

**DIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS**  
Mg. Marcela Zanin

**DECANO DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES**  
Prof. José Goity

**SECRETARIA ACADÉMICA**  
Dra. Liliana Pérez

**EDITORAS EJECUTIVAS**  
María Fernanda Alle  
Rosana Guardalá

**DESARROLLADOR WEB**  
Francisco Bergamaschi

**COORDINADORAS DEL COMITÉ DE EVALUACIÓN**  
Julieta Scenna      Julieta Viu Adagio

**CONSEJO EDITOR**

Comisión de Organización General  
Magalí Gómez Castillo  
Santiago Hernández Aparicio  
María Nieves Battistoni

Comisión de Corrección y Edición  
Gastón Daix (coord.)  
Marcela Alemandi  
Pablo Cinquini  
Renata Defelice  
Andrea Soledad Malvestiti  
Luján Noguera  
Anaclara Pugliese  
Pablo Serratti  
Gonzalo Villalba

Comisión de Comunicaciones  
Gonzalo Arzuaga  
Delfina Stortini

Comisión de Diseño  
Agustín Schiavón

**COMITÉ ACADÉMICO**

Beatriz Andrés  
Marcia Arbusti  
Nora Avaro  
Analía Capdevila  
Mariana Catalán  
Regina Cellino  
Marcela Coria  
Analía Costa  
Norma Desinano  
Federico Ferroggiaro  
Irina Garbatzky  
Javier Gasparri  
Luciana Martínez  
Cristian Molina  
Paula Navarro  
Liliana Pérez  
Judith Podlubne  
Germán Prósperi  
Patricia Rogieri  
Lucía Romanini  
Susana Rosano  
Carolina Sager

# ÍNDICE DE CONTENIDOS

## Presentación

## Artículos

1. Agustina Gimbatti. Acerca de los modos de comunicación académico-científica en dos concepciones de Lingüística. pp. 4-16.
2. Magalí Gómez Castillo. La pervivencia de f- inicial no aspirada en el español medieval del *Poema de Mio Cid*. pp. 17-36.
3. María Nieves Battistoni. Escritor fracasado. pp. 37-51.
4. María Belén Bernardi. *Dos colmenas*: dos miradas acerca de la sociedad española de posguerra. pp. 52- 65.
5. Renata Flavia Marcolino de Souza. Sujetos en tránsito: espacio e identidad en Combi, de Ángela Pradelli. pp. 66- 80.
6. Marina Maggi. Dylan Thomas y el modernismo. pp. 81-90.
7. Valeria Castillo. *A sangre fría*. Entre literatura y cine. pp. 91-106.

## Reseñas

1. Leandro Bohnhoff. Estudios sobre la variación en el español de la Argentina. Sobre: Di Tullio, Ángela (Coord.). (2013). *El español de la Argentina: estudios gramaticales*. Buenos Aires: Eudeba (186 pág.). pp. 107-109.
2. Santiago Hernández Aparicio. *Milton*, por Manuel Díaz. Sobre: Díaz, Manuel. (2015). *Milton*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario. pp. 110- 111.
3. Marina Maggi. De esta ceniza, bajo este sol. Sobre: Serr, Pablo. (2014). *De esta ceniza, bajo este sol*. Rosario: Serapis. pp. 112-113.
4. Manuel Díaz. Yo: la escritura. Sobre: *El escalofrío* y *El Naipe carbónico* de Guillermo Bacchini. pp. 114-116.
5. Florencia Giusti. Sobre: Santos, Jonatan. (2012). *El terreno infinito*. Rosario: Ivan Rosado. pp. 117-119
6. María Nieves Battistoni. El arte entre la miseria y el erotismo. Sobre: Walter, J., Campos, J., Paulinovich, L., & Negri, M. (Editores); Galassi, F. (Diseñador). (2015). El Corán y el termotanque. *Revista de Literatura y Artes*, 1(1, 2 y 3). pp.120-122

## PRESENTACIÓN

*Discursividades* es una publicación que tiene como centro a los estudiantes de la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, tanto a quienes comienzan sus estudios de grado como a aquellos que los están finalizando.

Este proyecto nace de la necesidad de generar un espacio académico que aloje la producción individual y colectiva que surge en el seno de la propia Escuela. En este sentido, su principal objetivo consiste en promover la circulación de trabajos que aborden temas relativos a las grandes áreas de la carrera: las lingüísticas y las literaturas.

A medida que el proyecto fue delineado y puesto en funcionamiento, observamos que este sitio propiciaría no solo el diálogo entre la Escuela y las otras carreras que se dictan en la misma Facultad, sino que además podría convertirse en una ocasión de intercambio local e internacional con otras universidades.

*Discursividades* es una revista dirigida a estudiantes y gestionada por ellos. Las coordinadoras de esta publicación hemos procurado ser coherentes. Entendemos que la profesionalización comienza durante la carrera, pensamos que conformar una serie de comisiones que ejecuten y resuelvan los momentos editoriales, sin saltar los procedimientos correspondientes tales como la doble evaluación, sería de sumo interés y aprendizaje para futuros espacios de trabajo.

Es fundamental destacar que este proyecto, que nace de la Escuela de Letras, no hubiese sido posible sin el apoyo y la colaboración de todos los docentes y graduados de la casa, que colaboraron rigurosamente en las instancias de evaluación de los artículos y reseñas que conforman el primer número de *Discursividades*.

Marcela Zanin  
Directora

María Fernanda Alle y Rosana Guardalá  
Coordinadoras



## ACERCA DE LOS MODOS DE COMUNICACIÓN ACADÉMICO-CIENTÍFICA EN DOS CONCEPCIONES DE LINGÜÍSTICA

Agustina Gimbatti

Universidad Nacional de Rosario  
agustinagimbatti@gmail.com

En este texto se aborda la lectura de dos artículos científicos inscriptos en marcos teóricos diferentes dentro del campo disciplinar de la lingüística –un estudio sintáctico en el minimalismo chomskiano y un estudio de interacción verbal en la perspectiva socio-lingüístico-cultural– con el objeto de relevar aquellas propiedades discursivas en las que la posición paradigmática particular se instancia.

El eje central de observación es la divergencia en los modos de comunicación escrita entre estudios lingüísticos que se inscriben en el campo de las ciencias denominadas naturales y aquellos que se inscriben en el de las sociales. Se trata de una contrastación que propicia la observación de conceptos como "paradigma", "creencias básicas" y "supuestos básicos subyacentes", y conduce a reflexionar sobre la consideración de legitimidad y validez en la producción de conocimiento en el campo lingüístico.

**PALABRAS CLAVE:** *Paradigma de Investigación Lingüística – Supuestos Básicos Subyacentes – Comunicación Académico-científica – Minimalismo – Perspectiva Social*

## 1. CONSIDERACIONES INICIALES

Una de las cuestiones relevantes –y que genera cierta polémica en la esfera académica– en la epistemología de los estudios lingüísticos es el disenso respecto al lugar que éstos ocupan o deben ocupar en el campo científico. En términos esquemáticos, se distinguen dos grandes visiones: por una parte, aquella que considera que la investigación en el campo del lenguaje forma parte de las ciencias denominadas naturales y, por otra, aquella que considera que sus producciones se inscriben en las ciencias denominadas sociales.<sup>1</sup> Se trata de una discordancia elemental acerca de cuál es el objeto de estudio de esta disciplina y cuál el método propicio para abordarlo. Estos tópicos se entrelazan con los problemas básicos de toda discusión epistemológica, problemas tales como qué constituye conocimiento científico (frente a una simple creencia), qué se entiende por discurso científico (distinto a otras configuraciones discursivas), en qué consiste la validación del conocimiento (sin la cual no puede ser reconocido por la comunidad científica general) y qué inviste a una investigación de carácter científico (distinguiéndola de una mera indagación).

En línea con esta discusión, este artículo tiene por propósito exponer ciertas características lingüístico-discursivas en la comunicación académica, que definen y distinguen a los trabajos de investigación lingüística según su postura con respecto a la naturaleza de esta disciplina. Específicamente, interesa dar cuenta de ciertas distinciones metodológicas que surgen a partir de la confrontación entre estas interpretaciones y de los modos en que éstas se configuran en la estructura discursiva. Se toma como marco para esta exposición la línea de análisis discursivo de filiación bajtiniana; se toman como rectores del análisis las categorías de género discursivo, orientación al interlocutor y sobreentendidos conceptuales.

Para este fin, se abordará "Dativos agregados y movimiento-A: un argumento a favor de la teoría de control por movimiento", presentado en 2011 en el *Congreso de la ALFAL* por Mercedes Pujalte y Andrés Saab, y "Argumentar narrando", escrito por Isolda Carranza y publicado en 1997 en la revista de la Universidad Autónoma de México, *Versión n° 7*. El primero se inscribe en el marco de la gramática generativa, donde desde el modelo teórico de principios y parámetros (en la década del ochenta), se sostiene que la lingüística es una rama de la psicología cognitiva y por tanto de la biología. Tras la propuesta del programa minimalista (en la década del noventa), se sostiene un marco biolingüístico por el cual la lingüística es una rama de la biología, esto es, se inscribe en las ciencias de la naturaleza. El segundo artículo se inscribe en el

---

<sup>1</sup> Se focaliza aquí sobre una discusión en particular, por lo cual no se ahondará en los debates ontológicos y metodológicos que ocurren entre líneas que comparten una de estas dos posturas.

marco de la sociolingüística interaccional,<sup>2</sup> que concibe al lenguaje producido por un hablante en su medio social y en un contexto específico y, por tanto, considera a la lingüística una ciencia social.

Este artículo está ordenado de la siguiente manera: en el apartado 2 se realiza un breve recorrido por algunas cuestiones relativas a la noción de paradigma; en el subapartado 2.1 se revisan ciertas conceptualizaciones del término, en 2.2 se observa el problema de la definición de la lingüística en cuanto ciencia social o ciencia natural, y en 2.3 se nota la noción de supuestos básicos subyacentes. En el apartado 3 se analizan y comparan los dos artículos científicos, Carranza (1997) y Pujalte & Saab (2011); en el subapartado 3.1 se señalan los requisitos de toda producción de conocimiento científico que pueda ser considerado válido, y se relevan ciertas distinciones que surgen a partir de las demandas genéricas específicas, en 3.2 se observan las lógicas que rigen la estructura de los textos, y en 3.3 se enuncian los términos teóricos y los sobreentendidos con los que cada artículo trabaja. En el apartado 4 se proponen algunas consideraciones finales.

## **2. CUESTIONES DE PARADIGMA**

### **2.1 Circunstancias de un concepto**

El término paradigma, de gran productividad para la observación epistemológica, subsume diversas acepciones. Un antecedente puede rastrearse en Kuhn (1962), quien considera el papel de la historia en el desarrollo del conocimiento científico y observa que, en distintos momentos de la historia de la ciencia, se ha establecido un consenso en torno a “una o más realizaciones científicas pasadas, realizaciones que alguna comunidad científica particular reconoce, durante cierto tiempo, como fundamento para su práctica posterior” (Kuhn, 1962: 33). Para constituir paradigmas, estas realizaciones deben presentar dos características esenciales: ser un logro sin precedentes, y así atraer un grupo duradero de partidarios, y ser lo suficientemente incompletas como para que este grupo de partidarios pueda continuar avanzando sobre esos problemas. De este modo, la noción propicia la contextualización del trabajo intelectual y genera conceptos como "paradigma metafísico", "paradigma físico-matemático", "ciencia moderna y ciencia pre-moderna", entre otros.

En el ámbito de los estudios lingüísticos, el concepto de paradigma mantiene hoy su eficacia, con otros antecedentes teóricos (p.ej.: el estructuralismo), y ha servido de instrumento para analizar las diferencias ontológicas, terminológicas y metodológicas que se presentan en investigaciones

---

<sup>2</sup> Ésta es la línea en la que Carranza ha enmarcado su investigación en los últimos años. Debe notarse, sin embargo, que en el contexto de producción de este artículo (1997), la autora enfoca sus estudios en el área de interacción socio-pragmática.

contemporáneas que pertenecen a la misma disciplina pero difieren en el modo en que conciben su objeto de estudio. En el marco de las ciencias sociales, Guba & Lincoln (1994: 107-108) definen paradigma como "sistema de creencias básicas o visión del mundo que guía al investigador no sólo en elecciones de método sino también de maneras ontológicamente y epistemológicamente fundamentales"; son los paradigmas los que "definen para los indagadores aquello de lo que ellos tratan y lo que cae dentro y fuera de los límites de la indagación legítima". Para los autores, "creencias básicas" de un paradigma de indagación son los elementos con los que responden a tres preguntas cruciales: cuál es la naturaleza de la realidad y qué es cognoscible en ella -la "pregunta ontológica"-, cuál es la naturaleza de la relación entre el sujeto investigador y su objeto de investigación -la "pregunta epistemológica"-, y de qué modo puede el sujeto investigador acceder a lo cognoscible -la "pregunta metodológica"-. Estos tres ejes están conectados de tal manera que la respuesta a cualquiera de estas tres preguntas determinará las otras respuestas posibles, sin importar el orden en que se las contemple.

Esta definición de paradigma permite contrastar distintos enfoques dentro de un mismo tipo de métodos de investigación en una misma época. Es una conceptualización que se distancia de la de Kuhn puesto que, en lugar de percibir un consenso acerca de una serie de realizaciones, se destaca una competencia entre proponentes de diferentes conjuntos de creencias, que buscan persuadir a la comunidad científica en general de las ventajas de su modelo como vehículo de acercamiento a una "verdad" que en cada caso se define de manera particular.

En este sentido, existe una extensa historia de cambios de paradigmas y cambios de modelos en su interior en las indagaciones sobre el lenguaje, cambios radicales de definiciones y métodos. En palabras de Milner (2000 [1986]: 189): "la historia de la ciencia del lenguaje será también la historia de modelos abandonados, retomados, modificados, vueltos a abandonar".

## **2.2 Ciencias sociales, ciencias naturales y lingüística**

Uno de los puntos de quiebre más significativos en la investigación lingüística es el que surge a partir de la distanciamiento de la gramática generativa del resto de los estudios lingüísticos (considerados tradicionalmente como parte de las "ciencias sociales" o "ciencias humanas"). Desde los comienzos de su carrera de investigación, Chomsky estableció la consideración de la lingüística como una rama de la psicología cognitiva y a ésta como una rama de la biología. Los principios de la gramática generativa buscan recuperar ese lugar para la investigación lingüística: "La lingüística, concebida como el estudio de la lengua-*I* y de *S(O)* constituye una parte de la psicología, en última instancia de la biología" (Chomsky, 1994 [1986]: 42); "el mentalismo contemporáneo, así

concebido, es un paso hacia la asimilación de la psicología y la lingüística a las ciencias físicas" (Chomsky, 1988: 17). Según esta posición, los estudios que abordan las frases efectivas producidas por los hablantes en situaciones temporoespaciales puntuales no serían objeto de una ciencia del lenguaje.

De esta discordancia esencial surgen desacuerdos en cuanto a la validación del conocimiento científico, desde el método de recolección y análisis de los datos y la relación entre el sujeto investigador y el objeto de su investigación, hasta el modo de comunicación científica a publicar y la lengua elegida para la circulación de los textos científicos. Así planteada la cuestión, lo que constituye el problema central de un paradigma puede no estar siquiera considerado en otro.

Observado este desacuerdo entre las interpretaciones, se da lugar a una más amplia discusión acerca del valor intrínseco de la investigación en ciencias sociales. Para los abanderados de la posición biologicista, la inversión de tiempo y recursos en la indagación científica debe hacerse en los proyectos que ayuden de manera comprobable a la expansión de las fronteras del conocimiento. En su opinión, esto puede realizarse sólo si se respetan los requisitos del método de las ciencias exactas. Para los defensores de una posición hermenéutica de lingüística, mientras tanto, la invalidación de un método idiosincrásico de las ciencias sociales redundaría en un reduccionismo y una censura que sólo puede resultar en un debilitamiento de la ciencia en general. Así, afirma Pardo (1997):

Hay quienes descalifican la cientificidad de las ciencias sociales al argumentar que ellas nunca pueden alcanzar metodológicamente la 'objetividad' de las naturales, dando por sentado que la cientificidad de un conocimiento queda acotada a la posible y rigurosa aplicación del método de las ciencias naturales, y reduciendo, de modo hiperpositivista, verdad y racionalidad a método. (Pardo: 1997: 72)

En la misma línea, Díaz (1997) sostiene:

Todas las posturas opuestas al neopositivismo, aun con sus grandes diferencias teóricas, encuentran puntos de coincidencia en que la reflexión sobre lo científico debe sobrepasar la mera reflexión sobre estructuras vacías de contenido y coinciden asimismo en defender la independencia metodológica de las ciencias sociales y su nivel científico [...] las ciencias humanas no son exactas, como las formales, no son tampoco causales, como buena parte de las naturales; pero son rigurosas como cualquier actividad que se pretenda científica. (Díaz, 1997: 23-25)

### **2.3 Supuestos básicos subyacentes**

Vinculado con el concepto de paradigma se encuentra el de supuestos básicos subyacentes, postulado por Gouldner (1975 [1970]). La idea central detrás de esta noción es que toda teoría contiene una serie de postulados implícitos (supuestos) sobre los que se basan los postulados teóricos explícitos. Los supuestos básicos



se relacionan inalienablemente con el paradigma en el cual se sitúa el investigador y son especialmente evidentes en la investigación en ciencias sociales, dada la relación especial entre el sujeto y el objeto de investigación (lo cual no implica que en la investigación en ciencias naturales sea posible una objetividad perfecta, despojada de toda influencia ideológica). Los supuestos básicos subyacentes determinan desde las concepciones ontológicas del investigador hasta las elecciones terminológicas y metodológicas (elementos todos aceptables o inconcebibles según los diferentes paradigmas): “Los supuestos básicos subyacentes brindan algunos de los fundamentos para la elección y el cemento invisible que mantiene unidas las postulaciones. Influyen, desde el principio al fin, en la formulación de una teoría y en las investigaciones a que ésta conduce” (Gouldner, 1975: 33). Además, como explica Gouldner, tienen un impacto profundo sobre la verosimilitud de una investigación para una comunidad científica dada:

Los supuestos básicos subyacentes también influyen sobre la fortuna social de una teoría, al influir en las reacciones de aquellos a quienes se la comunica. En efecto: las teorías son aceptadas o rechazadas, en parte, debido a los supuestos básicos subyacentes que contienen. En particular, es más probable que una teoría sea aceptada por quienes comparten sus supuestos básicos subyacentes y los encuentran satisfactorios. Más allá de sus connotaciones expresas, las teorías sociales y los conceptos que las integran contienen una carga de significados adicionales que derivan, en parte, de los supuestos básicos subyacentes, los cuales pueden armonizar con los supuestos básicos subyacentes de los oyentes o causar una penosa disonancia. (Gouldner, 1975: 33-34)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Este espacio de contrastación y validación al que refiere Gouldner se conoce en epistemología como contexto de justificación o validación (instancia posterior a la de desarrollo de la teoría, llamada contexto de descubrimiento). La distinción entre los dos contextos es propuesta por Reichenbach (1938), y discutida por Samaja (2004: 36), quien afirma:

Quizás el antecedente más desarrollado de esta dualidad estructural del método científico lo constituya la teoría que defendió Reichenbach en su libro *Experience and prediction*, en donde se introdujo una distinción (que se transformará con el tiempo en "un lugar común" de la metodología positivista) entre un "contexto de descubrimiento" y un "contexto de validación". Dicha separación no sólo fue sostenida de manera absoluta, sino que empujó a sacar una conclusión de notables consecuencias: que sólo el 'contexto de validación' podía ser objeto de la metodología. El 'contexto de descubrimiento', en cambio, aparece -según esto- de racionalidad metodológica. Voy a compartir la tesis de los que piensan que también el descubrimiento es un asunto que pertenece de manera legítima a la epistemología y a la metodología.

La observación de Samaja resulta pertinente para este análisis. Cada paradigma privilegia ciertos medios para llevar a cabo las investigaciones, y esto redundará en diferentes valoraciones en el contexto de justificación. Dado que los investigadores anhelan recibir

### **3. CARRANZA (1997) Y PUJALTE & SAAB (2011). SUPUESTOS BÁSICOS SUBYACENTES EN LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO**

#### **3.1 Propósitos comunes generales, demandas genéricas específicas**

Los artículos analizados aquí comparten el objetivo de lograr el reconocimiento de su contenido como conocimiento científico. Para ello, deben intentar cumplir con los requisitos esenciales que hacen que un conocimiento sea considerado válido. Algunos de estos requisitos metodológicos refieren a la estructura de la teoría: la teoría debe ser contrastable y tener consecuencias observacionales, y no deben existir tautologías ni contradicciones entre las hipótesis que la conforman (Klimovsky, 1994). Otros requisitos corresponden a la calidad del contenido: debe ser “objetivo”, comunicable por medio de un lenguaje preciso, analítico, crítico, controlable, unificado, lógicamente consistente, metódico, sistemático y provisorio (Díaz, 1997). Las distintas concepciones paradigmáticas determinan qué es lo verosímil en términos de científicidad: cuáles son los modos convenidos de comunicar la objetividad, consistencia lógica, comprobabilidad, metodicidad y sistematicidad, unificación, etc. Se desarrollan demandas genéricas específicas en el contexto de justificación.

El artículo de Carranza se inscribe en un marco teórico que otorga valoración a la investigación cualitativa frente a la cuantitativa, considerándola propicia para una verdadera comprensión de la complejidad del mundo social y de los sujetos. Se reconocen, además, el rol del contexto socio-histórico de la investigación y el rol de la subjetividad del investigador como factores influyentes en los resultados finales.

El artículo de Pujalte y Saab, por su parte, se encuadra en el programa minimalista de la gramática generativa, el cual pretende situarse en el paradigma de las ciencias llamadas naturales, donde no se concibe la influencia de la subjetividad del investigador sobre los resultados de la investigación.

#### **3.2 Comunicabilidad y estructura textual**

Pueden encontrarse coincidencias de escritura entre los dos artículos, ambos están formulados para su circulación en la esfera académica y la aceptación de la comunidad de pares. En este sentido, pueden relevarse propiedades lingüístico-discursivas distintivas. Ambos utilizan pronombres de primera persona y numerosos otros deícticos que refieren a su identidad de investigadores y al contexto de su investigación. Ambos respetan las mismas normas de citación (las establecidas por la American Psychology Association). Ambos comienzan por explicar que existe un vacío en la teoría, de manera de hacer evidente el aporte de su indagación. Pujalte y Saab expresan: "Con el presente trabajo pretendemos

---

la validación de la comunidad científica, intentarán responder a las demandas que ésta haga acerca de la metodología de su indagación y estructuración de su teoría.

contribuir con este dominio empírico particular, explorando otros hechos relacionados que no han sido notados en la bibliografía" (Pujalte & Saab, 2011: 202). Carranza, en la misma dirección:

No ha sido común entre los lingüistas ocuparse de los modos de argumentar que, efectivamente, utilizan los participantes de una interacción cara a cara en una situación real [...]. Los escasos estudios de la argumentación en la interacción verbal se han restringido al contexto de las disputas y los conflictos. (Carranza, 1997: 57)

Se encuentran, sin embargo, diferencias en la estructura textual. La elección de uno u otro circuito es también uno de los elementos definidos por el paradigma. Distintas revistas y eventos académicos privilegian distintas líneas teóricas, y éstas, a su vez, establecen qué se considera verosímil en materia de estructura. El artículo de Pujalte & Saab (2011) comienza con un resumen previo a la introducción, en español primero y en inglés luego, porque, como explica Díaz (1997: 18): "A estos postulados tradicionales del lenguaje científico se agrega otro, relativamente nuevo, pero implacable: la ciencia -hoy- se expresa en idioma inglés". Lo mismo sucede con el título. Los apartados están ordenados y nombrados de manera estándar para este paradigma: "Introducción", "Datos", "Análisis" y "Conclusión". Además, se proponen cinco palabras clave al final del resumen y se anticipa el tema sobre el que tratará cada apartado al final de la introducción. De este modo, el interlocutor tiene varias instancias para asegurarse de que el artículo es de su interés: primero el título, en el que se describe sucintamente la propuesta, luego el resumen, donde se presentan las hipótesis esenciales del trabajo, luego las palabras clave, que refieren de manera sucinta a los principales tópicos tratados y, por último, el párrafo final de la introducción, que explica la organización y el orden de exposición de los temas en el texto.

Carranza (1997), en cambio, presenta una escritura muy diferente. En esencia, los bloques que conforman el texto son los mismos que en Pujalte & Saab (2011): se inicia con una introducción en la que se postula una hipótesis y se determina el marco teórico, luego se presentan los datos y su análisis, y se cierra con una conclusión. Pero es evidente la distancia entre las estructuras en los títulos de los apartados: Carranza no utiliza una secuencia previamente armada de títulos -en correlación con el método de indagación-, sino que realiza su propia organización discursiva. Así, entre "Introducción" y "Consideraciones finales", se encuentran "Narrativa, argumentación y perspectiva ideológica", "Atravesar los límites del relato" y "Comentarios metodológicos". Es notable también la elección de la frase "Consideraciones finales" por sobre "Conclusiones"; puede interpretarse que Pujalte y Saab postulan una hipótesis que abre y cierra un interrogante, mientras que Carranza postula una hipótesis,

trabaja sobre ella y comienza una discusión al respecto. Esto evidencia la distinción entre dos organizaciones de escritura. Por una parte, el artículo de Pujalte & Saab presenta una escritura dominada por la lógica causa-efecto, basada sobre la concepción aristotélica de un lenguaje transparente que opera como instrumento de representación de la realidad. En esta concepción, “el lenguaje es el medio real que se instala entre el sujeto que conoce y el objeto a conocer y garantiza la apropiación ‘objetiva’” (Pérez & Rogieri, 2012: 22). Por otra parte, el artículo de Carranza presenta una escritura organizada en torno a un argumento central fuerte, organización propia de los estudios comprensivistas, en los que la autora se inscribe.

### **3.3 Comunicabilidad y términos teóricos**

Dado que ambos trabajos son difundidos por medio de publicaciones científicas y no pretenden ser de divulgación general, la orientación al tema y al lector conduce a un marco de sobreentendidos conceptuales que no demanda la explicitación de sus conceptos constitutivos.<sup>4</sup> El interlocutor hacia el que está orientada<sup>5</sup> la comunicación de estos avances científicos es un colega que está al tanto de estas nociones y sus interrelaciones, por lo que basta con situar el trabajo en un marco conceptual específico.

Pujalte & Saab (2011) se encuadran en los trabajos de gramática generativa en general y de sintaxis minimalista en particular y, por ello, se dan por sobreentendidos conceptos como "dativos agregados", "movimiento-A", "control por movimiento", "verbos de ascenso", "verbos de control", "problema de localidad", "condición de Eslabón mínimo", "frase aplicativa", "extracción del sujeto", "mando-c", "cotejo", "rasgo", "intervención", "pro", "estructuras de control y ascenso" y "cláusula de infinitivo". Otros conceptos con los que trabaja el artículo, que pertenecen a esta línea teórica general, específicos al tema que allí se plantea, sí son definidos, como "condición de A-sobre-A" o "paradoja del experimentante".

Carranza (1997), por su parte, se inscribe en los trabajos sobre sociolingüística interaccional, específicamente, retórica y argumentación. En este texto se sobreentienden conceptos como "argumentación", "mundo diegético",

---

<sup>4</sup> Se toma el concepto de sobreentendido en el sentido de Voloshinov (1997 [1926]: 115). El autor refiere al contexto extraverbal de un intercambio discursivo, donde están contenidos los conocimientos y las valoraciones compartidas por los interlocutores. La existencia de este contexto permite que una comunicación sea comprendida en su totalidad sin necesidad de explicitar cada detalle que forma parte de ella.

<sup>5</sup> Se utiliza la noción de orientación de la comunicación en el sentido de Bajtín (1982[1979]: 285): “Un signo importante (constitutivo) del enunciado es su orientación hacia alguien, su propiedad de estar destinado (...) La composición y sobre todo el estilo del enunciado dependen de un hecho concreto: a quién está destinado el enunciado, cómo el hablante (o el escritor) percibe y se imagina a sus destinatarios, cuál es la fuerza de su influencia sobre el enunciado”.

"entidades discursivas" y "modalidad deóntica". También se presentan en el artículo algunos conceptos que requieren definición, ya sea porque son propuestos por la autora o porque la autora cree necesario distinguirlos de otro uso que se les da en otros trabajos de investigación. Éstos incluyen "proponente", "opponente", "postura", "tesis del relato" y "atribución".

### **3.4 Relación entre el sujeto y el objeto de la investigación: los datos**

Dentro de los supuestos paradigmáticos subyacentes del generativismo se encuentra el tratamiento de los datos sobre la base de dos abstracciones: la de una comunidad lingüística homogénea ideal y la de la intuición del hablante (Chomsky: 1988). Estas dos abstracciones determinan las elecciones metodológicas del trabajo de Pujalte y Saab, quienes no realizan una recolección de datos ni consultan un corpus. Por el contrario, los datos son propuestos por los mismos investigadores como hablantes nativos que poseen la capacidad de discriminar entre enunciados posibles e imposibles y que son representativos de toda la comunidad de hablantes de esa variedad lingüística. En palabras de Anula (1998):

Frente al tipo de datos [procedentes de corpus de enunciados], los datos procedentes de las intuiciones de los hablantes cuentan con una importante ventaja: producen, de manera sencilla y significativa, datos negativos o agramaticales que permiten contrastar la validez de las teorías lingüísticas como modelos explicativos de la facultad del lenguaje. (Anula, 1998: 18)

Las desventajas que presentan este tipo de datos –principalmente, la subjetividad de los juicios de gramaticalidad– deberían ser superadas por el ajuste empírico entre la teoría y los datos.

Carranza, por su parte, analiza un caso de interacción oral. Realiza entrevistas, poniendo así en primer plano las cuestiones contextuales que influyen sobre los datos: “Consideramos las condiciones socioestructurales en las que se da la interacción verbal, al fin de dar cuenta de los repertorios ideológicos a los que se recurre para interpretar la experiencia” (Carranza, 1997: 68). El contexto del intercambio es un factor esencial para el estudio de la interacción verbal en especial y de las variaciones sociolingüísticas en general.

En el marco de la investigación cualitativa, las experiencias y los significados de los participantes también forman parte de los datos a ser analizados. Entre los participantes se incluye al investigador, que debe “observar su propio proceso al mismo tiempo que realiza el análisis y dar cuenta de él conjuntamente con el informe de los resultados de la investigación” (Vasilachis de Giardino, 2006: 30). Carranza es consciente de cuánto influyen sus características personales y su relación con las entrevistadas en el resultado general:

Yo, como interlocutora, soy el sujeto al que se desea convencer de la aceptabilidad de la posición defendida. Los sujetos de esta investigación podían esperar empatía y solidaridad ante sus experiencias de inmigración e integración, porque yo también era extranjera y “latina” y conocían mi compromiso con el centro comunitario. (Caranza, 1997: 65-66)

El relato de su investigación está marcado por la subjetividad enunciativa de modo explícito:

Un centro comunitario de Washington D.C. que ofrece cursos de capacitación laboral a jóvenes latinos (Latin American Youth Center) me aceptó como trabajadora voluntaria (por ejemplo, para las clases de composición), de 1993 a 1995. Realicé un trabajo de campo etnográfico durante un año y medio, y luego, con la autorización de los entrevistados, preparé una compilación de los relatos de sus experiencias para que sea utilizada en los talleres de discusión y debate del mismo centro. (Carranza, 1997: 58)

De hecho, puede observarse que la investigadora no sólo es consciente de su influencia, sino que opera activamente con ella para testear los resultados posibles (una demanda de la investigación cualitativa en el paradigma constructivista): “Durante la introducción del subtópico, en el fragmento, mi comportamiento de recepción, ‘Oh no; oh Dios’, señala mi grado de atención y acuerdo” (Carranza, 1997: 66).<sup>6</sup>

#### **4. CONSIDERACIONES FINALES**

El objeto de este artículo fue explicitar algunas de las características diferenciales entre los modos de configuración discursiva de dos propuestas teóricas: por una parte, el artículo titulado "Dativos agregados y movimiento-A: un argumento a favor de la teoría de control por movimiento", presentado en 2011 en el *Congreso de la ALFAL* por Mercedes Pujalte y Andrés Saab, y por otra, el artículo titulado "Argumentar narrando", escrito por Isolda Carranza y publicado en 1997 en la revista de la Universidad Autónoma de México, *Versión n° 7*. Se prestó especial atención a aquellas propiedades discursivas que evidencian diferentes posiciones paradigmáticas.

---

<sup>6</sup> En su análisis de los diferentes paradigmas en investigación cualitativa, Guba & Lincoln (1994: 111) refieren sobre la metodología del paradigma constructivista:

La naturaleza variable y personal (intramental) de las construcciones sociales sugiere que las construcciones individuales pueden ser obtenidas y refinadas sólo a través de la interacción entre el investigador y quienes le responden (...) El objetivo final es destilar una construcción consensuada que es más informada y sofisticada que cualquiera de sus construcciones precedentes (incluyendo, por supuesto, la construcción ética del investigador).

No se pretende que los elementos puestos de relieve sean representativos de la totalidad de aspectos divergentes en la comunicación de resultados de la producción de conocimiento en investigación lingüística.

Se considera interesante lograr una comprensión de las demandas genéricas específicas, puesto que permiten reflexionar sobre cuáles son los modos verbales con los que los investigadores buscan satisfacer el requisito de comunicabilidad del conocimiento científico.

---

### Referencias bibliográfica

- Anula, A. (1998). Los datos y el estudio del lenguaje. En De Miguel, E., M.F. Lagunilla y F. Cartoni (eds.). *Sobre el lenguaje: miradas plurales y singulares*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Bajtín, M. (1982 [1979]). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Carranza, I. (1997). Argumentar narrando, *Versión*, nº7, p. 57-69.
- Chomsky, N. (1988). *El lenguaje y los problemas del conocimiento. Conferencias de Managua 1*. Madrid: Visor.
- (1994 [1986]). *El conocimiento del lenguaje. Su naturaleza, origen y uso*. Barcelona: Altaya.
- Díaz, E. (1997). Conocimiento, ciencia y epistemología. En Díaz, E. (ed.). *Metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Editorial Biblos
- Guba, E. & Y. Lincoln (1994). Paradigmas rivales en la investigación cualitativa. En Denzin, N. & Y. Lincoln (eds.). *Manual de investigación cualitativa*. London: Sage.
- Gouldner, A. (1973 [1970]). *La crisis de la sociología occidental*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Klimovsky, G. (1994). *Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología*. Buenos Aires: A-Z Editora.
- Kuhn, T. (1975 [1962]). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Milner, J.C. (2000 [1989]). *Introducción a una ciencia del lenguaje. Versión abreviada*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Pardo, R. (1997). La problemática del método en ciencias naturales y sociales. En Díaz, E. (ed.). *Metodología de las*

*ciencias sociales*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Pérez, L. & P. Rogieri (2012). *Retóricas del decir. Lenguaje, verdad y creencia en la escritura académica*. Rosario: FHUMyAR Ediciones.
- Pujalte, M. & A. Saab (2011). Dativos agregados y movimiento-A: un argumento a favor de la teoría de control por movimiento, *Cuadernos de la ALFAL*, n°3, diciembre 2011, p. 200-215.
- Reichenbach, H. (1938). *Experience and prediction: an analysis of the foundations and the structure of knowledge*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Samaja, J. (2004). *Epistemología y metodología*. Buenos Aires: Eudeba.
- Voloshinov, V. (1997 [1926]). La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica. En Bajtín, M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos-Editorial de la Universidad de Puerto Rico; 106-1





## LA PERVIVENCIA DE F- INICIAL NO ASPIRADA EN EL ESPAÑOL MEDIEVAL DEL *POEMA DE MIO CID*

Magalí Gómez Castillo

Universidad Nacional de Rosario  
magali.gomezcastillo@unr.edu.ar

El presente trabajo parte de considerar un fenómeno lingüístico distintivo del español moderno: la aspiración y el posterior enmudecimiento del fonema latino fricativo sordo labiodental /f/ en posición inicial, proceso fonético que se impone a partir del siglo XV. Nuestro propósito consiste en relevar y analizar las ocurrencias de f- inicial en el más antiguo manuscrito conservado del *Poema de Mio Cid*, que data del siglo XIV, considerando únicamente los casos de enmudecimiento del fonema y no aquellos que pervivieron como /f/ en español moderno. A partir de un comentario preciso sobre los vocablos –que se anexan al final, agrupados por categorías gramaticales– concluimos que la pervivencia de la f- inicial no aspirada en el *Poema de Mio Cid* responde al carácter conservador de la lengua escrita y no evidencia los procesos dinámicos que fueron modificando al fonema, aspirándolo primero y enmudeciéndolo después.

**PALABRAS CLAVE:** Procesos fonológicos del español – Aspiración – Enmudecimiento – Fonema latino fricativo sordo labiodental /f/ – *Poema de Mio Cid*

## 1. INTRODUCCIÓN

Antes de la conquista romana se extendieron por el actual territorio español no menos de cinco culturas diferentes. Los primeros pobladores fueron aparentemente los iberos, de origen norteafricano. Los vascos, quienes circundaban los pirineos y cuya procedencia no ha podido establecerse con claridad, instituyeron una segunda cultura. A su vez, hubo dos grandes grupos de migraciones indoeuropeas: por un lado, tanto los fenicios como los griegos se asentaron en las costas mediterráneas del este y el sur de España; por el otro, los celtas conquistaron el norte y el oeste de la península. Todos estos territorios serían integrados al Imperio Romano a partir del año 218 a.C. Así, en la medida en que la lengua latina se impuso como lengua de la colonización, las leyes y la administración, pronto nació el “latín vulgar” hablado por los sectores medios entre los siglos II a.C. y VI d.C. Alejándose progresivamente de la norma culta, éste fue evolucionando en los distintos territorios bajo la dominación romana para dar nacimiento a las lenguas romances que perviven hasta la actualidad.<sup>1</sup> En este contexto, la formación de la lengua española atravesó diferentes etapas hasta derivar en lo que hoy denominamos español moderno.

