* que aparece definida como “Por traslación, conjunto de árboles ó monte de corta extensión, aislado, que no está junto á río ó arroyo”, definición a la que se le agrega, entre paréntesis, la fuente de la que proviene: “(Granada)” (Fernández y Medina 1893, 1923). Esta referencia es importante porque prueba que Fernández y Medina había tenido acceso al trabajo de Granada y nos habla de cierta circulación de recursos lexicográficos en la época. Por otra parte, Zorrilla no podría haber citado a Granada ya que este publica su vocabulario un año después de que se publica *Tabaré*; Granada no cita a Zorrilla, aunque sí a otros autores como Magariños Cervantes.

De hecho, la amistad entre Granada y Magariños Cervantes está ampliamente documentada. En primer lugar, es el último quien prologa la primera edición del *VRR* en 1889. Ya había escrito Granada, en 1884, un extenso ensayo sobre los «Antecedentes y carácter de la literatura en el Río de la Plata», quizás el estudio más cuidadoso realizado sobre el tema en territorio uruguayo en esa época, como prólogo a *Palmas y Ombúes*, de Alejandro Magariños Cervantes⁵² en el que trata al poeta de “Patriarca ilustre de las letras Uruguayas” (Granada en Magariños Cervantes 1884)⁵³. Acevedo Díaz comparte con Granada, aunque en diferente grado, su admiración por el escritor Alejandro Magariños Cervantes, como se desprende de la correspondencia que Acevedo Díaz mantuviera con su amigo Alberto Palomeque (*apud* Castellanos 1969).⁵⁴

A fines del siglo XIX el escritor hace de lexicógrafo y produce un discurso que legitima su práctica. Es una época de producción de elementos identitarios, desde símbolos de la patria hasta manuales de historia o geografía, pasando además por un elemento prototí-

51 Castellanos ob. cit, p. 11, nota 10.

52 Magariños Cervantes ob. cit.

53 Granada en Magariños Cervantes, ob. cit, p. 46.

54 Castellanos ob. cit, p. 65-68.

pico como es la literatura. Desde esta perspectiva, resulta claro el papel simbólico que tuvieron estos anexos en obras de autores que estaban construyendo el imaginario nacional, como lo son Zorrilla y Acevedo Díaz. Fernández y Medina tuvo otra suerte como escritor pero no sería justo que las razones por las cuales no se le considera un autor de primera línea se extendieran a su labor lexicográfica.

De todas maneras, los vocabularios de los tres escritores citados han pasado prácticamente inadvertidos como buena parte de la producción de glosarios en general, de esos glosarios que permanecen “ocultos” o “escondidos”, por así decirlo, en las obras que les dieron origen. Son, sin embargo, antesala de lo que ocurrirá en la lexicografía uruguaya del siglo XX, ya que claramente funcionan como antecedentes de los vocabularios gauchescos o campesinos que se publicarán posteriormente, como productos lexicográficos autónomos. Como tales deben ser vistos a la hora de pensar la historia de la (meta) lexicografía del Uruguay.

Y deberán ser rescatados junto a dos obras emblemáticas de la lexicografía regional y uruguaya, la de Granada y la de Bermúdez, una lexicografía, hija de hombres allegados a las letras, la mayoría de ellos abogados, una lexicografía producto de una época en la que la condición de letrado y de lexicógrafo se solapaban. Es un período, como todos, en el que literatura es el espacio en que se afirma la lengua y en el que, como en todas las épocas, la lengua “es un terreno en donde se dan las disputas por los lugares de poder dentro del relato de la identidad colectiva” (Ennis 2008 apud Huisa Téllez)⁵⁵.

La lexicografía uruguaya no es mediática. No fue tema para la creación literaria, como lo fue la obra de Samuel Johnson, autor de *A Dictionary of the English Language*, a fines del siglo XVIII. Su vida motivó dos biografías; una fue escrita por James Boswell y otra por John Hawkins, ambas en el siglo XVIII. También Sir James Murray, editor del *Oxford English Dictionary*, cuenta con un libro biográfico que narra las curiosidades y complejidades de esa obra titánica y de ese hombre adelantado a su tiempo (Winchester 2003)⁵⁶. En el propio siglo XIX, además, tanto la obra académica española como

55 Huisa Téllez ob. cit.

56 Winchester, Simon. 2003. *The meaning of everything. The Story of the Oxford English Dictionary*. Oxford/ New York: Oxford University Press.

la no académica motivan obras literarias (cf. Ahumada 2010)⁵⁷, hecho que no parece haber sucedido aquí. Nuestra lexicografía no llegó al teatro, como sí lo hizo la vida de María Moliner en la obra *El Diccionario*, del español Manuel Calzada Pérez, recientemente estrenada en Montevideo. No llegó a las conferencias TED (Ideas worth spreading), como sí lo hizo el *New Oxford Dictionary* en la charla que diera Erin McKean en 2007⁵⁸. La única referencia local, fuera del ámbito académico, podría ser la de la milonga “El diccionario” de Alfredo Zitarrosa. Pero, aquellos versos que Uds. recordarán (“Bravos lingüistas del diccionario, vayan juntando vocabulario, que ha de llegar el día, si es necesario, en que se hable un lenguaje interplanetario” ...) no parecen tener una referencia directa a nuestra lexicografía y, mucho menos, a nuestra lexicografía decimonónica.

Por esa misma razón, por esa misma invisibilidad, vale la pena rescatar nuestra lexicografía. Vale la pena recordarla. Vale la pena homenajearla. Y con ella honraremos el lema de la Academia, “*Vetere servat, foveat nova*” —conserva las cosas antiguas y promueve las nuevas.

57 Ahumada, Ignacio. 2010. “La crítica de diccionarios en la España del siglo XIX: el diccionario como tema para la creación literaria”. En Bernal, Torner y DeCesaris (eds.), *Estudis de lexicografia 2003-2005*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra. Institut Universitari de Lingüística Aplicada, p. 111-130.

