

Uso del pretérito pluscuamperfecto del indicativo con valor [ad]mirativo en el español de la Argentina.

COSTA, Marta Elena/ Instituto de Lingüística, FFyL, UBA.martaco04@yahoo.com.ar

Eje: Sociolingüística.

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: español de la Argentina; -marcador modal (ad)mirativo - pluscuamperfecto del indicativo*

» **Resumen**

- » *En un trabajo anterior (Costa 2013) me referí al uso, en la región guaranítica de la RA (NEA), del pretérito pluscuamperfecto del indicativo con valor modal epistémico (ad)mirativo (S. DeLancey 2001). En esta ponencia se retoma el tema, se revisan autores que describen el uso y significado temporal y modal en guaraní de las partículas raka'e, ra'e y su influencia en el español -V. Ayala, (1989; 1996); S. Liuzzi y P. Kirtchuk (1989); W. Dietrich, (2010), se analiza el empleo del mirativo en textos en español de la región y se observan otros elementos léxicos o rasgos gramaticales que refuerzan o intensifican dicho valor modal en el corpus estudiado.*
- » *Asimismo se observa el uso del pluscuamperfecto del indicativo con valor mirativo en provincias en las que no se presume influencia guaraní. Por una parte, en textos del NOA, correspondientes a la variedad de español andino, para la cual se ha descrito un uso del pluscuamperfecto con valor de "pasado sorpresivo", por influencia del quechua y del aimara - Cerrón Palomino, (1994)-, y específicamente del quechua, - Granda (2003)- y del quichua santiagueño -Nardi [2000]-, lenguas en cuya configuración verbal están presentes éste y otros valores de modalidad epistémica. Por otra parte, se analiza similar uso del pluscuamperfecto en el lenguaje gauchesco (provincia de Buenos Aires) y en textos de Entre Ríos.*

- › *Este uso peculiar modalizado del pretérito pluscuamperfecto del indicativo que hemos visto en distintas regiones del país- ya sea que se origine en el contacto con lenguas indígenas que poseen en sus estructuras verbales morfemas transmisores de valores modales epistémicos, o que no pueda atribuirse en primera instancia a influencia de otras lenguas- responde y sirve a necesidades comunicativas de los hablantes, contribuye en los textos orales y escritos al avance de la comunicación y enriquece las hablas regionales.*

› **Presentación**

En este trabajo se indaga acerca del uso del pretérito pluscuamperfecto del indicativo con valor (ad)mirativo¹ o sorpresivo en el español de la Argentina- en las provincias del Nordeste, del Noroeste y otras-.

El fenómeno estudiado pertenece al campo de la evidencialidad. Se sigue a DeLancey (2001) en cuanto a la caracterización del denominado “mirativo” o “admirativo”². En el mismo sentido se emplea el término “sorpresivo”³.

› *El uso del pretérito pluscuamperfecto del indicativo con valor [ad]mirativo o sorpresivo en la región guaranítica.*

En el *corpus* analizado se observa este uso por hablantes de español, tanto monolingües como bilingües o semilingües en guaraní, en el Nordeste - provincias de Chaco, Corrientes, Formosa y Misiones-. Veamos algunos ejemplos:

(1) La Virgen de Itatí iba, ante, fue a visitarlo a la Virgen de Caá-cupé. *Había sabido ser* que era su hermana. Y *había sido* hermana pues. La Virgen de Caá-cupé é del Paraguay, de ese lado ‘tá.

(...) Visitaba, se iba, visitaba de noche (...) Ella pasaba por sobre las piedras. Dice que ella ponía madera, pedazo de palo y pasaba el río sobre la madera que ella ponía. Pasaba al Paraguay. Va a ver su hermana. (...) Dice que una vez dice la Virgen:

1 DRAE (vigésimotercera ed.), “**admirar** *tr.* 1. Causar sorpresa la vista o consideración de algo extraordinario o inesperado.”