La presente publicación estudiará un fenómeno fonológico distintivo del español moderno: la aspiración y el posterior enmudecimiento del fonema latino fricativo sordo labiodental /f/ en posición inicial, proceso fonético que se impone a partir del siglo XV. Hemos constatado que algunos vocablos latinos que comenzaban con f- han pasado al español con h- inicial.<sup>2</sup> Sin embargo, fuentes medievales consignan todos esos casos con f- inicial. Tal es el caso del *Poema de Mio Cid*, el cantar épico del pueblo castellano. Al respecto, nuestro propósito consiste en relevar y analizar las ocurrencias de f- inicial en el más antiguo manuscrito que se conserva de este poema, que data del siglo XIV, considerando únicamente los casos de enmudecimiento del fonema y no aquellos que pervivieron como /f/ en español moderno. Consideramos que la evolución del sistema escriturario no se desenvuelve con el mismo dinamismo que el sistema oral, razón por la cual el manuscrito no evidencia el estado de lengua de su época sino una cristalización normalizada.

La exposición se estructurará en dos partes. En primer lugar, realizaremos un recorrido por las principales teorías que abordaron el fenómeno lingüístico que nos compete. A continuación, analizaremos el documento literario escogido. Para ello hemos elaborado un registro que comprende la totalidad de vocablos con f- inicial que encontramos en *Poema de Mio Cid* y que ha sido anexado al final

---

<sup>1</sup> Para una descripción detallada de la conquista romana y el estado de cultura que los conquistadores encontraron hacia el año 218 a. C. ver Lapesa (1980).

<sup>2</sup> De aquí en más, la notación /f/ corresponde al fonema latino fricativo sordo labiodental, en tanto que la notación f- refiere al grafema en posición inicial.

de este trabajo. El tratamiento de dichos vocablos se estructurará de acuerdo a las clases de palabras, atendiendo a la variedad de las formas verbales con f-inicial.

En cuanto a las referencias bibliográficas, hemos consultado artículos especializados en temas de fonología: fundamentalmente, la aspiración del fonema latino /f/ en posición inicial, pero también la aspiración del fonema /x/ en posición inicial, considerando tanto las variedades dialectales de la lengua española medieval como las lenguas no latinas, es decir, el vasco y el mozárabe.

## **2. EL FONEMA LATINO FRICATIVO SORDO LABIODENTAL**

El fonema latino /f/ en posición inicial experimentó una serie de modificaciones de manera tal que actualmente presenta dos correspondencias diferentes en el ámbito geográfico que antaño conformó el Imperio Romano de Occidente. Por un lado, el fonema pervive como /f/ inicial en francés, aragonés, catalán y occitano; por el otro, el fonema fricativo ha dado paso a una aspiración en posición inicial representada gráficamente con el grafema h- en castellano y gascón (Igartua, 2011). Puesto que la evolución de la /f/ latina a /h/ se redujo a dos sistemas romances circumpirenaicos, entonces la aspiración de la /f/ inicial constituye uno de los procesos lingüísticos que distinguen al español moderno del conjunto de las lenguas romances. No obstante, debemos considerar que la aspiración propiamente dicha se pierde en el español, excepto en algunos dialectos en que se funde con la fricativa velar /x/.<sup>3</sup>

### **2.1. CUATRO TEORÍAS ACERCA DE LA ASPIRACIÓN DE /F/ EN POSICIÓN INICIAL**

Una de las rimeras teorías que intentaron explicar la naturaleza del fenómeno corresponde a Menéndez Pidal, quien postuló un sustrato prerromano que habría desconocido la /f/ inicial.<sup>4</sup> En efecto, los vascos y los cántabros habrían trasmutado la fricativa inicial de la lengua adquirida –el latín vulgar o protorromance– cambiándola por la aspiración propia de la lengua nativa. En este sentido, la aspiración de la /f/ no constituye un proceso evolutivo sino una mera “equivalencia acústica”, que sucede tanto en castellano como en cántabro, alto aragonés o gascón. Sin embargo, también se han señalado diferencias en el

---

<sup>3</sup> Entendemos que el fonema latino /f/ dio lugar a un determinado fonema /h/ cuya vocalización implicaba una aspiración. En cambio, también existe otra marca gráfica h- que no constituye un fonema sino una enmienda diacrítica a la notación escrita que indica: a) palabra que comienza con vocal o semiconsonante; b) señal antihiática; c) complemento de digrafema (ch-, ph-, th-) (Chamorro Martínez, 2010).

<sup>4</sup> La teoría de Menéndez Pidal data de principios del siglo XX y fue expuesta en una obra canónica del estudio del español: el *Manual de gramática histórica española* (1904). Asimismo nos referimos a las obras *Orígenes del español* (1926) y *El idioma español en sus primeros tiempos* (1942). En la bibliografía citamos las reediciones consultadas de estas obras.

interior del grupo hispano-vasco-gascón, puesto que el vasco sustituye la /f/ inicial por /b/, en tanto que las otras dos lenguas sustituyen por /h/, el gascón desde tiempos primitivos y el castellano tardíamente (Calvo del Olmo, 2012).

La Hispania celtíbera reemplazó el fonema propio /ϕ/ por el fonema latino /f/ debido a la romanización temprana y también por influencia germánica, si bien la articulación bilabial se conservó en el norte de Castilla, en donde /ϕ/ se utilizó para reproducir la /f/ latina y luego evolucionó gradualmente al fonema aspirado laríngeo sordo /h/. Según Menéndez Pidal, los cántabros fueron los primeros en aspirar la /f/ inicial, como resultado de la influencia de poblaciones preindoeuropeas vascas y de invasores indoeuropeos celtas. Sin embargo, esta tesis ha sido rebatida a partir de una serie de contra-argumentos (Calvo del Olmo, 2012). En primer lugar, el fonema /f/ es de fácil adquisición, puesto que el punto de articulación correspondiente es constatable a simple vista. Además, debería considerarse la sustitución del fonema /f/ por aspiración en todos los contextos y no solamente en posición inicial, para que la tesis del sustrato fuera admisible. En tercer lugar, los vascos probablemente tuvieron un fonema /f/ propio con articulación bilabial -/ϕ/-, que fácilmente habrían utilizado para pronunciar la /f/ latina, evolución que Menéndez Pidal sólo adjudica al norte de Castilla pero no al resto de la península.<sup>5</sup> Por último, también habría que considerar los puntos de contacto entre el castellano de la baja Edad Media y el mozárabe; en este sentido, González Montero (1993) plantea que el desarrollo de las aspiradas tuvo como consecuencia las evoluciones paralelas de las sibilantes castellanas, la /f/ inicial latina y las aspiradas mozárabes.<sup>6</sup>

Una segunda teoría atribuye la aspiración de la /f/ inicial no al sustrato prerromano sino a tendencias internas y latentes en latín que promovieron el reajuste del sistema de las labiales. Así, la /f/ latina encontraría sus raíces en el ensordecimiento y la fricativización del fonema bilabial aspirado indoeuropeo /bh/. No sabemos con seguridad si la articulación de la /f/ latina era bilabial o labiodental, probablemente se tratara de esta última puesto que las lenguas romances que conservaron el fonema /f/ lo hicieron en su mayoría con punto de articulación labiodental. Inicialmente, la distribución de /f/ en latín ocurría sólo en principio de palabra, pero en época clásica ya aparece en posición intervocálica y postconsonántica. Habitualmente se considera que entre la articulación

---

<sup>5</sup> Por otra parte, la correspondencia diacrónica /f/ > /h/ se documenta tanto en otras áreas románicas (dialectos italianos) como también en falisco y etrusco, y en ninguno de esos casos puede atribuirse el proceso de evolución fonética al sustrato vasco (Igartua, 2011).

<sup>6</sup> Por mozárabe entendemos la lengua romance hablada por los cristianos del sur de la península ibérica bajo la dominación musulmana, que tuvo lugar desde el 711 d. C. hasta la Reconquista española.

labiodental latina y la aspiración en el castellano existió un paso intermedio: el fonema /ϕ/ de articulación bilabial.<sup>7</sup>

La Teoría de la variación postula, entonces, que todo cambio fonológico se acompaña de variaciones fonéticas presentes en el sistema interno. En este sentido, la evolución de /f/ en /ϕ/ puede ser entendida como un reajuste en la serie de labiales del protorromance ibérico, compuesta por tres bilabiales –la oclusiva sorda /p/, la oclusiva sonora /b/ y la fricativa sorda /β/– y una única labiodental sorda /f/, que se reemplaza por la bilabial sonora /ϕ/. En posición intervocálica, el fonema fricativo /f/ se sonorizó en época temprana, aunque no es posible establecer si se trataba de un fonema bilabial /β/ o labiodental /v/. Por otra parte, la /f/ inicial se mantuvo en el caso de los grupos consonánticos /fr/ y /fl/ aceptables en español.

Asimismo, una tercera teoría –presentada por Naro en 1972– se apoya en la Fonología generativa para postular la palatización y velarización del fonema latino /f/ como un paso intermedio previo a la aspiración (Calvo del Olmo, 2012). Estos fenómenos se constatan en una serie de lenguas en las que la palatización de /f/ se desarrolla de manera complementaria a la palatización del fonema líquido lateral alveolar sonoro /l/ en posición inicial. Sin embargo, la teoría ha demostrado no ser exhaustiva, y por ello ha sido criticada por Rivarola de la siguiente manera: “tan absurdo como defender que cambios similares en lenguas emparentadas son fenómenos sin relación es negar que evoluciones semejantes en diversas áreas puedan estar motivadas por factores diversos” (Calvo del Olmo, 2012: 135).

Una última teoría –postulada por Salvador en 1987– considera causas geológicas, tales como la carencia de flúor en las aguas de los territorios en los que comenzó el fenómeno de aspiración del fonema /f/ (Calvo del Olmo, 2012). La falta de flúor origina la pérdida de la dentadura, por ello la realización de /f/ asumiría un punto de articulación bilabial. No obstante, esta teoría no contempla cambios similares en los otros fonemas dentoalveolares (/t/, /d/, /s/, /z/).

---

<sup>7</sup> Para evitar ambigüedades, cabe aclarar lo que plantean los críticos respecto del fonema /ϕ/. La crítica normalmente coincide al postular un fonema /ϕ/ de articulación bilabial, que operó como transición entre el fonema latino fricativo /f/ y la aspiración laríngea /h/ que luego enmudeció. Este fonema es producto de la evolución fonético-fonológica y encuentra su explicación en diferentes causas según cada teoría que abordamos. En particular, la teoría de Menéndez Pidal –pionera al respecto– asigna al fonema /ϕ/ un origen prerromano y establece dos alternativas de evolución. Por un lado, en el norte castellano este fonema propio se utilizó para pronunciar la fricativa latina /f/, que no se reconocía como propia por los hablantes de la península ibérica; finalmente, el fonema /ϕ/ se aspiró y enmudeció (esta es la norma eventualmente adoptada por Madrid). Por otra parte, en los otros territorios de la península el fonema latino /f/ se impuso sobre el fonema propio /ϕ/, generalizándose la fricativa latina a lo largo del Medioevo; sin embargo, por influencia del sustrato prerromano, finalmente el fonema latino se aspiró, recuperándose así el fonema propio /ϕ/, que luego enmudeció.

Entre las teorías desarrolladas, consideramos que la Teoría de la variación ofrece la explicación más pertinente en relación con el proceso fonológico que analizamos, atendiendo tanto al sustrato prerromano como a la influencia de la lengua mozárabe en la conformación del español. Las teorías de Naro y Salvador nos parecen inconsistentes: en el primer caso, seguimos a la crítica en su consideración acerca de la no pertinencia de asimilar cambios fonológicos tan distantes; en el segundo, observamos que la teoría no abarca otros procesos fonológicos que han tenido un desarrollo dispar ni explica esa diferencia. Por otra parte, reconocemos que la Teoría del sustrato permite explicar la posibilidad de dos alternativas –aspiración de la /f/ inicial y no aspiración– en el paso del término latino al español medieval y moderno.

## **2.2. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA ASPIRACIÓN DE /F/**

Actualmente se considera que la zona de origen de la aspiración de la /f/ latina en posición inicial fue Cantabria, en tanto que otras zonas aún pronunciaban el fonema /f/ hacia el siglo X. El predominio del fonema aspirado laríngeo sordo /h/ se fue extendiendo a la par de la reconquista castellana entre los siglos X y XIII, imponiéndose así en toda Castilla la Vieja, León y territorios del centro-sur de la península ibérica. Sin embargo, el proceso gradual de aspiración del fonema /f/ se vio dificultado por influencia del superestrato alrededor de los siglos XI y XII, debido a la introducción masiva de préstamos latinos y franceses que reestructuraron la lengua de las clases cultas.

La aspiración eventualmente se impuso, si bien en un principio se consideraba una variante periférica y estigmatizada. En el siglo XIV, el arcipreste de Hita alternaba las dos variantes. En la edición de *Celestina* de 1499 en Burgos predominaba la f- inicial, en tanto que en la edición de Sevilla de 1501 predominaba la aspiración. Entrado el siglo XVI, con el traslado de la corte desde Toledo hacia Madrid, se impuso la norma de esta última, es decir, la pronunciación del fonema /h/. Con la reconquista española, la aspiración se introduce en territorios del sur, de manera que sólo las zonas de Galicia, Portugal y Cataluña quedan excluidas de la pronunciación unificada de la península. Asimismo, en tanto triunfa la aspiración en el centro y en el sur, en el norte y Castilla la Vieja prevalece ahora el enmudecimiento del fonema. Finalmente, en la segunda mitad del siglo XVI, Madrid adopta la pronunciación norteña sin aspiración, y por ello ésta se expande a todas las áreas de habla castellana (Núñez Méndez, 2012). En este contexto lingüístico, el manuscrito que conservamos del *Poema de Mio Cid* representa un período intermedio, el siglo XIV, si bien la pervivencia de la f- inicial no aspirada es total en la grafía, como veremos a continuación.

### 3. EL POEMA DE MIO CID: EL MANUSCRITO DEL SIGLO XIV

La datación del *Poema de Mio Cid* constituye uno de los problemas críticos más intrincados, si bien actualmente se reconoce el año 1207 como la fecha exacta y auténtica del manuscrito de Per Abbat. No obstante, el manuscrito que se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid es una copia realizada a partir de una serie de copias de aquel manuscrito que consideramos original. Data del siglo XIV y reúne un total de 3733 versos, que debieron ser aproximadamente 4000, antes de que se extraviaran los tres folios que faltan. El copista del siglo XIV modernizó las formas del original, de modo que no contamos con un testimonio preciso de la lengua del poeta (Smith, 2005).

Para analizar el tratamiento de f- inicial a lo largo de este poema, hemos decidido trabajar con la edición en castellano antiguo que Colin Smith publicó en 1972, actualizada en 1984 y 1993. El crítico respeta la ortografía del copista del siglo XIV, regularizando sólo dos aspectos: el empleo de -u- y -v-, y el uso de -i-, -j- e -y-. No consignaremos en nuestro desarrollo los números de verso de cada término, porque éstos se encuentran debidamente sistematizados en el anexo correspondiente. Allí, hemos dispuesto los vocablos de acuerdo con las clases de palabras, en orden alfabético en el interior de cada grupo, indicando el número de verso de cada recurrencia del término y su traducción.<sup>8</sup> Hemos consignado cinco apartados: sustantivos, nombres propios, adjetivos, preposiciones y verbos, y otros dos títulos para construcciones que no se adaptaban a ninguno de los anteriores.

#### 3.1. PROBLEMAS DE LA GRAFÍA Y LA PRONUNCIACIÓN

A lo largo del poema, todos los vocablos que en la actualidad llevan h- inicial, se consignan con f-. En cuanto al uso de los grafemas f- y h-, Colin Smith (2005) señala que la pronunciación de las palabras que se escriben con el grafema f- en posición inicial distinguía dos variantes: el fonema fricativo /f/ y el fonema aspirado /h/. Correspondía /f/ para los vocablos que actualmente comienzan con fricativa, como *faltare*; en tanto correspondía /h/ para los términos que luego enmudecieron totalmente el fonema, conservando la marca gráfica, como por ejemplo: *fijas*, *fallar*. En posición no inicial y en posición inicial formando grupo consonántico, el fonema correspondiente era siempre el fricativo /f/.

Ciertamente, considerando los postulados de Smith respecto de las normas de pronunciación, podemos afirmar que en el siglo XIV estos vocablos se discriminaban en la oralidad, aunque la norma escrita no consignara tales diferencias. Lo cual representa una característica *per se* del sistema de escritura, que acostumbra ser más conservador que la propia oralidad. En tal sentido, sostenemos que el vocabulario del *Poema de Mio Cid* ha sufrido un proceso de

---

<sup>8</sup> Todas las traducciones corresponden a la autora.

homogenización gráfica que no da verdadera cuenta del estado de lengua de la meseta castellana hacia el siglo XIV. Probablemente en la oralidad el tratamiento del fonema /f/ no estuviera tan regularmente sistematizado como observamos en relación con la norma escrita, que se identifica indudablemente con la norma culta. A pesar de estos inconvenientes, consideramos que el análisis de la fuente literaria puede resultar esclarecedor para estructurar el panorama de cambios fonéticos habilitados por la evolución del latín vulgar al español medieval y de éste al español moderno.

Otra cuestión gráfica a considerar es la alternancia entre f- y ff-. Algunas interpretaciones diferencian las grafías f- y ff-, considerándolas expresión de dos fonemas distintos. En tanto el primero representaría la ambigüedad propia entre la aspiración y la labialidad, el segundo indicaría claramente el punto de articulación bilabial (Calvo del Olmo, 2012). No obstante, esta hipótesis no se comprueba a partir de nuestros datos, puesto que las grafías f- y ff- aparecen de manera alternada –aunque la recurrencia de la segunda forma es cabalmente menor– para referirse al mismo vocablo. Los casos con doble grafía son los siguientes: *fijas* e *ffijas* (‘hijas’), *fata* y *ffata* (‘hasta’), *fablo* y *ffablo* (‘habló’), *faga* y *ffaga* (‘haga’), *fagamos* y *ffagamos* (‘hagamos’), *fago* y *ffago* (‘hago’), *fazie* y *ffazie* (‘hace’), *fera* y *ffera* (‘hará’), *ferir* y *fferir* (‘herir’), *fincare* y *ffincare* (‘hincaré’), *finco* y *ffinco* (‘hincó’). De estos datos se deduce que nunca aparece una forma con doble ff- en posición inicial que no se registre también con una f-simple.

### 3.2. ANÁLISIS DEL CORPUS

Hemos relevado un total de trece sustantivos con f- inicial –uno se registra con doble grafía: *fijas* / *ffijas*– y cuatro nombres propios, que pasaron al español con h-. A los fines prácticos, contabilizamos cada forma registrada, aunque algunas constituyan variaciones en género o número de un mismo término. Así, constatamos la presencia de *fijas*, *fijo* y *fijos* (por ‘hijas’, ‘hijo’ e ‘hijos’); también aparecen *fijos dalgo* y *fijas dalgo*, que corresponden a *hijodalgo*, y han pasado al español moderno como ‘hidalgo’ e ‘hidalgas’, respectivamente. A su vez, *fijas* constituye no sólo el sustantivo sino también el vocablo con f- inicial que presenta mayor recurrencia en el cantar: aparece en ciento una ocasiones. Esto se debe, por supuesto, a la temática del *Poema de Mio Cid*.<sup>9</sup> Cabe destacar que este

---

<sup>9</sup> Comentaremos brevemente el argumento. En el comienzo del Poema, el Cid es enviado al destierro por el rey Alfonso, y a partir de entonces comienza un camino de ascenso y recuperación de la honra perdida a través del dinero. El Cid es eventualmente rehabilitado y de inmediato el rey Alfonso casa a las hijas del Cid, doña Elvira y doña Sol, con los infantes de Carrión. Éstos, envidiosos de la riqueza y la honra del Cid –y menoscabada la suya propia a partir de una serie de episodios–, deciden torturar y abandonar a sus mujeres en el Robledo de Corpes. Rodrigo Díaz de Vivar reclama justicia ante el rey, que convoca a las cortes en Toledo para resolver la cuestión.



sustantivo nunca se registra en singular, puesto que no se individualiza en ningún momento a las hijas de don Rodrigo Díaz de Vivar; tanto sus cuitas como sus alegrías son compartidas y por eso la narración se realiza en plural.

Otros sustantivos comprenden ejemplos con raíz verbal: *fabla*, de *fablar* ('hablar'); *feridal* y *feridas*, de *ferir* ('herir'); *fincanza*, del verbo *fincar* ('hincar'), si bien en la versión moderna se consigna 'morada'.<sup>10</sup> Los restantes son las formas en singular *figo*, por 'higo', y *fanbre*, por 'hambre'; y las formas en plural *falcones*, por 'halcones', y *ferraduras*, por 'herraduras'.

Entre los nombres propios, *Fariza* constituye un caso que se aparta de la norma adoptada, ya que corresponde al español moderno 'Ariza', sin h- inicial. Probablemente esta irregularidad encuentre su explicación en el origen mozárabe del término, que inicialmente alternaba las formas Ariza y Hariza. *Fenares*, *Fita* y *Foz* –en español moderno 'Henares', 'Hita' y 'Hoz'– no requieren mayores comentarios, como sí es el caso de *San Fagunt*: evidentemente, se produjo primero la aspiración y el enmudecimiento del fonema, antes de la formación del compuesto 'Sahagún' que corresponde al español moderno.

Asimismo, se consignan sólo tres adjetivos: *fermoso* por 'hermoso', y la forma *farto*, por 'harto', en singular y en plural. En cuanto a las preposiciones, hemos relevado cuatro variantes (*fata*, *fasta*, *faza*, *ffata*), cuyo equivalente en español moderno es 'hasta'. Sin embargo, *fata* se registra en dieciocho ocasiones, *fasta* recurre once veces y las otras dos formas se consignan sólo una vez. Cabe destacar que la preposición deriva del latín *ad ista*, por lo cual la presencia de la f- inicial en el Medioevo se debe a un proceso de generalización e hipercorrección de la norma culta.

Por el contrario, entre los términos que en la actualidad escribimos con h- inicial, el único que aparece de esta forma en el poema es *heredad*. Sin embargo, su grafía no se trata de una evidencia de escritura moderna sino de una derivación del latín *hereditas*, *-atis*. Naturalmente, conserva en la escritura medieval la h- inicial latina.

La riqueza del vocabulario del *Poema de Mio Cid* radica en sus formas verbales; hemos relevado un total de ciento veinticinco formas de los verbos *hablar*, *hallar*, *hacer*, *hartar*, *herir*, *hincar*, *holgar*, *horadar*, *huir* y *hurtar*, que aparecen en la totalidad de los casos con f- inicial.<sup>11</sup> Consideramos dentro de esta categoría tanto las formas finitas de los verbos como las formas no conjugadas –

---

<sup>10</sup> Nos detendremos particularmente en el verbo *fincar* en el apartado 3.2.2.

<sup>11</sup> En nuestras estadísticas no tenemos en cuenta los casos con doble ff- inicial, por considerarlos variantes de las formas con grafía simple. Sin embargo, los términos con ff- pueden consultarse en el anexo, donde se encuentran registrados como entradas independientes en el interior de las clases de palabras a las que corresponden.

infinitivos, gerundios y participios-, con el propósito de ordenar la exposición teniendo en cuenta las raíces verbales.

### 3.2.1. VERBO 'HACER'

Entre las formas verbales del *Poema de Mio Cid*, predominan las correspondientes al verbo hacer –que pasa al español del latín *facere*– del que se registran cuarenta y nueve usos con sentidos diferenciales. Debido a la heterogeneidad de los vocablos, ordenaremos la exposición de acuerdo a sus características gramaticales. Comenzaremos por el modo indicativo. Se consignan formas del tiempo presente correspondientes a la primera persona singular, *fago* ('hago'); la tercera persona singular, *faze* y *fazie* ('hace'), entre las cuales es más corriente aquella; primera persona plural, *femos* ('hacemos'); segunda persona plural, *feches* ('hacéis'); y tercera persona plural, *fazen*, con su variante *fazien* ('hacen'). Además, constatamos la conjugación completa del verbo en pretérito perfecto simple: *fiz* por 'hice', *fezist* y la alternativa *fizist* por 'hiciste', *fizo* por 'hizo', *fiziemos* por 'hicimos', *fiziestes* por 'hicisteis', y *fizieron* por 'hicieron'. También relevamos dos formas de imperfecto: *fazia* por 'hacía' –en su contexto, remite a la tercera y no a la primera persona– y *fazian* por 'hacían'.

Se evidencia una mayor vacilación al consignar las formas de futuro, en las cuales se produce una alternancia entre la vocal abierta y la vocal anterior de timbre medio en la raíz verbal. No obstante, no podemos concluir a partir de nuestros datos cuál de las dos variantes tiene mayor recurrencia, puesto que no hay diferencias significativas en el acotado registro que hemos elaborado. Así, por lo tanto, *fare* y *ferre*, por 'haré', aparecen en cuatro ocasiones cada una; incluso se produce una triple variación entre *fara*, *fera* y *ferie*, cuyo equivalente es 'hará'. A su vez, se registran las formas únicas *feremos* por 'haremos', *feredes* por 'haréis' y *faran* por 'harán'. Asimismo, aparece una forma de condicional: *faria*, por 'haría'.

Relevaremos a continuación las formas del modo subjuntivo. En tiempo presente: *faga*, *fagamos*, *fagades* y *fagan*, por 'haga', 'hagamos', 'hagáis' y 'hagan'; en pretérito imperfecto: *fiziera*, *fizieras* y *fizierades* por 'hiciera', 'hicieras' e 'hiciéramos'; en futuro: *fiziere* y *fizieredes*, por 'hiciera' e 'hicieréis'.

En cuanto al modo imperativo, se registran dos formas verbales: *fazed* y *fed*, ambas formas que coinciden con el español moderno 'haced', si bien la segunda se registra en una única ocasión.

Por su parte, las formas no personales del verbo comprenden el infinitivo *fazer* y sus equivalentes *far* y *fer*, el gerundio *faziendo*, y las cuatro formas de participio declinadas en género y número: *fecho*, *fechos*, *fecha*, *fechas*. Cabe destacar que, en más de una ocasión, los participios plurales son utilizados en

concordancia con el complemento directo del verbo, de manera tal que, en español moderno, esos ejemplos se traducen en masculino singular.<sup>12</sup>

Por último, deberíamos considerar una serie de formas que recurren a lo largo del poema con distintos sentidos. Tal es el caso de *far*, que se traduce por ‘hacer’ –excepto en el verso 302, donde sólo puede ser traducido por el verbo ‘dar’– aunque también tiene sentido de verbo conjugado en el verso 1155, en donde significa ‘hará’; probablemente la apócope de la vocal abierta de la forma *fara* se debe a la rima asonante en vocal abierta más consonante (el verso anterior termina en *van* y el posterior en *mar*). De la misma manera, *faz* tiene sentido presente (‘hace’) en el verso 2418, pero sentido futuro (‘hará’) en el verso 365. Así también *feches*, que se traduce normalmente como ‘hacéis’, excepto en el verso 2029, donde significa ‘hicieréis’. Por su parte, *fer* refiere nueve veces al infinitivo ‘hacer’ pero en otros cuatro contextos significa ‘haré’.

### 3.2.2. VERBO ‘HINCAR’

La particularidad de las formas del verbo hincar –del latín *figicare*– consiste en su dualidad de sentido: algunos ejemplos se traducen con aspecto puntual (i. e. fijar, establecer, alzar, erigir, poner, colocar) –tal como el verbo “hincar” en español moderno– en tanto otros responden al aspecto durativo de la acción de asentarse en algún lugar (i. e. quedar, yacer, permanecer) que se relaciona con el verbo “afincar” en español moderno. Puesto que el alcance de este trabajo se propone más general, no hemos podido abordar esta cuestión en profundidad. En lugar de discriminar los ejemplos de *fincar* en dos apartados –hincar y afincar– hemos optado por disponer todas las formas en un mismo grupo, distinguiendo sus significados. Por ello, algunas entradas se consignan por duplicado, en los casos en que las formas responden a sentidos diferentes, razón por la cual darán lugar a verbos distintos en español moderno. Sin embargo, traducimos ‘hincar’ en todos los casos, indicando a cuál de los dos significados remite el verbo.

Relevamos así formas de presente del indicativo: *finca*, *fincan*, *finca[m]os* por ‘hinca’, ‘hincan’, ‘hincamos’; de pretérito perfecto simple: *finco*, *ffinco* y *fincaron* por ‘hincó’ e ‘hincaron’; de pretérito imperfecto: *fincava* por ‘hincaba’; de futuro: *fincare*, *ffincare*, *fincares* y *fincaran* por ‘hincaré’, ‘hincaréis’, ‘hincarán’; de pretérito imperfecto del subjuntivo: *fincas* y *ficaran* por ‘hincara’ e ‘hincaran’.<sup>13</sup> También, se registran los infinitivos y participios correspondientes

<sup>12</sup> Es el caso del verso 848: “A cavalleros e a peones fechos los ha ricos”, que se traduce ‘A caballeros y peones los ha hecho ricos’. O bien los siguientes casos: “Grandes son las gananças que mio Çid fechas ha” (v. 1149) (‘Grandes son las ganancias que ha hecho mio Cid’); “destas mis gananças que avemos fechas aca” (v. 1273) (‘de estas mis ganancias que hemos hecho acá’); “De tan fieras ganancias commo a fechas el Campeador” (v.1341) (‘de tan grandes ganancias como ha hecho el Campeador’).

<sup>13</sup> Formalmente, *fincas* (v. 2709) corresponde al tiempo presente del subjuntivo pero, por correlación temporal, en español necesariamente se traduce como imperfecto.

y, por último, una serie de conjugaciones de *fincar los inojos*, que significa arrodillarse (ponerse de rodillas, quedar de rodillas).

### 3.2.3. VERBO ‘HABLAR’

La importancia del verbo hablar en el poema –con catorce entradas diferentes– está íntimamente relacionada con las características de la épica española moderna, que introduce los *verba dicendi* en el relato del juglar para referir el discurso directo de los personajes. De esta manera, se registran en el cantar de gesta una heterogeneidad de formas conjugadas: el presente *fabla* (‘habla’); el futuro *fablara* (‘hablará’); los pretéritos imperfectos *fablava* (‘hablaba’) y *fablavan* (‘hablaban’); los pretéritos perfecto simple *fablastes* (‘hablaste’), *fablaron* (‘hablaron’) y *fablo* (‘habló’, que alterna en dos ocasiones con *fablos* y *ffablo*). Cabe destacar que *fablo* es la forma conjugada con mayor recurrencia – aparece veinticinco veces –, seguida de cerca por *fizo*, que se registra veintiuna. Además, reconocemos una forma de subjuntivo, *fablassen*, por ‘hablasen’; y otra de imperativo, *fablemos* (‘hablemos’), que alterna con *f(l)ablemos* en el verso 1941. Asimismo, se registran el infinitivo *fablar* con variante *f(l)hablar*, el gerundio *fablando*, y el participio *fablado*. El verbo “hablar” pasa al español a partir del término latino *fabulare*.

### 3.2.4. VERBO ‘HERIR’

Otro verbo de particular importancia a lo largo del poema es ‘herir’ –del latín *ferire*–, puesto que las epopeyas constituyen relatos de carácter bélico. Así, relevamos un total de catorce vocablos, entre ellos: el infinitivo correspondiente *ferir*, que se registra con doble grafía; el participio *ferido* y el gerundio *firiendo*. Como evidencian estas formas, en las voces de este verbo se produce una alternancia de timbre vocálico en la raíz verbal; tal es el caso de los imperativos *ferid* y *firid*, sendas formas de ‘herid’. En cuanto a las formas conjugadas, distinguimos una forma de presente: *fieren* por ‘hieren’; dos formas de futuro: *ferredes* por ‘heriréis’ y *firgades* por ‘hiráis’; y seis formas de pretérito perfecto simple. Éstas comprenden una forma para la segunda persona del singular: *firiestes* (‘heristeis’); dos alternativas para la tercera persona del singular: *firio* y *firiom* (en ambos casos ‘hirió’); y otras tres que corresponden a la tercera persona plural: *firieron*, *firiensse*, *firiensse(n)* (por ‘hirieron’).

### 3.2.5. VERBO ‘HALLAR’

El verbo hallar –del latín *afflare*– tiene trece entradas distintas a lo largo del poema.<sup>14</sup> Según la Real Academia Española (2010), la h- inicial de este verbo es antietimológica, debido a que el verbo procede del vocablo latino que

---

<sup>14</sup> En ninguno de estos contextos se refiere al verbo español “fallar” (en el sentido de decidir un litigio), que deriva del verbo latino *afflare*, al igual que hallar.

mencionamos, que no lleva f- ni h- inicial. Sin embargo, la voz latina pasa al español medieval *fallar* y, a partir de esta forma, se produce la aspiración y el enmudecimiento de la consonante inicial. En el relevamiento realizado, constatamos una alternancia entre -l- y doble -ll-, aunque predomina la palatal sobre la lateral alveolar. Así, este doble parámetro de escritura se evidencia en el infinitivo *-fallar* y *falar-* como así también en formas del pretérito perfecto simple: *fallaron* y *falaron* ('hallaron'), *fallo* y *falola* ('halló' y 'hallóla'). También se registran dos formas con variación de timbre vocálico para la segunda persona del plural del tiempo futuro indicativo: *fallaredes* y *fallariedes* ('hallaréis'). Por lo demás, se registra el presente *fallan* ('hallan'), el pretérito imperfecto *fallavan* ('hallaban'), y los subjuntivos *fallaren* ('hallaren'), *falasse* ('hallase') y *fallassemos* ('hallásemos').

### 3.2.6. VERBOS 'HARTAR' Y 'HOLGAR'

Entre los dos registran nueve entradas y no ameritan mayores comentarios. El verbo "hartar" deriva del latín *farcire*, que forma el adjetivo *fartus* y pasa al español 'harto'. Aparecen *fartar* ('hartar'), *fartan* ('hartan'), *farto* ('hartó') –por carecer de tildes que las diferencien, esta forma coincide con el adjetivo–, y *fartas*, que se refiere al presente de indicativo ('hartas') en el verso 3385 y al pretérito imperfecto del subjuntivo ('hartase') en el verso 1294. Por otra parte, se registran el infinitivo *folgar* ('holgar'), el gerundio *folgando* ('holgando'), el imperfecto *folgava* ('holgaba') y el imperativo *folgedes* ('holgáos'). El verbo "holgar" pasa al español del vocablo latino *follicare*.

Finalmente, otros tres verbos se consignan sólo una vez: el infinitivo *foradar* por 'horadar', la forma del indicativo *fuyen* por 'huyen', y la forma del subjuntivo *furtare* por 'hurtare' (pero con sentido de 'ocultare').

En nuestro anexo hemos consignado también una serie de construcciones difícilmente sistematizables, tales como *felos* y *fellos* por 'helos', y *fevos* probablemente por 'habéis' con el significado de 'tenéis'. Asimismo, hemos relevado *desfechos* y no hemos querido incluirlo ni con los adjetivos ni con el verbo hacer, de modo que se encuentra indexado de forma independiente. A estos ejemplos hay que añadir una serie de construcciones que se forman con prefijos. Nos referimos en casi todos los casos al prefijo *a*, un morfema que carece de significación en todos los ejemplos y constituye una suerte de irregularidad en la escritura. Por ello, no podemos asegurar el grado de recurrencia del fenómeno en la oralidad pero podemos hipotetizar que el prefijo se omite luego por aféresis, permitiendo el proceso habitual de aspiración y enmudecimiento del fonema latino /f/. Se registran *afellas*, *afellos* y *afelos*, por 'helas' y 'helos'; *afe* y *affe* por 'he'; *afevos* por 'habéis/tenéis', aunque también se consigna *afarto*, que

corresponde al adjetivo 'harto'. Cabe mencionar que este tipo de construcciones sólo se verifica en posición inicial de verso y nunca en su interior.

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de estas páginas, hemos abordado el tratamiento de la /f/ inicial latina en el español medieval a partir de la consideración de una fuente literaria del siglo XIV. Sabemos de las limitaciones que ello impone, puesto que es un desafío intentar desambiguar procesos fonéticos y fonológicos a partir de los testimonios escritos. El esfuerzo realizado responde, en un primer lugar, a un interés por dilucidar en qué medida los textos literarios pueden aportar a los estudios de carácter lingüístico y aun a los estudios de carácter histórico; como así también responde al deseo de recortar definitivamente un corpus acerca del cual pueda realizarse un análisis conciso, habida cuenta de las dificultades metodológicas que acarrea nuestro objeto de estudio.

Respecto del fenómeno de aspiración y enmudecimiento del fonema latino fricativo sordo labiodental /f/, consideramos adecuada la Teoría de la variación, que plantea un reordenamiento del sistema de las labiales como causa primera que explica este proceso. A pesar del lugar central que esta teoría asigna a las tendencias internas y latentes ya en la lengua latina, creemos que la teoría del sustrato es – a la hora de dilucidar por qué, en otros casos, se ha conservado la /f/ inicial sin aspiración ni enmudecimiento e incluso también por qué, en ocasiones, un mismo término ha dado lugar a las dos variantes –con y sin aspiración– en su paso al español moderno. Por otra parte, lo acertado de la Teoría de la variación radica en su pretensión de encontrar explicación al fenómeno atendiendo no solamente al sustrato prerromano –i. e. el iberorromance, el vasco, el celta– sino también a la influencia de la lengua mozárabe que se generalizó en el sur de la península ibérica, donde se asentaron los moros hasta que fueron expulsados como resultado de la guerra de la Reconquista española.