58 Disponible en https://www.youtube.com/results?search_query=erin+mckean+ted. Consultado el 18 de mayo de 2015.

LAS CARTAS DE MIS ABUELOS O ALGUNAS CUESTIONES SOBRE EL ESPAÑOL EN EL URUGUAY

Virginia Bertolotti¹

Sr. Presidente en ejercicio de la Academia Nacional de Letras, Profesor Jorge Arbeleche

Sra. Secretaria de la Academia Nacional de Letras, Licenciada Marisa Malcuori

Señores académicos, estimados colegas y queridos amigos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Facultad de Información y Comunicación y del Programa de Lectura y escritura en español, estimados estudiantes y exestudiantes, queridos amigos, querida familia:

Como es de estilo, pero no por ello sin sentimiento, agradezco a esta corporación haberme integrado a ella a través de mi nombramiento, particularmente a Ricardo Pallares, mi profesor en el liceo Dámaso Antonio Larrañaga, quien me enseñó a ver el estudio de la literatura no como una cuestión de expresión de sentimientos o de autores o de expresión histórica y cultural —que también lo es—, sino como un fino trabajo con la materia lingüística; y también a mi profesor Adolfo Elizaincín, de quien aprendí el rigor en el trabajo académico.

Agradezco también a Marisa Malcuori su exageradamente elogiosa presentación. También Marisa fue profesora mía, hace casi treinta años y me sigue resultando un privilegio poder trabajar con ella —ahora en la Comisión de Gramática de la Academia— por su conocimiento y por su pasión y honestidad intelectual.

Me precedió en la ocupación del sillón académico que hoy asumo Carolina Escudero, quien integró la Academia Nacional de Letras entre 2002 y 2013. Poco puedo decir de su obra, en el sentido

1 Agradezco enormemente a Serrana Caviglia y a Antonio Lezama sus comentarios a versiones preliminares de este texto.

que le damos en el mundo universitario a la palabra obra. Escribió poco, o mejor dicho, publicó poco. No tuve ámbitos de trabajo o de amistad comunes, pero sé por otros que trabajaba mucho, que era generosa con su conocimiento y con su tiempo y que era una amiga entrañable. Sé por mí misma —tomé con ella un curso de sintaxis del pronombre *se*, a fines de los ochenta— de su calidad docente, de su pensamiento sutil y exhaustivo y de su amor por la gramática del español. Seguramente, su obra consista en haber transmitido ese amor a otros.

Antes de ser ocupado por Carolina Escudero, el sillón fue de los Académicos Fernán Silva Valdés (entre 1943 y 1969) y Julio C. Da Rosa (entre 1970 y 2001), ocupantes que no precisan presentación. El nombre del sillón es Ernesto Herrera quien fue un dramaturgo que murió muy joven (1876-1917), con una vida infeliz y una obra no muy exitosa en su época. Además de prosa recogida en *Cuentos brutales* (Herrera 1931) y de una sostenida actividad periodística, escribió obras teatrales: *El estanque*, *Mala laya*, *La moral de misia Paca* y *El león ciego*. Estas piezas son publicadas a su muerte por suscripción popular —un *crowdfunding*, dicen ahora creyendo hacer algo nuevo— con el objetivo de que el producto de la venta llegara a manos de su hijo, Barrett Herrera. Sus coetáneos lo consideraban el nuevo Florencio Sánchez, como señalaba Antón Martín Saavedra en su discurso luctuoso (Herrera 1917, p. 11).

Quizá la más conocida de sus obras sea *El león ciego*, que fue presentada por última vez en una puesta de la Comedia Nacional en el Teatro Solís en 2007, sesenta años después de que la Comedia inaugurara sus actividades con esta misma obra en 1947. También es recordada por una puesta exitosa por el teatro *El Galpón* en 1962. *El león ciego*, leída hace ya muchos años, llamó mi atención sobre aspectos del español rural y me llevó a unas reflexiones que he ido madurando con el tiempo algunas de las cuales voy a compartir con ustedes en la tarde de hoy. En esa obra de principios de siglo XX, se representa el mundo y el habla rural de dos generaciones, en una versión realista de lo teatral, deudora seguramente de Florencio Sánchez, quien tan bien ha caracterizado el habla de diferentes grupos sociales rioplatenses.

Sobre un habla rioplatense, justamente, quiero reflexionar con ustedes en la tarde de hoy, en términos de su historia y de su presente. Por una parte, en Uruguay decimos cosas que otros no di-

cen —pero en algún momento dijeron— como *pollera*, *gabán* o conservamos distinciones que otras comunidades de hablantes han perdido. Distinguimos *lo miré a los ojos* de *la miré a los ojos* a diferencia y más reciente empleo europeo de una única forma *le miré a los ojos*. ¿Somos por tanto conservadores? Por otra parte, hemos casi abandonado formas como *cantase* y preferimos la más nueva *canta-ra*; hemos resignificado palabras: no usamos *vereda* como ‘camino en el campo o dentro del bosque’ sino como ‘vía urbana para peatones entre la línea de construcción y la calle’. ¿Somos, por tanto, innovadores?

Para pensar sobre estas preguntas, analizaré un conjunto de textos escritos, entre fines de la década del ‘30 y principios de la década del ‘40 del siglo pasado, hace ochenta años. Es esta una diacronía muy breve, mucho más breve que las que solemos considerar en historia de la lengua y corresponde a un período que no suele analizarse en perspectiva histórica. Una mirada sobre los estudios dedicados la historia del español evidencia que los mayores focos de interés han estado en el español medieval, en el español áureo y en el español moderno, y que son menos frecuentes los estudios sobre el siglo XVIII tardío y menos frecuentes aun los estudios sobre el siglo XIX. Nada se ha dicho, hasta donde sé, del siglo XX en perspectiva histórica, que es lo que voy a hacer a continuación.