2 “The term ‘mirativity’ refers to the linguistic marking of an utterance as conveying information which is new or unexpected to the speaker” (DeLancey 2001, pp.69-70).

3 Ver más adelante el uso del término en relación con el español o castellano andino.

_ Miren por mi enagua, miren por mi vestido, han de encontrar resto del camino.
Y entonces busca y encuentra esa espina, amor seco, y otra espina. Y *había sido* que quedó húmedo el ruedo. *Había sido* del rocío.
Battini, (1984) t. VIII, cuento 1928 “La Virgen de Itatí y la Virgen de Caá-cupé”, pp.195-196. Isabel Olivera, 108 años. Corrientes, 1959.

(2) Era una chica que se casó y que *había sido* bruja. Cuando llegaba el viernes a la noche ella tenía que salir. Le decía al marido que le tenía que comprar siete pares de zapatos para cada noche [...] y era porque salía a bandidear.

(...) Y después el marido se encontró un día con un amigo, y el amigo era que *había andado estudiando* esa magia, y a él (...) le contó (...). Y entonces le dijo el amigo que la señora era bruja, que tenía que espiarla en el cementerio (...). El vio (...) que iban al cementerio todos, que abrían las fosas y estaban allí de farra (...)

Al otro día, a la hora de la comida, la señora no quiso comer, (...). Entonce el marido le dijo que le iba a traer carne humana como la que ella comía todas las noches. Y ella se levantó, sacó una agua que tenía y se la echó encima al joven. Y salió un perro, el joven.

(...) Y un día vino una viejita a comprá pan y encontró el perro y vio que era muy lindo y muy vivo. Y fue a su casa y le contó a su hija. Y *había sido* que su hija estaba estudiando magia y le dijo que lo lleve al perro a la casa. (...) Y la niña cuando lo vio se dio cuenta que era humano, que ‘taba embrujado. Entonce la chica sacó una agua que ‘taba preparando, se la echó al perro y salió un hermoso joven. [...].

Battini, (1983), t. IV, cuento 867, “La niña que gastaba siete pares de zapatos por noche”, pp. 202-204. Paulino Silvano Olivera. Eldorado, Misiones, 1958.

En (1), junto a otros rasgos que muestran una marcada influencia del guaraní, se observa una forma peculiar del pluscuamperfecto en una frase verbal *había sabido ser* y tres usos del pluscuamperfecto del V ser (+ sustantivo; + una proposición subordinada sustantiva; + un sintagma adjetival) con valor mirativo.

En (2) se emplea *había sido* + sustantivo; y el pluscuamperfecto en una proposición subordinada con frase verbal de gerundio del V *estudiar*, introducida por era que, que

realza el valor mirativo de *había andado estudiando* (cabe señalar el aspecto verbal frecuentativo de la perífrasis de andar + gerundio)⁴.

Ambos textos, tanto el relato religioso como el de magia se prestan para que el narrador promueva el asombro del oidor.

Varios autores- Ayala, (1989; 1996); Liuzzi y Kirtchuk (1989); Dietrich (2010)- se han referido al uso por los hablantes de la región guaranítica de la forma verbal *había sido* / *había sido que* - o del pluscuamperfecto del indicativo del verbo que corresponda- para expresar en español lo que en guaraní se transmite a través de los morfemas *nipo-ra'e*, *ra'e* o *raka'e*.

Ayala (1989; 1996) presenta un tratamiento detallado y sistemático de las partículas en guaraní. enumera los "signos léxicos" que se emplean para expresar las actitudes del hablante y divide a las oraciones según dichas actitudes. Entre las oraciones de "actitudes mentales judicativas" están las "del hablante que previamente ignoraba la verdad y la acaba de descubrir. Entonces piensa o dice: *nipo (ra'e)*". (Ayala, 1989, p. 219). Denomina "preignorativa" a dicha actitud del hablante, que conlleva la utilización de los signos léxicos *nipo-ra'e*, *ra'e* o *raka'e* (Ayala, 1996, p. 257). Añade el autor: "Los guaraniparlantes que no dominan bien el castellano tienden a traducir expresiones con *nipo-ra'e* (o *raka'e*) con el pluscuamperfecto del indicativo; por ej. "ová *nipo-ra'e*" lo traducen por "se había mudado" o más frecuentemente "se mudó *había sido*". (p, 265)