Al respecto, hemos relevado en una obra literaria medieval la totalidad de recurrencias de términos españoles con f- inicial que se forman a partir de un vocablo latino con f- inicial pero dan lugar a términos con h- inicial en español moderno. En este sentido, el *Poema de Mio Cid* representa *a priori* un estadio intermedio de dicha evolución fonológica. Sin embargo, debemos reconocer que los sistemas de la oralidad y la escritura siguen desarrollos disímiles para un mismo momento histórico, razón por la cual el testimonio literario que analizamos es representativo de la lengua escrita pero no nos permite dilucidar las particularidades de la lengua hablada en el mismo siglo XIV. La pervivencia de la f- inicial no aspirada en el *Poema de Mio Cid* responde al carácter

conservador de la lengua escrita y no evidencia los procesos dinámicos que fueron modificando el fonema, aspirándolo primero y enmudeciéndolo después.

Por otra parte, el recorrido realizado a través del *Poema de Mio Cid* a partir del relevamiento anexado nos obliga a una doble reflexión. En primer lugar, cabe mencionar, como hemos desarrollado anteriormente, las dificultades que supone un estudio diacrónico de la lengua oral, incluso en el horizonte de un trabajo que, como en nuestro caso, no pretende sino una aproximación a la problemática. En segundo lugar, creemos que el corpus ha resultado de suma utilidad para relevar los cambios fonéticos correspondientes, a pesar del proceso de homogenización evidente que data sin dudas del copista del siglo XIV e incluso quizás del autor del manuscrito original del siglo XIII. El tratamiento de la f- inicial nos ha llevado a considerar otras particularidades, tales como las alternancias de timbre, las dobles grafías, las variantes de una misma forma y los vocablos homónimos pero, sobre todo, el vocabulario general del texto. La épica medieval española y este cantar en particular condicionan un determinado léxico que ha favorecido nuestro estudio. Con esta afirmación no nos referimos tanto a los verbos que proliferan (herir, hincar, hallar, hablar y hacer) ni al conflicto alrededor de las hijas del Cid como a las características de la composición y transmisión oral, a partir de las cuales los enunciados constituyen fórmulas que se repiten una y otra vez, permitiéndonos sistematizar los usos y evaluar los contrastes. En este sentido, construir un corpus de datos nos ha resultado más productivo y más gratificante que trabajar con meros ejemplos.

---

### Referencias bibliográficas

#### Fuente literaria

Anónimo. (2005). *Poema de Mio Cid* (Colin Smith ed.). Madrid: Cátedra.

#### Estudios críticos

Calvo del Olmo, F. J. (2012). “Una frontera lingüística en las lenguas románicas: la pérdida de f- latina en castellano”. En *Abehache*, año 2, nº 2. (127-142).

Chamorro Martínez, J. M. (2010). “Antecedentes de la aspiración meridional no procedente de

/f-/”. En *Anuario de Lingüística Hispánica*. XXIII-XXIV (2007-2008). Universidad de Valladolid. (81-102).

González Montero, J. A. (1993). “La aspiración: fenómeno expansivo en español. Su importancia en andaluz. Nuevos casos”. En *Cauce*, nº 16. (31-65).

Igartua, I. (2011). “Historia abreviada de la aspiración en las lenguas circumpirenaicas”. En *Pirinioetako hizkuntzak*:

*Discursividades*

Vol. 1 Nº1 (Agosto 2016)

Recibido: 01/07/2015. Aceptado: 04/08/2015.

- oraina eta lehena: Euskaltzaindiaren XVI. Biltzarra*. (895-918) [online]. Recuperado de: <http://www.euskaltzaindia.eus/dok/ikerbilduma/75275.pdf> [última consulta: 25/10/2014]
- Lapesa, R (1980). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Menéndez Pidal, R. (1945). *El idioma español en sus primeros tiempos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1950). *Orígenes del español*. Madrid: Espasa Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1958). *Manual de gramática histórica española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Núñez Méndez, E. (2012). “Nacimiento y consolidación del castellano. Cambios fonéticos y fonológicos”. En *Fundamentos teóricos y prácticos de historia de la lengua española*. New Heaven: Yale University Press [online]. Recuperado de: [http://yalepress.yale.edu/yup/books/excerpts/Nunez\\_Mendez\\_sample.pdf](http://yalepress.yale.edu/yup/books/excerpts/Nunez_Mendez_sample.pdf) [última consulta: 25/10/2014]
- Real Academia Española (2010). *Ortografía de la Lengua Española*. Buenos Aires: Espasa.
- Smith, C. (2005). “Introducción”. En *Poema de Mio Cid* (Colin Smith ed.). Madrid: Cátedra.



## ANEXO

### Vocablos con f- inicial en español medieval, aspirada luego en español moderno

#### **Sustantivos**

Fabla (v. 1372, 3170) por habla, conversación

Falcones (v. 5) por halcones de cazar

Fanbre (v. 1179) por hambre

Feridal (v. 38) por herida [le]<sup>1</sup>

Feridas (v. 1709, 2374, 3317) por heridas

Ferraduras (v. 1553) por herraduras

Fincanza (v. 563) por \*hincanza, de hincar

Figo (v. 77) por higo

Fijas (v. 254, 255, 260, 269, 275, 372, 384, 823, 932, 1279, 1352, 1374, 1397, 1408, 1411, 1424, 1484, 1577, 1593, 1597, 1599, 1605, 1608, 1638, 1641, 1644, 1650, 1661, 1758, 1768, 1801, 1811, 1882, 1887, 1902, 1928, 1937, 2003, 2075, 2082, 2085, 2096, 2099, 2106, 2110, 2132, 2163, 2184, 2189, 2190, 2197, 2203, 2222, 2323, 2333, 2520, 2551, 2553, 2555, 2566, 2568, 2577, 2581, 2584, 2590, 2603, 2619, 2621, 2632, 2638, 2654, 2661, 2679, 2822, 2834, 2840, 2888, 2890, 2895, 2908, 2939, 2943, 2956, 3040, 3149, 3151, 3156, 3165, 3203, 3261, 3276, 3297, 3298, 3303, 3345, 3357, 3368, 3398, 3419, 3714, 3723) por hijas

Fijas dalgo (v. 1565, 2232) por \*hijasdalgo

Fijo (v. 1176, 1176, 3285, 3286) por hijo

Fijos (v. 1179, 2106, 2123, 2268, 2441, 2443, 2567, 2577) por hijos

Fijos dalgo (v. 1035, 1832, 2252, 2264) por hidalgos

Ffijas (v. 1522) por hijas

#### **Nombres propios**

San Fagunt (v. 1312, 2922) por Sahagún

Fariza (v. 547) por Ariza

Fenares (v. 435, 479, 542) por Henares

Fita (v. 446, 518) por Hita

Foz (v. 551) por Hoz

#### **Adjetivos**

Farto (v. 1794) por harto

Fartos (v. 2461) por hartos

Fermoso (v. 457, 873, 923, 2442, 3327) por hermoso

#### **Preposiciones**

Fata (v. 446b, 498, 703, 1067, 1148, 1227, 1382, 1556, 1679, 2008, 2416, 2424, 2620, 2803, 2805, 2823, 2872, 3653) por hasta

Fasta (v. 477, 1030, 1451, 1728, 1732, 1951, 2640, 2770, 2925, 3323, 3336) por hasta

Faza (v. 3060) por hasta

Ffata (v. 1486) por hasta

#### **Construcciones en posición inicial de verso**

Afarto (v. 1643) por harto

Afe (v. 1597, 2135, 2381, 2947, 3407) por he

hemistiquio completo donde aparece *ferida*, en castellano moderno 'una herida le daba'.

<sup>1</sup>Colin Smith mantiene las formas apocopadas de los pronombres enclíticos del manuscrito. 'Una feridal dava' es el

Afellas (v. 2088) por helas  
Afellos (v. 2101) por helos  
Afelos (v. 2175) por helos  
Afevos (v. 1431, 1499, 2230, 2368)  
por habéis, tenéis  
Affe (v. 2222, 3393) por he

### **Otras construcciones**

Desfechos (v. 1433) por deshechos  
(arruinados, destruidos)  
Felos (v. 1452, 2647, 3534, 3701)  
por helos  
Fellos (v. 485, 1452) por helos  
Fevos (v. 1335, 3591) por habéis,  
tenéis

### **Verbos**

#### **HABLAR (del latín *fabulari*, verbo deponente)**

Fabla (v. 3302) por habla  
Fablado (v. 1000, 1283) por  
hablado  
Fablando (v. 154, 1880, 2229,  
3057) por hablando  
Fablar (v. 344, 1114, 1456, 2747,  
3306, 3328) por hablar  
Fablara (v. 453) por hablará  
Fablaron (v. 3467) por hablaron  
Fablassen (v. 1242) por hablasen  
Fablastes (v. 677) por hablaste  
Fablava (v. 188, 684, 1350, 1693,  
2724, 2796) por hablaba  
Fablavan (v. 3220) por hablaban  
Fablemos (v. 3160, 3710) por  
hablemos  
Fablo (v. 70, 78, 299, 378, 387,  
518, 613, 671, 1320, 1368, 1481,  
1866, 1907, 2036, 2043, 2094,  
2350, 2527, 2558, 3228, 3236,  
3292, 3376, 3471, 3595) por  
habló  
Fablos (v. 2899) por habló  
Ffablo (v. 7) por habló  
F(l)ablemos(v. 1941) por  
hablemos

F(l)ablar (v. 104) por hablar

#### **HALLAR (del latín *afflare*)**

Falar (v. 1427, 1468) por hallar  
Falaron (v. 2700) por hallaron  
Fallan (v. 1676, 1775) por hallan  
Fallar (v. 424, 1071, 1311, 1313)  
por hallar  
Fallaredes (v. 832) por hallaréis  
Fallaren (v. 2793) por hallaren  
Fallariedes (v. 849) por hallaréis  
Fallaron (v. 796b, 798, 1737,  
2306) por hallaron  
Falasse (v. 1864) por hallase  
Fallassemos (v. 1951) por  
hallásemos  
Fallavan (v. 2534) por hallaban  
Fallo (v. 1264, 2304, 2777, 2814,  
2922, 3342) por halló  
Falola (v. 32) por hallóla

#### **HACER (del latín *facere*)**

Faga (v. 225, 1909, 2894) por  
haga  
Fagades (v. 195, 257, 1386, 2731)  
por \*hagades, hagáis  
Fagamos (v. 1128) por hagamos  
Fagan (v. 3482) por hagan  
Fago (v. 95, 1366, 2971, 3042) por  
hago  
Far (v. 229, 315, 322, 370, 431,  
670, 678, 891, 1136, 1174, 1388,  
1466, 1524, 3380) por hacer  
[pero Far (v. 302) por dar]  
Far (v. 1155) por hará  
Fara (v. 409) por hará  
Faran (v. 3561) por harán  
Fare (v. 108, 819, 2227, 3473) por  
haré  
Faria (v. 2678) por haría  
Faz (v. 365) por hará [pero Faz (v.  
355) por faz]  
Faz (v. 2418) por hace  
Faze (v. 139, 433, 1327, 1343,  
1347, 1421, 1423, 1478, 1868,

2887, 3098, 3164, 3478) por hace  
 Fazed (v. 452, 985, 2160) por haced  
 Fazen (v. 285, 725, 1005, 1105, 1213, 1642, 2272, 2488, 2869) por hacen  
 Fazer (v. 252, 561, 1032, 2220, 3055, 3389, 3601) por hacer  
 Fazia (v. 1172) por hacía  
 Fazian (v. 2633, 2645) por hacían  
 Fazie (v. 861, 2980, 2986) por hace  
 Fazien (v. 1159) por hacen  
 Faziendo (v. 1891, 3205) por haciendo  
 Fecha (v. 366, 609, 2906, 3062, 3095) por hecha  
 Fechas (v. 1149, 1273, 1341) por hechas  
 Feches (v. 896, 2150, 2193, 2379) por hacéis  
 Feches (v. 2029) por hicieréis  
 Fecho (v. 915, 1436, 1506, 1530, 1680, 1684, 2236, 2771, 2958, 3569, 3570, 3669, 3578) por hecho  
 Fechos (v. 848) por hechos  
 Fed (v. 2629) por haced  
 Femos (v. 1103) por hacemos  
 Fer (v. 1250, 1299, 1886, 2993, 2995, 3131, 3150, 3241, 3312) por hacer  
 Fer (v. 1447, 1487, 2961) por haré  
 Fera (v. 1958, 2362) por hará  
 Fere (v. 1418, 2033, 2990, 3408) por haré  
 Feredes (v. 896) por haréis  
 Feremos (v. 584, 1055, 2050, 2547) por haremos  
 Ferie (v. 1080) por hará  
 Fezist (v. 331, 332, 345, 351) por hiciste  
 Fiz (v. 2675, 2957, 3129) por hice  
 Fiziemos (v. 3359) por hicimos  
 Fiziera (v. 1158) por hiciera

Fizierades (v. 3597) por hicierais  
 Fizieras (v. 3325) por hicieras  
 Fiziere (v. 2641) por hiciere  
 Fiziereades (v. 223, 1026, 1037) por hicieréis  
 Fizieron (v. 699, 3278, 3719) por hicieron  
 Fiziestes (v. 3147, 3268) por hicisteis  
 Fizist (v. 3332) por hiciste  
 Fizo (v. 428, 575, 624, 885, 909, 933, 1081, 1264, 1329, 1332, 1333, 1588, 1669, 1852, 2249, 2492, 2558, 2602, 2658, 2897, 3409) por hizo  
 Ffaga (v. 1387) por haga  
 Ffagamos (v. 3728) por hagamos  
 Ffago (v. 2854) por hago  
 Ffazie (v. 1661) por hace  
 Ffera (v. 635) por hará

#### **HARTAR (del latín *farcire*: *fartus* > *harto*)**

Fartan (v. 3495) por hartan  
 Fartar (v. 2058) por hartar  
 Fartas (v. 3385) por hartas  
 Fartas (v. 1294) por hartase  
 Farto (v. 2802) por hartó

#### **HERIR (del latín *ferire*)**

Ferid (v. 720, 1139) por herid  
 Ferido (v. 3641, 3657, 3688) por herido  
 Ferir (v. 676, 718, 1004, 1137, 1696, 1718, 2358, 2364, 2384, 2395, 2745, 3590) por herir  
 Ferredes (v. 1131) por heriréis  
 Fieren (v. 720) por hieren  
 Firgades (v. 997, 3690) por hiráis  
 Firid (v. 597) por herid  
 Firiendo (v. 772, 1007, 1294) por hiriendo  
 Firieron (v. 3646) por hirieron  
 Firiensse (v. 3625) por hirieron  
 Firiensse(n) (v. 3673) por hirieron

Firiestes (v. 3265) por heristeis  
Firio (v. 3630, 3575) por hirió  
Firiom (v. 963) por hirió  
Fferir (v. 1690) por herir

**HINCAR (fijar, quedar) (del latín *figicare*)**

Ficaran (v. 455) por hincaran (quedaran)  
Finca (v. 3167) por hinca (queda, para)  
Fincadas (v. 1645, 1657, 2313) por hincadas (fijadas, alzadas)  
Fincados [los inojos] (v. 1843) por hincados los hinojos (de rodillas)  
Finca[m]os (v. 854) por hincamos (quedamos)  
Fincan (v. 1474) por hincan (quedan, paran)  
Fincan (v. 2285, 2859) por hincan (fijan, colocan)  
Fincar (v. 531, 1782b) por hincar (quedar)  
Fincar (v. 1101, 2249, 2701) por hincar (fijar, alzar)  
Fincas (v. 2709) por hincara (quedara)  
Fincaran (v. 462, 2354) por hincarán (quedarán)  
Fincare (v. 449, 1470) por hincaré (quedaré)  
Fincaredes (v. 281) por hincaréis (quedaréis)  
Fincaron (v. 656, 1631) por hincaron (fijaron, alzaron)  
Fincaron los inojos (v. 1759, 2593) por hincaron los hinojos (quedaron de rodillas)  
Fincava (v. 57, 2392) por hincaba (fijaba, alzaba)  
Fincava (v. 57, 515, 3656, 3667) por hincaba (quedaba)  
Finco (v. 1377, 1497, 1681, 1747, 3211, 3372, 3635) por hincó (quedó)

Finco (v. 2296) por hincó (fijó, apoyó)  
Finco (v. 2299) por hincó (agachó)  
Finco [los inojos] (v. 53, 264, 2021, 2934) por hincó los hinojos (quedó de rodillas)  
Finco [sosinojos] (v. 1318) por hincó sus hinojos (quedó de rodillas)  
Ffinicare (v. 1472) por hincaré (quedaré)  
Ffinco (v. 863) por hincó (quedó)

**HOLGAR (del latín *follicare*)**

Folgando (v. 1243) por holgando  
Folgar (v. 1028, 2377, 2587) por holgar  
Folgava (v. 1221) por holgaba  
Folgedes (v. 1074) por holgáos

**HORADAR (del latín *forare*)**

Foradar (v. 727) por horadar

**HUIR (del latín *fugare*)**

Fuyen (v. 771) por huyen

**HURTAR (del latín *furtum* > *hurto*)**

Furtare (v. 1260) por hurtare, ocultare

**TÉRMINOS CON H- INICIAL**

Heredad (v. 1401, 1607, 1635) por heredad  
Heredadas (v. 2605) por heredadas (adjetivo)  
Heredades (v. 460, 893, 1246, 1271, 1623, 2545, 2621, 3223, 3715) por heredades  
Her[e]dades (v. 1364) por heredades



## ESCRITOR FRACASADO

María Nieves Battistoni

Universidad Nacional de Rosario  
nievesbattistoni@gmail.com

El presente trabajo es una aproximación a las autofiguraciones que Roberto Arlt proyectó en sus autobiografías, ficciones, artículos periodísticos, prólogos, dedicatorias y entrevistas como un escritor desclasado, inculto y advenedizo. Indagaremos acerca de la recepción que tuvo esta ficción de autor por parte de la crítica literaria y de ciertos escritores (J. Cortázar, J. C. Onetti, A. Castillo) intentando desmitificar dicha fábula autoral bajo la hipótesis de que la autohumillación de Arlt es, además de materia biográfica que eventualmente se inmiscuye en sus ficciones, una estrategia que opera a nivel de las pugnas por ocupar el centro en la configuración del sistema literario argentino. En su favor, analizaremos el cuento “Escritor fracasado” incluido en *El jorobadito* (1933) como antítesis o reverso de Arlt escritor.

Paralela, aunque secundariamente, estableceremos una comparación entre Arlt y Borges puesto que creemos que la construcción de un mito de autor desde los “márgenes” –en el caso de Arlt– y los tonos y géneros menores elegidos para desafiar el “destino sudamericano” en el de Borges, los iguala en las filas de la vanguardia literaria argentina del siglo XX y los vuelve excepcionalmente libres de toda tradición.

**PALABRAS CLAVES:** Arlt- imagen de escritor- autohumillación - vanguardia literaria argentina - Borges

“Cuando hay un deseo, aún durmiendo se desea. ¡Qué he dicho! Aún en el delirio de la fiebre se continúa deseando... En la agonía se desea... ¿Qué digo? Hasta los condenados a muerte desean.” – Roberto Arlt. *Los lanzallamas*.

## 1. LOS SUEÑOS DEL TIRANO

En *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Beatriz Sarlo afirma a propósito de Arlt que “quizás como a ningún otro escritor del período, la historia puso límites y condiciones de posibilidad a su literatura. La angustia arltiana [...] tiene que ver con esta experiencia de los límites puestos a la realización de su escritura” (Sarlo, 1988: 50). De acuerdo a esta línea interpretativa, la extrema conciencia de intelectual pobre que Arlt tiene de sí mismo es la que suelta las amarras de su deseo prepotente. Una falta, una desventaja, se vuelve en Arlt condición *sine qua non* para dar ese “salto en el vacío” (Montes, 1999: 29) que es toda construcción de un mundo ficcional. Para Arlt, ganarse la vida escribiendo es “penoso y rudo” ([1931] 2004: 9), pero es también el lujo del pobre.

No obstante, la privación no es ventajosa *per se*: el escritor debe “sublimar” la deficiencia, sobreponer el límite. Esta operatoria es característica de dos autores centrales en la configuración de la literatura argentina del siglo XX: Borges y Arlt. Aunque la falta primigenia, los intereses y las filiaciones difieran en cada uno, consideramos que el “gesto sublimatorio” convertido en operatoria formal los iguala en las filas de la vanguardia<sup>1</sup>. La astucia borgiana en 1932 sentencia:

Nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado [...] debemos comprender que estamos esencialmente solos y no podemos jugar a ser europeos. [...] Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una y otra nación occidental” (198-200)

Este es el recurso desplegado ante la conciencia de un límite, de un margen que *se padece* –habitar en la periferia sudamericana– y que será resuelto con la imprecisión de una orilla (Sarlo, 2007). La marginalidad vuelve a Borges excepcionalmente libre. Tan libre como para traicionar a su propia tradición.<sup>2</sup> De aquí que el vanguardismo borgiano no sea producto de la aplicación meticulosa de la novedad ultraísta que voceó (y defraudó) en los años veinte, sino la elección

<sup>1</sup>En el presente trabajo nos concentraremos fundamentalmente en la autofiguración de escritor de Arlt, pero no dejaremos de referirnos a Borges cada vez que nos sea útil como punto de comparación.

<sup>2</sup>Productiva inversión la de Borges para quien el cosmopolitismo es la condición de posibilidad de la literatura argentina y la tradición nacional la que lo habilita a recorrer las literaturas extranjeras “con la soltura de un marginal que hace libre uso de todas las culturas” (Sarlo, [1993] 2007: 14).

de tonos y géneros menores y la actitud de combate con la que burló las jerarquías literarias establecidas.

El límite (auto)figurado por Arlt excede al de Borges: no por externo, sino por íntimo. Es más que el de habitar un país tercermundista sin tradición. Es, ante todo, el límite de ser él mismo, Roberto Arlt, hijo de inmigrantes europeos, sumido durante toda su vida en una pobreza casi extrema que lo obligó a trabajar duramente desde chico. Es haber sido echado de la escuela primaria por inútil, de la Armada, por inútil, de todos los oficios, por inútil. Es haber tenido el primer contacto con la literatura en una escuálida biblioteca de barrio. Es saberse un “advenedizo de la literatura” (1927: 9), tener como único idioma el castellano y leer ediciones baratas y malas traducciones. Es creer firmemente en el éxito de unas medias engomadas. Es no tener linaje y, en cambio, tener algo que decir.

¿Pero cómo decir cuando no se tiene “poder” para hacerlo? Si Arlt, desdibujando los límites entre la ficción y la vida, quiere mostrarnos que hay en él y en sus personajes pobreza, privación cultural, desigualdad y marginación, resulta evidente que lo que falta es “poder” y que éste sea el deseo previsible. El pobre intuye –no es cualquier pobre, es un *pobre genial*– que lo único que puede salvarlo son sus saberes. Sin pretender agotar las fuentes, propondremos dos textos para rastrear la relación entre saber y poder que se configura en las ficciones arltianas.

En 1920, antes de ser un escritor conocido, Arlt publica en *Tribuna libre* “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, ensayo autobiográfico en el que relata cómo ha dado con un centro de ocultismo. Un momento crítico (Arlt tiene dieciséis años y ningún hogar) lo impulsa a dar un paseo extraviado que desemboca en la tienda de un comerciante de libros viejos. Ganar luego este oficio le permite conocer a un joven “de aura tan vasta y espiritual” (107) cuyos saberes alquímicos lo seducen.

Por medio de esos poderes se era clarividente al igual de Swedenborg, se escuchaban las misteriosas voces de los pianos, de los caos más distantes, como Hermes Trimegistus, o Isaías, se descorría el velo de Isis, se desenmascaraba la Esfinge y se penetraba en la Suprema Razón, en el espacio de las N dimensiones (108-109).

Tal era el canto extático del joven Arlt, ahora omnipotente por esos saberes que lo hacían “digno de sentarse junto a los inmortales” (113).

En *El juguete rabioso* (1926), novela de tinte autobiográfico según ciertos críticos, Arlt se congracia en demorar la prosa para describir detalladamente los inventos mortales de Silvio Astier, evidencias de su “superioridad intelectual”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>Narra Silvio:

Sonada aventura fue la de mi cañón y grato me es recordarla. A ciertos peones de una compañía de electricidad les compré un tubo de hierro y varias libras

Inspiran las aventuras de “El Club de los Caballeros de la Media Noche” una serie de saberes que van desde la literatura de bandoleros hasta las ciencias física, química y electromecánica<sup>4</sup>, sin pasar por alto el saber diestro del cuerpo del ladrón:

Avizorábamos continuamente las cosas ajenas. En las manos teníamos una prontitud fabulosa, en la pupila la presteza del ave de rapiña. Sin apresurarnos y con la rapidez con que cae un jerifalte sobre cándida paloma, caíamos nosotros sobre lo que no nos pertenecía (23).

Cuando Silvio, Enrique y Lucio deciden robar la Biblioteca de la escuela, la narración migra del margen hacia el centro. La marginalidad, tanto del tipo de lecturas –“La historia de José María, el Rayo de Andalucía”, “Las aventuras de Don Jaime el Barbudo”– como del lugar de esas lecturas –el cuchitril del viejo zapatero andaluz–, se troca por la centralidad de textos y espacios oficialmente consagrados: la biblioteca de la escuela que contiene a Lugones y a Baudelaire (Herrera, 1997: 11).

Las ficciones arltianas son el sueño del tirano. En ellas el saber entabla una relación simbiótica con el poder. Erdosain y el Astrólogo, los soñadores más fecundos de *Los siete locos* (1929), se embarcan en delirios científicos obsesionados por descifrar, en términos de Sarlo, “cómo alterar, por el saber, las

---

de plomo. Con esos elementos fabriqué lo que yo llamaba una culebrina o “bombarda”. Procedí de esta forma: en un molde hexagonal, de madera, tapizado interiormente de barro, introduje un tubo de hierro. El espacio entre ambas caras interiores iba relleno de plomo fundido [...]. Mi culebrina era hermosa. Cargaba proyectiles de dos pulgadas de diámetro, cuya carga colocaba en sacos de bramante llenos de pólvora. Acariciando mi pequeño monstruo yo pensaba: -“Este cañón puede matar, este cañón puede destruir- y la convicción de haber creado un peligro obediente y moral me enajenaba de alegría. Admirados lo examinaron los muchachos de la vecindad, y ello les evidenció mi superioridad intelectual [...]” (15- 16).

4 La serie se ilustra en el siguiente pasaje:

Sacando los volúmenes los hojeábamos, y Enrique que era algo sabedor de precios decía:

- “No vale nada”, o: “vale”.
- Las montañas del Oro.
- Es un libro agotado. Diez pesos te lo dan en cualquier parte.
- Evolución de la materia, de Lebón. Tiene fotografías.
- Me lo reservo para mí –dijo Enrique.
- Rouquete. Química Orgánica e Inorgánica.
- Ponelo acá con los otros.
- Cálculo infinitesimal.
- Eso es matemática superior. Debe ser caro.
- ¿Y esto?
- ¿Cómo se llama?
- Charles Baudelaire. Su vida.
- A ver, alcanzá.
- Parece una bibliografía. No vale nada. [...]”.(43- 44)



relaciones de poder o las relaciones de propiedad” (1988: 58). También ésa es la pregunta de Silvio Astier: “¿Saldría yo alguna vez de mi ínfima condición social, podría convertirme algún día en un señor, dejar de ser el muchacho que se ofrece para cualquier trabajo?” (111).

Roberto Arlt incansablemente pregona su bastardía, su antilinaje, su condición de escritor expósito. Esta actitud se patentiza en las autobiografías, atraviesa a sus personajes e invade la atmósfera total de sus ficciones. Para D. Viñas, Arlt no ha podido superar el estadio obligado en los inicios de todo escritor, el autobiográfico, y pone al descubierto que su autohumillación es una torpe mentira que no hace sino “establecer tácita e irreductiblemente la presencia del sujeto” (1954: 1)5.

Me llamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt. Nací una noche del año 1900... Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo de formarme. Tuve que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura. Esta improvisación es lo que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma u otra tienen *necesidad instintiva de afirmar su yo*. (1927: 20; el destacado es mío)6

Más allá de las limitaciones estéticas que la “redundancia del sujeto” puedan costarle al escritor, creemos que la autohumillación es, además de materia biográfica que eventualmente se inmiscuye en sus ficciones, una estrategia que opera a nivel de las pugnas por ocupar el centro en la configuración del sistema literario argentino. Con esta actitud Arlt se anticipa a sus detractores. Prometeo que se redime a sí mismo, roba el fuego a los críticos:

[...] Como primera providencia, he resuelto no enviar ninguna obra mía a la sección de crítica literaria de los periódicos. ¿Con qué objeto? Para que un señor enfático entre el estorbo de dos llamadas telefónicas escriba para la satisfacción de las personas honorables: “El señor Roberto Arlt persiste aferrado a un realismo de pésimo gusto, etc., etc.” No, no y no. ([1931] 2004: 11)

---

<sup>5</sup> Para D. Viñas, la autohumillación de Arlt es una emboscada que evidencia que su extrema singularidad lo hincha de orgullo y juzga negativa la incidencia de esta actitud en su producción ficcional:

Hasta donde su obra es un explorar sañudo en sí mismo, tal vacilación acrecienta la tensión expresiva [...]. Pero esta virtud, que lo enriquece como confesión y como aumento de tensiones, apareja riesgos que Arlt no salva ni elude, y en los que, por el contrario, cae. El primero es que, cabalgando sus otras desorientaciones, aumenta el caos en que se mueve [...], no sabe manejar su interés y superar el material autobiográfico. El otro es la desviación a que lo somete, introduciendo esta vacilación, esta insinceridad, en el alma de su obra, en el espíritu de sus personajes, y cegándolo para la aprehensión del drama abisal cuya intuición ronda sin lograrlo. (Viñas, 1954:1).

<sup>6</sup> La edición consultada para el presente trabajo es la de Mirta Arlt y Omar Borré (1984) *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero editor, p. 219.

Esta operatoria de anticipación, típica de vanguardia, evidente en Arlt porque nos devela el mecanismo, también es propia de Borges. Toda la producción ensayística con la que acompaña, como un cerco de inmunidad, a sus poemarios y ficciones puede ser leída en esta clave<sup>7</sup>.

## 2. EL ÚNICO EN SU ESPECIE

Ciertas características de Arlt podrían hacernos creer que es factible identificarlo con el lado izquierdo de la antinomia Boedo-Florida. De hecho, Arlt y los boedistas no pertenecen a la aristocracia porteña, por el contrario, son *los nuevos*, hijos de inmigrantes que no conocen el idioma y están por eso condenados a una jerigonza extranjerizante que en vano tratan de ocultar. “Arlt juzga intolerable el reparto social de los poderes y las riquezas” (Sarlo, 1988: 53), y esa misma intolerancia ante la injusticia social era para Boedo motivo de urgencia revolucionaria que debía saldarse con cuantiosas ediciones –malas y baratas ediciones– de *alta literatura* en favor de la emancipación de las masas. Del mismo modo, como si la urgencia boedista lo acuciara, Arlt se muestra en el “Prólogo” a *Los lanzallamas* como un escritor comprometido sin tiempo para el arte puro:

Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados” ([1932] 2004: 10).

Asimismo, los personajes de sus ficciones son marginales que merodean por los bajos fondos de la cosmópolis mezquina. En este punto, cuando parece que Arlt va a caer, como sus personajes, como los de Boedo, caer sin nunca detenerse – “desde aquel día las comadres del barrio murmuraron que yo moriría en la cárcel porque tenía madera de futuro ladrón”, cuenta en una de sus “Autobiografías humorísticas” ([1926] 1984: 222)–, logra dar el salto y le saca ventaja a su privación. Se salva y salva a su literatura de la retardataria piedad naturalista en la que acaso podría haber quedado atrapado por identificación de clase. Boedo

---

<sup>7</sup> El joven Borges de los años veinte anunciaba en el Manifiesto Ultraísta: “ni la escritura apresurada y jadeante de algunas fragmentarias percepciones ni los gironcillos autobiográficos arrancados a la totalidad de los estados de conciencia y malamente copiados, merecen ser poesía. Con esa voluntad logrera de aprovechar el menor ápice vital, con esa comezón continua de encuadernar el universo y encajonarlo en una estantería, sólo se llega a un sempiterno espionaje del alma propia [...].Borges, Jorge Luis (1921) “Ultraísmo”. En: *Nosotros* n° 151, Buenos Aires, p. 23. Luego *Fervor de Buenos Aires* es esto, objetos algunas veces cercanos, otras extraños, y un sujeto que brega por detenerlos en el instante anterior al cambio rotundo. “Todo lo que es auténticamente poético en Borges arranca de su propia experiencia vital”, concluye Rodríguez Monegal. “Borges: teoría y práctica”. En *Revista Número*, n°27, Diciembre de 1955, p. 127.

no. Florida tampoco. Una calle nueva, única, nunca antes transitada, en la que Arlt se vuelve inclasificable (y temible)<sup>8</sup>.

En consonancia con David Viñas (la autohumillación de Arlt es una emboscada), Sylvia Saítta descubre el velo de la subjetividad ficticia que Arlt construye a través de sus autobiografías, cartas personales y entrevistas. Para desmitificarla, confronta al hombre histórico –periodista y escritor que sigue el mandato materno y sale a trabajar– con la imagen romántica de Arlt escritor advenedizo y torturado para poner en jaque la credulidad de sus contemporáneos y la de sus primeros críticos literarios.

Aunque Arlt diga que sus personajes son un pedazo suyo y que desdobra sus deseos en monigotes interiores que trata de novelar, o mejor, *porque lo dice*, podemos creerle (o no). Entre otros, Onetti le creyó y dijo de sobre Erdosain que era el fantasma de Arlt hecho personaje (1972: 368). Cortázar también y, además de no haberle sorprendido que el primer libro de Arlt se abriera con el relato de unos niños pobres (1981: 6), se sintió injustamente afortunado por haber vivido el tiempo que a Arlt le faltó y por haber tenido las comodidades, las rentas y la vida holgada que también le faltaron (10). Saítta deslinda, ordena, reubica. No fue Arlt el que traicionó a un lumpen, fue Silvio Astier. No fue Arlt el que robó y mató para “ser a través de un crimen” (*Los siete locos*: 1929: 111), fue Remo Erdosain. No puede ser un advenedizo de la literatura amparado por un genio tutelar quien ha dicho “el futuro es nuestro por prepotencia de trabajo” ([1931] 2004: 11). No puede serlo, al menos, sin contradicciones, sin autodestruirse.

Abelardo Castillo, en *Ser escritor* ([1997] 2007) primero y en *Desconsideraciones* (2010) después, también derriba, sin invertir, el mito. La “incultura” de Roberto Arlt es una superstición, el “goce” de la lectura cándida de aquellos que han creído –han querido creer– que alguien puede escribir *Los siete locos* habiendo leído solamente las aventuras de Rocambole. Si en las primeras cincuenta páginas de *El juguete rabioso* hay citas y ecos literarios de Baudelaire, Fenimore Cooper, *La historia de Francia* de Guizot, Chateaubriand, Lamartine, Le dantec, *Los trabajos y los días* de Hesíodo, *Las montañas del oro* de Lugones; si hay algunos diálogos en muy correcto francés y una metáfora que evoca la amistad entre Orestes y Pílates (2007: 47); si en *Las ciencias ocultas de la ciudad de Buenos Aires*, leemos los nombres de Swedenborg, Verlaine, Poe, Darío, Walt Whitman, Valle Inclán, Maeterlinck, Oscar Wilde (2010: 18), ¿Por qué seguir

---

<sup>8</sup> Al escribir “Semblanza de un genio rioplatense” (1972), Onetti cae en la cuenta de que no podría prologar las novelas de Arlt haciendo juicios literarios ni sentimentalismo (como el del “gran escritor prematuramente desaparecido”) porque sabe la carcajada que le provocaría a Roberto Arlt cualquier cosa de ese tipo (363). Cortázar tiene la certeza de que Arlt le hubiera partido la cara si hubiera podido leer que compara su arte con un “Goya canyengue, un François Villon de quilombo o un Kit Marlowe de taberna y puñalada” (1981). En: “Prólogo” a *Obras completas* de Roberto Arlt. Buenos Aires: Lolhé, p. 34.

creyendo que R. Arlt era “inculto”? ¿Por qué le creemos a Borges cuando cita en alemán y no a Arlt cuando cita en francés? Castillo arriesga su hipótesis: porque *a priori* creímos en la enfática imagen de escritor con la que Arlt quiso mostrarse ante el mundo. La enumeración abigarrada y caótica de los nombres de la “alta literatura”, tantos padres circulando por las páginas del escritor expósito, hace que la imagen de analfabeto iluminado y genial ceda lugar a la imagen que Castillo tiene de Arlt y la que, asegura, siempre hemos sospechado todos:

la de un lector voraz y desordenado, un autodidacta a la manera –pero en otra dirección– de los tantos que ha dado la literatura argentina, empezando por Sarmiento y Hernández, siguiendo por Lugones y Martínez Estrada y terminando en Borges (2007: 49).

Como concluye Saítta (2013: 135):

Arlt no es un marginal –la gran visibilidad en diarios y revistas de la época y el reconocimiento de sus pares echan por tierra esta ‘ilusión biográfica’– pero escribe una literatura pensada desde la marginalidad. Desde ese margen puede construir un nuevo espacio de enunciación, una nueva forma de representación y un nuevo sistema de personajes.

Como a Borges, el margen lo vuelve excepcionalmente libre: de padecer la maldición sudamericana y de ser (o no ser) él mismo.