El corpus con el que trabajé, como saben por el nombre que di a este discurso, son textos de mis abuelos, escritos entre 1939 y 1944. En los próximos meses ellos cumplirían 100 años. Mis abuelos eran los jóvenes de la generación que vivió el mundial del ‘50 y que disfrutaron de creer que “como el Uruguay no hay”. Provenían de familias de inmigrantes y pertenecieron ambos a la primera generación en completar la educación primaria en sus familias y lo hicieron, por cierto, en la enseñanza pública.

Este epistolario de Lelio y María Elena se compone de cuarenta piezas entre cartas, notas y esquelas; incluye también algunos pocos textos escritos por otros o para otros. Las cartas se corresponden con momentos de distancia mayor: una ida de Lelio a Buenos Aires a jugar al básquetbol, una enfermedad leve de él, una ida al interior de María Elena. El resto son notitas enviadas con motivos varios, muchas veces de una cotidianeidad absoluta. Cabe recordar que en esa época, las personas de las clases populares se comunicaban a la distancia a través de mensajeros, que frecuentemente se queda-

ban esperando la respuesta inmediata. La vida bajo un mismo techo —matrimonio mediante— disminuyó el número de comunicaciones a distancia y la llegada del teléfono explica el fin de la comunicación escrita entre ellos.

Como dije, han pasado tres generaciones. Lelio y María Elena estaban entre sus veinte y sus treinta cuando escribieron estos textos, como lo están hoy sus bisnietos Luciana, Edu, Sofía y Rodrigo, que suplen la distancia física con formas de comunicación más diversas y en las que el uso de la lengua escrita tiene características distintas. Del conjunto de fenómenos de interés lingüístico relevados en las cartas, por ejemplo, cuestiones léxicas como los préstamos *orticaria*, *chau*, *salute*, *grippe* (escrita con grafía francesa) o los uruguayismos *pronto* con el sentido de 'listo', *programa* con el sentido de 'salida, visita, plan de ocio' o las expresiones *los otros días*, *a lo grandes señores* o *como en Colombes*, escogí dos rasgos gramaticales que han cambiado en estas tres generaciones y que nos permiten reflexionar sobre la lengua que empleamos.

Cuando me refiero a qué ha cambiado, no me pregunto —no se lo pregunta ningún lingüista— si el cambio ha sido bueno o malo. No me voy a ocupar aquí de la corrección idiomática —aunque alguien podría pensar que es esa una tarea de Académico de la lengua— sino de la descripción y, en alguna medida, de la explicación de algunas características de los cambios en nuestro español. Estos no son excepcionales. Lo natural es que las lenguas cambien aunque ese cambio sea mayoritariamente imperceptible a los hablantes de una generación. Así como también es natural que las lenguas entren en contacto con otras, por lo cual, la historia de los contactos lingüísticos de nuestro actual territorio, que reviso rapidísimamente a continuación, no debe ser considerada excepcional. Quizá la única peculiaridad sea la cantidad y variedad de contactos en un lapso históricamente breve, que entiendo necesario recordar antes de seguir adelante.

La historia de la lengua española en el Uruguay comienza con hablantes de diferentes modalidades del castellano aprendidas en diferentes lugares en España, hablantes que se encontrarán antes de partir, o durante el viaje o en América. Llegados a este continente, tuvieron que comunicarse con hablantes de diversas lenguas indígenas. Muchos indígenas aprendieron español y se lo transmitieron a sus hijos, y, como cualquier persona que incorpora un artefacto cultural, lo modificaron al adecuarlo a sus posibilidades y a sus

necesidades. En el caso específico de lo que hoy conocemos como Uruguay, en el siglo XVIII, siglos después de ese primer contacto del español con lenguas habladas por las poblaciones indígenas, llegan poblaciones esclavizadas, hablantes de lenguas africanas; llegan también nuevos hablantes de español, de un español más moderno. Siempre estuvo, por otra parte, la otra lengua europea presente en América y en nuestro territorio: el portugués. A lo largo del siglo XIX y de parte del XX nuevas lenguas europeas se oírán en boca de masas de inmigrantes: modalidades lingüísticas de la Península Itálica, el francés, el gallego, el inglés, entre otras.

Volvamos pues, a los cambios en el español en el Uruguay a través de las cartas de Lelio y de María Elena. Analizaré aquí dos características del español de mediados del siglo pasado: el empleo de los futuros y de las formas de tratamiento.

Hemos convenido en llamar “tiempos futuros” a las expresiones de eventos (acciones, procesos, estados) que suceden con posterioridad al momento de uso de la palabra. En la historia de la lengua española las formas de expresar el futuro han sido muy variadas y ha habido una “llamativa renovación cíclica” (Melis 2006, p. 923) entre formas simples y perifrásticas (también llamadas compuestas o analíticas). Desde el empleo de formas analíticas *cantar lo he* —que se mantienen hasta el siglo XVII—, o de formas como *he de cantar* —que se mantienen muy productivas hasta el siglo XIX— llegamos a *voy a cantar*, pasando antes por *cantaré*. Esta forma simple (*cantaré, cantarás, cantará, cantaremos, cantarán*) se extiende a partir del siglo XVI; tres siglos después, se comienzan a utilizar nuevamente futuros analíticos o perifrásticos, compuestos con «*ir + a + infinitivo*»: *voy a cantar, vas a cantar, va a cantar, vamos a cantar, van a cantar*. La expresión del futuro a través de esta forma compuesta o perifrástica es algo reciente en la historia de la lengua española, ya que se remonta apenas al siglo XIX. En aquel momento las perífrasis se empleaban para expresar futuridad inminente, próxima (Melis 2006, p. 929), como en *La parte más aburrida de este discurso va a comenzar*. Luego, en una segunda fase (principios del siglo XX), la perífrasis se comienza a usar con valores prospectivos no inminenciales (Melis 2006, p. 930) aunque se mantiene la preferencia por el futuro simple para la expresión de lo más lejano en el tiempo (Garañana Camarero 2011, p. 93), como en *Este discurso se va a publicar (en dos meses)/El discurso se publicará (en dos meses)*.