### 3. ESCRITOR FRACASADO

“Nadie se imagina el drama escondido bajo las líneas de mi rostro sereno”, advierte el escritor fracasado de Roberto Arlt y echa a andar su derrotero. “Escritor fracasado” (1933, *El jorobadito*) es la tragedia en primera persona de quien ha hecho un pacto en blanco e irreversible con la posteridad y no lo puede cumplir.<sup>9</sup>

Después de su única y última obra, había vivido dos años lentos como un siglo sin escribir una sola línea. Luego de encerrarse durante una semana entre cuatro paredes a la espera de la divina inspiración y no obtener más que “intoxicación tabacosa y hastío de la vida de ermitaño” (41), llevando a cuestras la duda amarga de por qué otros podían escribir y él no, pensó en matarse, se abandonó a la vida vagabunda, se resignó a la compañía de un clan de amigos exóticos (pequeñas fieras) y se dijo sus pretextos para no escribir: al respeto por su insuperable creación anterior, se sumaba que ya todo había sido escrito, antes y mejor, por muchas generaciones de artistas. Devorado por su mentira, pergeñó el “Decálogo de la no acción”, especie de “Eclesiastés para intelectuales” que les demostraría, definitivamente, su inutilidad frente a la estructura implacable del

---

<sup>9</sup> Las referencias bibliográficas se corresponden con la edición de Losada *El jorobadito y otros cuentos* (2005).

universo. La “Obra negativa” era poderosa pero no podía seguir engañándose a sí mismo con ella. Un día creyó encontrar la explicación de su silencio: se había vuelto exigente. El hombre que odiaba a los eternos preñados de la literatura fundó en Buenos Aires la Logia de los Exigentes. Pero la pregunta volvía como un *ritornello* cruel: “¿Por qué no podía escribir? ¿Cómo se había desarticulado el mecanismo de mi voluntad y de mi genio?” (54). Había bestias allí afuera que no dudaban de sí mismos, que escribían de sol a sol, ciegos, sordos, pujantes como toros. El escritor fracasado era débil como una orquídea pero no se resignaba al anonimato: “Yo no soy un tipo psicológico para vivir en silenciosa mediocridad” (54).

Previsiblemente, se convirtió en crítico literario o, como lo llama Carlos Correas, en “intelectual colonizado”, es decir, en aquel que transita el camino de la sumisión –que es el inicio del camino del fracaso– y cumple con su función inquisidora a través de una retórica capaz de amedrentar al mejor escritor (1995: 265):

Mi sensibilidad exasperada por el fracaso, sintonizaba las fallas del arte ajeno con una aguda hiperetesia de radiogoniómetro. Allí donde otros ojos veían una curva yo localizaba el vértigo de un ángulo. Nada conseguía agradarme. Como un vidrio sucio, empobrecía la claridad más radiante (“Escritor fracasado”: 57).

Las estrategias del fracasado debían camuflarse en diferentes posturas éticas para ocultar su fracaso (Chefjec, 2009: 3). Cansado de ejercer la crítica, se acercó a la clase trabajadora y fue anatemizado por ella, se volvió indiferente (es un “fracaso elegante” no enterarse de nada), se convirtió en protector de genios nonatos, intentó, nuevamente, escribir:

“Me senté durante horas y horas ante páginas de papel en blanco, imaginé que por virtud de un pacto con un demonio tutelar, era capaz de escribir algo semejante a la *Divina Comedia*, y cuando mi pequeña y dorada alegría alcanzaba el límite donde yo suponía comenzaba la franja de la inspiración, escribía, redactaba dos o tres líneas, para terminar luego dejando apoyada con desaliento, la lapicera en el cenicero” (67).

Dio a su cuarto la monástica soledad de una celda, corrió hacia aventuras amorosas, se entregó a la gimnasia sueca, al box y a los deportes. Con todo, el escritor fracasado no tuvo nada que decir. Evidentemente, en ninguna de estas páginas hallaremos autofiguración de Arlt si no “Arlt en negativo”.

En el “Prólogo” a *Los lanzallamas*, Arlt asegura que cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. El escritor fracasado, como un *doppelgänger* invertido, constata que no tiene nada que decir y cae en el cliché del Escritor con Mayúsculas: ambienta su cuarto con un extemporáneo aire medieval creyendo que la inspiración surgirá entre candelabros y vitraux. En el

mismo “Prólogo”, Arlt prevé que “crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran un ‘cross’ a la mandíbula” (11). La invención no antecede al trabajo, es hija de esa prepotencia, pero ya sabemos que el escritor fracasado no hace sino hablar de literatura mientras ensaya sus insinceras poses. Arlt prologa su novela actual y, sirviéndose de la retórica del suspenso propia de los folletines, anticipa la venidera: “Se llamará *El amor brujo* y aparecerá en agosto del año 1932” (11). La derrota del escritor fracasado consiste, precisamente, en prometer la novela futura por creer en la gloria pasada. El escritor fracasado, en definitiva, es ese camarada exigente de Arlt que le aconseja “hacer estilo”, lo que equivaldría a “publicar cada diez años para luego tomarse unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas” (10).

Por otra parte, si en *Las ciencias ocultas de la ciudad de Buenos Aires*, Arlt relata que fue presentado a la logia Vi-Dharma y define al Iniciado como aquel que es digno de sentarse junto a los inmortales (113), el escritor fracasado, en cambio, es alguien que ha perdido para siempre ese derecho:

¡Oh! Aunque no lo creáis, yo también he tenido veinte años soberbios como los de un dios griego y los inmortales no eran sombras doradas como lo son para el entendimiento del resto de los hombres, sino que habitaban un país próximo y reían con enormes carcajadas [...] (35).

Carlos Correas anota que el escritor fracasado tiene una actitud primitiva ante la gloria imaginada (endiosamiento, paraíso, altura celeste y perfumada desde donde espiar a los mediocres mortales). Este arcaísmo se corresponde con una concepción “deshumanizada” del arte y supone una “visión trascendente” y un “salirse de la propia clase burguesa por la espiritualización que procura la obra” (242). Resuena aquí el lamento de Arlt por los panorámicos lienzos de Flaubert que debió resignar ante la urgencia de un edificio social derrumbándose. En la dedicatoria que hace en *El jorobadito* a su primera esposa, Carmen Antoniucci, Arlt repite el lamento casi en los mismos términos con que el escritor fracasado se refiere al arte puro:

“Me hubiera gustado ofrecerte una novela amable como una nube sonrosada, pero quizás nunca escribiré obra semejante. De allí que te dedico este libro, trabajado por calles oscuras y parajes taciturnos, en contacto con gente terrestre, triste y somnolienta. No repares en sus palabras duras. Los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas.” (10).

Arlt vuelve a simular una imposibilidad, su obra humana ha sido expulsada del paraíso de las Bellas Letras. Sin embargo, parece que la suya es la única obra de su generación que merece ser leída: “no tendría dificultad en citar a numerosa

gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias” [1931] (2004: 9). Sospechamos en Arlt una falsa celebración del arte puro por parte de aquel que conoce cuáles son los gustos literarios de su época y los desprecia, y una superioridad disimulada –falsa modestia– propia del escritor que se sabe exitoso. Arlt no se cambia por nadie (Viñas, 1954: 1) y tiene la lucidez –que no tuvo el escritor fracasado– de no esperar el reconocimiento de la posteridad y “autorreconocerse” en vida. Antes de que el futuro diga, el visionario ya lo ha dicho: “Soy el mejor escritor argentino de mi generación”.<sup>10</sup>

#### 4. ESCRITURA Y FELICIDAD

En la última página de su “autobiografía”, el escritor fracasado confiesa que sus sentimientos vibran tan escasamente que no puede amar ni odiar a nadie sino por muy poco tiempo (68). Se ha vuelto seco, estéril, como los escritores de la generación de Arlt que, tibios emocionales sin problemas verdaderos, “cualquiera que haga un poco de psicología y cosas extrañas se los mete en el bolsillo” (Saítta, 2002: 94)<sup>11</sup>.

En el campo literario argentino de los años 30, el rumbo parece escindirse entre los que no tienen problemas (los más o menos felices escritores preocupados, cuanto mucho, por una rima) y los que, como Arlt, han comprometido su literatura a develar “cómo ser feliz, dentro o fuera de la ley” (93). Este problema-motor es tan poderoso y tan genuino –tan permanente– que Arlt puede estar seguro de que les lleva ventaja a todos y que “siempre que lance una novela, los otros, aunque no quieran, tendrán que interesarse en la forma en que resuelven sus problemas sus personajes” (94).

¿Y cómo resuelven sus problemas? El escritor fracasado –que a esta altura ya no parece un personaje de Arlt– pudo enunciar su filosofía implacable: “¿Para qué afanarse en estériles luchas, si al final del camino se encuentra como todo premio, un sepulcro profundo y una nada infinita?” (2004: 70). Nada más lejos de Arlt y de sus personajes –esas “particularidades absolutas”, esos “monstruos”, como los llama Aira (2002: 58)– que la muerte igualadora.

S. Saítta, advertida de que no hay biografías ni autofiguraciones de escritor inocentes, si no que todas son intervenciones críticas que operan en los procesos de construcción de las tradiciones nacionales y en la pugna por la definición de los cánones literarios, considera que Arlt, por miedo de perderse en el anonimato, de ser uno más, narra su propia vida con los rasgos heroicos (o antiheroicos, pero

---

<sup>10</sup> Luego de publicar *Los siete locos*, Arlt escribe una carta a su hermana Lila en la que dice: "Soy el mejor escritor de mi generación y el más desgraciado. Quizá por eso seré el mejor escritor." Está reproducida sin fecha en el libro de Omar Borré, *Arlt y la crítica* (1926-1990).

<sup>11</sup> Las referencias corresponden a la Entrevista que *La literatura argentina* n°12 realizó a Roberto Arlt en Agosto de 1929.

excepcionales) de un personaje de ficción (135).<sup>12</sup> La autobiografía ficcionada de un personaje con signo negativo –es decir, la autfiguración de R. Arlt con signo invertido– también es una operación que busca intervenir en las disputas por las jerarquías literarias y que podemos leer como un documento de época o un “Manual de tácticas para la sobrevivencia en el medio gremial” (Cheffec, 2009: 3).

Cuando el escritor fracasado –que no tiene nombre, que ni siquiera podemos citarlo sin ese término trágico que lleva adherido– dice haber tenido su fin lógico (no un fin posible entre otros, no un fin casual: su fin lógico) y “se hace” crítico literario, “especie de alcahuete de la república de las letras” (2004: 57), la identidad queda establecida para siempre. En el final del cuento, Arlt radicaliza los términos del fracaso y el escritor ya ni siquiera puede criticar. Morirá, indefectiblemente, en el anonimato.

## 5. EL LUJO DEL POBRE

Llega a la redacción del diario *El Mundo* una carta de lector para Arlt preguntándole cómo se debe vivir para ser feliz. El aguafuertista ironiza pero se hace cargo de esa pregunta-disparate. Aconseja (el tono es el consejo) algo que parece venirle de su experiencia más genuina, como si estuviera acostumbrado a lidiar con ello, léase: a tratar frecuentemente con el crítico estorbado entre dos llamados telefónicos y a hacerse demasiadas veces en el día esa pregunta. Si la carta la hubiera recibido el escritor fracasado, por toda respuesta hubiera esgrimido su implacable filosofía, receta amarga para desembarazarse del arte. Arlt, en cambio, propone su terrible sinceridad:

Creo que hay una forma de vivir en relación con los semejantes y consigo mismo, que si no concede la felicidad, le proporciona al individuo que la practica una especie de poder mágico de dominio sobre sus semejantes: es la sinceridad.

No mire lo que hacen los demás. No se le importe un pepino de lo que opine el prójimo. Sea usted, usted mismo sobre todas las cosas, sobre el bien y sobre el mal, sobre el placer y sobre el dolor, sobre la vida y la muerte. Usted y usted. Nada más. Y será fuerte como un demonio entonces. Fuerte a pesar de todos y contra todos. No importa que la pena lo haga dar de cabeza contra una pared. Interróguese siempre, en el peor minuto de su vida, lo siguiente: “¿Soy sincero conmigo mismo?”.

Me dirá usted: “¿Y si los otros no comprenden que soy sincero?” ¡Qué se le importa a usted de los otros! La tierra y la vida tienen tantos caminos con alturas distintas, que nadie puede ver a más distancia de la que dan sus ojos [...]. Pero, escúcheme bien: el día en que los que lo rodean se den cuenta de que usted va por un camino no trillado, pero que marcha guiado por la sinceridad, ese día lo mirarán con asombro, luego con curiosidad. Y el día en

---

<sup>12</sup> Sobre “autoimagen de escritor” recomendamos la lectura de María Teresa Gramuglio (1988) “La construcción de la imagen”.



que usted, con la fuerza de su sinceridad, les demuestre cuántos poderes tiene entre sus manos, ese día serán sus esclavos espirituales, créalo.” ([1929] 2010: 218-219)

El escritor fracasado es quien recorre el camino de la sumisión intelectual, Roberto Arlt quien lo desanda.

En 1929, los entrevistadores de la revista *Literatura Argentina* le preguntan a Arlt qué opina sobre él mismo y Arlt por Arlt contesta: “Que soy un individuo inquieto y angustiado por este permanente problema: de qué modo debe vivir el hombre para ser feliz, o mejor dicho, de qué modo debería vivir yo para ser completamente dichoso” (1998: 93). Claro que se hacía la pregunta de su lector.

Arlt sabe que no puede ensayar con su vida todo lo que sí puede ensayar con sus personajes. El periodista y escritor –el hombre histórico– tiene conciencia del límite externo e interno: por falta de tiempo, dinero y cultura comprende que su vida no es un laboratorio ficcional y desdobra sus deseos en personajes imaginarios: “Al novelar estos personajes comprendo si yo, Roberto Arlt, viviendo del modo A, B o C, sería o no feliz” (93).

En Arlt, en los monstruos de Arlt, se da el caso de poder constatar aquello que creía S. Beckett. No nos referimos al tan mentado “fracaso lúcido” que invita a probar otra vez, fracasar otra vez, fracasar mejor, si no a que los artistas, dueños de laboratorios ficcionales que combustionan sin límites el par prueba y error sobre sus personajes, se hallan en una posición privilegiada para fracasar [1949] (2009:158). Allí donde otros no se atreverían porque un error sería fatal, ellos logran obras auténticas. Fracasar, entonces, es la condición de posibilidad de la escritura. Es un riesgo latente, un fin seguro, y es, ante todo, el lujo del pobre.

---

---

## Referencias bibliográficas

### FUENTES

- Arlt, Roberto. “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”. En: *Tribuna Libre* n° 63. Bs. As., enero de 1920. Edición utilizada: (1999) *Nuevas aguafuertes*. Buenos Aires: Losada, pp. 106- 141.
- . [1926] (2003). *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Losada.
- . [1926] “Autobiografías humorísticas”. En: *Don Goyo*, n° 63, 14 de diciembre, p. 20.

- Edición utilizada: (1984) Mirta Arlt y Omar Borré. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires, Torres Agüero editor, pp. 221- 224.
- . [1927] “Autobiografía”. En: *Crítica Magazine*, n°16, 28 de febrero, p. 12. Edición utilizada: (1984) Mirta Arlt y Omar Borré. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires, Torres Agüero editor, p. 219.

- [1929] “Roberto Arlt”. En: Miranda Klix, Guillermo/ Yunque, Álvaro (comps.). *Cuentistas argentinos de hoy*. Buenos Aires: Claridad, p. 7. Edición utilizada: (1984) Mirta Arlt y Omar Borré. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires, Torres Agüero editor, pp. 217- 219.
- “Entrevista”. Revista *La literatura argentina*, n°12, Agosto de 1929. En: (2002) Sylvia Saítta y Luis Alberto Romero. *Grandes entrevistas de la Historia Argentina (1879-1988)*. Buenos Aires: Punto de Lectura, pp. 85- 94.
- “La terrible sinceridad” (20 de diciembre de 1929). En: (2010) R. Arlt, *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Losada.
- [1929] (2004). *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada.
- [1931] (2004). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada.
- [1933] (2006) “Escritor fracasado”. En: *El jorobadito y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada.
- Borges, Jorge Luis (1921) “Ultraísmo”. En: *Nosotros* n° 151, Buenos Aires.
- [1923] (1969) *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé.
- [1932] (1998) “El escritor argentino y la tradición”. En: *Discusión*. España: Alianza.
- Beckett, Samuel [1949] (2009) “Tres diálogos”. En: *Disjecta*. Madrid: Arena libros.
- Borré, Omar. *Roberto Arlt y la crítica (1926- 1990)*. *Estudio, cronología y bibliografía*. (1996). Buenos Aires: América libre.
- Castillo, Abelardo [1997] (2007) “La ‘incultura’ de Roberto Arlt”. En: *Ser escritor*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2010) “Arlt, el bárbaro”. En: *Desconsideraciones*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Chefjec, Sergio (2009) “El fracaso como círculo virtuoso”. En: Sánchez/ Spiller (eds.) *Poéticas del fracaso* [online] Recuperado de: <http://parabolaanterior.wordpress.com/2008/01/13/el-fracaso-como-circulo-virtuoso/> [última consulta: 28/06/2015]
- Correas, Carlos (1995) “Escritor fracasado”. En: *Arlt, literato*. Buenos Aires: Atuel.
- Cortázar, Julio (1981) “Prólogo” a *Obras completas de R. Arlt*. Buenos Aires: Lolhé.
- Herrera, Bernal (1997). *Arlt, Borges & cía. Narrativa rioplatense de vanguardia*. Costa Rica: Universidad Nacional de Costa Rica.
- Montes, Graciela (1999) *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Onetti, Juan Carlos (1972) “Semblanza de un genio rioplatense”. En: *Nueva novela hispanoamericana II*. Jorge Lafforgue (Comp.) Buenos

## ESTUDIOS CRÍTICOS

Aira, César (1993) “Arlt”. En: *Paradoxa* n° 7. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Aires: Editorial Paidós, pp.  
363-377.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Borges:  
teoría y práctica”. En: *Revista  
Número*, nº 27, diciembre de  
1955.
- Saítta, Sylvia (2013) “Roberto Arlt  
en sus biografías”. En:  
*Iberoamericana*, XIII, 52, pp.  
129-137.
- Sarlo, Beatriz [1993] (2007) *Borges,  
un escritor en las orillas*.  
Buenos Aires: Seix- Barral.
- . (1988) *Una modernidad  
periférica: Buenos Aires 1920 y  
1930*. Buenos Aires: Nueva  
Visión.
- Viñas, David (1954) “La mentira de  
Arlt”. En: *Contorno*, nº 2.  
Buenos Aires, Mayo de 1954.



## ***DOS COLMENAS. DOS MIRADAS ACERCA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE POSGUERRA***

**María Belén Bernardi**

Universidad Nacional de Rosario  
mariabelenbernardi@gmail.com

En el presente artículo, abordaremos la transposición cinematográfica llevada a cabo por el director Mario Camus y el productor y guionista José Luis Dibildos de la novela *La colmena* de Camilo José Cela, publicada en el año 1951 en Buenos Aires debido a su prohibición en España por parte de la censura franquista. Realizaremos un análisis centrado en sus respectivos contextos de producción y emergencia. También tendremos en consideración las especificidades propias del lenguaje literario y cinematográfico con el fin de poner ambas obras –y ambos códigos– en diálogo. Asimismo, el abordaje conjunto, no meramente comparativo, implicará la apertura de nuevas vías de acercamiento e interpretación.

***PALABRAS CLAVE:*** *Literatura – Cine – Guerra Civil Española – La colmena*

“resulta difícil volver a tener nostalgia después de lo que nos ha tocado vivir en estos últimos años. Pero, a veces, cuando miro a mi alrededor y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y al mismo tiempo tanta tristeza... algo me dice que quizá con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida” – Fragmento de carta escrita por Teresa en *El espíritu de la colmena*.

### **1. LA COLMENA, UN FILM EN CONTEXTO DEMOCRÁTICO**

El *film La colmena*, dirigido por Mario Camus y producido por José Luis Dibildos, data del año 1982 y se inscribe en el marco de un concurso organizado por la Televisión Española (TVE) y el Ministerio de Cultura para subsidiar producciones nacionales de cine. El contexto de democracia abre posibilidades de realización impensables en el anterior período franquista y promueve todas aquellas manifestaciones culturales tendientes a la recuperación de la memoria histórica de la guerra civil.

Si bien los dispositivos de control del gobierno dictatorial se extendieron a todos los ámbitos de la vida social y cultural, Díaz Nosty y Sueiro (1986) explicitan que

fue el cine sin duda el terreno cultural sobre el que más espectacularmente se ejerció la censura [...] En las películas extranjeras el doblaje fue un excelente aliado de las tijeras para convertir una película 'inmoral' en un producto 'visionable'... Hasta el punto de que se haría célebre el caso de la película americana *Mogambo*, en la que, para evitar que la relación de los personajes interpretados por Grace Kelly y Clark Gable fuese adulterina, la manipulación censorial en el doblaje la transformaría en incestuosa, al convertir al marido en hermano. (Díaz Nosty y Sueiro, 1986: 119)

En este sentido, la literatura y el cine correspondientes al período democrático pudieron tratar con mayor libertad la problemática de la guerra civil sin tener que recurrir a la representación metafórica –y, en algunos casos, también alegórica– de situaciones y hechos que fue característica de las producciones durante el franquismo.

Un caso paradigmático es *El espíritu de la colmena* (1973) que, al haber sido realizada en el último período de Francisco Franco en el poder –moriría dos años más tarde–, apeló de manera muy marcada a la metáfora y al mundo infantil de la imaginación y los sueños con la finalidad de “enmascarar” su crítica subyacente. La historia narrada se sitúa en 1940, en un pequeño pueblo español, en el seno de una familia conformada por Julia, Ana, y sus padres, Fernando y Teresa. La atmósfera general se caracteriza por los silencios, los diálogos breves, la melancolía en la madre, y el automatismo del padre que sólo parece encontrar alivio en el cuidado de su colmena. El hecho que rompe con la monotonía del lugar

es la proyección de la película *Frankenstein*, a la cual asisten las hermanas, y que las horroriza dado que la criatura comete crímenes que remitirán luego a la escena del republicano como elemento portador del mal. Por otra parte, encontramos escenas de un fuerte carácter simbólico, como la enseñanza del padre acerca de los hongos buenos y los dañinos. La imagen de su gran bota aplastando un hongo venenoso hace alusión al discurso vigente en relación a los republicanos, considerados el cáncer que había que extirpar de España. En el documental *Morir en Madrid* (1963) se cuenta, de manera similar, que el Arcipreste de Burgos dijo a sus fieles durante una misa: “que la simiente del demonio sea aplastada”. Por la misma razón profiláctica, quizás, la lección de la maestra de clase no incluye dentro del cuerpo humano el sistema genital, ya que en la considerada “guerra santa” había que borrar todo lo que atente contra los principios morales y católicos guardianes del orden, el pudor y la sumisión.

Por su parte, *La prima Angélica*, también del año 1973, relata la historia de Luis, que traslada los restos de su madre desde Barcelona hasta Segovia, su ciudad natal. Allí, se hospeda en la casa de su tía y se reencuentra con su prima Angélica, que tiene una hija de idéntico nombre. Durante esta visita, Luis rememora escenas de su niñez y las revive desde la perspectiva del adulto, confundiendo los planos de realidad del pasado y el presente. Este *film* se asegura de evitar elementos censurables a partir de una visión crítica que se disimula al situarse espacial y temporalmente en la casa de la tía de Luis, cuya familia apoyó al bando nacionalista, a diferencia de sus padres.

En cambio, *films* como *La colmena* (1982) y *Las bicicletas son para el verano* (1983) critican abierta y duramente el régimen franquista durante aquellos años. La segunda se remonta a 1936, cuando se inicia el conflicto, y tiene como centro a una familia formada por don Luis, Dolores, y sus hijos, Manolita y Luisito. Este último fantasea con la posibilidad de tener una bicicleta para sus vacaciones, que sus padres le han prometido para más adelante. Esta cándida pretensión se verá frustrada y contrastará luego con el estallido de la guerra y sus consecuencias: el hambre, la precariedad de vida y el terror, que intenta sobrellevar de la mejor manera el conjunto de los vecinos del barrio. La película, entonces, retrata la desilusión de la población que espera la paz y lo único que consigue es la victoria de unos pocos y más miseria. La escena en la que la madre de Luisito increpa a su familia por la disminución de la ración de lentejas sintetiza el grado de pobreza que se vivía y remite directamente a las lentejas llenas de bichos que Doña Rosa quiere ocultar en *La colmena*. Del mismo modo, la escena en la que la vecina recibe telefónicamente la noticia de que Julio ha muerto resulta representativa, ya que ésta deja caer un durazno que rueda por el piso y que las vecinas, en la desesperación del hambre e ignorando el funesto acontecer, se apresuran a tomar.

## 2. CAMBIO DE ÉPOCA, CAMBIO DE PERSPECTIVAS

Contrastar las dos épocas en las que tienen emergencia la novela y el *film*, el período franquista y el democrático, respectivamente, no resulta un dato menor, ya que cada producción tenderá a mostrar, resaltar e interpretar los hechos que atañen al período de posguerra de un modo diverso. Es lo que Sánchez Noriega denomina “diferente contexto histórico-cultural o distancia del tiempo de la escritura o de la cultura de la obra literaria” (2000: 66). Si bien este autor toma como ejemplos casos más extremos, como los de *Apocalypse now* y *El corazón de las tinieblas*, mediando un siglo entre cada uno de ellos, creemos que leer una obra una vez culminado el franquismo puede ser el germen y el justificativo de muchas de las decisiones tomadas por el director y el productor para realizar la transposición.

En esta línea de consideraciones, uno de los reproches fundamentales que se hizo al *film* fue el hecho de que los personajes, los ambientes y las situaciones no hayan sido caracterizados con la dureza, el feísmo y la “vulgaridad” con que los retrata Cela, sino de un modo más armónico, bello y, por ende, menos crítico. Por ejemplo, Sally Faulkner, en su libro *Literary adaptations in Spanish cinema*, transcribe la siguiente crítica de Enrique Alberich:

Cela emplea un lenguaje [que] encaja de forma excelente con el triste trasfondo social que reflejaba. En cambio [...], la fotografía de Hans Burmann parece empeñada en conseguir todo lo contrario, convirtiendo en un bello espectáculo los ambientes más deprimentes y claustrofóbicos, desarrollando una estética que podría denominarse como de 'endulzamiento de la frustración', desechando la más consecuente opción de un feísmo concordante con la vulgaridad de esas vidas casi inexistentes. (Alberich, 2004: 26)

Esto, en parte, resulta cierto si nos detenemos en la descripción de algunos personajes en la novela. Tres casos representativos son los de Filo, hermana de Martín Marco, Elvirita y la Uruguaya, prostitutas. En la novela, se dice de la primera: “Filo sonrío. En uno de los dientes de delante tiene una caries honda, negruzca, redondita” (Cela, 2001: 278), y:

La Filo llora mientras dos de los hijos, al lado de la cama, miran sin comprender: los ojos llenos de lágrimas, la expresión vagamente triste, casi perdida, como la de esas terneras que aún alientan —la humeante sangre sobre las losas del suelo— mientras lamen, con la torpe lengua de los últimos instantes, la roña de la blusa del matarife que las hiere, indiferente como un juez: la colilla en los labios, el pensamiento en cualquier criada y una romanza de zarzuela en la turbia voz.<sup>1</sup> (Cela, 2001: 351)

---

<sup>1</sup> La comparación de los personajes con animales es, en la novela, un procedimiento recurrente que recuerda el esperpento de Valle-Inclán y denota el carácter infrahumano de los hombres.

Respecto de Elvirita, encontramos que su alcoba “huele a ropa usada y a mujer: las mujeres no huelen a perfume, huelen a pescado rancio” (Cela, 2001: 262). Por último, la Uruguaya es caracterizada como “una golfa tirada, sin gracia, sin educación, sin deseos de agradar; [...] una mujer repugnante, con el cuerpo lleno de granos y bubones [...], una hembra grande y bigotuda, lo que se dice un caballo, [...] (con) los dientes de delante picados y ennegrecidos” (Cela, 2001: 249-250).

Si bien el contraste entre estas imágenes y las que provee el *film La colmena* resultan radicalmente diferentes, no consideramos que haya en el último una visión ternurista (Cf. Espada Ascariz & Iglesias Mera, 1996), sino simplemente – y en palabras de Camus– “más humanizada” en virtud del tiempo transcurrido entre la novela y el *film*. Es decir, que la novela, al ser publicada contemporáneamente al régimen franquista, entabla un diálogo directo con ese referente espacial y temporal al cual critica. En consecuencia, apela al recurso de presentar las situaciones, los personajes y los objetos exacerbando y resaltando sus detalles más sórdidos y miserables como estrategia de denuncia. Precisamente, este tratamiento “tremendista”, a la manera de *La familia de Pascual Duarte* (1942), también de Cela, fue justificativo de la censura de la novela y, como hemos dicho, de su forzosa primera publicación en Buenos Aires. Por el contrario, en el *film* no existe esa exigencia y urgencia de crítica fundamentadas por la inmediatez histórica. Por lo tanto, es posible que sea ésta la razón por la que, retomando los ejemplos anteriores y contrastándolos, la Uruguaya aparezca en la película como una mujer elegante, esbelta y atractiva, y la Filo despojada de todo detalle que la afee o resalte su sufrimiento. Tampoco Elvirita muestra signos de suciedad sino que, por el contrario, aparece refinada y bien vestida. En una entrevista que Patrizia Primono le realiza a Camus, éste propone que la clave de interpretación de este rasgo más humano es, como hemos advertido, el contexto, luego de lo cual aclara que no cuenta con la brutalidad de Cela y que bajaría de tono todo lo que éste escribió.

Cela trata a los hombres con la misma crueldad. Él estaba convencido, en aquella época, que quería mostrar la realidad y que aquélla estuviera *al alcance de la gente que la vivía*. Toda la generación de los años 40 y 50 tenía una gran sensibilidad y tocaba la realidad directamente. Cela trata a los hombres con una dureza monstruosa. (Primono, 2000). (El resaltado es nuestro).

En otra línea de consideraciones, cabe recordar que tanto Camus como Dibildos eran aún niños en 1942, año en el que transcurre la novela, por lo cual el material narrativo de *La colmena* necesariamente debió pasar por el tamiz de



sus recuerdos personales y familiares y de la perspectiva de un adulto reviviendo aquellos años.<sup>2</sup>

Con respecto a esto, no podemos dejar de mencionar *La prima Angélica*, de Carlos Saura, en la que Luis, su protagonista, realiza un viaje desde Barcelona hasta Segovia que simboliza también un viaje espiritual y temporal entre pasado y presente, entre el niño que vivió la guerra y el adulto que la rememora y quizás también la resignifica. Un ejemplo claro son las siguientes palabras de Angélica-niña reproduciendo lo que seguramente escuchó de sus mayores: “Tu padre será fusilado cuando entren los nacionales”. Luis-niño parece no entender lo que Angélica está diciendo pero Luis-adulto sí comprende y es el dolor de esos años y la fuerte carga simbólica de la casa de su tía lo que hace resurgir el pasado en el presente, como la magdalena y el té en Proust, tal como de forma tan atinada señala el propio personaje.

Otra niña que vive la guerra es Ana, en *El espíritu de la colmena*, dirigida por Víctor Erice. Si bien no se muestra a la Ana adulta, cabe preguntarse cómo recordaría ésta en un futuro hechos tan cruciales como el encuentro con el presunto republicano y su ulterior asesinato.

Lo que intentamos proponer a partir de las breves alusiones que hemos hecho de estos dos *films* es que, más allá de los procesos inherentes a toda transposición, la que aquí nos ocupa tiene el agregado de que el cambio de época conlleva ineludiblemente un cambio de mirada respecto de las situaciones y los personajes, unido además a la experiencia vital propia de los realizadores del *film* que también fueron partícipes de ese pasado traumático de la historia de España.

Un segundo aspecto a considerar con relación a los personajes es la disminución de los casi trescientos que aparecen en la novela a los sesenta que se contabilizan en el *film*.<sup>3</sup> Este aspecto, junto con otros tales como la supresión de historias y espacios, y la fundición de varios personajes en uno, tiene que ver con la exigencia de economía que todo *film* requiere y con el cometido de que el espectador pueda reconocer a los personajes<sup>4</sup> y seguir sus historias, lo cual sería imposible si se hubiera mantenido el número originario de la novela.

---

<sup>2</sup> El propio Dibildos declara: "Esta era una adaptación muy difícil, que sólo podía hacerse desde la humildad y la admiración. Me apasionaba hacerla, porque estaba contando la obra y, al mismo tiempo, mis recuerdos personales. Yo viví ese Madrid" (Torres, 1982).

<sup>3</sup> El número de personajes de la novela oscila en función del punto de vista con los que se los defina. Cela, por ejemplo, habla de ciento setenta personajes en función al carácter más o menos protagónico de los mismos.

<sup>4</sup> Dibildos añade que fue para que el público pudiera reconocer los personajes que contrató a todos los actores consagrados que aparecen en el *film*: "(...) es que era preceptivo hacer *La colmena* con actores que reunieran la doble condición de ser famosos y poseer una calidad excepcional. En esta película hay que hacer vivir durante 112 minutos a sesenta personajes, y de haberme decidido por contratar a sesenta genios desconocidos, el público se hubiera perdido, no hubiera podido seguir el hilo. Era absolutamente necesario que

### 3. VISIÓN DEL *FILM* COMO TESTIMONIO SOCIAL DE UNA ÉPOCA

Teniendo siempre en el horizonte de análisis las variaciones inherentes a la diferencia de códigos que representan el cine y la literatura,<sup>5</sup> pero adoptando ahora otra línea de aproximación, podemos notar que lo que sí se mantiene intacto en el *film* es el afán por reproducir las condiciones sociales y de vida de la época: la miseria, el hambre, el frío, la precariedad en las viviendas, los constantes apagones de luz, la escasez de alimentos, el desempleo, la insalvable diferencia social y el telón de fondo de la Segunda Guerra Mundial, sobre la cual personajes como Doña Rosa alaban el ejército alemán. En el *film*, la foto de Hitler que Doña Rosa tiene en la pared de su habitación refuerza el carácter propagandístico de la dictadura franquista, cuya perpetuación en el poder se basó, principalmente, por la profusión de emblemas para el adoctrinamiento de la población. En la radio que suena de fondo en la casa de Roberto se escucha: “los caídos por Dios y por España. Viva Franco”, alusiones ausentes en la novela por razones de la censura.

Incluso en el *film* recrudescen la visión de separación de las dos Españas, la nacionalista y la republicana, a partir del enfrentamiento entre Martín Marco, protagonista, y su cuñado, Don Roberto. Si bien es conocida su enemistad a partir de los datos que se dan en la novela, en el *film* se realiza una transformación en el personaje de Don Roberto sintetizada por Sánchez Noriega de la siguiente manera: “En la novela figura como republicano de Alcalá Zamora, mientras en la película aparece como perteneciente al bando vencedor, como le reprocha Martín y como se deduce por su capacidad para avalar a Don Roque, que votó a Azaña” (2000: 196). Este cambio parece responder a una voluntad por enfatizar lo que en la novela no pudo expresarse en profundidad: el brutal enfrentamiento de bandos que separa a España y que no sólo disgrega la nación, sino que logra también dividir familias. Es el caso de los hermanos Machado (sólo por citar un caso verídico emblemático), de la familia de Luis en *La prima Angélica*, del propio Martín Marco con sus parientes cercanos, y de tantos otros españoles cuyo suplicio no ha querido ignorar el director. Es significativo que en la escena en la que Martín va a almorzar a la casa de su hermana, la Filo, éste reflexione acerca de que come la comida de su cuñado, que viste sus camisas viejas y enuncia que pronto se dará cuenta también de que “éste es su país y no el [suyo]”.

---

gran parte de los actores fueran reconocibles por su cara, porque el espectáculo está en ellos, en el *paisaje humano*. Y tenían que ser muy buenos para que dieran una adecuación perfecta a los personajes” (Torres, 1982).

<sup>5</sup> Estas transformaciones y otras son descritas en detalle por Sánchez Noriega (2000). Éste sintetiza la causa de los cambios a partir de una diferencia fundamental entre literatura y cine “Algunas de estas transformaciones vienen exigidas (...) por simplificación de la estructura narrativa, dado que, a diferencia del espectador, el lector puede volver sobre las páginas leídas y comprobar las relaciones entre personajes imposibles de retener en la memoria” (Sánchez Noriega, 2000: 198).

Se acentúan, además, las escenas que se ocupan de describir la paupérrima condición de vida de la población con añadidos respecto de la novela tales como la imagen de Martín Marco haciendo fila para recibir un plato de comida administrado por una entidad benéfica, Don Leonardo robando un huevo y comiéndolo con fruición mientras prepara jabón (elemento escaso y considerado de lujo), un grupo de gente pobre calentándose al fuego, niños rapados caminando en fila, entre otras. Estos procedimientos son descritos por Según Sánchez Noriega (2000: 201) de la siguiente manera:

los añadidos y desarrollos descritos abundan en la autoconciencia del texto fílmico y en una presencia visual mayor de los temas del hambre y del frío y todos los elementos que caracterizan la miseria de la época que, en buena medida, viene exigida por la necesidad de plasmar en pocas acciones la multiplicidad de elementos equivalentes del texto literario. Hay que subrayar el hecho de que algunos añadidos están tomados de otras obras de Cela, buscando de ese modo, una fidelidad<sup>6</sup> al universo literario del autor.

Por otra parte, también coherente con la voluntad de retratar una época, encontramos en el *film* estampas de santos, rosarios y crucifijos que exaltan aún más la visión moralizante de aquella España. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en el pensamiento de Doña Visi, que intenta inculcar en su hija la castidad y el mantenimiento de la virginidad hasta el matrimonio y que confiesa que siempre ha sido su deseo tener un nieto cura. Además, el desencanto, la monotonía, la falta de esperanzas y de futuro de los personajes descritos en la novela se agudizan en el *film* a través de la música de Antón García Abril, triste, nostálgica y lúgubre que acompaña las escenas sumado, en lo visual, a los ambientes interiores siempre oscuros, iluminados apenas en ciertas ocasiones con el resplandor tenue de algún candil. La presencia del violinista en el café de doña Rosa y las canciones que interpreta –cabe señalar como elemento ausente en la novela que Elvirita manda a pedir que toque “Ojos verdes”– contribuyen a la caracterización del café como espacio de encuentro por excelencia de ese conjunto de almas desoladas que se reúnen para pasar el rato, conversar sobre literatura, contarse chismes sobre los demás, vender objetos (como la pluma *Parker* de Don Leonardo, añadido en el *film* y ausente en la novela), compartir discursos y palabras inventadas (la célebre “bizcotur” de Matías Martí, interpretado por Cela) y olvidarse de las penas que los aquejan confundiéndose entre la multitud. Resulta significativo, también, que la misma música se oye

---

<sup>6</sup> A nuestro entender, el término “fidelidad” no se refiere a una subordinación del film respecto de la novela, sino a la experiencia previa del director Camus en realizar transposiciones fílmicas de textos literarios tales como *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1972) y *Fortunata y Jacinta* (1980), junto con las que realizaría con posterioridad: *Los santos inocentes* (1984) y *La casa de Bernarda Alba* (1987).

tanto en el principio como en el final del *film*, a modo de *leitmotiv*, tal como veremos más adelante.