En el Río de la Plata en la actualidad hemos abandonado las formas simples (como *cantaré*) para expresar tanto el futuro cercano como el futuro lejano (no lo hemos hecho, por cierto, en la lengua escrita académica o administrativa que reúnen géneros muy conservadores). Nadie dice *Mañana le contaré a Pedro cómo estuvo el discurso*, sino *Mañana le voy a contar a Pedro cómo estuvo el discurso* (o, incluso, *Mañana le cuento a Pedro cómo estuvo el discurso*, pero no es tema que nos interese ahora). Ninguno de nosotros diríamos *El año que viene iré a Austria en junio* sino que diríamos *El año que viene voy a ir a Austria en junio*.

Sin embargo, además de expresar la posterioridad de un evento con respecto del momento del habla, y como se señala en la NGLE “los sucesos venideros que se expresan con el futuro sintético [simple] admiten muy diversos matices: órdenes, solicitudes, recomendaciones, promesas, compromisos y otras nociones próximas a estas, en función de las cuales cabe esperar algún comportamiento futuro del hablante o del oyente” (NGLE, 2009, § 23.14d). En una oración como *Serán las siete, es hora de ir terminando este discurso*, estoy haciendo una conjetura con respecto a la hora. Si digo *No bien termine haremos un brindis* estoy anunciando mi intención. Si digo *Los presentes desalojarán con calma si suena la alarma de incendio* estoy señalando una obligación a los presentes. Pero no se trata, en rigor, de futuros, ya que podría decir las mismas cosas en pasado manteniendo los significados que señalé: *A las siete menos cuarto ayer dije que serían las siete, y que era hora de ir terminando el discurso*, y sigo significando una conjetura con respecto a la hora; en *Dijo que no bien terminara harían un brindis* no se pierde el significado de intención y si digo *El organizador señaló que los presentes desalojarían con calma la sala en caso de incendio* sigo señalando una obligación de los presentes. En el Uruguay, actualmente, en el español coloquial, solo conservamos el uso de conjetura. Para los usos temporales hemos abandonado absolutamente las formas simples.

Las cartas de Lelio y María Elena nos permiten hacer una cala en medio del siglo XX y corroborar que los usos de las formas simples de futuro eran similares a los usos actuales en otras variedades de español. Nos permiten saber que hace tres generaciones la forma verbal de futuro se usaba para suposiciones o conjeturas, y también para intenciones y obligaciones, incluso en la lengua coloquial, así como para la expresión del futuro cercano y del lejano.

Veamos algunos ejemplos de expresión de conjetura:

1. ya me había enterado por los diarios argentinos que como **supondrás** compré con ese fin. (...)

Te **extrañará** que te escriba por avión pero lo hago porque presumo que **deseas** una carta mía (quizás este equivocada y te sea indiferente recibirla unas horas después).

Carta, 18. 12. 1939, María Elena

También empleaban el futuro simple para expresar posterioridad no inmediata al momento de la enunciación como vemos en (2) y (3), tal como lo hacen hoy hablantes de español europeo incluso en una comunicación cercana e informal.

2. Imposible ir esta noche, estoy ahogado de trabajo, mañana **estaré** contigo.

Nota, 6.7.1939, Lelio

3. (...) si el domingo no estás bien quédate tranquilo que ni hoy voy al cine ni **saldré** mientras tú estés en cama.

Nota, 10.11.1939, María Elena

Probablemente, en la actualidad, en una comunicación de estas características —correo electrónico, mensaje de texto, *whatsapp*— usaríamos las formas perifrásticas, esto es *voy a estar* contigo, *no voy a salir*.

Más extraña aun puede resultar para los jóvenes (y para los no tan jóvenes) actuales la expresión del futuro cercano —la tarde del mismo día— con la forma simple, como vemos en el ejemplo (4):

4. Nata Querida:

Hoy es el cumpleaños de la hijita de Mario y estamos invitados (...)

Yo me **compraré** camisa, zapatos y corbata y **estrenaré** un traje nuevo.

Carta, s/d c.1942, Lelio

Como ya ha sido señalado por Melis, quien aporta datos para la modalidad de español mexicana, “la expansión del futuro perifrástico a expensas de futuro simple ha progresado a lo largo de siglo XX con asombrosa desigualdad entre los miembros de la comunidad hispanohablante” (Melis 2006, p. 935). La expresión de eventos futuros con «*ir + a + infinitivo*» está mucho más extendida en nuestra modalidad de español que en la modalidad del español europeo. Podríamos decir, entonces, que el español ha cambiado en tres generaciones en el Uruguay y que ese cambio marca una diferencia dialectal. En este sentido, juzgado por el uso de los futuros, deberíamos decir que el español en el Uruguay es muy innovador ya que preferimos la forma más reciente de expresión del futuro y la empleamos en un número de contextos mucho mayor que en otras variedades.

Pasemos ahora al otro caso que me interesa analizar, que son las formas de tratamiento, esto es, en los recursos lingüísticos que empleamos al dirigirnos a otros. Como es bien sabido, existen pronombres de tratamiento como *tú, vos, usted, vosotros, ustedes* existen formas verbales como *cantas, cantás, canta, cantáis, cantan*. Así también hay nombres y pronombres posesivos. De este conjunto de expresiones me voy a centrar solo en los pronombres personales y en los verbos.

La actual generación joven emplea casi una única forma para dirigirse a otros: *vos* como pronombre y verbos agudos (en las flexiones en que esto es posible). Dicen entonces, *vos cantás, vos tenés, o vos venís*. Excepcionalmente, pueden utilizar el pronombre *tú* en lugar de *vos*. Estos mismos jóvenes, en muy escasas situaciones utilizan la forma *usted* con su verbo correspondiente: *¿Me podría decir la hora, por favor?, Pase usted primero* son frases que raramente pronuncian y les cuesta encontrar a quién decírselas.

Si analizamos el uso de las formas de tratamiento tres generaciones atrás encontramos una situación muy distinta. Vemos que Lelio trataba de *usted* a quien luego sería su cuñada:

5. [escrita a máquina]

Estimadisima Nena:

Después de desearle que se haya divertido mucho anoche en el baile, le pido que por favor me **mande** decir por el portador de esta donde se puede encontrar a Ramón (...)

Ya sé que el Solis estuvo fenómeno y que **se divirtió** mucho, saludos a todos y muchos más que a todos a la Beba y **dígale** que a las 6 y 15 voy por casualidad a tomar mate.-

Carta, c. 3. 1939, Lelio

Y Lelio trataba de *usted*, por supuesto, a quien luego sería su suegra, y lo hacía tanto él como su hermana y su madre, como podemos ver en estas tres cartitas incluidas en la misma hoja (6), (7) y (8), que tuvieron el propósito de que se le permitiera a su novia María Elena llevarle tostadas porque estaba enfermo:

6. Doña Margarita:

Querida Señora:

(...) Quisiera pedirle un favor, que desde luego **Vd.** me lo **hará** con esa bondad que la caracteriza, que **Vd. deje** que su y mi Bebita querida venga mañana temprano a traerme unas tostadas que necesito para mi completa curación, además como todavía estoy muy débil necesito tenerla a mi lado para reconfortarme mirándola. (...)

Muchos saludos para todos y besos para Pelusa, el nene y Graciélita.

Saludos

Lelio

7. PD. Doña Margarita: **Sea** buenita y **deje** venir mañana a la Beba para que me ponga los ganchitos y me marque los bucles.

Muchos Besos, Iris.

8. Uno mis regues ruegos a los de los muchachos y espero que nos **complacera** agradeciendo desde ya

S S S

Matilde

Cartas, c. 11. 1939, Lelio

Lelio y María Elena, sin embargo, no se trataban de *usted* entre sí siendo novios como sucedía con la generación anterior, en la que el tuteo era síntoma de intimidad. Recordemos esta carta publicada por Barrán y que corresponde aproximadamente a 1919:

9. Mi cariño, como **tú** lo sabes, he llegado a un extremo indecible, impulsada por este gran fluido que invade toda mi persona, he tenido **el gran atrevimiento de pedirte que me digas de «tú» ¡Perdóname!** Ha sido un **momento indigno de una señorita**, que ahora lo lamento. ¡Pero es tanto lo que te quiero! (...)

Carta de Chela a Alfredo c.1919, en Barrán (2001, p. 63)

Efectivamente, ya no se trataban de *usted* los novios en los años 40 pero sí se podía ver un cambio en el uso de los pronombres. A medida que se conocen más Lelio y María Elena pasan del *tú* al *vos*.

En la primera de las notitas conservadas, Lelio es consistentemente tuteante en los pronombres y en los verbos:

10. Querida Beba:

Hoy se cumplen dos meses de una fecha que para mi es como el comienzo de una nueva vida llena de un encanto y una dulzura que nunca había conocido y que solo a **ti** debo el conocerla, te estoy muy reconocido pues me has dado una felicidad que jamás hubiera imaginado que existiera.

Recibe todo el cariño que para **ti** tiene

Lelio

Nota, 6.6.1939, Lelio

Un año después, sin embargo, la vosea por lo menos verbalmente, como se observa en la siguiente nota (11):

11. Beba:

Trece meses: número fatídico que le trajo la orticaria a mi ñatita, pero que no traerá jamás ni ese número ni ninguna

otra cosa que exista en el mundo la infelicidad en nuestro cariño.

Te adora Lelio Buscasso [impreso] (...)

Vale: **Sabés** una cosa: qué linda **sos**, ñata.

Nota, 6. 5. 1940, Lelio

En ninguno de los textos de María Elena aparece el pronombre *vos*. Solo se manifiesta el voseo en el verbo y va aumentando en su frecuencia conforme pasan los años. De voseos esporádicos y en imperativo (que es donde comienza a aparecer con más frecuencia según se ha estudiado) se pasa a un voseo verbal generalizado, como surge de la comparación de la nota 1939 (12) con la de 1943 (13).

12. Querido Lelio:

No te **imaginas** lo triste que me deja el saber que estás enfermo y no puedo estar a tu lado, pero antes está tu salud, así que **cuídate** mucho y si el domingo no estás bien **quédate** tranquilo que ni hoy voy al cine ni saldré mientras **tú** estés en cama.

Decile a tu hermanito que perdone la forma en que fue recibido pero no sabíamos de quien se trataba. Te quiere con locura Beba

Nota, 10.11.1939, María Elena

13. Viejito Querido:

(...) **Venite** tempranito ya que no pudiste venir a almorzar porque si no el día se me va a hacer muy largo. (...).

Hasta luego negrito **veni** tempranito y contento y te vuelvo a pedir que vayas al oculista y **decile** que **tenés** depresión a ver si te dice que es de la vista.

Un beso grande de tu

Beba

Carta, s/d. c. 1943, María Elena

Lo visto nos señala dos cuestiones: por un lado, la jerarquía que ha tenido el tuteo, extraña si la comparamos con su significado en otras variedades de español. Este pronombre tiene unos valores de distancia, de cuidado que no son compartidos por otras zonas hispanohablantes, lo cual constituye una peculiaridad del español en el Uruguay. Como es sabido, esta variedad tiene por lo menos tres formas pronominales distintas (*tú, vos y usted*) cuando vamos a tratar a otra persona. La explicación de esta conformación lingüística tiene una larga historia, que voy a tratar de sintetizar aquí.