En relación al tratamiento del ambiente, los personajes y el clima de época, podemos afirmar, siguiendo a Wolf, que nos hallamos frente a un modelo de transposición consistente en una “lectura adecuada” del texto literario, en tanto “la lectura que se hizo de los textos procuró seguir determinadas direcciones rastreables en ellos” (2001: 89), en este caso incluso intensificando sus características pero teniendo como eje la descripción de la vida en 1942, razón a la que responde, además, la inclusión de fragmentos documentales de la época. En este sentido, también podemos incluir las palabras de García Fernández citadas por Fernández Vallejo; en el *film* se han cumplido dos objetivos: “por un lado, lograr una buena síntesis de personajes y ambiente y, por otro, que la puesta en escena no dificulte el seguimiento de la historia” (1998: 166). Cabe destacar en este punto que estimamos que este último cometido, lograr el seguimiento de la historia, puede ser la razón por la cual en el *film* se adopta un orden cronológico lineal mientras que en la novela hallamos saltos temporales.

#### **4. DEJANDO ATRÁS LOS “CAMINOS INCIERTOS”<sup>7</sup>**

En lo tocante a la estructura argumental, el *film* se ocupa de llenar vacíos de información que deja la novela, principalmente en lo relativo a las historias de Martín Marco y de Suárez que configuran los dos conflictos de mayor relevancia.

En la novela, Suárez sospecha que algo malo le ha sucedido a su madre, que no responde sus llamados, y aún así se va de su casa sin animarse a abrir la puerta. A partir del punto de vista de otros personajes, nos enteramos de que su madre ha aparecido muerta, información que Suárez jamás recibe. En relación a Martín Marco, una inminente calamidad se cierne sobre él en función de la preocupación que manifiesta su entorno al leer una noticia en el periódico. Sin embargo, no se revela al lector cuál es esa calamidad, así como tampoco el propio Martín toma conocimiento de esta amenaza, que queda inconclusa como las historias mismas.

El *film*, en cambio, opera cambios fundamentales. Por un lado, Suárez ve a su madre y, en lugar de ignorarla, le lleva algo de comer y la besa. Por otro lado, el peligro que corre Martín Marco se concreta en que lo acusan de la muerte de Doña Margot, razón por la cual va preso. Por último, en la prisión se encuentran Marco y Suárez; este último recibe la noticia del fallecimiento de su madre y a su vez ambos son liberados. Las historias culminan, entonces, de la siguiente

---

<sup>7</sup> *La colmena* fue concebida inicialmente por Cela como parte de una trilogía que se iba a denominar “Caminos inciertos”. Finalmente, esta novela será la primera y única parte de ese proyecto inconcluso.

manera: Marco recibe justicia y a Suárez le es concedido llorar su pérdida, lo cual no ocurre en la novela.

En este sentido, coincidimos con Sánchez Noriega en que por un lado “el relato fílmico ofrece cierta clausura” y por otro “el discurso fílmico parece pedir, pues, a diferencia del novelístico, una fábula con desenlace”, según la síntesis que extrae de Dougherty (2000: 202). Resulta necesario recordar a este respecto las palabras puestas en boca de don Ricardo, quien durante la tertulia literaria en el café de Doña Rosa a comienzos del *film* expresa:

La novela debe constar de los tres elementos tradicionales, clásicos, esenciales, dejémonos de gaitas y de modernismos, que son planteamiento, nudo y desenlace. Sin planteamiento, nudo y desenlace, por más vueltas que quiera usted darle no hay novela, hay... ¿quiere usted que se lo diga? Pues no hay nada, hay fraude y modernismo. (Camus 1982)

Podemos interpretar esta frase como un guiño cómplice al lector-espectador, dado que la novela carece precisamente de eso, de una estructura narrativa tradicional, pudiéndose caracterizar como una obra “que insiste en negarnos su fábula” (Fernández Vallejo, 1998: 166). Que el *film* haya adoptado una estructura dramática ausente en la novela, con historias menos truncas y más desarrolladas, y con una tensión que se resuelve en el equilibrio provisto por la resolución de los conflictos, puede deberse también al cometido de no defraudar las expectativas del gran público espectador de cine.

Sin embargo, aunque el *film* provee de un cierre a las historias de Marco y Suárez, el verdadero final resulta abierto, dado que se vuelve a centrar el foco de atención en el protagonista colectivo constituido por la sociedad madrileña y concentrado en la caterva de personajes que coinciden espacial y temporalmente en el bar de Doña Rosa. El *film* comienza y concluye en este café y la reiteración de la misma música, como ya lo hemos anticipado, acompaña este movimiento dotando a la historia de un sentido de circularidad.

En este punto, creemos pertinente detenernos en la escena final, en tanto el discurso fílmico se pone al servicio de transmitir dicha circularidad y la simultaneidad de personajes que coinciden en un mismo espacio y tiempo:

La cámara vuelve al lugar de partida, a las vidas que siguen, a las historias de las gentes que acuden en ese mismo momento, como cualquier otro día, al café de doña Rosa. Para ello Camus ha *filmado* esta escena sirviéndose de sucesivos *travelling*, de derecha a izquierda o de izquierda a derecha, planos de conjunto, fondo musical, ausencia de voces, sólo la voz del narrador omnisciente y, por fin, cámara fija en la entrada. (Fernández Vallejo, 1998: 172)

La visión del café nos muestra la muchedumbre de clientes habituales y entre ellos algunas caras conocidas, como las de don Leonardo, Antofagasta y

doña Matilde. Luego de los *travelling* de izquierda a derecha y viceversa, separados por imágenes en transición que se desdibujan, se desarrolla un *travelling* de retroceso que comienza con la imagen de Elvirita en un campo medio para finalmente terminar en un plano general en el que se distingue la puerta, por la cual entran y salen hombres, en un movimiento similar al de las abejas transitando por los alvéolos de una colmena.

Nos resulta significativa la definición de “campo medio” que realiza Costa (1988: 217): “encuadre que tiende a destacar la figura humana, aunque sin aislarla de su contexto”, ya que lo que se logra en esta escena es precisamente eso, distinguir a los protagonistas de la historia sin perder de vista el escenario general compuesto por la muchedumbre de personajes.

En cuanto a la luminosidad, los objetos se distinguen a contraluz; vemos un contraste entre las ventanas del café, desde las cuales se vislumbran los árboles, los edificios y la claridad de la calle, y el interior, oscuro y sombrío en donde predominan, como en la mayor parte del *film*, los colores negros y marrones tanto de las paredes, las sillas y la decoración del café, como de la vestimenta misma de los clientes.

En cuanto al aspecto sonoro encontramos música diegética, es decir, perteneciente a la escena misma en la que ocurren los hechos, como la pieza que ejecuta el violinista, y extradiegética,<sup>8</sup> es decir, incidental, compuesta especialmente para el *film*, como la canción que funciona como leitmotiv en reiterados segmentos.

Por otra parte, la voz en *off* con la que culmina el *film* retoma, tal vez a modo de homenaje, un fragmento central y memorable de la novela, citándolo de manera casi textual, en el cual es posible advertir precisamente esta idea de circularidad sugerida por los movimientos de la cámara y por el acontecer mismo de los hechos:

La mañana, esa mañana eternamente repetida, trepa como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones. La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...

Estas palabras suenan mientras la cámara recorre las mesas del café y, de manera sugerente, nos recuerda que esos mármoles provienen de las lápidas de un sepulcro que de manera metafórica se hace extensivo a la ciudad, tal como lo

---

<sup>8</sup> Para una mayor definición de estos términos ver Universidad Nacional de Salamanca. (2009). *Glosario básico de términos* [online]. Recuperado de: <http://ocw.usal.es/humanidades/musica-y-cine/glosario-basico-de-terminos> [última consulta: 18/11/2015].

indica el anterior fragmento, y que define a su vez a España en su totalidad. Así lo describe Juan Tébar:

Estamos en el invierno de 1942, en Madrid, recién instaurado el caudillaje de Franco sobre un millón de muertos. Algunos, quizá los mismos a los que doña Rosa, la dueña, robó las lápidas para las mesas de su café. Algunos clientes no lo saben, pero en este café muchos de los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en las Sacramentales; en algunos, que todavía guardan las letras, un ciego podría leer los nombres de los muertos pasando las yemas de los dedos por debajo de la mesa. (Galán, 2004)

Resulta significativo que Fernando, uno de los personajes de *El espíritu de la colmena*, escriba en su cuaderno palabras que recuerdan, con asombrosa semejanza, al fragmento de Cela anteriormente citado en relación a la multitud de gente, a la circularidad del tiempo y al monótono transcurrir de la vida.

Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en mi colmena de cristal, el movimiento de esa rueda tan visible como el movimiento de la rueda principal de un reloj; alguien que veía a las claras la agitación innumerable de los panales, el zarandeo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada, los puentes y escaleras animados que forman las cereras, las espirales invasoras de la reina, la actividad diversa e incesante de la multitud, el esfuerzo despiadado e inútil, las idas y venidas con un ardor febril, el sueño ignorado fuera de las cunas que ya acecha el trabajo de mañana, el reposo mismo de la muerte, alejado de una residencia que no admite enfermos ni tumbas. ~~Alguien que miraba esas cosas, una vez pasado el asombro, no tardó en apartar la vista en la que se veía no sé qué triste espanto.~~<sup>9</sup>

El personaje colectivo encarnado por la muchedumbre, la monotonía de unas vidas sin mayores perspectivas que repetir incesantemente, día tras día, las mismas acciones, la sombra de muerte que se cierne sobre la población, el constante perseverar de los hombres para encontrar un sentido, una veta mínima de esperanza en un mundo signado por la abulia y la desazón, y la idea de eternidad –y nuevamente circularidad– esbozada en la imagen de la rueda del reloj se hacen presentes en estas palabras junto con la mención explícita de la colmena como metáfora de la sociedad de la época: una sociedad altamente jerarquizada y con roles fijos para todos sus miembros.

La escena en la que se inscriben estas palabras de *El espíritu de la colmena* refuerza esta metáfora mediante las imágenes de las abejas en plena actividad y la ventana de la habitación iluminada de manera tal que se distinguen las celdillas que componen el vidrio y que reproducen la forma de un panal.

---

<sup>9</sup> La última oración es tachada por el personaje.

## 5. CONCLUSIÓN

El recorrido que hemos realizado hasta aquí nos permite ser partícipes, a partir de distintas realizaciones filmicas y literarias, de la actualización de un pasado sombrío. Este pasado aflora a cada momento y proviene de los fervientes intentos de una sociedad por reconstruir una memoria colectiva basada en las circunstancias y vicisitudes cotidianas de vida de multitudes de hombres y mujeres. Tanto el cine como la literatura se convierten, en estos casos, en formas de expresión privilegiadas para conjugar la pluralidad de sentidos, de historias, de miradas y de palabras que rompen, y a la vez, pueblan el silencio impuesto por la dictadura franquista durante casi cuatro décadas. En este sentido, del mismo modo en que la colmena de Cela llena sus alvéolos de historias inconclusas, de personajes que entran y salen incansablemente, la colmena de Camus integra esta polifonía de voces en un *film* coral emblemático en la historia del cine español.

---

---

### Referencias bibliográficas

- Cela, C. J. (2002). *La colmena*. Madrid: Edaf.
- Costa, A. (1988). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- Espada Ascariz, A. B. & Iglesias Mera, T. (1996). Hablando de cine y literatura con Mario Camus [online]. En *Moenia. Revista de Lingüística y Literatura*. Recuperado de: <https://dspace.usc.es/handle/10347/5958> [última consulta: 26/10/2014]
- Faulkner, S. (2004). Post-Franco *films of the post-war novel: aesthetics and history*. En *Literary adaptations in Spanish cinema*. Londres: Tamesis.
- Fernández Vallejo, J. (1998). *Adaptaciones cinematográficas de la novelística española de postguerra. Una propuesta didáctica*. Las Palmas-La Coruña: Lenguaje y Textos.
- Galán, D. (2004, 13 de febrero). *La colmena* de Mario Camus [online]. En *Diario El país*. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2004/02/13/cine/1076626812\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/02/13/cine/1076626812_850215.html) [última consulta: 28/11/2014]
- Primono, P. (2006). Mario Camus habla del cine español y de su adaptación de *La colmena* [online]. Recuperado de: [http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2006/REVISTAS/entrevista\\_mario\\_camus.htm](http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2006/REVISTAS/entrevista_mario_camus.htm) [última consulta: 02/11/2014]
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.



Sueiro, D. y Díaz Nosty, B. (1986).  
*Historia del franquismo*.  
Madrid: Sarpe.

Torres, M. (1982, 11 de octubre). La película *La colmena* se ha convertido en el proyecto más ambicioso del cine español [online]. En *Diario El país*. Recuperado de:  
[http://elpais.com/diario/1982/10/11/cultura/403138807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/10/11/cultura/403138807_850215.html) [última consulta: 15/12/2014]

Universidad Nacional de Salamanca. (2009). *Glosario básico de términos* [online]. Recuperado de:  
<http://ocw.usal.es/humanidades/musica-y-cine/glosario-basico-de-terminos> [última consulta: 18/11/2015]

Wolf, S. (2001). *Cine / literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.



## SUJETOS EN TRÁNSITO: ESPACIO E IDENTIDAD EN *COMBI*, DE ÁNGELA PRADELLI

Renata Flavia Marcolino de Souza

UERJ – PIBIC  
renataflaviam@gmail.com

**RESUMEN:** El trabajo consiste en analizar la obra *Combi* (2007) de la escritora argentina Ángela Pradelli, identificando aspectos de los desplazamientos interno y externo y las cuestiones de identidad a partir de la idea de espacio: la construcción de un lugar y la deconstrucción de un no lugar. La novela enfoca un medio de transporte, la Combi, espacio compartido entre quince personajes que tienen como objetivo común llegar a sus destinos. La narrativa también es constantemente marcada por la tensión de una manifestación en un local determinante de la ruta del viaje, punto de destaque en ese trabajo. La reflexión abarca la modificación de la identidad generada a partir de los desplazamientos rutinarios e internacionales, a través de la ruptura de un no lugar. Para dicho análisis, se utilizan los textos de Bauman (1999; 2001) para las nociones de espacio; Marc Augé (2007) sobre las relaciones de no lugar e identidad; Braidotti (2002) y Toro (2010) para el concepto de desplazamiento y Hall (2005) para las cuestiones de identidad.

**PALABRAS CLAVE:** *Desplazamiento - no lugar - identidad - Ángela Pradelli - Combi.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Desplazarse de un lugar a otro es inherente al ser humano hasta en los principios de la civilización. Con todo, los desplazamientos se transformaron en la nueva condición de la humanidad y parecen caracterizar el fenómeno actual de las sociedades postmodernas contemporáneas denominado globalización. La Postmodernidad impulsó la movilización de desplazamientos de naturaleza diversa, modificando así escenarios, sociedades e identidades. En esa fase, el fenómeno de la globalización de la economía proporcionó, por un lado, la integración entre las naciones y la inserción de las nuevas tecnologías al cotidiano social, pero, por otro, actuó desintegrando conceptos rígidos de tiempo y espacio. La necesidad de un determinado tiempo para hacer algo o llegar a algún lugar se transformó en una “instantaneidad”, transformando la dependencia tiempo-espacio.

Esa alteración ocurrió, principalmente, por efecto del progreso en los medios de transporte. Estos son la base para los desplazamientos de naturaleza física, causando la aceleración de la velocidad y, consecuentemente, el acortamiento de las distancias: “el tiempo se ha convertido en un factor independiente de las inertes e inmutables dimensiones de la tierra y el mar.” (Bauman, 2004: 120). Con eso se intensificaron los flujos de información y de personas, poniendo a todos en contacto con todos, y principalmente con diferentes formas de vivir, pensar y sentir la vida, en las que ocurre el entrelazar cada vez más intenso de diferentes culturas. Por esto, la Postmodernidad se caracteriza por su pluralismo cultural.

Los constantes desplazamientos transformaron los espacios –de llegada y de partida– en una red de complejas relaciones socioculturales. Ocurre, así, la formulación de una nueva cultura que retiene aspectos de la cultura de origen y de aquella en que se vive en el momento. Salir de su lugar de origen y estar o vivir en otro lugar u otra nación constituye la posibilidad de una transformación subjetiva en el individuo. Estar en contacto con una cultura diferente no es simplemente aprehender las estructuras religiosas, sociales y cotidianas, o incluso sustituir su cultura de origen; según Toro (2010: 11), es la creación de otra nueva, la llamada tercera cultura: "No se trata de una tercera cultura que surja del encuentro de una o más culturas, como Bhabha ha correctamente indicado (Bhabha, 1990: 211), sino más bien la producción cultural simultánea que se interrelaciona en ese continuo contacto entre culturas". Identificar el punto de origen de esa nueva cultura se torna imposible porque se trata de la mezcla de los contactos entre una identidad nacional original y una nueva referencia de identidad cultural. De esta manera, los desplazamientos contemporáneos desestabilizan el concepto de homogeneidad y unicidad geográfica por la confluencia constante entre las culturas.

El teórico Zygmunt Bauman (1999: 23) también reflexiona sobre la relación entre la postmodernidad, los medios de transportes y la desestabilización de los conceptos de sociedad y cultura localmente arraigadas:

La historia moderna se ha caracterizado por el progreso constante de los medios de transporte. En este campo se han producido cambios particularmente drásticos y veloces; el progreso, como dijo Schumpeter hace mucho tiempo, no fue el producto de multiplicar el número de diligencias sino de la producción masiva de medios de transporte nuevos: trenes, automóviles, aviones. La disponibilidad de medios de transporte veloces fue el factor principal que dio lugar al típico proceso moderno en que erosionan y socavan todas las 'totalidades' sociales y culturales arraigadas; el proceso expresado por la célebre definición de Toonies de la modernidad como transición de la *Gemeinschaft* [comunidad] a la *Gesellschaft* [asociación].

Para el teórico, los transportes y los viajes permiten los contactos interculturales, y eso trae la desestabilización del concepto de nación y de cultura totalizadora. De esta manera, la cultura del desplazamiento construye o cambia las costumbres de una nación y luego de un individuo, independiente de la identidad cultural existente en el territorio a que pertenece. En esa cultura, el sujeto se encuentra en un proceso de transición, se mueve por los lugares y por los no lugares, muchas veces sin el objetivo de interactuar con el espacio y tampoco con el Otro. En esos lugares uno se expone a una nueva cultura capaz de reestructurar su propia identidad cultural y, por consecuencia, su subjetividad.

A partir de esa reflexión, se presenta la novela *Combi* (2007), de la escritora y docente argentina Ángela Pradelli, que analizamos en ese trabajo. En la obra, el desplazamiento ocurre por medio de una Combi. Ese medio de transporte, utilizado por la propia autora en su vida cotidiana, circula rutinariamente por los espacios urbanos y cosmopolitas de la ciudad de Buenos Aires y transporta diferentes individuos con los más diversos discursos, historias y culturas. En la novela, la Combi se torna el espacio compartido por los quince pasajeros que inician su trayectoria de desplazamiento rutinario desde la ciudad de Adrogué, en la provincia de Buenos Aires, y todos tienen como objetivo llegar a la parada final, la ciudad de Buenos Aires.

En el interior de la Combi, entre los quince pasajeros hay un grupo de ciudadanos desarraigados, como el polaco Jose W., la japonesa Megumí Tan San, Pina Levy que había emigrado a Israel pero volvió a la Argentina y la peruana América Lévano. Esos sujetos que se movieron a través de las fronteras internacionales, llevan en su historia la marca de otra patria natal. Fueron obligados a negociar con las culturas de los países de destino, sin perder completamente sus identidades originarias. Ellos llevan dentro de sí los rasgos de las culturas, de las tradiciones, de los lenguajes e historias particulares por las cuales fueron marcados y, por lo tanto, son portadores de identidades móviles,

híbridas y traducidas<sup>1</sup>. En ese espacio de la Combi, en el que ocurre el diálogo constante entre los desplazamientos rutinarios, los internacionales y la subjetividad, se sitúa la novela de Ángela Pradelli. Nuestro trabajo tiene como objetivo analizar esos desplazamientos externos e internos y sus contribuciones para la reconfiguración de la identidad del sujeto contemporáneo, a partir de la idea de desplazamiento, de la construcción de un espacio y de la deconstrucción de un no lugar.

## **2. COMBI: EL NO LUGAR**

Los lugares transitorios surgidos por medio de la reconfiguración de los espacios en la supermodernidad<sup>2</sup> fueron teorizados por Marc Augé (2000:73) como los no lugares: “...un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”. En la postmodernidad, el flujo de información pasó a operar con una gran velocidad, lo que aceleró el modo como las relaciones sociales se establecían. Así también, de forma acelerada, se movilizaron los desplazamientos territoriales, sea migrando o emigrando y esas transformaciones se reflejaron en el modo como los espacios influyeron en la identidad del individuo. En su definición, Marc Augé caracteriza los no lugares como espacios incapaces de definir la identidad, pues a partir de las transformaciones estructurales, perdieron su carácter histórico, relacional y de identidad para transformarse solamente en un lugar de tránsito.

Los no lugares ganan cada vez más espacios en las urbes contemporáneas, son los espacios públicos en los que sus habitantes migran rutinariamente, pero sin ningún tipo de interacción en ellos. En los no lugares, el sujeto está solo, aunque esté cercado de varios otros. Son espacios en que “los no lugares crean la contractualidad solitaria” (Augé, 2000: 98) y no inducen ni a la relación y tampoco a la interacción, pues el sujeto tiene su conducta en público limitada por un número reducido de reglas simples y de fácil aprendizaje que debe seguir, como nos aclara Bauman (2004: 110):

Los "no-lugares" [...] desalientan cualquier idea de “permanencia”, imposibilitando la colonización o domesticación del espacio. [...] Los no-lugares aceptan la inevitabilidad de una permanencia prolongada de extraños, de modo que esos lugares permiten la presencia "meramente física" -aunque diferenciándola muy poco de la ausencia- de sus “pasajeros”, ya que anulan, nivelan o vacían de toda subjetividad idiosincrática. Los residentes temporarios de los no-lugares varían, y cada variedad tiene sus propios

---

<sup>1</sup>Según el concepto de Traducción desarrollado por Stuart Hall (2005: 87-9).

<sup>2</sup>Marc Augé nombra como supermodernidad lo que estamos caracterizando en nuestro trabajo como Postmodernidad.

hábitos y expectativas: el truco consiste en volverlos irrelevantes durante su tiempo de estadía. (grifo del autor).

Los no lugares están cada vez más presentes en los espacios de las ciudades cosmopolitas. Forman parte de esa categoría los aeropuertos, las salas de esperas, las carreteras, los medios de transporte, etc. En la novela analizada, la narrativa se sitúa en el espacio urbano y social de la ciudad cosmopolita de Buenos Aires. Sin embargo, no es un espacio cualquiera, sino específicamente un medio de transporte público, caracterizado como un lugar de no permanencia, es decir, un no lugar, la Combi. Según Bauman (2004: 104), los espacios públicos son lugares que las personas comparten solamente como personas públicas, – o sea, en esos espacios, el individuo puede interactuar socialmente sin que sea obligado a “quitarse la máscara y 'soltarse', 'expresarse', confesar sus sentimientos íntimos y exhibir sus pensamientos, sueños y preocupaciones más profundos”. Por fin, en los espacios públicos las personas no interactúan ni con el espacio ni entre ellas. En esos lugares, ellas no necesitan ser y, por lo tanto, no demuestran subjetividades.

En las ciudades contemporáneas hay cada vez más lugares que reciben el nombre de espacios públicos. Son los espacios de aglomeración de personas de diversos orígenes que, en mayor o menor grado, no estimulan la permanencia, pues son lugares de pasaje. Aún, según Bauman (2001: 112-114), pueden ser clasificados en las categorías de civiles y no civiles. El espacio civil, es aquel en que las personas pueden compartir e interactuar como personas públicas; pero sin que sea posible la iniciativa individual. El segundo, el espacio público no civil, se divide en dos categorías: los que no estimulan la permanencia y los que están destinados a ofrecer servicios a los consumidores. En ellos no se mantiene ningún tipo de interacción social, pues “esos espacios instan a la acción, no a la interacción.” (Bauman, 2004: 105).

La elección de los espacios urbanos y sociales públicos como lugares de acción de la narrativa –la Combi– no nos parece casual, ya que ellos representan los espacios de movilidad en que el encuentro con lo diferente, con el Otro, es inevitable. De esta forma, la autora Ángela Pradelli nos presenta la Combi, el no lugar, en que 15 pasajeros comparten el mismo espacio físico para desplazarse de Adrogué hacia la capital Buenos Aires. En determinados momentos, ese espacio retiene a aquellos que por allí pasan, pero no ejerce influencia sobre la subjetividad. No es el objetivo de cada individuo permanecer allí, sino cruzarlo para llegar a su fin. En ese espacio, los personajes no son, necesariamente, obligados a interactuar, sosteniendo así la cultura súper moderna: “En la barrera de Témperley subió Nacho. No contestó el saludo a Estebáan ni miroó a ninguno de los pasajeros y se sentó en el último asiento individual después de sacarse el polar...” (Pradelli, 2007: 143).

### 3. EL VIAJE: DESPLAZAMIENTOS INTERNOS Y EXTERNOS

El trayecto de Adrogué hacia Buenos Aires recorrido por la Combi, sigue un itinerario con diversos puntos en que el transporte realiza paradas para la subida de pasajeros. La ruta realizada diariamente se expone en el primer capítulo de la narrativa:

Hacia ya tres años que Esteban era chofer en una agencia de transporte de pasajeros y manejaba una combi de quince asientos que hacía el recorrido entre Adrogué y Buenos Aires de ida y vuelta varias veces por día. Hacia el primer viaje a las nueve en punto, salía de la parada de la plaza San Martín de Adrogué y recorría Hipólito Yrigoyen, atravesando Tundera, Témperley, Lomas de Zamora, Banfield, Remedios de Escalada, Lanús, Gerli, Avellaneada y después de cruzar el puente Pueyrredón, entraba en Buenos Aires y terminaba el recorrido en el Teatro Colón. (Pradelli, 2007: 16)

A cada capítulo, la narrativa se detiene en una determinada parada entre esas ciudades para el embarque de un pasajero en la Combi. Ese espacio es para el pasajero que allí espera por la llegada del transporte solamente un lugar de origen de su trayecto, mientras que para los demás pasajeros que ya están en la Combi, solamente forma parte del itinerario, del guión del viaje, se torna un mero nombre, pues el vínculo de esos individuos con esos lugares es meramente el de pasaje. Esas ciudades tampoco son atracción visual o paisajes contemplativos a contemplar para el pasajero que pasa rutinariamente por ellas, se tornan meramente nombres, palabras que nada significan y, así, se transforman en no lugares:

Todo itinerario, precisa Michel de Certeau, es de alguna manera "desviado" por los nombres que le dan "sentidos (o direcciones) hasta allí imprevisibles". Y agrega: "Estos nombres crean no lugar en los lugares; los transmutan en pasajes" (Augé, 2000: 90).

La formación de esos no lugares ocurre como reflejo de la característica postmoderna de la facilidad del desplazamiento, pues la velocidad acelerada adquirida por los medios de transportes permite ir y venir a un destino en un mismo día, tomando en imágenes rutinarias los espacios por donde se pasa. El individualismo del pasajero que se preocupa solamente en llegar a su destino sin expresar relaciones con los puntos determinados por el itinerario y ni siquiera con aquellos que están en la Combi también es una característica postmoderna presente en toda la narrativa: "Da lo mismo, -dijo Nino-. Lo que yo quiero es llegar" (Pradelli, 2007: 107).

En cada aparición de un nuevo pasajero, su esencia subjetiva, su identidad y su historia de vida son expuestas para el lector, pero ocultas a los otros pasajeros de la Combi. De esto modo, el desplazamiento externo de la Combi posibilita que haya en cada pasajero un desplazamiento interno, pues durante el

recorrido de Adrogué hacia Buenos Aires cada uno piensa en un determinado momento de su vida (relatado para el lector) en que ocurrió una transformación para que se convirtiera en la persona que es en el momento del viaje. El presente análisis de la obra de Ángela Pradelli da realce a esa relación interpersonal a través de la idea del encuentro de extraños, definida por Bauman (2004: 103): “...extraños tienen probabilidades de encontrarse en su calidad de extraños, y que posiblemente seguirán siendo extraños tras el ocasional encuentro que termina de modo tan abrupto como comenzó”.

Ese encuentro no es esperado, no hay expectativas para que ocurra y tampoco un ensayo para tal, al contrario, en el encuentro de extraños existe cierto esfuerzo para la distancia relacional. La comunicación, cuando ocurre, se centra en el nivel superficial, se limita a frases descomprometidas y sin peso identitario. Los lazos sociales de ese tipo de encuentro— —de ese tiempo que fluye— —instruyen al individuo a evitar el encuentro o, cuando no lo pueda, evitar, un contacto más grande (Bauman, 2001: 122).

En la relación entre extraños no existe un punto a continuar, una charla a ser retomada, porque ese encuentro acontece y no se premedita, no se proyecta, ocurre de forma breve y, por eso, se crea un conjunto de reglas sociales que sostienen esa distancia del Otro. A través de “máscaras”, se protege la verdadera identidad de un ser y lo hace practicar, de forma segura, la esencia de lo que el autor cita como “civilidad”. La práctica individual de civilidad consiste en mantener las relaciones sociales en un carácter estandarizado y raso, diferenciándolas de las relaciones personales con amigos y familiares en que se tiene afectividad. De esta forma, por el uso de las “máscaras” ocurre el desarrollo del medio social urbano, protegiendo así las personas de las fricciones sentimentales, morales, ideológicas, etc.

Usar una máscara es la esencia de la civilidad. Las máscaras permiten una sociabilidad pura, ajena a las circunstancias del poder, el malestar y los sentimientos privados de todos los que las llevan. El propósito de la civilidad es proteger a los demás de la carga de uno mismo. (Bauman, 2004: 103)

En la narrativa, es posible verificar la presencia de esos conceptos a partir del personaje América Lévano, madre de Sonia. Su historia se le presenta al lector y descubre que ella estuvo encarcelada por dos años por el asesinato del propio marido que violentaba sexualmente a su hija. Los otros pasajeros no tenían ninguna idea de que América había vivido ese acontecimiento: “Sólo creían más bien que América era callada. Y por supuesto nadie se imaginaba que había matado a su marido y había estado presa durante dos años” (Pradelli, 2007: 95). La práctica de la civilidad permite que el personaje participe del espacio público sin exponer su historia, creando un campo superficial de comunicación que



protege su identidad y aumenta la distancia del Otro. La novela expone esa práctica aun a través del personaje América:

Aunque era amable, América Lévano participaba poco de las conversaciones con los otros pasajeros. Siempre que podía se sentaba en el mismo asiento, el tercero al lado de la ventanilla, y durante todo el camino tejía crochet o miraba por la ventanilla. Sólo interrumpía el tejido o la observación de las calles para saludar a los que iban subiendo. Era un saludo cordial pero corto, a veces ni siquiera mencionaba una palabra y el saludo era sólo una sonrisa, un gesto apenas y enseguida volvía a mirar hacia afuera por la ventanilla o se ponía a tejer al crochet. (Pradelli, 2007: 95)

Los no lugares no son incitadores de la práctica “civil”, porque están exentos de la emisión de identidades, de las relaciones sociales e históricas tornándose, así, invisibles, lugares desapercibidos por su mero significado de ser un lugar de tránsito, en que el objetivo de los individuos que por ellos pasan no es el de establecerse allí, sino seguir para un destino final. A pesar de eso, en la narrativa de la autora argentina, la Combi es un no lugar que abre un pequeño campo para la marca civil. El pasajero permanece allí por un determinado tiempo, mientras no esté en el lugar al que quiere llegar, hasta la parada de la Combi en Buenos Aires y hay así la oportunidad para la civilidad. Esa observación se muestra en la narrativa con la subida de América en la Combi:

Cuando América subió a la combi saludó a Esteban y al resto de los pasajeros con una sonrisa y se sentó en un asiento doble, al lado de la ventanilla. Una vez arriba se tranquilizó; lo importante, pensó, era estar en viaje. (Pradelli, 2007: 94)

El objetivo común de cada pasajero es llegar al punto final del itinerario, como muestra la narrativa a través de Esteban, el conductor de la Combi: “Él [Esteban] conocía bien el comportamiento de los pasajeros, todos buscan llegar al destino como sea” (Padrelli, 2007: 105). El narrador también resalta el hecho de que muchas personas hacen diariamente el camino recorrido por la Combi, viajando desde Adrogué hacia Buenos Aires con el fin de trabajar o estudiar (Pradelli, 2007: 81). De este mismo modo, los pasajeros de la Combi esperan por la parada final del transporte, en que cada uno seguirá para su destino personal, siendo para la gran mayoría un desplazamiento realizado con el fin de llegar al lugar de trabajo.

Así acontece con Leyla, una mujer que escribe horóscopos para una editorial y viaja con el objetivo de llegar a su local de trabajo. Durante el recorrido, ella llama a su jefe con la intención de avisarle sobre su retraso y recibe como respuesta la noticia de que deberá compensar el tiempo de retraso, trabajando después del término de su jornada laboral (Pradelli, 2007: 117). Leyla siente ganas de expresar palabrotas, pero no lo hace “porque no le gusta decir

malas palabras delante de la gente” (Pradelli, 2007: 118). La Combi no es el ambiente familiar en que se puede estar a gusto, al contrario, es el no lugar que reprime sus voluntades y sentimientos.

El objetivo de llegar para cumplir sus actividades es una situación que ocurre también con los demás pasajeros. Como Olga, una mujer que baña a personas mayores o enfermas; Paulina, una joven vendedora en una tienda de sábanas y toallas; América, quien trabaja limpiando casas; Megumí, la lectora voluntaria para personas imposibilitadas para leer; Ivo, un director de películas pornográficas que viaja para seleccionar el cast para alguna de sus películas. Todos ansían llegar a su destino y dentro del horario, con el fin de trabajar. Existen también los pasajeros cuyo destino es una consulta médica, como es el caso de Dorina; de Nacho que iba una vez por semana a una consulta terapéutica; y la participación en un grupo de autoayuda, en el que se inscribió Dante y es acompañado por su esposa Rita. Y el objetivo lleno de esperanza de Josef, que va una vez por semana a Buenos Aires para buscar a su hermano que se perdió hace años y espera encontrarlo en la ciudad.

Mientras ocurre ese desplazamiento externo por medio de la Combi, los personajes sufren un desplazamiento interno que les proporciona redescubrirse idénticos y transfigurados. Las movilidades espaciales, sean a través de los medios de transporte o de los viajes, permiten ese constante proceso de reconfiguración de la subjetividad, a partir del encuentro con el Otro. Se trata de un desplazamiento en que el individuo desplazado, sea en su propia nación en un movimiento centro-periferia, o como un extranjero, no aprehende sólo nuevas costumbres, creencias y aspectos morales, sino que, a partir de la mezcla, del contacto entre las dos culturas, forma una nueva, la tercera. La característica principal de esa nueva cultura es el hibridismo cultural, presente en los ciudadanos que viven entre dos culturas.

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. (Hall, 2005: 88)

En la obra de Ángela Pradelli, todos los personajes son ejemplos de esa cultura híbrida, desplazándose diariamente en un recorrido centro-periferia. Sin embargo, en algunos de ellos ese proceso de hibridez es más grande, pues contienen en sí aspectos de un desplazamiento migratorio transnacional, por consecuencia de una migración ocurrida por necesidades económicas o políticas. Al salir de su casa y viajar hacia la Argentina, dejan sus países de origen, pero no dejan la cultura “primaria” en que estaban insertados. Continúan el proceso de desplazamiento fusionando constantemente la cultura local con la cultura de

origen y, así, siguen “o itinerário clássico do migrante é composto por lugares fixos: da “casa” para os países “anfitriões”, em uma série de deslocamentos consecutivos” (Braidotti, 2002: 2010).

Como Rosi Braidotti describe, podemos observar ese proceso de desplazamiento en el personaje Megumí (Pradelli, 2007: 59), nieta de Shoichi, un sastre japonés llamado para luchar para el ejército en la Segunda Guerra Mundial. Durante el conflicto, fue enviado a China y allí permaneció escondido veintiocho años, por no saber que la guerra había acabado. Cuando Shoichi fue notificado de que participaría del combate y antes de ser enviado a otra nación, pidió a sus suegros que migrasen para América con su esposa embarazada. Más de veinte años después, al ser encontrado por pescadores, el japonés volvió para su país y descubrió que su esposa se había muerto en Argentina. Sin embargo, descubrió que tenía una hija. Ella fue a visitarlo, y como estaba embarazada, dio la luz a una niña –Megumí– en Japón, vivió un tiempo allí y después retornó a Buenos Aires con ella.

Treinta años después, la nieta de Shoichi vive aún en Buenos Aires y trabaja en una agencia de turismo, pero su actividad destacada en la novela es de la lectora voluntaria. El contacto de Megumí con su “cultura primaria” no fue completamente borrado y tampoco cambiado por la cultura de la nación en que se encuentra. Ella mantiene los vínculos con su lugar de origen y sus tradiciones, sin que tal vínculo exija un regreso al pasado, lo que ocurre es la transfiguración de su identidad y la creación de una nueva cultura. Megumí lleva en sí los rasgos de sus dos culturas, de las tradiciones, de los lenguajes y de las historias particulares por que fue marcada. Es, por lo tanto, un ser traducido de la contemporaneidad, consciente de su multiplicidad: “El día anterior Megumí le había leído también [al joven] algunas poesías de autores japoneses y un puñado de poemas de Joaquín Giannuzzi” (Pradelli, 2007: 122).

El personaje América Lévano también es el de una migrante marcada por el desplazamiento entre naciones. Viajó de Perú con su hija, Sonia, hacia la Argentina y al principio vivió en una pensión de mujeres, donde había, en su gran mayoría, peruanas y bolivianas. Aún después de conseguir empleo limpiando y organizando una casa cuya dueña las alojó a ella y a la hija, no dejó de visitar a las mujeres de la pensión donde vivió y de las que se hizo amiga. Ellas estaban en una situación semejante a la que América vivía: desplazadas de sus países de origen, con el ideal de encontrar una vida mejor, pero vivían en pensiones apiñadas y conseguían empleos generalmente descalificados y de sueldos bajos.

Esas transformaciones provocadas por el desplazamiento reestructuran las identidades de esos individuos, una vez que las diferencias sociales y políticas de una nación a otra se mezclan. Así, una persona no mantiene la supremacía cultural de su nación de origen bajo la de la cultura de destino, pues, como está

insertada en un nuevo espacio cultural, las dos culturas se fusionan. Por tal motivo, Toro (2012: 12) asevera que la característica básica del sujeto migrante es su hibridez y que, por lo tanto, es imposible el regreso a la cultura de origen: “Esta cultura y literatura [del desplazamiento] también apunta a la imposibilidad de adscribirnos a un regreso, a un origen imaginario: [porque] para empezar, nunca hubo un origen”.

Josef Wroblewski, conocido por los conductores de las Combis como “el polaco” (Pradelli, 2007: 130) migró para Argentina cuando niño y se perdió de su hermano al llegar en el puerto. A los setenta y cuatro años, una vez por semana, viaja hacia Buenos Aires para buscar a su hermano y, así, poder volver con él para Polonia: “No deseaba otra cosa: volver con su Hermano a Polonia y visitar juntos la tumba de sus padres. Y morir los dos allá” (Pradelli, 2007: 131). Josef es un personaje clave para el análisis de la narrativa de Ángela Pradelli por presentar características que sostienen la transformación del concepto de no lugar en lugar atribuido a los espacios de la narrativa. A partir de una visión más amplia, la búsqueda de su hermano en Buenos Aires, acerca la ciudad al concepto de no lugar, ya que su mayor deseo es el de regresar a su país y no de permanecer en el país en que se encuentra. Con todo, mientras es pasajero de la Combi, Buenos Aires es su meta, y mientras no encuentre a su hermano, los lugares que ya conoce bien y por donde camina todas las semanas son su objetivo, tornándose así para él, un lugar. “Caminaba por Constitución, por Palermo, por Barracas, por Belgrano y después se volvía para Témperey. Y a la semana siguiente otra vez, caminar y buscar a su hermano” (Pradelli, 2007: 130).

Aún es posible verificar claramente en el polaco la mezcla de culturas y la reconfiguración sufrida en su identidad, cuando empieza a relatar las historias de su pasado a lo largo del trayecto de la Combi: A Josef le gustaba contar historias, pero nadie las entendía porque empezaba contándolas en un español mezclado con algo de polaco que lo hacía sonar seco. A medida que avanza en la historia, pasaba del español al polaco sin darse cuenta y ya no podía volver al español. Terminaba siempre contando en polaco y llorando y nadie entendía lo que decía. (PRADELLI, 2007: 131)

El acto de relatar sus historias de vida en la Combi puede ser entendido como un deseo de intentar huir del concepto de civilidad inherente a los no lugares y la búsqueda por una interacción (negada a los no lugares). Esto porque Josef relataba historias personales de cuando vivía en Polonia con sus padres y su hermano. Sin embargo, este intento de romper la regla de la comunicación superficial y breve se deconstruye por el uso de la lengua polaca -incomprensible para todos en la Combi- y que aún forma parte de su identidad:

Lo que nadie sabía ahí, entre los pasajeros de la combi, era por qué lloraba el polaco. Porque tiene una vida triste, decía Megumí. Por su hermano que nunca

apareció, decía Bruno. Debe de llorar por la guerra, decía Leyla. Olga pensaba que Josef lloraba por Polonia. Otros creían que lloraba porque al hablar siempre perdía las palabras o porque las recuperaba en polaco. Lo que Josef contaba mientras hablaba en polaco y lloraba eran historias de sus padres y de su hermano, historias de cuando vivía en Polonia, pero nadie ahí en la combi ni en ningún lado podía entender esos relatos. (Pradelli, 2007: 132)

En esos personajes, la mezcla de las características intrínsecas de la cultura de su nación con la del territorio en que interaccionan hace surgir una “tercera cultura” que se construye en el “entrelugar” proveniente de los espacios de movilidad. De esa manera, el individuo desplazado recompone su estructura identitaria no solamente por los cambios territoriales, sino también por las prácticas sociales adquiridas en este entrelugar. A partir de esta concepción, en la Postmodernidad, no se puede plantear una identidad nacional, pues esta se encuentra desfragmentada delante de la propia desfragmentación de la identidad de los individuos. Siendo así, Hall (2006: 61-62) propone que en la contemporaneidad se piense en las culturas nacionales no más como una identidad cultural unificada, sino internamente fragmentadas por las diferencias:

Deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.

De esto modo, percibimos que los pasajeros de la Combi son sujetos contemporáneos, que están desterritorializados o no pertenecen a la cultura híbrida de la Postmodernidad y, por lo tanto, son portadores de identidades móviles, ya que los continuos desplazamientos externos requieren también desplazamientos internos y, consecuentemente las (re)negociaciones identitarias.

#### **4. LLEGANDO A UN LUGAR**

En los capítulos finales de la narrativa, el clima de tensión presente desde el principio del viaje, causado por la noticia de una manifestación en el puente Pueyrredón y su total cierre por los piqueteros, alcanzó el nivel máximo con la parada abrupta de la Combi, cerca del lugar de las manifestaciones. En esa parada empieza el proceso de transformación de la Combi de un no lugar a un lugar: “el lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente” (AUGÉ, 2000. p.: 84). En la narrativa, la reconfiguración de la Combi en el aspecto espacial ocurre con la interrupción del trayecto y la pérdida del carácter “temporario” característico de un medio de transporte. Atrapados en un embotellamiento causado por el cierre del puente, con un grupo de piqueteros de

un lado, gritando órdenes y la policía del otro, intentando detener a los piqueteros y, consecuentemente, con riesgos fuera del espacio en que están establecidos, los pasajeros transformaron la Combi en un lugar en que las prácticas sociales se restablecen.

La tensión provoca, en la mayoría de los pasajeros, la elección de permanecer en la Combi, en aquél espacio revestido ahora de significado: un lugar seguro. Las relaciones sociales enmascaradas y solitarias de otrora, se transforman en pensamientos colectivos:

- Tenemos que volvernos – dice Olga. Esto es un peligro.
- Bajemos – dice Ivo – ¿Qué nos vamos a quedar haciendo arriba de esta combi?
- No tendríamos que haber dejado que Josef bajara – dice Bruno.
- Hay que ir a buscarlo – insiste Megumí. (Pradelli, 2007, p. 283-4)

Las manifestaciones de preocupación con el bien colectivo y con el Otro revelan características del espacio antropológico, de la liberación de una identidad escondida por la tensión solitaria del no lugar. Se transformó el vínculo entre los pasajeros de modo a mantener a todos en la Combi para pensar en una decisión colectiva; mientras Esteban, el conductor y Josehf, el polaco, bajaron del transporte para buscar una salida del embotellamiento, causando cierta inquietud a en los que se quedaron dentro de la Combi.

La Combi se define como un lugar cuando se detiene en el embotellamiento causado por el cierre del puente. El vehículo es rodeado por los piqueteros que, con la cara cubierta por pañuelos para no ser identificados, intimidan a los que están adentro. En este momento, los piqueteros golpean la Combi y los pasajeros se sienten aún más intimidados: “Cuando rodean a la combi, dos o tres pegan sus caras a las ventillas y clavan sus ojos en los pasajeros. Un piquetero da tres golpes con la palma abierta en el vidrio de la ventanilla de Pina” (Pradelli, 2007: 282). Esa situación transforma la Combi de un simple medio de transporte en un lugar relacional, identitario y también histórico.

La radio, sintonizada a lo largo de todo el trayecto del camino de Adrogué hacia Buenos Aires, informa acerca de la situación del piquete y el posible cierre del puente. En la narrativa, una de las últimas informaciones transmitidas por la radio fue: “Una jornada difícil para quienes quieran transitar libremente, dijo la radio, una medida que paralizará a la sociedad” (Pradelli, 2007: 276). La declaración final hecha por el radialista locutor sostiene el cambio espacial de la Combi de no lugar para un lugar. El objetivo del medio de transporte era estar en pasaje, libremente, sin interrupciones en su trayecto, sin mucho tiempo de permanencia en las paradas y sin retraso. Sin embargo, las informaciones durante el trayecto sobre el cierre del puente y la parada de la Combi hacen surgir un conjunto de relaciones interpersonales entre los pasajeros y entre los pasajeros

y el espacio en que se mueven, la Combi. Los pasajeros rompen con el concepto de civilidad característico de los no lugares. Con eso, el desplazamiento externo del medio de transporte por la ciudad cosmopolita de Buenos Aires y el desplazamiento interno de los pasajeros a lo largo del trayecto culminan en la reconfiguración identitaria de cada pasajero y en la desconstrucción de un no lugar para un lugar.

## 5. CONCLUSIÓN

La obra de Ángela Pradelli, *Combi* (2007), expone características de la sociedad postmoderna en el espacio urbano y cosmopolita a través del fenómeno de la globalización y sus consecuencias en las relaciones sociales y en la relación entre un individuo y el espacio en que está insertado. El enfoque de la narrativa es el desplazamiento de Adrogué hacia Buenos Aires y la posible interrupción del viaje a causa del cierre del puente por los piqueteros. En ese trayecto, la Combi, el no lugar, es el espacio de la espectacularización, en que los pasajeros no interaccionan ni con el espacio y ni con los demás viajantes. Ellos solamente observan a las personas y los paisajes de sus alrededores como si formasen parte de un espectáculo, sin que ninguno de ellos se importara implicara realmente.

Con todo, a lo largo del trayecto, con la tensión generada por la posible interrupción del camino y la posibilidad de no llegar al destino final, se rompe de manera gradual la civilidad, característica del no lugar, y es posible verificar las transformaciones relacionales en el espacio de la narrativa, la Combi. EsaÉsta, por su parte vez, también sufrió transformaciones y adquirió un nuevo significado relacional, identitario e histórico. Pasa así de un no lugar para un lugar.

La transfiguración transformación sufrida por la Combi de no lugar a para lugar, alteró la forma comode los pasajeros se interrelacionarn con ese espacio: hasta ese momento eran meros testigos del no lugar, viajeros destituidos de obligatoriedad de relaciones y se tornaron actores de la vida, operadores del pensamiento colectivo.

De ese modo, Ángela Pradelli relaciona los desplazamientos externos de la sociedad contemporánea a los desplazamientos internos y señala que en la novela, la resignificación del espacio lleva también a la reconstrucción de la identidad de los pasajeros.

---

---

## Referencias Bibliográficas

Augé, Marc. (2000). De los lugares a los no lugares. En *Los no*

*lugares: una antropología de la sobremodernidad*. Trad.

*Discursividades*

Vol. 1 N°1 (Agosto 2016)

Recibido: 30/06/2015. Aceptado: 19/08/2015.

- Margarita Mizraji. 5 ed.  
Barcelona: Gedisa. pp. 81-118.
- Bauman, Zygmunt. (1999). *La globalización: consecuencias humanas*. Trad. Daniel Zadunaisky. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2004). Espaço/Tempo. En Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Trad. Mirta Rosenberg. Argentina: Fondo de Cultura Económica. pp. 99 - 138
- Braidotti, Rosi. (2002). “Diferença, diversidade e subjetividades nômades”. *Labrys*. Estudos feministas. Brasília/UNB, num.1-2, junho-dezembro 2002. Recuperado de: <http://www.unb.br/ih/his/gefem>. [última consulta: 25/03/2013].
- Hall, Stuart. (2005). *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- Pradelli, Angela. (2007). *Combi*. Buenos Aires: Emecé/ Cruz del Sur.
- Toro, Fernando de. (2010). “El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad”. *Extravío*. Revista electrónica de literatura comparada, Universitat de València, num.5. Recuperado de: <http://www.uv.es/extravio>. [última consulta: 05/08/2012]





## DYLAN THOMAS Y EL MODERNISMO

Marina Maggi

Universidad Nacional de Rosario  
marinamaggi1988@gmail.com

Este artículo se propone interrogar la posición poética asumida por el poeta galés Dylan Thomas ante las fuerzas expansivas de la modernidad y ante la insatisfacción que le producía el estancamiento intelectual de su ciudad natal, Swansea. Asimismo, se analizará el modo de construcción de una poética de lo pastoral (Williams, 2001). Se presentarán los rasgos modernos de la poesía thomasiana, así como las tensiones inscriptas en esta última. Se criticará la supuesta “oscuridad” adjudicada a estos textos (Steiner, 2006). Finalmente, a modo de cierre, se presentará la industria local generada en torno a la figura mítica del autor.

**PALABRAS CLAVE:** *modernismo – poesía – símbolo – pastoral – ciudad*

## 1. INTRODUCCIÓN

¿Cuál fue la posición poética que asumió Dylan Thomas ante las fuerzas expansivas de la modernidad y ante la insatisfacción que le producía el estancamiento intelectual de su ciudad natal, Swansea? ¿Cómo se construye en ésta la representación de lo pastoral, entendido en el sentido histórico y social que le asigna Raymond Williams?<sup>1</sup> ¿Cuáles son los rasgos modernos que sobresalen de su poesía? A lo largo de este artículo, abordaremos estos interrogantes e intentaremos darles posibles respuestas.

Desarrollaremos nuestro análisis a partir de la noción de Modernismo, cuyos fundamentos e implicancias sopesa Williams en *La política del Modernismo* (1997). Desde esta perspectiva, el Modernismo adquiere sus características definitorias a partir de mediados del siglo XIX, y designa “la actitud y el tipo de movimiento artístico-literario considerados característicos de la época moderna en el dominio de la creación estética” (Altamirano, 2002). En su libro ya mencionado, Williams destaca el papel central de la metrópolis como motor principal de este movimiento:

De tal modo, el factor cultural clave del cambio modernista es el carácter de la metrópoli (...) en sus efectos sobre la forma. El elemento general más importante de las innovaciones formales es la inmigración a la metrópoli, y nunca se destacará demasiado cuántos de estos grandes innovadores eran inmigrantes en este sentido preciso (...). Liberados de sus culturas nacionales o provinciales, o en ruptura con ellas (...), los escritores, artistas y pensadores de esta etapa encontraron la única comunidad que estaba a su disposición: una comunidad del medio, la de sus propias prácticas. (1997: 67)

Es a partir de esta ruptura con la cultura local y la atracción ejercida por la metrópolis sobre el joven poeta Dylan Thomas, que abordaremos ciertos rasgos de su poética, en relación a la representación de lo pastoral que tiene lugar en ella.

## 2. AGUAS ETERNAS, LEJOS DE LAS CIUDADES

Thomas nació en 1914 en Swansea, poblado galés cuya actividad económica sobresaliente era la minería. A los dieciséis años abandonó la escuela y comenzó a trabajar en un periódico local, el “South Wales Daily Post”, en el cual participó desde agosto de 1931 hasta diciembre de 1932. Según las afirmaciones de varios compañeros del diario (Piepenbring: 2014), el poeta no se encontraba a gusto con las actividades que se le asignaban —las cuales consistían principalmente en llamar por teléfono a hospitales, a la policía, a la estación de bomberos, así como asistir a sus superiores en tareas nimias—, y tampoco pudo desarrollar plenamente una veta periodística, dado el contexto de “pocos estímulos” que le

---

<sup>1</sup> Al respecto, puede leerse en el capítulo “El campo y la ciudad”: “La vida del campo y la ciudad es móvil y actual: se mueve en el tiempo, a través de la historia de una familia y de un pueblo; se modifica en el sentimiento y en las ideas, a través de una red de relaciones y decisiones (...)” (2001: 32). Este es el punto de partida del análisis que llevará adelante el autor en relación a las diversas representaciones de lo pastoral en Inglaterra.

brindaba la oficina de redacción del periódico. Su primer poema publicado fue “And death shall have no dominion” en “The New English Weekly”, una reconocida revista londinense fundada en 1932 que versaba sobre asuntos públicos, literatura y arte. Dos rasgos queremos remarcar respecto de la circulación de la poesía de Thomas: por un lado, desde el comienzo de su labor como poeta sintió la necesidad de publicar sus textos y de intercambiar opiniones con otros colegas; por el otro, la seguridad y el rasgo de rebelión evidentes en sus opiniones estéticas y los exabruptos de sus cartas inconformistas<sup>2</sup> lo sitúan en una posición de distanciamiento crítico frente a la situación social, económica e intelectual de su ciudad natal.

En 1933, en una carta dirigida a Pamela Hansford Johnson, poeta amiga, Thomas escribe: “Me es imposible decirte cuánto deseo salir de todo esto, de la estrechez y la suciedad, de la eterna fealdad de la gente de Gales y de todo lo que les pertenece (...). Y voy a salir de esto. Dentro de unos meses estaré viviendo en Londres.” (1971: 46-47)

La resolución de viajar y establecerse en la metrópolis se encuentra implicada en la búsqueda de insertarse en el campo literario de la época.

En 1934, luego de sucesivas visitas, el poeta galés se establece en Londres, y en el mismo año publica su primer libro, *Eighteen poems*. Nos encontramos aquí frente a una figura de poeta constituida desde cierta posición de marginalidad e inconformismo (su desajuste dentro del contexto de estrechez intelectual de Swansea, la fealdad que identificaba en este paisaje, producto del establecimiento y desarrollo de la industria minera) que mira obsesivamente hacia la gran ciudad. Esta mirada obsesiva es la que dirige el movimiento expansivo de la poesía de Thomas: a partir de su paisaje local, el poeta configurará un espacio simbólico que llamará la atención y podrá ser reconocido en su valor literario por los críticos especializados de la ciudad. Este movimiento de expansión puede leerse en este extracto del poema “Veo a los muchachos del verano”:

We summer boys in this four-winded spinning,  
Green of the seaweeds’ iron,  
Hold up the noisy sea and drop her birds,  
Pick the world’s ball and wave and froth  
To choke the deserts with her tides,  
And comb the county gardens for a wreath. (2003: 8)<sup>3</sup>

Identificamos en los versos anteriores la voluntad de creación de un espacio nuevo desde el cual decir el mundo y su vacío: es necesario trastocar el

---

<sup>2</sup> La única carta que se conoce dirigida por Thomas a un diario, el “Swansea and West Wales Guardian”, se resume en la exasperación ante la mediocre idiosincrasia local que se pliega a la injusticia social y en la defensa hiperbólica del fascismo: “El Fascismo limpiará de chinches la casa del trabajador y tratará de darle un poco más de eso de lo que nunca debió privársele, el derecho divino a vivir (...)” (1971: 109)

<sup>3</sup> Nosotros, muchachos del verano en esta red de cuatro vientos, / verdes por el hierro de las algas, / levantemos el bullicioso mar y arrojemos sus pájaros, / alcemos la bola del mundo llena de olas y espuma / para ahogar los desiertos con sus mareas / y trenzar los jardines del condado. (Traducción de Elizabeth Azcona Cranwell).

cosmos conocido, volcar la inmensidad de sus aguas para ahogar los desiertos y “trenzar los jardines del condado” (el verso original es “and comb the county gardens for a wreath”, que puede traducirse literalmente, para mayor intelección como “peinar los jardines del condado para hacer una guirnalda/corona”). El verso “para ahogar los desiertos con sus mareas”, posee cierto eco del Génesis, específicamente del episodio del Arca de Noé. Sin embargo, lo que se ahoga en este poema no es, como en el texto bíblico, un mundo cuya moral y obediencia ante Dios fue corrompida por la maldad, sino, sostenemos, un orden cuyo sentido fue corrompido por el hombre. Y no es Dios quien envía una inundación, sino los “muchachos del verano”, estos oscuros negadores, quienes en los significados tejidos del mundo (“en esta red de cuatro vientos”) destruyen, subvierten una jerarquía de sentidos para poder hacer(se) una guirnalda. Pero esta guirnalda hecha de los jardines del condado, bien puede ser la corona de una juventud crucificada, que adorna el sufrimiento de una voz sangrante en su frustrado devenir promesa.

Es necesario remarcar que Swansea nunca dejó de tener relevancia para Thomas, a pesar de la necesidad que sintió de trasladarse a la metrópoli:

Dylan Thomas marchó a vivir a Londres siendo muy joven porque allí era donde podía encontrar la forma de introducirse en el mundo literario, pero fue en Swansea, su ciudad natal, donde comenzó a escribir poesía y era Gales donde periódicamente se retiraba, primero a casa de sus padres en Swansea, más tarde a la Boat House en Laugharne. Swansea y lo que constituye el oeste de Gales (...) fueron tan importantes para él como Oxford, Mississippi para William Faulkner, Wessex para Thomas Hardy, o Dublín para James Joyce. (García Martínez, 1992: 2-3)

Thomas percibía la descomposición social, producto de la industrialización, de una manera especial, habilitada por su contexto social. Sobre este contexto, Raymond Williams afirma que Gales presentaba, a comienzos del siglo XX, estilos de vida que ya casi no existían en las aldeas inglesas a partir de la industrialización en el siglo XVIII. En muchas aldeas de la región sobrevivió un sentido nacional y de comunidad, un modo social basado en cierta “autosuficiencia espiritual, creativa y destructiva a la vez” (Williams, 2001: 333). Consideramos que esta sensación de pertenencia a la comunidad es simultánea en Thomas a un rechazo a la cerrazón cultural y a los desajustes sociales de la misma. La poesía de Thomas se encuentra marcada, desde esta perspectiva, por la tensión entre pertenencia y desprendimiento de la comunidad local.

### **3. LA FUSIÓN “SUBVERSIVA”**

En una carta fechada en 1938, Thomas escribe:

Supongo que soy ampliamente antisocial (en oposición a los pensadores regimentados y a los poetas en uniforme) pero soy extremadamente social. Sin duda es evasivo decir que mi poesía no tiene conciencia social —ninguna evidencia de contacto con la sociedad— ya que buen número de mis imágenes vienen del cine, y del fonógrafo y del

periódico, ya que uso el slang contemporáneo, los clichés y los juegos de palabras. (1971: 192)

William Empson (Chamberlain: 2013) destaca que la poética de Dylan Thomas se rebeló contra la poesía comprometida de los años treinta, cuyo mayor exponente era Auden (Dylan Thomas llama a los poetas comprometidos “poetas en uniforme”). Sin embargo, en esta cita el poeta destaca el aspecto social de su poética, el cual consiste en que sus imágenes provienen de diversas fuentes modernas: el cine, el periódico, el slang, los clichés, los juegos de palabras —y podemos agregar también el psicoanálisis.

Para Empson, quien analiza la representación subversiva de lo pastoral en su poesía, ésta sostiene una tensión entre la identificación del yo con los procesos de la naturaleza y la singularidad irreductible de la personalidad: por un lado, el sujeto lírico tiende a fundirse con los procesos naturales de creación y destrucción, por el otro existe una resistencia de la singularidad del yo a esa fusión sin grietas con la naturaleza. En el poema “La fuerza que por el verde tallo impulsa la flor”, leemos:

The force that from the green fuse drives the flower  
Drives my green age; that blasts the roots of trees  
Is my destroyer.  
And I am dumb to tell the crooked rose  
My youth is bent by the same wintry fever. (2003: 13)<sup>4</sup>

Este silencio del poeta, esta imposibilidad de decir constituye una resistencia a la totalidad represiva: el yo lírico nunca llega a identificarse completamente con los elementos naturales, resguardando su singularidad ante cada imagen contemplada. Es por ello que Empson esgrime un nuevo concepto de ‘fusión’ que pueda dar cuenta de este doble movimiento de identificación y diferencia: la ‘fusión’ remite tanto al acto de integración, como a la explosión violenta o al shock eléctrico. En la poesía de Thomas, la fusión con la naturaleza se constituye como un rechazo a la totalidad represiva, ya que las uniones entre los fragmentos se destacan, orgullosas, en la superficie.

A esta interpretación queremos agregar un nuevo aspecto: la poesía de Thomas se hace cargo de la pérdida de confianza en la palabra poética para dar cuenta de la naturaleza y sus energías creadoras (tal cual la sentían los poetas románticos ingleses, como Wordsworth) que tuvo lugar a partir del siglo XX, en consonancia con la expansión de las grandes ciudades. A partir de esta ruptura, el sujeto lírico no puede ya decir con plenitud —sino tan sólo mediante interrupciones, veladuras, reticencias, desviaciones— sus intuiciones sobre la condición existencial del hombre recurriendo a analogías con la naturaleza. Es necesaria una explicación de tono nostálgico para poder dar forma a las intuiciones: las fuerzas de destrucción y creación estarán siempre presentes en el hombre, pero éste no podrá ya cantarlas a viva voz, estará mudo para hablar

---

<sup>4</sup> La fuerza que por el verde tallo impulsa la flor / impulsa mis verdes años; la que marchita la raíz del árbol es la que me destruye. / Y yo estoy mudo para decirle a la encorvada rosa / que la misma fiebre invernal dobla mi juventud. (Traducción de Elizabeth Azcona Cranwell).

con la tierra y sus frutos. Es a partir de dicha imposibilidad de armonizar la contemplación de la naturaleza, la conciencia del hombre y la palabra poética que la poesía de Thomas cobrará su fuerza movilizante:

Rebel against the blinding moon  
And the parliament of sky,  
The kingcrafts of the wicked sea,  
Authocracy of night and day,  
Dictatorship of sun. (2003: 53)<sup>5</sup>

En estos versos Thomas identifica la complicidad de la palabra poética con la naturaleza y sus ciclos, con la represión de la fuerza del hombre para sublevarse contra un destino prefijado, ya sea histórico, político o incluso natural, como lo es el destino de la muerte:

Do not go gente into that good night,  
Old age should burn and rave at close of day;  
Rage, rage against the dying of the light. (2003: 148)<sup>6</sup>

Finalmente, la naturaleza sólo puede brindarse en su secreto (no articulable en palabras) cuando muere la lógica del hombre:

When logics die, the secret of the soil grows through the eye,  
And blood jumps in the sun;  
Above the waste allotments the dawn halts (2008: 24)<sup>7</sup>

#### 4. LA OSCURIDAD DEL SÍMBOLO

En *Lenguaje y silencio*, encontramos la siguiente afirmación de George Steiner:

El poeta moderno usa las palabras con una notación privada cuyo acceso le es cada vez más difícil al lector corriente. Cuando la emplea un maestro, cuando la intimidad de los medios es un instrumento para agudizar la perfección y no un mero artificio, el lector tiende a efectuar el esfuerzo necesario (...). Pero en manos de seres menores o de impostores, el intento de hacer un lenguaje nuevo se empequeñece en la esterilidad o en la oscuridad. Dylan Thomas viene al caso. (2006: 45)

La poesía de Thomas fue tildada de “oscura” por muchos críticos.<sup>8</sup> Esta supuesta oscuridad se relaciona con la dificultad para desentrañar los sentidos

---

<sup>5</sup> Sublévate contra las ataduras de la luna / y el parlamento de los cielos, / los oficios de rey del mar maléfico, / la autocracia de la noche y el día, / la autarquía del sol. (Traducción de Elizabeth Azcona Cranwell).

<sup>6</sup> No te internes dócilmente en esa noche quieta. / La vejez debería delirar y arder cuando se cierra el día; / rabia, rabia contra la agonía de la luz. (Traducción de Elizabeth Azcona Cranwell).

<sup>7</sup> Cuando muere la lógica / el secreto del suelo crece a través del ojo, / y la sangre al sol brinca / en terrenos baldíos donde el alba hace un alto. (Traducción de Elizabeth Azcona Cranwell).

<sup>8</sup> En 1940, el escritor británico Julian Symons publica en la revista *The Kenyon Review* un artículo titulado “La oscuridad y Dylan Thomas”, donde se lee: “(sus poemas) Significan muy poco. Su temática es estrecha, y el vigor con el cual esta temática es tratada no es

que se articulan en sus producciones. Sin embargo, consideramos que cuando se tilda de “oscura” esta poesía, se está desconociendo el método de composición que detalla el autor en sus cartas y la intencionalidad de sus composiciones, cuya búsqueda es acoger sentidos sin traicionar la complejidad que implica la mirada crítica del poeta sobre el mundo que lo rodea:

El hecho de que un buen poema sea oscuro *significa* que es oscuro para la mayoría de la gente y que el autor –en contra de sus ideas, porque todo poeta cree que escribe para una audiencia universal– se dirige a un público limitado. Ninguno de nosotros quiere hoy leer poemas que pueda entender con facilidad en la página del *Express*, pero todos queremos sacar de los poemas el doble de lo que pusimos en ellos (...). (Thomas, 1971: 111)

Los poemas de Thomas involucran siempre un movimiento hacia el lector a partir de una verdad intuitiva por el sujeto poético. El rasgo moderno de esta poética, que la coloca en el interior del Modernismo, consiste en esa búsqueda de una forma nueva, distinta a la tradicional, que pudiese dar cuenta de una nueva realidad psicológica que llega junto con la metrópolis.

Ya desarrollamos en el apartado anterior la relación de esta forma con el fragmento y la subversión de lo pastoral. Pasaremos a desarrollar a continuación la relación de la poética de Thomas con lo sensorial y su idealismo.

Reconocemos un sustrato idealista en esta poética, que consiste en creer que a partir de la experiencia carnal que el hombre tiene del mundo, a partir de las intuiciones que no pueden expresarse nítidamente mediante las palabras, el poeta puede configurar su poesía:

Resuelvo no catalogar mi cerebro en compartimentos separados, es decir, no diferenciar lo que en mí escribe poesía de lo que en mí dice llega la una, es hora de almorzar. Esto es una resolución de no diferenciar entre lo que se llama racional y lo que se llama irracional, sino crear o dejar que se cree un racionalismo (...). Resuelvo en primer lugar *hacer* poesía, en segundo, escribirla (...). Puedo aprender, por esta resolución, a decir que nada en este mundo es falto de interés. ¿Cómo puede una cosa no tener interés si está en el mundo, si tiene el mundo a su alrededor, que tiene las asociaciones de un millón de millones de mentes insertas en él? (1971: 103)

La creencia de que existe una poesía anterior a la plasmada en el lenguaje perfila ya la imagen del poeta como aquel que trabaja sobre ideas, las cuales son

---

siempre apropiado; a pesar de que sus poemas están compuestos con una gran habilidad técnica. La confusión del Señor Thomas (la causa de su oscuridad) es esta: él se da cuenta de que la temática de sus poemas es liviana, y no profunda; se da cuenta asimismo que seguirá siendo un poeta de muy limitadas virtudes mientras permanezca en su presente posición (el Arte por el Arte): intenta esconder este hecho a sí mismo y a otras personas poniendo una maravillosa superficie pulida en sus poemas, que no es verdaderamente relevante para éstos, y que no expresa simplemente sus pensamientos simples". (1940: 12)

expresadas bajo la forma del poema. Pero estas ideas, a su vez, preexisten al cuerpo y encuentran su analogía en éste:

My throat knew thirst before the structure  
Of skin and vein around the well  
Where words and waters make a mixture  
Unfailing till the blood runs foul (...) (2003: 11)<sup>9</sup>

El racionalismo esbozado por Thomas implica, en primera instancia, la existencia de verdades universales —que el hombre capta por medio del intelecto o la intuición. En segunda instancia, en el caso del poeta, para dar lugar a la expresión de estas verdades por medio de analogías sensoriales, las cuales no deben necesariamente responder a un imperativo de simplicidad o claridad:

Todos los pensamientos y los actos emanan del cuerpo. Por lo tanto la descripción del pensamiento o de una acción —por abstrusa que sea— puede ser comprendida llevada al nivel físico. Toda idea, intuitiva o intelectual, puede ser imaginada y traducida en términos del cuerpo, su carne, piel, sangre, nervios, venas, glándulas, órganos, células o sentidos. (1971: 63)

## 5. LA INDUSTRIA “DYLAN THOMAS”

A modo de cierre, proponemos la contracara de la tensión asumida en la poética de Dylan Thomas entre su ciudad natal y la metrópolis modernista. En vida, Thomas conoció, a pesar de haber ganado notoriedad en su madurez, los embistes de la pobreza y la necesidad:

On no work of words now for three lean months in the bloody  
Belly of the rich year and the big purse of my body  
I bitterly take to task my poverty and craft (2003: 33)<sup>10</sup>

Su inserción en el campo artístico fue difícil y su rechazo a la localidad de Swansea fue siempre violento, decisivo asimismo en el movimiento expansivo que buscó para su poesía, en vistas a una circulación que garantizara un posicionamiento clave en el panorama modernista de la época. Actualmente, es llamativo el giro que esta figura de poeta asume en la localidad de Swansea.

A continuación, brevemente, trataremos el fenómeno de la industria turística basada en la figura del poeta galés. Según Helen Watkins y David Herbert, este fenómeno se enmarca en la necesidad de desarrollar una atracción turística que garantizara el ingreso de divisas a Swansea luego de la declinación de su actividad industrial:

---

<sup>9</sup> Mi garganta conocía la sed antes de la estructura / de vena y piel alrededor del pozo / donde palabras y agua se entremezclan / sin pausa alguna, hasta pudrir la sangre (...). (Traducción de Elizabeth Azcona Cranwell).

<sup>10</sup> Sin trabajar con las palabras durante tres meses estériles / en el vientre sangriento del año rico y la gran bolsa de mi cuerpo / censuro amargamente mi oficio y mi pobreza (Traducción de Elizabeth Azcona Cranwell).



El uso de la figura de Dylan Thomas para impulsar los turistas de la literatura fue ocurriendo periódicamente a lo largo de los años, pero sólo recientemente (fines de los noventa, comienzos del dos mil) se ha convertido en un componente más fuerte para la promoción del lugar. El estatus literario de Swansea ha crecido significativamente con su designación como la ciudad anfitriona para el "Año de Literatura y Escritura de Gran Bretaña" en 1995, y se han hecho intentos de capitalizar ese eventos. En 1998 se les encargó a consultores desarrollar una Estrategia Turística "Dylan Thomas" y ellos produjeron un plan de cinco años para guiar las políticas turísticas. (Watkins, 2003: 5)

En 1995 el Presidente Jimmy Carter inauguró el Centro Dylan Thomas. Éste se sitúa en un edificio victoriano que años anteriores había sido la sede de la Municipalidad de Swansea. Desde entonces, todos los años se llevan a cabo muestras, exhibiciones, talleres y charlas cuyo tema central es el poeta galés. Asimismo, anualmente se realiza un gran Festival consagrado a Thomas, al que acuden turistas de todo el mundo. Lo llamativo de este fenómeno de turismo local es que pone de relieve la influencia que ejerció, sobre muchas de las lecturas de la poesía de Thomas, la propia figura del poeta; al mismo tiempo, el trabajo de Watkins nos permite apreciar la ambigüedad que desde siempre unió a Thomas con su pueblo natal. Hacia el final del artículo, los autores se preguntan:

Thomas fue el hijo más conocido de Swansea, pero jamás su favorito. Como figura con reputación internacional y apariencia turística sustancial, éste ofrece a Swansea un "punto de venta único" potencialmente lucrativo. ¿Cómo equilibrar, entonces, esto último con sus asociaciones negativas? ¿Puede una figura "difícil" proveer la base de una estrategia turística de carácter cultural? (2003: 263)

Su respuesta es afirmativa; Watkins y Herbert sostienen que es necesario mantener mediáticamente la complejidad de esta figura de poeta, a los fines de mantener cierta fidelidad a la reputación que el propio Thomas construyó para sí mismo a lo largo de su vida.

---

---

### Referencias bibliográficas

- |  |  |
|--|--|
| Altamirano, Carlos.<br>(2002). <i>Términos críticos de sociología de la cultura</i> .<br>Buenos Aires: Paidós.   | García Martínez, Dolores<br>Encarnación. (1992).<br><i>Gestación y universo metafórico de los Eighteen poems de Dylan Thomas</i> .<br>Madrid: Universidad<br>Complutense (Tesis Doctoral). |
| Chamberlain, Richard. (2013) <i>Fuse and Refuse: the Pastoral Logic of Dylan Thomas's Poetry. Dylan Thomas Boathouse</i> .<br>Recuperado de: <a href="http://www.dylanthomasboathouse.com">http://www.dylanthomasboathouse.com</a> . | Piepenbring, Dan. (2014). <i>The Swansea Boy</i> . Recuperado de:  |

- <http://www.theparisreview.org/blog/2014/10/27/the-swanssea-boy/>.
- Steiner, George. (2006). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- Symons, Julian. (1940). *Obscurity and Dylan Thomas*. *The Kenyon Review*, 2, 1, pp. 61-71. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/4332127>.
- Thomas, Dylan. (1971). *Cartas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . (2003). *Collected poems (1934 - 1953)*. Phoenix: London.
- . (2007). *Poemas Completos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Watkins, Helen y Herbert, David. (2003). *Cultural policy and place promotion: Swansea and Dylan Thomas*. Recuperado de: [www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com).
- Williams, Raymond. (1997). *La política del Modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Williams, Raymond. (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.



## *A SANGRE FRÍA. ENTRE LITERATURA Y CINE*

Valeria Castillo

Universidad Nacional de Rosario  
valeriancastillo@gmail.com

La problemática relación entre literatura y cine ha dado lugar a múltiples discusiones en ambos campos. Sergio Wolf en *Cine / Literatura. Ritos de pasaje* (2001) señala que la posibilidad de establecer una relación entre ambas disciplinas consiste en examinar los vínculos que éstas mantienen dejando de lado términos como “traducción”, “traición”, y “sustitución”. Puesto que se trata de dos formatos diferentes, se pensará esta relación en términos de “trasposición” atendiendo a la existencia de una “franja de independencia” entre ambos códigos.