Cuando la lengua española llega a esta zona de América en los siglos XVI y XVII, como ya he señalado (Bertolotti 2011 a y b, 2012, 2015), el sistema de tratamientos de aquellos hablantes tenía tres formas posibles, igual que ahora en Uruguay: *tú, vos* o *vuestra merced*² > *usted*, aunque los significados eran distintos a los actuales. En esos siglos, el uso del pronombre *tú* se limitaba a situaciones de cercanía. El tuteo solo se daba entonces entre interlocutores que se conocían profundamente o desde temprana edad, preferentemente debían ser del mismo sexo y tener relaciones familiares y, en estas, solo un locutor de mayor edad podía tratar de *tú* a un familiar, pero no era posible lo contrario. Fuera de la intimidad, se trataba de *tú* solo a los criados. *Vuestra merced* tuvo dos usos básicos, originariamente en el estamento superior: sus integrantes recibían este tratamiento o se lo dirigaban entre sí.

En consecuencia, en todas las situaciones en las que no correspondía emplear *tú* o *vuestra merced* > *usted* se empleaba *vos*. Este tratamiento se usaba tanto en contextos de cercanía como de lejanía, tanto en contextos no deferenciales como deferenciales, tanto dentro como fuera de la familia, cubriendo entonces, la mayor parte de las necesidades comunicativas de los hablantes. Ese sistema tripartito, con un *vos* muy extendido, es el que manejaban los europeos hispanohablantes que llegan a América en el siglo XVI y, por tanto, el que aprenderán las primeras poblaciones indígenas que incorporan el español a su repertorio comunicativo.

Si avanzamos dos siglos, y analizamos cómo estaba constituido el sistema de tratamientos en el siglo XVIII, nos encontramos que

2 O alguna de las formas intermedias, como *vuesa merced*, *vuested*, entre otras.

el *vos* había desaparecido en la Península Ibérica y que el espacio comunicativo que antes ocupaba *vos* se había dividido entre *tú* y *vuestra merced* > *usted*, por factores de lingüística externa (ascenso de la burguesía, decaimiento de la nobleza, cambios sociales e ideológicos) y por factores de lingüística interna (gramaticalización de *vuestra merced* > *usted*). La nueva generación de españoles que viene a América impulsada, entre otras razones, por la voluntad borbónica de tomar las riendas del continente, tiene, pues, solo dos formas pronominales para dirigirse a otra persona: *tú* y *usted*.

Si al pensar el caso de nuestro país solo consideramos el establecimiento formal de la corona española en el siglo XVIII, es inexplicable que seamos un país con un voseo muy extendido. Sin embargo, si tomamos en cuenta la historia de la población de la región incluyendo en ella los primeros siglos y no pensándola a partir del siglo XVIII (Lezama 2008), podemos pensar en una permanencia del *vos* desde el siglo XVI que se conserva en hablantes rurales. Efectivamente, los estudios realizados sobre esta cuestión tanto con base en cartas como con base en piezas teatrales de principios del siglo XIX (Bertolotti 2011a y b, 2012, 2015 a y b), muestran presencia del voseo en personas o en personajes de origen rural y el uso de tuteo en personas y personajes de origen urbano o europeo. Esto es, existió en nuestro actual territorio una doble norma dentro a la misma comunidad de habla y es esa doble norma la que se sigue reflejando todavía en la generación de Lelio y María Elena y se reflejará todavía en algunas generaciones más.

Insisto, el voseo viene del mundo rural, no es una innovación urbana (Fontanella de Weinberg 1985); no es una importación de Buenos Aires (Elizaincín, Malcuori, Bertolotti 1997). La pregunta es entonces por qué voseaban quienes vivían en el campo. Recordemos, por un lado, que en la época de los primeros contactos culturales y lingüísticos, las formas que tenían menos restricciones de uso eran las del paradigma de *vos*. Eran, en buena medida, las menos marcadas y por lo tanto las más escuchadas por los grandes difusores del español en América, que fueron los indígenas que incorporaron la lengua española a su repertorio comunicativo. Consideremos, por otro lado, que las poblaciones rurales tuvieron una base demográfica indígena mucho mayor (por no decir casi exclusiva) que las que tuvieron las poblaciones urbanas, en donde se concentraba la mayor parte de los españoles que iban llegando.

Por tanto, y a diferencia de lo que se ha señalado (por Fontanella de Weinberg (1976, p. 269), entre muchos otros), entiendo que la actual distribución del voseo en América no tiene que ver con que *vos* y *tú* significaran más o menos lo mismo al momento de la llegada del español a América sino que hubo dos normas, dos tradiciones. Una, anterior en el tiempo, en la que predomina el *vos* áureo, por llamarlo de alguna manera, el que servía para todo, menos para los nobles y para los viejos y queridos conocidos o para los chicos o los pares de la familia. Este voseo *áureo* se instala fuertemente en el habla de los primeros hispanohablantes en América, algunos hablantes nativos de español y otros que lo aprendieron como segunda lengua. Otra norma, posterior en el tiempo, más innovadora —si tomamos como eje el español europeo del siglo XVI— en la que buena parte de los significados semánticos y pragmáticos de *vos*, son asumidos por *tú* se toma como más prestigiosa y es la que ha enseñado la escuela uruguaya, lo cual explica, que muchos hablantes usen ambas formas, *tú* y *vos*, reservando la primera para situaciones más formales, más cuidadas, más poéticas, más magisteriales.

Es esta la razón histórica por la que hemos creado una forma casi desconocida para otros hablantes de español que es *tú aprendés, tú querés o tú escribís*, esto es, un pronombre tuteante con un verbo voseante, con lo cual no nos entregamos totalmente al voseo ni somos totalmente tuteantes. Esta conservación del pronombre tuteante está en proceso de cambio actualmente: ya no lo escuchamos extensamente en los jóvenes educados actuales. Estudios sociolingüísticos recientes que realizan señalamientos en este sentido (Weyers 2013).