El presente trabajo pretende contribuir al conocimiento de la relación literatura / cine a través del análisis de la trasposición fílmica de la novela *A sangre fría* (*In Cold Blood*) publicada por Truman Capote en 1966. Para ello, se realizarán consideraciones explicativas sobre algunos aspectos destacados del film homónimo dirigido por Richard Brooks en 1967, atendiendo a lo postulado por Antonio Costa en *Saber ver el cine* (1988). Además se producirán comparaciones con los films *Capote* (*Truman Capote*, 2005), de Bennet Miller, e *Infame* (*Infamous*, 2006), de Douglas McGrath, a fin de reconstruir las decisiones que estos directores toman frente a determinados aspectos de la obra literaria que resultan problemáticos a la hora de realizar una trasposición fílmica.

**PALABRAS CLAVE:** *Cine – Literatura – Trasposición – A sangre fría*

El acto de trasponer un texto al cine debe interrogarse sobre si son factibles ciertos procedimientos que pueden hacer de puentes entre códigos, así como se dice que todo puente une espacios o lugares distintos y autónomos. (Wolf, 2001:34)

## 1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo, se realiza consideraciones explicativas respecto de la trasposición fílmica de la novela *A sangre fría* (*In Cold Blood*), publicada por Truman Capote en 1966. Se analizan determinados aspectos del film homónimo, dirigido por Richard Brooks en 1967, atendiendo a las consideraciones acerca del guión y del montaje fílmico propuestas por Antonio Costa (1988) en *Saber ver el cine* y al concepto de trasposición fílmica que Sergio Wolf (2001) propone en *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Además se hace hincapié en los procedimientos fílmicos que logran trasponer a la pantalla el *suspense* que Capote instaura en su obra literaria. En relación a este punto, se atiende al tratamiento del *suspense* realizado por Francois Truffaut (1974) en las conversaciones mantenidas con Alfred Hitchcock, recopiladas en *El cine según Hitchcock*.

Además se producen comparaciones con los films *Capote* (*Truman Capote*, 2005), de Bennet Miller, e *Infame* (*Infamous*, 2006), de Douglas McGrath, a fin de reconstruir las decisiones que estos directores toman frente a determinados aspectos de la obra literaria que resultan problemáticos a la hora de realizar una trasposición fílmica. Se recorre cronológicamente el film de Brooks y se analiza en particular la trasposición del penúltimo apartado de la novela perteneciente a la tercera y última parte “El Rincón”, correspondiente a la última escena del film de Brooks.

\*\*\*

Es preciso tener en cuenta que las trasposiciones fílmicas dan lugar a una obra nueva y diferente regida por reglas independientes de las de la escritura. Con respecto a esta problemática, Alfred Hitchcock (Wolf, 2001) señala que el cineasta debe leer la obra literaria, retener la idea y, luego, olvidarla. Si bien Brooks se toma algunas licencias respecto del texto literario, podría decirse que ha llevado a cabo una trasposición fiel. Una de estas licencias consiste en la creación de la figura del investigador –Bill Jensen– que, en la novela, no es explícita y se desliza casi de manera encubierta teniendo pocas intervenciones. Más allá de la (re)creación de esta figura, lo cierto es que el director le adjudica a este personaje relevancia en la pantalla sobre el final del film, lo cual termina por asemejarse a lo realizado por Truman Capote en su obra.

Por otro lado, existe un componente sumamente importante que atraviesa la trasposición de la novela: es el hecho de que el autor, con *A sangre fría*, inaugura –o al menos así lo plantea la crítica– un nuevo género: el de la no-

ficción.<sup>1</sup> Esto le impone al director un desafío extra a la hora de trasponer el film. Truman Capote se había enfrentado a la pregunta “¿cómo contar los hechos?” y es posible que tal problemática haya significado para Brooks otro interrogante por encima del planteado por Capote: “¿cómo contar el relato de los hechos?”

La novela está organizada en cuatro partes: “Los últimos que los vieron vivos”, “Personas desconocidas”, “Respuesta”, “El Rincón”. Cada una de éstas se divide en pequeños relatos que van saltando de una historia a otra (la familia Clutter, las andanzas de Perry y Dick, la investigación del caso, el relato de la vida de Perry y el relato de la vida de Dick). Si bien la primera y la última parte parecieran responder a un criterio de segmentación del relato en función del desarrollo temporal de los acontecimientos, apenas va internándose en el texto, el lector nota que dentro de cada una de las partes hay digresiones y analepsis que funcionan como microhistorias.

Truman Capote logra un excelente manejo del *suspense* puesto que, a diferencia del policial clásico, en el primer tercio de la novela el lector ya tiene los datos de las víctimas, del hecho y de los culpables, incluso conoce la información que aún la policía no posee. Este es precisamente uno de los principios de *suspense* que plantea Alfred Hitchcock en sus conversaciones con Truffaut (1974) respecto del cine, es decir, la decisión de dar al público una información que los personajes de la historia no conocen todavía. Entonces, tanto en la novela como en el film, el *suspense* gira en torno a dos cuestiones: la vida de los asesinos antes de cometer el crimen y el ajusticiamiento de los inculpados.

El film, al igual que la novela, trabaja el argumento de manera segmentada, alternando los fragmentos de las diferentes historias, es decir, se muestra parte de los diferentes episodios de manera alternativa, pausando las escenas. El film comienza con el ómnibus que transporta a Perry, acercándose a la cámara. Gracias al acompañamiento de la banda sonora, la imagen adquiere gradualmente un tono de acción y suspenso. El nombre del colectivo sitúa la escena en la ciudad de Kansas y enseguida tenemos un plano de detalle<sup>2</sup> de la suela del zapato de Perry Smith, que está tocando la guitarra. A continuación, un primerísimo plano de Perry, en el que él apaga un fósforo y la pantalla queda en negro. Después de

---

<sup>1</sup> Amar Sánchez (1992) plantea que el género de no-ficción se caracteriza por la hibridez, puesto que sus referentes Walsh, Capote, Mailer y Wolfe han dado lugar a obras que parten de la misma idea pero que no están construidas de manera similar: “lo específico del género está en el modo en que el relato de no ficción resuelve la tensión entre lo ‘ficcional’ y lo ‘real’. El encuentro de ambos términos no da como resultado una mezcla (aunque sea posible rastrear el origen testimonial o literario de muchos elementos), sino que surge una construcción nueva cuya particularidad está en la construcción de un espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre distintos géneros.” (p.19).

<sup>2</sup> Con respecto a los términos de gramática fílmica seguiré las denominaciones propuestas por Antonio Costa en *Saber ver el cine*.

este corte, la luz se enciende con la imagen de una escopeta dentro de un baúl de automóvil; de esta manera se presenta al otro protagonista, Dick Hickock, quien se despide de su padre, ocultando el arma en su vehículo.

Mientras tanto, Perry llega a la estación de ómnibus en Edgerton con una caja que contiene sus pertenencias, pide aspirinas a una camarera y lee la nota en la que Dick le propone el plan. En este momento, Dick se encuentra cargando gasolina y, en una conversación con el empleado que lo atiende, dice: “Esos pájaros no lo saben, pero hoy es su último día en la tierra”. A partir de ese anclaje en el guión que genera una asociación de simetría, cambia el lugar de la escena e ingresa la otra historia: los Clutter. Encontramos a Herb afuera de su casa, a Nancy bajando las escaleras para ir a desayunar y a Kenyon en el sótano. Suena el teléfono de la cocina y Herb acuerda una cita con la aseguradora. Este salto hacia la vida de los Clutter es acompañado por la banda sonora que transmite al espectador la sensación de una familia calma y en armonía. Mediante el teléfono se produce un enlace con la otra historia, Perry está llamando al comisario de Kansas para preguntar por un amigo. Luego, entra al baño de la terminal y se mira en el espejo. A través de un fundido encadenado, Perry pasa al terreno de la fantasía y se imagina cantando en un bar<sup>3</sup>; es interrumpido por Dick, quien viene por él. Perry recalca su intención de ir a México en busca de un importante tesoro: “Tengo un mapa secreto que nos llevará directo al tesoro escondido del capitán [Hernán] Cortés, sesenta millones de dólares en oro español, en la costa mexicana”. Es interesante que el director/guionista haya escogido esa primera frase que Perry dirige a Dick, y que la haya localizado en los comienzos del film porque, de esa manera, a pocos minutos del inicio del film, el espectador comienza a construir el perfil de Perry como un personaje soñador con delirios de grandeza.

Hasta aquí, se producen dos acontecimientos importantes. En principio, se va construyendo de manera sinecdótica<sup>4</sup> la escena del crimen –los protagonistas: Perry, Dick, los Clutter; el lugar: la casa, el sótano, las escaleras, el teléfono de la cocina; los indicios: la suela del zapato, el atado de bártulos de Perry, la escopeta–. Por otro lado, asistimos a la unión de dos de estas tres historias, la de Perry y la de Dick, quienes permanecerán unidos –física o psicológicamente– hasta el momento de la horca.

---

<sup>3</sup> Veremos luego, que este es el principal recurso utilizado por Brooks para trasponer al film las extensas descripciones que realiza el escritor sobre los protagonistas.

<sup>4</sup> Me refiero al concepto desarrollado por Tzvetan Todorov (1982) en *Investigaciones retóricas II*. A saber, la sinécdoque como empleo de una palabra en un sentido que es una parte de otro sentido de la misma palabra, según uno u otro tipo de descomposición, una u otra dirección.

En la escena siguiente, los asesinos llegan a Kansas en auto. Durante el viaje, Perry recuerda el accidente de moto que le dejó secuelas en sus piernas y pregunta a Dick si vio la caja fuerte. Es importante este detalle en la construcción del guión porque funciona como prolepsis, ya que en el momento del robo, ellos se llevarán la sorpresa de que no habrá qué robar en la casa Clutter, pues esa caja fuerte no existe. Llegan a la ciudad de Emporia y compran los materiales necesarios para dar el golpe. Puesto que se producen saltos continuos respecto del lugar de las escenas, Brooks, decide advertir al espectador a partir de carteles, la mayoría de las veces colocados en la calle o a las orillas de la ruta.

## 2. “ESOS PÁJAROS NO LO SABEN”

En otro orden de cosas, cabe destacar la manera en la que se elaboran las personalidades de los criminales dentro del film. En la obra literaria, las descripciones detalladas de los personajes construyen su perfil pero, en el film, el perfil se constituye progresivamente, no solo a través del anclaje en el guión sino mediante las miradas y gestos que la cámara recoge.<sup>5</sup> Por ejemplo, al salir del negocio, Dick roba algunas “hojitas de afeitarse” y refuerza su acto diciendo que robar y engañar es el pasatiempo nacional. En efecto, robar y engañar son las claves que mueven a los asesinos (es preciso tener en cuenta que ambos son ex convictos). Dick engaña a su padre, el cual padecía una enfermedad terminal, rompiendo la promesa de no causarle más desgracias y Perry, si bien no es inocente, termina arrastrado por los hechos. Perry en algún punto también es engañado por Dick, quien le asegura que va a acompañarlo a México en busca del tesoro. Más allá de eso, Perry a su vez engaña a Dick y a la policía afirmando ser el asesino de un negro que había muerto a golpes de cadena; de hecho, este es el motivo por el cual Dick piensa que él es la persona idónea para llevar a cabo semejante empresa. Durante el desarrollo del film esta situación se repite varias veces.

A continuación, el film vuelve a los Clutter. Encontramos a Nancy y a su amiga despidiéndose. Ellas entablan un diálogo sumamente corto en el que queda claro que esa noche Bobby –el novio de Nancy<sup>6</sup>– irá a cenar a la casa de los Clutter, y que, al día siguiente, Sue la pasará a buscar para ir a misa. Parece un diálogo

---

<sup>5</sup> En *Cautivos del mal* (1952) Shields dice a su guionista Bartlow, a propósito del film que realizará: “Ella no habla, acercaremos la cámara, ella abre la boca pero no puede hablar por la emoción. Que el público imagine lo que ella siente. Lo imaginarán mejor que cualquier descripción nuestra.” Por otro lado, y en sintonía con lo dicho por el personaje Shields, Hitchcock sostiene que es un “pecado capital” solucionar los problemas que se plantean en el film a través del diálogo. Piensa que “el diálogo debe ser un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual” (1974: 191).

<sup>6</sup> Brooks, elige plantear esta situación a partir del guión y luego reforzarla mostrando a Bobby entrando a la casa. No hace lo mismo Bennet Miller, quien prefiere recoger este hecho mostrando una imagen en la que Truman y Harper Lee leen el diario de Nancy.

inocente y accesorio, pero lo cierto es que de él surgen dos consecuencias importantes: Sue será quien encuentre los cadáveres de los Clutter y Bobby quedará como el principal sospechoso.

Nancy levanta la vista y ve un auto acercándose. Entonces, la escena cambia y se sitúa en el viaje que hacen los asesinos. Continúa el recorrido en auto, se produce una prolepsis que, a través del guión, contribuye a mantener el *suspense*: Perry dice “Amigos hasta que la muerte nos separe”. Luego, se muestra el ingreso de Bobby a la casa de los Clutter e instantáneamente la escena vuelve al viaje de los homicidas. Mediante un *zoom* de cámara, se muestra a Perry con la mirada fija en los zapatitos que cuelgan del espejo frontal. Entonces, la banda sonora se asemeja a una canción de cuna y Perry se retrotrae a un recuerdo de infancia en el que aparecen sus padres, quienes eran estrellas de rodeo. Inmediatamente se muestra a Bobby yéndose de la residencia Clutter.

A través de un corte, la escena vuelve a la pareja de asesinos y se utiliza el mismo recurso que anteriormente unía las historias a través de un teléfono. Ahora, es el acto de “apagar la luz” lo que realiza el enlace. Perry apaga la luz de la estación donde cargaron gasolina y, por otro lado, Kenyon Clutter apaga la luz dando las buenas noches a su padre. Suena la radio de fondo aportando naturalidad a la escena hogareña y recalando la importancia del artefacto dentro del film. El auto de los asesinos ya está estacionado cerca de la casa y ellos pueden observar como Nancy reza y se va a dormir.<sup>7</sup> En ese momento se produce un salto temporal en las historias. Brooks decide postergar la escena del crimen, que luego será recogida a través del relato que Perry hace a los policías mientras lo trasladan a la cárcel. En un increíble manejo del *suspense*, se le dan al espectador todos los detalles pero se pospone lo que interesa, a saber, el momento mismo del asesinato. Este procedimiento de salto temporal –que Capote en la escritura y Brooks en la pantalla manejan de manera magistral– responde a las técnicas del folletín.<sup>8</sup>

En la escena que sigue, es la banda sonora la que adquiere protagonismo. Se escucha el sonido insistente de un teléfono y, a través de *traveling* de acercamiento desde el interior de la casa, vemos a Sue tratando de ingresar a la residencia. Ella entra, sube las escaleras y, casi de manera simultánea, oímos un grito desgarrador y la sirena de la policía. Aquí se detiene la escena. No se muestra qué es lo que vio Sue; nuevamente se le brinda al espectador la posibilidad de imaginar ese cuadro.

---

<sup>7</sup> Una vez más, las imágenes que hablan. El director nos muestra a Nancy rezando y a Kenyon deseando buenas noches a sus familiares. Estas imágenes retratan la bondad de la familia.

<sup>8</sup> Cfr. Laboranti, M. Inés. (coord.). (2012). El folletín y sus destinos: migraciones y trasposiciones en los imaginarios culturales argentinos del siglo XX. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.



Mientras tanto, en el condado de Finney, Dick y su padre miran las noticias del crimen. Hay un plano de detalle de la huella del zapato de Dick y rápidamente la escena vuelve a la residencia Clutter. Se produce un *traveling* de acercamiento y un plano de detalle de la sogá utilizada para atar a Herb. Los policías analizan las pruebas del sótano y notan que el nudo usado es el que se emplea habitualmente para atar el ganado. Uno de los oficiales apaga la luz del sótano y se realiza la conexión con la otra historia. En la comisaría, alguien apaga la luz para iniciar la proyección de las pruebas a analizar. Se provoca un corte y la escena vuelve al lugar del crimen donde la mucama y un policía analizan los elementos que podrían haber sustraído los criminales. La empleada doméstica dice “¿Pero dónde está la radio?”. Se produce un plano de detalle de la radio y, simultáneamente, un *traveling* de alejamiento que conduce la escena a una habitación en la que Perry está escuchando las novedades del caso. Aquí Perry y Dick inician una discusión mientras la radio de fondo anuncia una recompensa para aquellos que aporten datos, y se muestra la fachada de la cárcel. La cámara ingresa hasta dar con la celda y el rostro de Wells, quien más tarde delataría a los homicidas.

Asistimos a un nuevo corte, la acción se sitúa en la oficina del departamento de policía, en la que dialogan dos oficiales que acaban de recibir pistas falsas acerca de los asesinos: “-¿Quién mataría por \$43, una radio y unos binoculares? -Hoy, cualquiera que ande por la calle.” (0:40:15)

Aquí se enlaza el diálogo y la imagen de los asesinos caminando, justamente, por la calle. Ellos se dirigen a una tienda para comprar un traje con el único fin de cambiar un cheque para conseguir dinero en efectivo. Tras estafar al vendedor al vendedor, una sucesión de imágenes muestra sintéticamente que los personajes repiten la acción en una joyería y en un local donde venden televisores. Se muestra a Dick con un reloj sustraído de la joyería doblemente estafada. O sea, se repite la acción de las “hojitas de afeitar”, robar por robar, como un acto instintivo. Una vez más, a través de las acciones delictivas, se perfila el carácter, es decir, la individualidad de los protagonistas. Se muestra a Dick como un hábil estafador; y a Perry, secundándolo, actuando sólo como cómplice. Es interesante notar que en la dinámica de los hechos siempre se repite esta fórmula. Perry es casi un instrumento de Dick, menos en el momento del crimen. Es allí donde Perry verdaderamente actúa y Dick toma el papel de testigo.

Mientras tanto, en el condado de Kansas, los policías hacen hincapié en la sogá como prueba. La sogá se pone en pantalla mediante un *zoom* de cámara y, a través de esta imagen, se vincula la escena con la de los criminales. Se muestra a Perry levantando la caja en la que transporta sus cosas. Esta caja está atada con la misma sogá con la que fueron atadas las víctimas. Luego, Dick llega a la pensión con una prostituta. Perry la observa mientras ella se perfuma frente al espejo.

Nuevamente el espejo funciona como un túnel que transporta al personaje hacia la fantasía. La banda sonora produce el pasaje hacia el recuerdo, ya que la música que acompaña los hechos actuales adopta un carácter seductor en el que priman los instrumentos de viento, pero, cuando Perry levanta la mirada en un primerísimo plano, ya no ve en el espejo a la prostituta sino a su madre. Entonces, la banda sonora adopta un tono oscuro, de terror, y la mirada de Perry, que es el hilo conductor entre la realidad y el recuerdo, ve simultáneamente la imagen de su madre con un amante y la de él (niño) y sus hermanitos observando la situación con espanto.

Un corte pone a los asesinos nuevamente en viaje: mientras circulan por el condado de Jonhson, Kansas, Perry decide recoger en la carretera a un niño y a su abuelo. Durante el recorrido juntan botellas en el camino. Después de dejar a los autoestopistas, anochece y Perry y Dick planean ir al casino para jugar lo ganado con el canje de las botellas, pero la policía los intercepta y son arrestados.

Una vez más aparece la presentación de dos situaciones concatenadas que aportan la idea de simultaneidad y oposición. Pues bien, los criminales son separados e interrogados, y las imágenes muestran las preguntas en una habitación y las respuestas en la otra, o las respuestas construidas mediante la unión de sus declaraciones individuales. Perry es trasladado en auto hacia la unidad penitenciaria. Él comienza el relato de los hechos y entra en el terreno del recuerdo. Se produce un *flashback* mediante un fundido encadenado y Smith se transforma en narrador.

¿Por qué le hice caso? Cuando todo empezó... ¿Quién sabe cuándo empiezan las cosas realmente? Cuando Dick me contó el plan por primera vez, ni siquiera parecía real. Después, cuanto más nos acercábamos, más real se volvía. Como si ese plan demente tuviera vida propia y nada pudiera detenerlo. Como si estuviera leyendo un cuento y necesitara saber qué iba a pasar más adelante. Cómo iba a terminar. (1:34:45)

Estas palabras que exhiben al personaje arrastrado por la situación revelan además varias cuestiones. Puede leerse aquí, entre líneas, la situación que escritor y, posteriormente, director debieron resolver. ¿Dónde empiezan las cosas? Truman Capote, impactado por la noticia de un diario, decide investigar para contar los hechos destacando el perfil psicológico de los asesinos. Esta problemática es representada en *Infame* y en *Capote*, films que pretenden mostrar la vida de este escritor embarcándose en el terreno inestable de una nueva forma de contar, que –como se ha dicho anteriormente– luego la crítica llamaría género de no-ficción.

La otra cuestión que se desprende de esta cita es la del *suspense*. Perry se funde con el lector, pone en palabras las sensaciones que éste experimenta al toparse con una obra que, en primera instancia, contiene los elementos del cuento

policial pero de manera desorganizada. El lector, como Perry, necesita saber qué pasará más adelante, cómo va a terminar la historia. Alfred Hitchcock (1974), pone especial énfasis en este asunto. Él concibe al film como un cuento en el que se yuxtaponen impresiones, expresiones, puntos de vista para lograr escenas de *suspense* que se graben en la memoria del público y produzcan en él una identificación, es decir, un estado de empatía.

En medio de este relato, Perry recrea la situación límite en la que decide matar a la familia. Se muestra a Dick alumbrando a Perry con una linterna y es ésta la que, a manera de muñeca rusa, abre la puerta a un relato dentro de otro relato. La luz que encandila a Perry proyecta en la figura de Dick el recuerdo de su padre apuntándolo con una escopeta.<sup>9</sup> Mata a los Clutter. Mediante un fundido encadenado que muestra al perro de la familia huyendo de los disparos y a un auto que pasa por la carretera, se vuelve a la escena del auto en la que se situaba el relato de Perry a sus captores. A continuación, se muestra a los acusados ingresando a la corte donde serán juzgados.<sup>10</sup> Se recrea la escena del juicio, que termina con el abogado litigante cerrando la Biblia de un golpe. Acto seguido, una panorámica de izquierda a derecha muestra la sala vacía hasta dar con Jensen, quien está tomando nota y reflexionando. Un narrador relata los pensamientos del escritor, que abre la puerta para salir de la sala.

### 3. “ES SU ÚLTIMO DÍA EN LA TIERRA”

Pues bien, se analizará la penúltima escena, que es inmediatamente anterior a la ejecución de los homicidas. En la novela, esta escena no corresponde al penúltimo apartado de “El Rincón”, puesto que luego del cumplimiento de la pena de muerte sobre Perry y Dick la obra sigue narrando una especie de “vuelta a la calma” para el resto de los personajes; a saber, los investigadores, Truman Capote –de manera implícita– y Sue, la amiga de Nancy. Se verá que, a diferencia de Capote, Brooks decide terminar el film con la ejecución de Perry. Respecto de la trasposición de esta escena, en la obra literaria constituye un fragmento narrado por Dick Hickock.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Sobre el final del film, Perry vuelve a relatar este episodio ante el sacerdote.

<sup>10</sup> La escena de los acusados ingresando a la corte junto a la policía, también fue elegida por Miller y por McGrath. En este punto los tres films son muy similares, en todos se muestra a los homicidas caminando, rodeados por la gente que los espera y quiere ver sus rostros y, entre todas esas caras, la de Truman.

<sup>11</sup> He elegido esta escena porque he notado que, tanto en este film como en los dos que tratan sobre la vida de Truman Capote, se le otorga a Perry más protagonismo que a Dick. Si bien es cierto que el autor de la obra tenía, por así decirlo, más afinidad con Smith, hay que reconocer la importancia de la voz de Dick en y para la construcción de la novela. En la obra literaria, el punto de vista de Hickock no está subordinado ni es menos importante que el de Smith.

En este fragmento de la novela, se lee la voz de Dick y se eliminan las entradas de diálogo de su interlocutor (Truman Capote). El fragmento es una conversación trivial, si se quiere,

A continuación se transcriben algunos fragmentos representativos del segmento escogido para observar el modo en que se realiza su transposición. Las partes que no se transcriben son breves anécdotas de Dick que no adquieren importancia en función de la historia principal y que, por la misma razón, Brooks no ha considerado en el film.

-La noche era fría -decía Hickock [...]-. Fría y húmeda. Había estado lloviendo a cántaros, y en el campo de béisbol el barro te llegaba hasta los *cojones*. Así que cuando se llevaron a Andy al almacén, [...] Todos estábamos en las ventanas mirándolo [...] Había un silencio de verdad, nada más que el ladrido de un perro a lo lejos. [...] Entonces lo oímos, el ruido, y Jimmy Latham preguntó: "¿Qué ha sido?" Y yo le dije lo que había sido: el escotillón. [...]

"Andy era un tipo divertido -añadió Hickock sonriendo de lado porque tenía un cigarrillo entre los labios-. [...] no tenía respeto por la vida humana, ni por la suya. [...]

-Yo le tenía verdadera simpatía a Andy. Estaba loco. No loco de verdad como no han dejado de repetir. Sino que, ¿sabe?, un poco grillado. [...]

-Pero para la edad que tenía es la persona más inteligente que yo he conocido. Una biblioteca humana. [...] Pero *Andy*. No sabía nada de nada, salvo lo que había leído en los libros. [...]

"Perry, en cambio, poco sintió él el fin de Andy. Andy era lo único que en este mundo Perry había querido ser: educado. [...]

-[...] No es justo. Más de uno ha asesinado y jamás ha visto por dentro una celda de condenado a muerte. Y yo nunca maté a nadie. Si te sobran cincuenta mil dólares, puedes cargarte a media Kansas City y reírte encima -una súbita sonrisa puso fin a su abatida indignación-. ¡Ajajá! [...] Le juro que hice todo lo posible por congeniar con ese Perry de la puñeta. Pero es tan criticón. Tiene dos caras. Celoso de cualquier cosa [...] Nadie le viene a ver a él excepto usted -dijo refiriéndose al periodista, que tan amigo era de Smith como de Hickock-. [...] Y bueno, ¿qué se puede decir sobre la pena de muerte? Yo no estoy en contra. Se trata de una venganza, ¿y qué tiene de malo la venganza? [...] Si yo fuera pariente de los Clutter o de cualquiera de aquellos que York y Latham despacharon, no podría descansar en paz hasta ver a los responsables colgando de la horca. [...] yo creo en la horca. Mientras no sea a mí a quien cuelguen. (Capote, 1979: 430-435)

La escena comienza con la imagen de un guardia controlando desde lo alto las afueras de la cárcel. Mediante un picado, la cámara enfoca el auto en el que ingresan al presidio los condenados. Hay un hombre junto al Sr. Jensen que lo acompañará en los últimos tramos del film. Este personaje, del cual ni siquiera se conoce el nombre, cumple la función de personificar al espectador. Él realiza

---

en la que Dick habla, entre otras cosas, del habitante de la celda de al lado, Andy. El personaje de Andy le otorga al fragmento una gran carga realista, puesto que las conversaciones con Andy eran el pasatiempo de Dick, su realidad. Como se destaca en el guión, en las celdas del segundo piso, donde estaban los condenados a muerte, prácticamente casi nada estaba permitido. Por este motivo es que adquieren relevancia los diálogos con Andy y, por extensión, la historia de su vida.

las preguntas que los espectadores hacen del otro lado de la pantalla y es una de las opciones que el director elige para romper el monólogo del narrador y sintetizar parte de las extensas descripciones de Capote, a través de un breve anclaje en el guión. Funciona de la siguiente manera. Este es el primer diálogo que mantiene dicho personaje<sup>12</sup> con el Sr. Jensen. Ellos se encuentran afuera del presidio, observando tras las rejas el ingreso de asesinos.

- ¿Y ahora qué pasará?
- Esperarán la muerte.
- Me pregunto cuántos otros esperan en otras cárceles.
- Alrededor de 200. (1:56:59)

La cámara toma un plano general de la cárcel y a continuación se ve el ingreso de Perry y Dick que suben por las escaleras. Mientras tanto la voz del narrador relata.

La espera de Perry y Dick empezó en el pabellón especial de seguridad y aislamiento. En el segundo piso están los condenados a muerte. Por la ventana pueden ver el campo de béisbol. Y más allá, detrás del muro hay un viejo edificio con techo de chapa. (1:57:19)

La imagen del campo de béisbol es captada como si se viera desde el segundo piso de la cárcel, lo cual permite fusionar el punto de vista de Dick –el narrador del segmento de la novela– con el de Jensen –a cargo de la voz en *off* en el film–. El periodista y Jensen caminan en dirección al almacén.<sup>13</sup> Se produce un corte en el que se los muestra dentro del mismo, caminando en dirección a la horca. La cámara se coloca tras ellos y enfoca la horca desde abajo, otorgando un tinte siniestro al cuadro. “-¿Tiene nombre ese lugar? –pregunta el periodista a Jensen mientras caminan dentro del almacén.” (1:57:55).

El narrador continúa el relato respondiendo a la pregunta del periodista.

En esta cárcel, le dicen “La Esquina”. El día que cuelgan a alguien, la gente dice que se fue a “La Esquina”. Perry y Dick ya tienen una fecha para ir a “La Esquina”. El viernes 13 de mayo, un minuto después de la doce... (1:57:58)

La escena vuelve al interior de la cárcel, se muestra a un oficial por el pasillo del presidio, en medio de las celdas, avanzando hacia la cámara mientras la voz en *off* expresa: “Según un experto en medicina forense ninguno de los dos lo habría hecho solo. Pero juntos creaban una tercera personalidad. Y fue esa la culpable.” (1:58:21) Se exhibe a Perry y a Dick, cada uno en su celda.

---

<sup>12</sup> De ahora en más lo llamaré el periodista.

<sup>13</sup> El almacén, el rincón, la esquina, refieren al mismo lugar; el sitio donde estaba colocada la horca. Esta es otra de las construcciones que presentan especial similitud en los tres films.

Ahora la cámara ingresa a la celda de Dick y mediante un plano medio lo capta hablando cerca de la pared, tratando de escuchar a Andy.

-¡Oye, Andy! ¿Dice algo en esos libros de lo que pasa cuando te cuelgan?

-Bueno, se te quiebra el cuello y te cagas encima.

(Hickock ríe)

-Andy, el problema contigo es que no respetas la vida humana ni siquiera la tuya. (1:58:38)

Contrapicado de Andy en su celda. Se lo muestra leyendo junto a una mesita cubierta de libros. De esta forma Brooks pone en imágenes la descripción que Hickock hace de Andy. Paralelamente, esta última entrada en el guión de Dick transcribe parte de la caracterización que de Andy él había hecho a Capote. La diferencia radica en que en el film el interlocutor ya no es Capote, sino el propio Andy. La imagen se centra en la reja de Dick y tras una *panorámica* de izquierda a derecha se pasa a la celda de Perry. La cámara realiza un *picado* hasta dar con Simth, que está sentado en el piso dibujando. De este modo, Brooks inserta en la escena una descripción hecha anteriormente en la novela, optimizando el poder de síntesis que proporcionan las imágenes. Posterga esta imagen de Perry dibujando, es decir, la desgaja de la narración principal y la retiene a fin de utilizarla en el momento que considera oportuno. Perry levanta la vista y la cámara en *contrapicado* sube hasta dar con un retrato de Dick. A partir del retrato se vuelve a la celda de Dick y sigue la voz del narrador.

El día fatídico pasó de largo pero nadie fue a la “La Esquina”. Perry y Dick apelaron. Por rutina. Les otorgaron un diferimiento de la ejecución. Por rutina. La maquinaria legal en casos de pena de muerte funciona un año o más. Por rutina. El pabellón de los condenados tiene su propia rutina. Ducharse. De a uno por vez, una vez por semana. Afeitarse, dos veces por semana. El guardia cierra el dispositivo de seguridad. Lo primero es la seguridad. No hay radio, películas ni televisión. No hay cartas, juegos ni ejercicios físicos. No hay espejos, botellas ni vasos. No hay cuchillos ni tenedores. El suicidio está prohibido. Pueden comer, dormir, escribir, leer, pensar, soñar. Pueden rezar, si así lo desean. Pero en general, sólo esperan. (1:59:21)

Las imágenes muestran a los presidiarios en su celda; en la ventana de fondo se aprecia el paso del tiempo; comienza a nevar. De inmediato, se observa a Jensen subiendo las escaleras del segundo piso. Éstas imágenes adquieren importancia porque coinciden con la frase “sólo esperan”, y esto se corresponde con lo expresado en la novela. Perry y Dick, además de esperar la muerte, esperaban a Jensen/Capote/el periodista, quien era la visita permitida. Enseguida, hay un primerísimo plano de Dick tras la reja, la cámara en *travelling*

de retroceso se aleja y vemos que del otro lado está Jensen escuchándolo. Ésta es una de las pocas imágenes que muestran a Jensen conversando con los asesinos.<sup>14</sup>

-Andy, el de la celda de al lado espera desde hace dos años. Los periódicos lo llaman “El muchacho más simpático de Kansas”. Una noche mató a su hermana. Después le pegó seis tiros a la madre y 17 al padre. Andy está loco, pero me cae bien. - explica Dick, y se dirige a Andy. (2:00:33)

La cámara pasa de uno a otro lado de la reja en un *panorámica* de izquierda a derecha, reforzando la instancia de diálogo. Dick sube la voz para dirigirse a Andy. “Oye, Andy. Saluda al Sr. Jensen. Escribe la historia de mi vida.”(2:00:55)

Jensen mira hacia su izquierda. Se enfoca a Andy, que sigue leyendo y contesta:

-¿Por qué?  
-Te dije que estaba loco... - explica Dick a Jensen.  
(Ahora se dirige a los otros presos)  
-Ronnie, Jim, les presento al Sr. Jensen. (2:01:01)

Jensen vuelve a mirar hacia su izquierda y la cámara muestra las manos de Jim y Latham asomarse tras las rejas. Dick le comenta a Jensen en voz baja “Mataron a 7. Eran extraños. Ronnie dijo que estaban mejor muertos.” (2:01:12).

-¿Y Perry? ¿No se llevan bien? -le pregunta Jensen.  
-Nadie puede llevarse bien con él. Acá hay cinco tipos esperando que los ahorquen. Y el único que habla en contra de la pena de muerte es el enano Perry.  
-No me digas que estás de acuerdo.  
-Vamos, la horca es una venganza. ¿Qué tiene de malo la venganza? Yo me he pasado la vida vengándome. Claro que estoy de acuerdo con la horca. Siempre y cuando no sea el ahorcado.  
-Nos vemos.  
-Gracias por las revistas. (2:01:21)

En la novela, el fragmento termina con la frase de Dick. Pero Brooks decide volver sobre Perry. Entonces la escena se desplaza hacia su celda. Allí él se encuentra dibujando en compañía del reverendo.

-Jim, ¿se nota que este es Willie Jay?  
-Sí, como tú lo ves.  
-Ese día que te llamé desde la terminal de ómnibus. Si yo me hubiera encontrado con Willie Jay, nada de esto habría pasado.  
-Tal vez, si no hubieras venido a Kansas.

---

<sup>14</sup> A diferencia del film de Brooks, en *Capote* y en *Infame* son las imágenes de las conversaciones que Truman tiene con los asesinos las que estructuran la historia.

-¡Tal vez! Si hubiera tenido un psiquiatra durante mi primera condena se habría dado cuenta de que yo estaba por explotar. Habría notado que no estaba listo para salir.

-¿Tú lo sabías?

-Sí.

-¿Por qué no me lo dijiste?

-Porque no me habrían dejado salir, ¿verdad, Reverendo? (2:02:08)

La cámara toma la imagen de la cárcel desde afuera y las luces que se proyectan desde las ventanas permiten distinguir las siluetas de los condenados mirando hacia el patio. La voz *en off* prosigue su narración. Luego, la cámara realiza un plano desde arriba, -simulando la vista de los presos- se observa a Andy atravesando la cancha de béisbol con las manos esposadas por delante y rodeado de los guardias de seguridad. La banda sonora y el viento que levanta tierra recrean el frío que se narra en la novela. Sigue la voz del narrador.

En noviembre, unos minutos después de la medianoche uno de ellos fue a “La esquina”. Los demás lo vieron cruzar el campo de béisbol camino a la horca. Era Andy. “El muchacho más simpático de Kansas”. Oyeron como se abría el pozo. Se quedaron mirando y esperando 19 minutos hasta que el corazón de Andy dejó de latir. Para Andy había terminado la espera. Perry y Dick esperaron cinco años. El caso pasó tres veces por la Corte Suprema de Estados Unidos. (2:02:51)

La escena finaliza con un primerísimo plano de Dick esperando tras la reja. Si bien los personajes no necesariamente deben ajustarse a lo propuesto en la obra literaria, el personaje Dick creado por Brooks e interpretado por Scott Wilson es el más logrado con respecto a las descripciones del escritor. En concreto, el Dick de Brooks es el que más se asemeja al de Capote en comparación con las versiones realizadas por Miller y McGrath. A diferencia de estos, Brooks ha otorgado especial importancia a captar mediante la cámara, los detalles del lenguaje gestual.

Luego, la última escena comienza con la imagen de la horca, es un día lluvioso y Dick es trasladado hacia “La Esquina”. “-¿Dónde está Smith?” (2:04:39), pregunta el periodista. Entonces la cámara enfoca a Perry con el arnés puesto, esperando en compañía del sacerdote. Perry le cuenta su historia con su padre, la misma que rememora al momento de matar a los Clutter.<sup>15</sup> Mientras tanto, se muestra cómo los policías se llevan el cadáver de Dick. Inmediatamente, llevan a Perry en el mismo auto hacia “el rincón” y lo suben a la horca. La banda sonora simula los latidos de Perry agitándose cada vez más. Simultáneamente, se oye la voz del sacerdote rezando en voz alta; se abre el escotillón y Perry cae por

---

<sup>15</sup> Esta escena que aquí se construye a través del guión sí fue elegida para ser llevada a la pantalla por McGrath.



el pozo. Entonces, el sonido de los latidos va haciéndose más lento al mismo tiempo que el cuerpo rebota en la soga. Con esta imagen finaliza el film.