Podemos volver ahora a la pregunta formulada antes sobre las características del español en el Uruguay. Como vimos en el primero de los temas tratados, nuestra modalidad de español innova extendiendo el futuro formado por «*ir+a+infinitivo*» a todos los contextos posibles menos al de la conjetura y lo hace más rápidamente que otras modalidades de español. Como vimos en el segundo de los temas tratados, hemos conservado una forma que otras variedades han perdido (el *vos* y una flexión verbal acorde en algunos tiempos verbales), hemos innovado resignificando las formas tuteantes y creando una forma combinada *tú tenés*. No podemos, y no sé si tendría sentido intentarlo, decir si esta variedad es conservadora o innovadora.

Sin embargo, sí me atrevo a afirmar que es una modalidad renovadora, recreadora. Es un español dinámico, quizás porque muy dinámica ha sido la historia de sus contactos lingüísticos, contactos que tuvieron lugar en una sociedad flexible. Esta sociedad tiene una historia breve y, en consecuencia, las grandes instituciones normalizadoras como la escuela, la prensa, la academia poco han controlado los cambios en marcha, naturales a toda lengua.

Espero haber mostrado que el aporte que puedo realizar a esta academia no será el de clasificar, el de etiquetar o el de corregir sino pensar sobre algunas cuestiones de la lengua que hablamos todos los días y que es parte de nuestra identidad.

Bibliografía

- Barrán, José Pedro. *Amor y transgresión en Montevideo. 1919-1931*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental. 2001.
- Bertolotti, Virginia. *A mí de vos no me trata ni usted ni nadie». Sistemas e historia de las formas de tratamiento en la lengua española en América*. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de la República. 2015.
- (en prensa). «Voseo and Tuteo, the Countryside and the City. Voseo in Río de la Plata Spanish at the Beginning of the Nineteenth Century» en Rivera Mills, Susana; Irene Moyna (título en discusión) Amsterdam/Philadelphia. Benjamins Publishing Company.
- «Claves para la historia del español en el Río de la Plata: avances y rectificaciones sobre el tuteo y el voseo», *RASAL* 1. 2012. p. 7-26.
- «Los cambios en la segunda persona del singular durante el siglo XIX en el español del Uruguay». Tesis de doctorado, <disponible en: www.historiadelaslenguasenuruguay.edu.uy>. 2011.
- Elizaincín, Adolfo; Marisa Malcuori; y Virginia Bertolotti. *El español en la Banda Oriental del siglo XVIII*. Montevideo. Universidad de la República. 1997.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz. *El voseo bonaerense. Visión diacrónica*. Bahía Blanca. Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. 1989.
- «Analogía y confluencia paradigmática en formas verbales de voseo», *Thesaurus*, 31 (2). 1976. p. 249-272.

- Garachana Camarero, Mar. «Del espacio al tiempo en el sistema verbal del español. Las perífrasis verbales *ir + a + infinitivo*, *venir + a + infinitivo* y *volver + a + infinitivo*» en Sinner, Carsten; José Luis Ramírez Luengo; María Jesús Torrens Álvarez (Coords.). 2011. *Tiempo, espacio y relaciones espacio-temporales desde la perspectiva de la lingüística histórica*. San Millán de La Cogolla. Cilengua. 2013.
- Herrera, Ernesto. *El teatro uruguayo de Ernesto Herrera. El estanque, Mala laya, El león ciego, La moral de misia Paca*. Con un prólogo titulado «Cómo surgió la iniciativa». Montevideo: Editorial Renacimiento. 1917.
- Herrera, Ernesto. *Su majestad el hambre (Cuentos Brutales)*. Con un estudio de Carmelo Bonet. Montevideo. Claudio García Editor. 1931.
- Legido, Juan Carlos. *El teatro uruguayo. De Juan Moreira a los independientes 1886-1967*. Montevideo. Ediciones Tauro. 1968.
- Lezama, Antonio. *La historia que nos parió. Un ensayo sobre la idiosincrasia rioplatense*. Montevideo. Linardi y Risso. 2008.
- [NGLE] Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid. Espasa. 2009.
- Melis, Chantal. «Verbos de movimiento. La formación de los futuros perifrásticos», en Concepción Company Company (Dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: La frase verbal*. Volumen 1, México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México. 2006. p. 423-478.
- Rela, Walter. «Prólogo» a Ernesto Herrera. *Teatro completo. Clásicos uruguayos*, Vol. 87. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. 1965. p. VII-XXXI.
- Weyers, Joseph R. «Linguistic attitudes toward the *tuteo* and *voseo* in Montevideo, Uruguay», *Spanish in Context*, 10 (2). 2013. p. 175-198.

IN MEMORIAM

EDUARDO GALEANO *IN MEMORIAM*

La Academia Nacional de Letras distinguió en 2013 a Eduardo Galeano (1940-2015) con el Premio Día del Libro —una placa artística de Gustavo Serra sobre diseño de Francisco Matto (1952)—. En la ocasión el autor hizo la devolución con un texto vigoroso que aparece en la página electrónica de la institución, titulado *Por qué escribo*, que es una clara muestra de su prosa y estilo que desborda a los géneros literarios más conocidos. Su obra oscila entre la crónica, el testimonio, el mito y la leyenda, el cuento simbólico y la prosa narrativa de énfasis poético, la transcripción y la glosa.

Antípodas de la discursividad de J.C. Onetti, centrado en los asuntos de la condición histórica de los seres y los pueblos postergados, Eduardo Galeano se propone aportar para la emancipación y la esperanza a través de la escritura. Siempre con apoyo en el relato verosímil, la ironía, el esperpento, la crónica, la hipérbole, las siluetas espirituales y políticas, a veces con rasgos de caricatura, de los más diversos personajes involucrados en las demoras y postergaciones seculares, desde el tiempo precolombino hasta nuestros días globalizados y con agenda electrónica.

Testigo del tiempo y de las culturas más diversas, cronista de la cotidianidad más exótica y olvidada, busca en la fuerza de las paradojas y los oxímoros la oportunidad para la memoria y la denuncia. También busca la oportunidad de mostrar los contrastes violentos y el pintoresquismo para provocar una reflexión que desoculte las trampas de lo ideológico.