#### 4. CONCLUSIÓN

En conclusión, la trasposición fílmica de *A sangre fría* es realizada de manera fiel por Brooks, quien en su trabajo cumple con el objetivo de unir espacios autónomos y diferentes a través de procedimientos fílmicos. En su obra, como en la de Capote, hay un excelente manejo del *suspense*, que mantiene al espectador alerta aún conociendo los detalles del homicidio.

Brooks construye a los personajes de manera sinecdóquica, captando sus gestos en planos de detalle y concatenando imágenes que insinúan repetición. Es decir, en esa repetición de ideas, acciones y gestos se juega la construcción del personaje que Capote realizó a través de extensas descripciones. Por otro lado, se destaca la creación que realiza Brooks del personaje Dick, pues este cineasta -a diferencia de Miller y McGrath- es el que evidencia el protagonismo que este personaje adquiere en la obra literaria. Si bien, los críticos han difundido la idea de una historia sentimental entre Truman Capote y Perry Smith; no puede decirse que en *A sangre fría*, el escritor haya otorgado más importancia a uno que a otro.

La principal diferencia que presenta la obra de Brooks respecto de los films realizados sobre la vida de Truman Capote mientras se dedicaba a escribir la novela radica en el tratamiento de las voces que posibilitan la construcción de la obra. En el film de Brooks, se muestra el resultado de la construcción de la historia y no de los puntos de vista de los personajes. Es decir, la obra fílmica es el resultado de una construcción intelectual. La voz del narrador tiene puntuales apariciones y, si bien, se ha personificado en el Sr. Jensen -que no existe en la obra literaria-, éste no constituye una figura central. En este film, a diferencia del de Miller y del de McGrath, las entrevistas en la cárcel prácticamente desaparecen. De ellas han quedado sólo unas pocas imágenes que aparecen en la escena trabajada. Truman Capote, al igual que en la novela, permanece oculto manejando los hilos de las historias.

---

---

#### Referencias bibliográficas

##### Corpus

Brooks, R. (Productor) y Brooks, R. (Director). (1967). *A sangre fría [In Cold Blood]*. EE. UU.: Columbia Pictures.

Capote, Truman (1979): *A sangre fría*. Barcelona, España: Ed. Bruguera S.A.

##### Filmografía

Hayes, J., Vachon, C., Walker-McBay, A. (productores) y McGrath, D. (director). (2006). *Infame*

[*Infamous*]. EE. UU.: Warner Independent Pictures.  
Baron, C., Vince, W., Ohoven, M. (productores) y Miller, B. (director). (2005). *Capote* [*Truman Capote*]. EE. UU.: United Artists & Sony Pictures Classics.

### **Bibliografía**

Costa, Antonio. (1988). *Saber ver el cine*. Barcelona, España: Ed. Paidós.

Sánchez, Amar. (1992). El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Truffaut, Francois. (1974). *El cine según Hitchcock*, traducción Ramón G. Redondo (Con la colaboración de Miguel Rubio y Jos Oliver). Madrid: Alianza Editorial.

Wolf, Sergio. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Ed. Paidós.



## ESTUDIOS SOBRE LA VARIACIÓN EN EL ESPAÑOL DE LA ARGENTINA

SOBRE: DI TULLIO, ÁNGELA (COORD.). (2013). *EL ESPAÑOL DE LA ARGENTINA: ESTUDIOS GRAMATICALES*. BUENOS AIRES: EUDEBA (186 PÁG.)

Leandro Bohnhoff

Universidad Nacional de Rosario  
leandro.bohnhoff@gmail.com

En el ámbito académico argentino, Ángela Di Tullio es una figura reconocida por su extensa producción de trabajos en los ámbitos de la gramática española y las políticas lingüísticas. Ampliamente reconocida por su *Manual de gramática del español* (2005) y por su participación en la elaboración de la *Nueva gramática de la lengua española* (2009) de la RAE en sus tres instancias, en esta oportunidad se aboca, junto a un grupo de académicos de diferentes universidades del país, al estudio del español en la Argentina a través de un conjunto de trabajos colaborativos aunados en el título *El español de la Argentina: estudios gramaticales* (Di Tullio [coord.], 2013), en el cual se desempeña como coordinadora.

Como se indica en la introducción, el interés por la “variación” se generó especialmente dentro del marco de la gramática generativa en la década del 80, cuyo estudio contribuyó al modelo de principios y parámetros. En el encuadre de esta perspectiva teórica se ubican los trabajos agrupados en este libro, que estudian algunas de las proyecciones funcionales en el español de la Argentina.

El objetivo de la obra es aportar un mejor conocimiento de la manera de hablar de los argentinos, con fines no solo teóricos sino también educativos. En el ámbito escolar de nuestro país, el desconocimiento de las características regionales de la lengua produce lugares comunes que en muchas ocasiones condenan la forma de hablar de los argentinos, debido a que se ignora que los fenómenos representan un valor diferente del microparámetro correspondiente. A través de este trabajo también se intenta contribuir a la enseñanza del español como lengua extranjera, en tanto en esos ámbitos se considera necesaria la promoción de un único estándar del español por su carácter de lengua internacional, lo que supone un prejuicio que se debe combatir. Por último, los autores del libro incluyen el propósito de estimular los estudios comparativos.

El primer artículo de la compilación se denomina “Un afijo re loco” y tiene como autoras a Laura Kornfeld e Inés Kuguel. Allí se dedican a la distribución del afijo “re” en el español rioplatense en combinación con adjetivos, adverbios y preposiciones en el ámbito verbal, oracional y nominal. El trabajo demuestra que ciertos rasgos léxicos del elemento al que se adjunta el mencionado afijo son decisivos para determinar su interpretación semántica. Por otro lado, si bien “re” es tradicionalmente considerado un afijo, su comportamiento sintáctico en estas combinaciones se asemeja, sin embargo, al de los clíticos. Finalmente, se puede extraer generalizaciones relacionadas con la arquitectura de la gramática y las interfaces sintaxis/morfología y sintaxis/léxico.

En “Procesos de transitivización en el español del Río de la Plata”, Mercedes Pujalte y Pablo Zdrojewski analizan el contraste entre el incremento de la valencia argumental de los verbos inacusativos (fenómeno que se da en el español en general) frente a la transitivización de los verbos inergativos, que parece ser característico de la variante rioplatense. En el nivel interpretativo, el fenómeno estudiado en los verbos inacusativos produce una causación del evento, mientras que el de los verbos inergativos arroja significados no predecibles. Esta diferencia se explica a partir de la hipótesis de que los significados idiosincrásicos se determinan en el dominio sintáctico, que involucra al verbo y sus argumentos internos (sin el argumento externo). De esta manera, en el caso de los verbos inergativos, los significados especiales surgen gracias a la adición de un argumento interno; mientras que, en el caso de los verbos inacusativos, su incremento argumental se produce en el dominio externo.

En “La concordancia comitativa en el español rioplatense”, María Mare analiza la concordancia del verbo en construcciones como *Con mi hermano viajamos a la cordillera*. Las pruebas que establece la autora abonan la hipótesis de que ciertas variedades del español presentarían dos tipos de construcciones comitativas: una sin concordancia, en la cual se da una lectura colectiva del evento, y una con concordancia, que sería característica de algunas zonas.

Los dos artículos siguientes fueron escritos por Ángela Di Tullio y Laura Kornfeld. En “Modificadores de modalidad epistémica en el registro coloquial”, se estudian afijos como “re-“ y “-iola”, expresiones fosilizadas y frases tomadas o calcadas del italiano que los hablantes rioplatenses toman para expresar actitud de duda, certeza, negación enfática y negación polémica. Se explica su distribución en tres posiciones sintácticas, teniendo en cuenta sus propiedades gramaticales en relación con el modo de los verbos, las modalidades oracionales y los índices de polaridad. En el artículo siguiente, “Cuantificadores gramaticalizados del registro coloquial”, las autoras exploran tres grados de gramaticalización de los cuantificadores, desde construcciones relativamente

transparentes hasta expresiones más rígidas, con características propias de los elementos funcionales.

El penúltimo artículo fue escrito por Andrés Saab y Pablo Zdrojewski con el título “Dislocación y doblado pronominal en el español del Río de la Plata”. Allí se trata la distribución sintáctica de los pronombres clíticos acusativos en contextos de doblado de objetos directos en el español rioplatense, en comparación con otros tipos de duplicación pronominal (dislocación a izquierda y a derecha). Este estudio permite establecer diferencias estructurales entre las clases de duplicaciones.

Por último, en “Tiempo y aspecto en el español en contacto con la lengua toba (*qom*)”, Alicia Avellana investiga las características de transferencia de la lengua indígena al español, como el uso sistemático de formas verbales de presente para referirse al pasado. El trabajo permite demostrar que los fenómenos de contacto pueden sistematizarse y que la variación entre lenguas es formalizable.

Desde el marco de la perspectiva generativista, esta obra avanza en el estudio de la variación en el español de nuestro país con el objetivo de informar al ámbito educativo y de promover los estudios comparativos. Con un estilo claro y riguroso, abona el camino para que futuros trabajos relacionados con los microparámetros locales puedan ahondar en la descripción detallada de la lengua “que hablamos todos”, alejándose de la especulación en la teoría gramatical para producir conocimientos mediante un acercamiento empírico y comparativo.

---

---

### Referencias bibliográficas

Di Tullio, Ángela (Coord.). (2013). *El español de la Argentina: estudios gramaticales*. Buenos Aires: Eudeba.

---. (2005). *Manual de gramática del español*. Buenos Aires: La isla de la luna.  
Real Academia Española. (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.



## SOBRE: *MILTON*, POR MANUEL DÍAZ

Santiago Hernández Aparicio

Universidad Nacional de Rosario  
santiago.hernandezaparicio@yahoo.com.ar

*Milton* es el título de la novela del escritor rosarino Manuel Díaz (1993) premiada con el primer puesto de la categoría sub21 del Concurso Municipal Manuel Musto de Narrativa 2014, cuyo jurado estuvo compuesto por Fernando Callero, Analía Capdevila y Pablo Katchadjian. Díaz, talento promisorio, ha dado muestras de un arte narrativo cimentado e idiosincrásico, como puede apreciarse en los cuentos “Intimación” y “Monoambiente”, publicados en la Contratapa de Rosario/12; la novela corta *Inquilinos* (Trópico Sur Editor, Maldonado, Uruguay, 2013) y *Asperger*, novela merecedora de una mención en el concurso de Lamás Médula en 2012 y editada en 2015 por El Ombú Bonsai, la editorial local de libros auráticos.

En *Otras inquisiciones* (1952) Borges nos presenta a los hombres pensantes como platónicos o aristotélicos de nacimiento, experimentando los primeros clases, órdenes y géneros como realidades, y los segundos impugnándolos como generalizaciones. Díaz ejecuta una variación de la polaridad en una escena de infancia que podría leerse como la génesis del escritor: el protagonista, que es, además (y esencialmente), narrador, y el vitalista, que es el objeto de la narración y el personaje que da título a la novela: Milton. El frenético niño invitado a pasar unas vacaciones en el campo por la madre del narrador está sumido en una existencia irreflexiva, ciega y de gozo que sólo admite la mirada ajena: “En el almuerzo, mi abuela se la pasó admirando a Milton” (p.16), y luego “Casi no pude contener, durante el almuerzo, la risa que me producía el modo en el que el amigo de mis abuelos observaba a Milton. Lo observaba comer, observaba sus impulsos frenéticos por intentar aletear y salir disparado hacia la lejanía del cielo” (p.40). El narrador, en cambio, impedido de tal agilidad por su obesidad, sometido a la inmediatez del espacio (“Sabía que cualquier movimiento era inútil; cualquier cosa que hiciera no tendría el más mínimo sentido.” [p. 19]), siente el embotamiento del “efecto campo”, piensa y siente vergüenza. El epígrafe de Céline anticipa el enfrentamiento: “El dolor se exhibe [exhibición en el sentido de la etimología griega de “drama”: hacer], mientras que el placer y la necesidad dan vergüenza [las necesidades a las que somete la inferioridad física, el placer de los actos de venganza hacia Milton protegidos por la oscuridad nocturna o de

la siesta]”. El universo referencial sugerido acentúa la polémica con un perro rilkeano equiparado a Milton y la voz crítica al comportamiento del niño-animal (“No había razón *lógica* para que dos seres estuvieran tan amontonados” [p. 38]) que no deja de traer a la mente un Lezama que ejerce la justicia poética desde la quietud de su asilo. Y esto porque la torpeza biológica del narrador es el correlato de la agudeza con que entrapa a la presa de la narración.

El otro punto interesante de *Milton* es su máquina narrativa, que por momentos recuerda a la de Juan José Saer en la presentación de escenas recurrentes, de motivos que vuelven o de la inmediatez objetual representada, pero que al mismo tiempo participa de una dimensión onírica palpable en las elipsis narrativas o en el ritmo que los estados de conciencia imprimen en el contar. Si el texto comienza con una escena bajo una mesa que involucra una descripción de lo inmediato desde la posición corporal del narrador, “Recién entonces pude ver los objetos en su totalidad, no ya solo las partes inferiores de cada uno –aunque de la alfombra muy raída pude ver siempre la totalidad; es una alfombra y, por lo tanto, es chata” (p.9), pronto un desmayo la sumerge en un cronotopo donde las podas de maleza del abuelo y las comidas rituales jalonan los momentos de una pesadilla. En un pasaje programático del objetivismo francés, en “La celosía” (1957), Alain Robbe-Grillet señala sobre los gritos de los pájaros en una escena: “Son como gritos maquinales, emitidos sin razón visible, que no expresan nada y que únicamente señalan la existencia, la posición y los respectivos cambios de sitio de cada animal” (p.18). La narración de Díaz, en cambio, con métodos narrativos relativamente similares, despega de ser una mera acta del estado del mundo en virtud de la representación de los dos modos incompatibles de ser niño que más arriba nos ocupó. Hay un tema que recorre tanto esta narración como otras del autor y que Beatriz Vignoli (2013) identifica como “un radical extrañamiento frente al habitar”, extrañamiento representado que ubica las preocupaciones de Díaz bajo el signo de narradores como Saer, Bernhard o Beckett. Hay un duelo a muerte con una cotidianeidad infernal y su arma es la escritura.

---

---

### Referencias bibliográficas

- |   |   |
|---|---|
| Robbe-Grillet, A. (1970). <i>La celosía</i> (trad. J. Rero). Barcelona: Barral Editores.  | .ar/diario/suplementos/rosario/12-40040-2013-08-06.html. [Última consulta: 30/06/2015]. |
| Vignoli, B. (2013, 6 de agosto). “Aporía de la destrucción”. Recuperado de: <a href="http://www.pagina12.com">http://www.pagina12.com</a> | Díaz, Manuel. (2015). <i>Milton</i> . Rosario: Editorial Municipal de Rosario.          |



## SOBRE: *DE ESTA CENIZA, BAJO ESTE SOL* DE PABLO SERR

Marina Maggi

Escuela de Letras,  
Universidad Nacional de Rosario  
marinamaggi1988@gmail.com

El segundo libro de poemas que ve la luz de Pablo Serr (el primero es *El tiempo visible*, publicado en 2013 por El imperio y la libélula), *De esta ceniza, bajo este sol* (Ed. Serapis, 2014), da cuenta de las aspiraciones de una poética singular, entre las cuales hallamos la búsqueda de armonía, la voluntad de alcanzar un sentimiento de plenitud mediante la expresión rítmica del poema y la pretensión de interrogar el misterio del ser. Nos limitaremos a mencionar tan sólo estas tres motivaciones con el fin de desarrollarlas brevemente con relación al poemario.

Respecto al principio de armonía, éste implica dentro de la obra una correspondencia entre la vida del hombre y los elementos de la naturaleza. Si bien esta correspondencia se da de modo enigmático e inesperado, a lo largo de los textos se nos brinda una clave cosmológica como acceso a las vicisitudes humanas. Ahora bien, la naturaleza no es considerada aquí como algo dado, asimilable de forma directa, sino que se encuentra cifrada, cerrada sobre sí. Será necesario percibir poéticamente, es decir, desde el centro mismo de un misterio y formando parte de él, aquello que los símbolos naturales, apreciados como tales por el hombre, son capaces de revelar en su profunda sutileza: “A veces algo más sutil que un pez / –finalmente, me estiro y no lo alcanzo– / ignora el fugaz río interminable (...)” (20). Por otra parte, apelando a una idea de proporción que evoca el misterio de la divinidad, el conjunto de textos se presenta como trilogía, cuyas partes, que son tres en unidad inapelable, se titulan: “La dimensión del viento”, “Hueso del alba, la eternidad” y “El ruido en el que se quema el río”. Nuevamente, encontramos en el nombre de cada sección la naturaleza considerada como aquello que vela y descubre lo que sólo puede ser expresado de manera alusiva.

Internándonos en este libro, su lectura en clave, si se quiere, existencial, nos coloca frente a un impulso de plenitud que se manifiesta como desenvolvimiento rítmico del poema. De esta manera, los cambios de verso y la obsesiva puntuación son las dotes del poema concebido como totalidad rítmica, es decir, como alternancia dichosa y proporcionada de sucesiones y pausas. Ahora bien, esta totalidad rítmica y verbal se encuentra investida de una fe: se trata de



la creencia en la palabra poética como don ligado a un más allá de lo sensible - físico, gracias al cual el poeta y el lector son capaces de acceder, sin garantías de permanencia, a un sentido profundo del ser, aprehendido como misterio:

Castigo y atravesio y profetizo  
—hondura de palpitación constante—  
cada verso en cada marea súbita,  
y hasta llegar la aurora no descanso  
de abrir los brazos y recibir ecos,  
trizas como cenizas por el agua. (23)

Constatamos que no es ajena a esta labor poética una preocupación de orden místico: se trata del interrogante de cómo se hace presente la divinidad en el ser de las cosas, mediante qué paradojas logra esta última volverse “visible” para el hombre. Así, por ejemplo, allí donde el enigma logra formularse la claridad extrema de las cosas muestra la opacidad de un velo, signo de una presencia que no puede sino ser señalada: “¡Qué cosa misteriosa lo tan turbio!” (24).

*De esta ceniza, bajo este sol* presenta a los lectores la infinita riqueza del lenguaje poético, que da fe de una fina y templada vocación, desde el momento en que, sin despreciar el lenguaje cotidiano, se dedica su autor a desnudar la palabra de todo sentido dado de antemano, para hacer destellar cada verso en su intemperie máxima.

---

---

### Referencias bibliográficas

Serr, Pablo. (2014). *De esta ceniza, bajo este sol*. Rosario: Serapis.



## “YO: LA ESCRITURA”

### SOBRE: *EL ESCALOFRÍO Y EL NAIPE CARBÓNICO* DE GUILLERMO BACCHINI

Manuel Díaz

Universidad Nacional de Rosario  
manu\_\_diaz@hotmail.com

La escritura de Guillermo Bacchini (Rosario, 1967) se caracteriza por construir la pregunta por lo decible. ¿Qué es aquello que puede decirse? ¿de qué manera? ¿qué de lo que se diga implica al ser? ¿Qué a la realidad? Agrupados bajo estos dos títulos –*El Escalofrío* y *El Naipé Carbónico*<sup>1</sup>–, los textos que componen ambos libros se unen a la serie de los ya publicados por el autor –*El Ducto* (1996, 1999); *El tejido de ilusión* (2001); *La palabra pneumática* (2008) y *La voz muda* (2008)–, en su mayoría aparecidos en pequeñas tiradas, editados por el autor.

En su obra, lo que llama enormemente la atención es la ausencia total de referente. Se construye una voz, pero esa voz no alberga ninguna relación con la realidad, sino que se libra de todo compromiso con una mimesis realista. De hecho, lo único que existe es esa voz, y lo que esa voz percibe del mundo, su forma de leer el mundo en términos de una fábula irreal. Irreal por dos motivos: uno, porque, en tanto la percepción puede, y de hecho, es engañosa, le confiere una falta de sentido trascendental al ser; y otro, porque el mundo que lee la voz de Bacchini es un mundo que simplemente no existe, que aún no ha sido creado. Es a esa voz, en la medida en que pueda decir, en la medida en que pueda hablar, a la que le corresponde crear el mundo del que dar cuenta. Mediante esa creación, la escritura se convierte en performativa, la voz entra en dominio del mundo, puede alterarlo, puede dividirlo, puede seccionarlo y examinarlo en un páramo aislado de lo que denominamos *lo real*. Es en esa tormenta que recuerda a *King Lear* donde la escritura de Bacchini tiene lugar. Su capacidad performativa se hace evidente en la letra misma del texto, como aquella que no necesita de lo real para poder crear, sino que, por el contrario, si desiste de lo real, puede crear mejor: “Cuando me canso de ver, porque de ver me canso, cierro mis ojos y veo igual, entonces veo más” (*ENC*, 24). Por otra parte, lo que es invisible permanece

---

<sup>1</sup> Ambos textos fueron publicados en el año 2015, en conjunto. En las citas, se indicará la referencia con las abreviaturas EE y ENC, más número de página.

como perfección, mientras que lo visible, al ser representado, es imperfecto, es “la materia visible, que es lo irreal” (*ENC*, 13).

No obstante, la voz de Bacchini no se engaña: es consciente de que, en última instancia, el mundo mismo es escritura. “Tierra y cielo cubiertos de párrafos” (*EE*, 27; (*ENC*, 18), dirá en una oración que se repite a lo largo de los textos. Hay aún un rasgo más que caracteriza la voluntad creadora de la voz, y es su condición de pensar un génesis, de crearlo todo cuantas veces sea posible. Se advierte la necesidad de la creación de un mundo nuevo, pero siempre precario, puesto que “la plenitud, señores, es el fin de los tiempos” (*ENC*, 50). Entonces, el mundo que la voz de Bacchini crea a lo largo de su derrotero escriturario es el mundo en el que lo único real, lo único susceptible de ser, es el propio lenguaje, la propia voz, que crea un mundo a su medida. Sin embargo, esta voz carga, en su espalda inmaterial, con la consciencia angustiosa de saber que su mundo, aun siendo a su medida, será insuficiente. Aunque su cabeza funcione “como una muestra de lo universal” (*ENC*, 48), aunque pueda pretender decirlo todo, no será sin extrañeza, sin desesperación. Lo que se despliega a lo largo de los textos de Bacchini es la desesperación que toda autosuficiencia acarrea, que redundando en la imposibilidad de comunicar y, en consecuencia, de narrar:

Amanecía, a mí me parecía que permanentemente amanecía. Un día –contaré una historia–, una historia, había una vez una historia que empezaré a decir por su principio; en el principio de la historia que había una vez hay un cuento que precisamente decía la historia, la reflejaba, y no está bien; intentaba reflejarla, a la historia, y eso no estaba bien. (*ENC*, 50)

La consciencia de la incomunicación es la piedra basal de la escritura, su motivación misma.

Sí sí sí; no, no comunicamos. Pensamos que cuando hablamos comunicamos pero eso también no es más que otro rol que engendra el habla: ocultarnos, para tranquilizarnos, su verdadera función. Hablamos para poder seguir, soñamos para poder seguir. No hay más. (*EE*, 34)

Se sabe, se es consciente, de que existe una necesidad de contar, de poner a funcionar la maquinaria de la memoria. Sin embargo, se sabe también que, frente a la belleza de las palabras, da igual lo que se narre, pues, de todas formas, no comunicará nada. Todo conocimiento está irremediabilmente mediado por la percepción, y esa percepción es, necesariamente, diversa. El páramo, una vez más, se hace presente en la voz de Bacchini: todo aquello que provenga de *lo real* no es más que una prueba de lo irreal del mundo. La clarividencia de su asertividad (“Somos tinta” (*ENC*, 48).) acerca de la condición de irrealidad del artificio es lo que nos permite sostener que Bacchini es quien lleva a cabo la postura macedoniana por excelencia: una invectiva contra el realismo estético y

una restitución del arte al arte. Y esto sin mediación teórica ni narrativa: la escritura de Bacchini es una escritura sin género. En su derrotero por lugares del pensamiento, la literatura, la divagación, la escritura de Bacchini se convierte en la escritura amorfa por excelencia. Esto, sin volvérselo en contra ni un segundo, es lo que le proporciona su carácter tan original: ser lo que vuelve a “pensar una vez más los restos antiguos de un pensamiento infinito” (*ENC*, 31), es lo que le permite “completar párrafos de algún libro anterior” (*ENC*, 18).

Para terminar, en consonancia con este postulado de Bacchini, podemos pensar en tres cuestiones. En primer lugar, si, como sostuvo Macedonio Fernández, “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho”, corresponde al trabajo escriturario reversionar lo dicho, poner a funcionar la maquinaria de los enunciados para generar nuevas escrituras. Luego, de acuerdo con la idea barthesiana de que los textos son citas sin entrecomillar, no sorprenderá que Bacchini se deslice a través de sintagmas que tracen un arco que va desde Mallarmé hasta Juan José Saer, contemplando a Proust, a Beckett, a Thomas Bernhard, y se atreva a interpelarlos, a poner a circular a sus personajes en sus textos, a reescribirlos continuamente. Por último, consideramos que la gran originalidad de su escritura reside en el hecho de haber comprendido que el acto mismo de escribir no está supeditado a la invención, sino a la memoria. Esa memoria, sin embargo, no necesariamente responde a una experiencia vital; más bien se trata de una memoria que actúa en el orden del pensamiento, por lo cual “completar párrafos de algún libro anterior” implica un ejercicio de la memoria que actualiza la tradición.



## *JONATAN SANTOS. EL TERRENO INFINITO. ROSARIO: IVAN ROSADO, 2015*

Florencia Giusti

Universidad Nacional de Rosario  
florescia\_giusti@hotmail.com

*El terreno infinito* de Jonatan Santos es el noveno libro de la Colección Brillo de poesía joven de la editorial rosarina Ivan Rosado, cuyos títulos de autores jóvenes –en su mayoría inéditos– exploran el nuevo panorama de la poesía del litoral argentino, que comprende fundamentalmente las ciudades de Rosario, Santa Fe y Paraná.

Dentro de este terreno se mueve el libro de Santos, que está dividido en dos partes. *El terreno infinito* depara una suerte de zona en la que algo se está buscando. Releo el libro, la lectura se siente como un día de mucho calor en una casa mirando con la luz apagada documentales de lugares desconocidos.

La primera parte, “El chasqueo en la cascada”, explora esos lugares en los que lo cotidiano hace una suerte de cuerpo extraño. Santos nombra monjes budistas, vasijas de barro, reescribe ideogramas chinos de la pared de un supermercado:

Entre baldes de pintura,  
pinceles limpios y tres escaleras apoyadas  
a lo largo del frente del supermercado,  
unos chinos dieron indicaciones  
y treparon a palmear la pared de cal blanca antes de empezar a pintar.  
(Santos, 2015: 17)

Pienso en el documental *Samsara* (2011) del estadounidense Ron Fricke: un trabajo antropológico minucioso –a la manera del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado– filmado por más de cinco años que relata una imagen exhaustiva, casi originaria, de una vida que parece estar cerca de oriente. Las zonas documentadas, pero que el director filma con un ojo cuasi fantástico, se apartan de una zona poco conocida por los espectadores. El ojo se nos va por esos santuarios tomados por la selva, por monjes orientales que dibujan sobre el piso con extraños materiales y objetos.

La primera zona explorada por Santos bordea esa suerte de cuerpo en la que el terreno abarca una infinidad, pero es a su vez una infinidad próxima:

Viajas a Paraná  
en esta etapa de tu vida un poco más oriental.  
Andas por un camino que en su fuga tiene como un puente.  
Acordate de la película que viste  
sobre los lugares del mundo diametralmente opuestos. (7)

Si el poeta en la primera parte nos trae imágenes extrañas, en la segunda, “El terreno infinito” –nombre que da título al libro– hay una circulación de aire, las imágenes se vuelven más frescas. Sin apartarse de la unidad temática, Santos explora ahora el terreno de la familiaridad en donde esa misma extrañeza del principio cae en manos de esos terrenos ineludibles que son la mirada de los recuerdos infantiles, los ojos familiares, las historias y las anécdotas: "La comunicación que tuvo el abuelo hoy con la Antártida/ fue en el vacío, un vacío/ que heló la trayectoria de las ondas de radio". (39)

La voz de Santos suena como cuando tiramos una pelota en una lata: hay algo que está en movimiento. El movimiento de la “zona” a la cual Jonatan Santos pertenece indaga los terrenos nuevos de la poesía del litoral. La sonoridad de esa lata está aún en expansión. La vibración es la de las nuevas voces poéticas que se están construyendo en la zona del litoral. En el libro, son perceptibles:

Nada para comer salvo una lata de choclo.  
Después de abrirla saco un gano,  
lo aprieto con el índice y el pulgar:  
cabeza de gallo.  
Lo asocio con un recuerdo hermoso de los años noventa:  
día de pesca en la zona sur de Rosario. (10)

Si los poemas de Santos circulan en una ruta que está siendo explorada, el costado del campo que está cerca de la ruta está lleno de frutos que caen sin apurarse. Esa imagen que me viene a la mente es una de las que me quedan porque las leí. Pero no solo por eso, sino porque los poemas y el libro esperan. Como un fruto maduro que sin querer cae encima de una ruta.

#### DESPRENDIMIENTOS

¿A qué velocidad cae un fruto del pino?  
No es la misma, por ejemplo,  
la velocidad que lleva un pétalo de Sakura,  
cayendo a cinco centímetros por segundo.  
Los orientales ven en estos cerezos  
su historia, miran la caída de las flores  
pensando en las elecciones  
que separaron con lentitud  
el camino de los seres humanos.

En nuestro terreno infinito  
nos interesa más lo que hay  
después de una separación.  
Las piñas se desprenden del árbol  
y no reflexionamos  
hasta que el fruto toca el piso.  
Pasamos a recolectarlos en una caja  
y los almacenamos en lugares secos  
para encontrarles un uso en el futuro.



## EL ARTE ENTRE LA MISERIA Y EL EROTISMO

SOBRE: J. WALTER, J. CAMPOS Y L. PAULINOVICH Y M. NEGRI (DIRECTORES). ; F. GALASSI (DISEÑADOR). (2015). *EL CORÁN Y EL TERMOTANQUE. REVISTA DE LITERATURA Y ARTES. AÑO 1* (Nº 1, 2, Y 3). ROSARIO.

María Nieves Battistoni

Universidad Nacional de Rosario  
nievesbattistoni@gmail.com

En octubre de 2011, Juan Campos y Lucas Paulinovich, dos amigos aventureros, asomaron a la escena cultural rosarina con un blog de identidad confusa que les permitió dar rienda suelta a sus inquietudes, escribir lo que quisieran, y sobre todo, fomentar lo que han llamado “literatura libre”, es decir, expresión pura, sin reglas ni formatos, burlona de la Gramática, la Calidad y el Valor, esos guardianes tan temidos.

*El Corán y el termotanque* es para sus creadores “un desafío en todas sus formas” que en poco tiempo, y a pesar de la falta de talento y creatividad de la que se jactan, se arrojó con la precisión de un *cross a la mandíbula* a la conquista de los más variados espacios multimediales. Aquel blog de los comienzos, hoy mudado a página web, convive con un programa de radio que se transmite por Radio Universidad, una cuidada editorial que ya atesora cinco títulos y varias colecciones (Libros del Gallo rojo, Libros de La barca, Series bolsilleros y Cuadernos de Orixás), y una revista en formato digital y en papel autosustentada que es el orgullo de este hermano perseguido de “la Biblia y el calefón”.

A fines de 2014, el equipo que se propuso “hacer engordar las culturas alternativas” también ensanchó sus filas y decidió atender a una vieja idea reanimada por un nuevo integrante, Jeremías Walter, de concretar una versión impresa a todo color de periodicidad trimestral. *El Corán y el termotanque* divide su espacio entre poesía, narrativa (numerosos cuentos y la novela por entregas que escribe Andrés Calloni, *Luna de provincia de Santa Fe*), crónicas, ensayos y una página de fotografías en blanco y negro que hacen foco metonímico en algún rostro humano, o se adueñan de la fachada de una tapera de velos raídos. Como en una danza de lenguajes que celebran sus semejanzas, a cada texto corresponde su imagen. En la última página, la ilustración de retirada exhibe un mural de colores complementarios que da cita a la imaginación erótica de Octavio Paz, o



un fragmento en clave *trash* de *Trópico de Cáncer* en el que Henry Miller asegura no ser responsable en absoluto de su destino.

*El Corán y el termotanque* es, a su vez, un espacio abierto sin fines de lucro que mantiene vigente su convocatoria plural y “anti-aurática” durante todo el año: “Si sos escritor, artista plástico, fotógrafo, dibujante, historietista, cronista, historiador, te estamos buscando”, se lee en la contratapa. No hay censura ni evaluaciones, “eso le toca al lector” –aseguran–. Sus directores, aunque ensayen las poses del “desprevenido”, saben cómo traccionar los hilos de una ciudad dada a la invención, cómo crear un espacio legítimo para las voces que, quizás, de otro modo serían inaudibles. Esta apuesta radical a la libertad artística y a la democratización del acceso y producción del conocimiento constituye una cuestión de principios medular para la revista en tanto le da su impronta y condiciona el resultado.

La editorial del primer número, más anárquico en sus contenidos, se orienta específicamente a definir el proyecto, o más bien a deconstruirlo en una “experiencia indefinible”, falta de pericia conceptual de la que supieron sacar ventaja creativa. La segunda y tercera editorial, en cambio, se ordenan alrededor de una pregunta eje que circunscribe temáticamente a la revista. Sus colaboraciones se recortan sobre la multiplicidad de percepciones que puede liberar una palabra clave, un concepto, una intriga colectiva. “¿Hay creación en la miseria?”, dispara el segundo número aparecido en agosto de 2015. Desde ahí interpela las posturas personales de los autores que van tomando las más variadas formas. “Mantra de Nueva York” (con ilustraciones de Lali Ruggeri) es un poema poderoso de Ezequiel Gatto sobre la ciclópea ciudad de los rascacielos sin balcones –rascacielos intransitivos– y sus arterias subterráneas en las que bailan *breakdance* acariciando el aire espeso del metro tres pibes que podrían ser del Bronx, o de Harlem, y hacen *moon walking* con zapatos que no son los de hacer *moon walking*. Matías Romaguera también entona un mantra para los chicos de su barrio, la República de la sexta, que sólo saben decir “búnker”, que cuando suman dos más dos les da: “búnker”. Pide en su “liturgia-contrá” que los chicos aprendan a valerse por sí mismos, que sigan con lo que el virreinato se llevó –la cultura del indio–, que se expresen, por una vez, sin decir esa palabra que suena a cocina que explota. Brenda Galinac hace su lista de supermercado, lista conjuro que avanza con la fuerza del contrapunto de dos tonos, con la sola música de dos términos, un sustantivo y un adjetivo: la casta, la santidad, la dinastía, la propiedad, la sangre, la tradición, la secta son los productos que tanto cuestan y nada valen y que estallan cuando la creatividad les sale al paso. “Ayer fui al correo”, el cuento de José Sainz que ilustra Lionel Monte, en una escalada *in crescendo* que saltea toda pausa, hace del simple gesto de mandar un libro por correo a un amigo una ocasión para pensar en el sistema analógico del correo, en

el espacio mal resuelto de la sucursal de Entre Ríos y Saavedra, y en la florería de enfrente que huele a podrido y a declinación de la vida. Escribir (el personaje del cuento es autor del libro que envía por correo a su amigo) escribir, entonces, se concibe como un acto de preservación. Sin abominar, como Borges, de los espejos y la cópula, el torpe intento de multiplicarse en papel, en letra impresa, deviene el único gesto posible para un escritor empeinado en combatir esos antros de la muerte.

El tercer número publicado en diciembre de 2015 indaga sin tapujos la relación entre el sexo y el arte. Escribe Marianela Luna sobre la ansiedad de una espera, ahora que ella se ha vuelto agua y se derrama por la casa fría, ella que es verano y quema el cigarrillo de la espera con su cuerpo incandescente. “En el suelo las prendas dibujan los vértices de nuestra constelación”, así se consuma el deseo catástrofe de este encuentro amoroso. El hombre y la mujer del poema de Marcelo Scalona se ponen a jugar a la histeria del “a que sí, a que no”. El hombre pierde el duelo y para que nunca más se atreva a decir “a que no”, en el baño sucio del boliche de Uranga, la mujer le quita la ropa como si lo robara, y tira al piso el cinto, la remera y el bóxer, esta vez, sin formar vértices. Marcelo Britos comienza su cuento “Estorninos” evocando la infinita paciencia constitutiva del deseo, la sabiduría de la espera que es propia del deseo y hace emerger, sin juzgar, el ancestral tabú del incesto en el desliz de un padre que casi pierde un ojo por espiar *lo que no debe*.

Atentos al contorno, los directores tienen plena conciencia de los tópicos que eligen para las sucesivas ediciones. Siempre refractarios a la mirada hegemónica, prefieren, en cambio, la caleidoscópica que se forma en la dispersión de los fragmentos. Saben que, más allá del efecto, el erotismo es capaz de mantener en vilo a cualquier lector. Por eso, para distanciarse de lo que domina en el mercado de deseos –según su diagnóstico, *Cincuenta sombras de Grey*–, y por la delicia de atacar tabúes nunca bienvenidos en espacios culturales de mayor alcance, es que quisieron hacerle un lugar, cálido y húmedo, en esta aventura colectiva.

---

---

### Referencias bibliográficas

Walter, J., Campos, J., Paulinovich, L., & Negri, M. (Editores); Galassi, F. (Diseñador). (2015). El Corán y el termotanque. Revista de Literatura y Artes, 1(1, 2 y 3).