No cabe duda que en muchos de sus libros se trabaja especial y progresivamente con lo poético, concretamente a partir de *Memoria del fuego*, con lo que logra resultados sensibles conducentes al redescubrimiento cognitivo y las iluminaciones comprensivas de lo histórico. Los paralelismos, repeticiones, inversiones, enumeraciones e imágenes, la comparación, los hipérbatos y metáforas, las transcripciones y situaciones discursivas, y las ricas variantes del punto de vista dan forma a una figuración intensa que no carece de piadosa ternura ni de airada conciencia histórica. Así lo hace sin abandonar las formas expresivas más próximas al habla, en alguna vecindad con

Mario Benedetti aunque hay diferencias notorias entre los hablantes ficcionales de ambos autores.

Eduardo Galeano, autor de más de cuarenta libros, traducido a más de veinte idiomas, no solo es conocido en el solar norteamericano y europeo sino que a diferencia de otros uruguayos de fama equivalente, es leído y conocido en varias áreas de África y de Asia. Por cierto que en esta difusión es determinante la identidad o proximidad política con otros pueblos que tienen ansias vivas de libertad y padecen resabios neocoloniales de sometimiento.

Así ocurre con la peculiar *Las venas abiertas de América Latina* (1977), más cerca del discurso político que del literario, con *Días y noches de amor y de guerra* (1978) o *Memoria del fuego* (1982-1986).

Periodista y director del semanario *Marcha* y de la revista *Crisis*, explorador de la cultura, viajero, cronista del dolor olvidado, comunicador, promotor cultural y político hizo de la lectura expresiva y la reproducción memoriosa de sus textos una acción humanista y humanizadora que reivindicó derechos e igualdades y proyectó luz sobre la historia. Con apego a las raíces multiculturales latinoamericanas, supo hablar de los sueños, las representaciones religiosas, las creencias, los saberes tradicionales, los miedos y costumbres.

En su prosa de textos breves suenan los nombres de los ríos y los héroes, de las cordilleras, selvas y sabanas, de los alimentos, las tradiciones, la flora y fauna real e imaginaria. Parece haber dado forma progresiva a una contra epopeya alternativa que también se nutre de las formas del habla española de América.

Su trayectoria tuvo los rasgos indiscutibles de una intelectualidad orgánica y coherente a la que sumó liderazgo, don de la palabra y pasión comunicadora.

Ricardo Pallares

CARLOS MANUEL VARELA *IN MEMORIAM*

Carlos Manuel Varela (1940-2015) se destacó en la dramaturgia y dio forma a una obra en la que trabajó hasta el final. Es así que este año iba a dirigir en la Sala Zabala Muniz su nueva obra titulada *Las bestias*. La enfermedad —que sobrellevó con silencioso coraje e integridad ejemplares— le impidió concretar el proyecto así como también le impidió el discurso de ingreso a la Academia Nacional de Letras que proyectaba con entusiasmo y en el que seguramente habría hecho valiosos aportes. Fue una figura del llamado teatro de la resistencia ya que durante el proceso dictatorial su escritura dramática se encendió y superó los rasgos vanguardistas iniciales. Así por ejemplo superó los rasgos que se advierten en *Happening* (1969) que disuelven los límites del escenario y por tanto los de la realidad ficcional afectando a la del entorno objetivo.

Luego las obras *Las gaviotas no beben petróleo* (1979), *Alfonso y Clotilde* (1980) y *Los cuentos del final* (1981) serán ejemplos del tránsito rápido hacia un teatro metafórico de neovanguardia, creador de ambientes sofocantes que, si por un lado hacen pensar en Harold Pinter y en Samuel Beckett, por otro instalan una temporalidad dislocada, y la recurrencia de obsesiones. Son obras que vinculan fuertemente a Carlos Manuel Varela con la promoción rioplatense en la que también destacan Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Roberto Cossa, Jacobo Langsner, Ricardo Prieto y Dino Armas.

Poco después *Crónica de la espera* (1986), *Sin un lugar* (1987) y *Las divas de la radio* (1996) —por ejemplo— muestran la fuerza creadora, la variación temática de su teatro que ahora presenta un lenguaje explícito sin abandonar las referencias críticas acerca de la realidad y los contextos de nuestra región. En estas obras también se valió de formalidades con ajuste a la teoría que llamó “del espejo fracturado”, según la cual al dividirse los puntos de vista del autor, de los personajes y de los espectadores, se genera un desacomodo en el que se multiplican y enrarecen los significados y los símbolos. Estos efectos generan una expansión controversial y preocupante de los asuntos, conflictos y contenidos. Para la referida expansión se vale tanto de elipsis, pausas, mutis y silencios elocuentes como de otros procesos de semiosis teatral. Estos significados con valor de

verdad escénica, se ven o se expresan a través de las grietas o fracturas en la situación dramática y en su desenvolvimiento. Asimismo por esas brechas aparecen algunos otros contenidos que colonizan al lenguaje escénico y eventualmente lo resignifican, no sin dejar de plantear grados de alienación y desfases existenciales inquietantes.

Carlos Manuel Varela es autor de más de veinte obras muchas de las cuales son de importancia unánimemente reconocida por la crítica, estrenadas y premiadas. Dio forma exitosa a un teatro con apego al lenguaje hispanorrioplatense, con vocación testimonial e interpretativa de los signos históricos y culturales de la segunda mitad del siglo veinte en Uruguay.

Fue director de la Escuela de Arte Dramático, docente de Literatura, gestor eficaz, miembro de Número de esta academia por breve lapso. Su perfil fue el de un hacedor con organicidad intelectual indiscutible y sin liderazgo. Por opción y por modesta profesión de la palabra y la medida.

Ricardo Pallares



Diciembre, 2015. Depósito Legal Nº 366.216/14
www.tradinco.com.uy