Liuzzi y Kirtchuk (1989) realizan un estudio sobre el tiempo, el aspecto y la modalidad (ésta, en estrecha vinculación con el tiempo y el aspecto) en guaraní, en relación con lo cual clasifican a los morfemas en retrospectivos, prospectivos y aspectuales; a su vez en los dos primeros se establece la distinción entre los ligados o no ligados al Yo enunciador. Entre los morfemas retrospectivos no ligados al Yo enunciador, se ubica a *ra'e* y *raka'e*. Se ejemplifica en el texto siguiente, en el que co-ocurren *nipo* y *ra'e*:

9./ *nipo ra'e peteĩ hapixa ombyapajeréi ixupe ipý@pe. (...) "pues aconteció que un compañero lo había revolcado con sus pies"*

Al utilizar /*nipo*/, el hablante no hace más que manifestar una reacción a la duda; por fuerte que sea esta reacción y por intensa que sea la afirmación consecuente, en su base subyace la incertidumbre. El rol de /-*ra'e*/ no es, pues, solamente temporal, sino también modal.(...) Así, (9) se traduciría al español regional por "había sido que en un compañero lo había revolcado con los pies", ya que en esta variante del idioma "había sido" transmite la certidumbre que responde a una

4 Para la perífrasis de andar + gerundio, cf. la NGRAE (2009), Sintaxis II, 28.14.a

duda. (pp. 9-10).

Dietrich (2010), en similar sentido, dice: “ 5.2. (...) la partícula *-ra’e* del guaraní paraguayo se usa en preguntas y exclamaciones, con referencia al pasado, para expresar, en primer lugar, que el hablante no atestigua lo dicho, sino que tiene dudas o se maravilla de si fue posible lo que supone o pregunta.” (78)

➤ *El uso del pluscuamperfecto del indicativo con valor [ad]mirativo o sorpresivo en el español andino y en la región NOA.*

En el castellano andino se registra, como consecuencia del contacto de lenguas, un uso semejante del pluscuamperfecto del indicativo, a través del cual los hablantes expresan sorpresa en relación con un hecho del pasado.

Cerrón-Palomino, (1994) en su descripción de los tiempos verbales del quechumara-estructuras paralelas del quechua y del aimara-, se refiere al pasado caracterizado por las marcas respectivas, en una y otra lengua, *sqa* y *-ta*:

Pasado no- experimentado. Llamado también narrativo o mítico, expresa una acción realizada sin la participación voluntaria(...) del sujeto. Es propio de las leyendas(...) de las acciones oníricas(...) o de los actos de la primera infancia recordados luego por el hablante como si éste desdoblara su personalidad. Se lo llama igualmente pasado sorpresivo, y es éste el valor que ha pasado al castellano andino, camuflándose dentro del llamado pluscuamperfecto. (p. 109)

En una referencia anterior al pasado narrativo, el autor señala un sufijo del quechua que se da como *-ñaq* o variantes en los dialectos de QI⁵ y como *-šqa* y variantes en los demás dialectos (Cerrón -Palomino, 1987, p. 173).

Por su parte, Nardi (2002, 108-109) en su descripción del quichua santiagueño se refiere al pasado narrativo- muy empleado en el relato de cuentos y casos-, tiempo Simple (con la marca *-sqa*) o Compuesto, también indicador de inadvertencia o inapercibimiento, cuya forma general es *-sa* (contracción de *-sqa*) *kara*.

5 Se sigue a Torero en la clasificación de las variedades quechuas: Quechua I y II.

En la Argentina, el castellano andino- su ámbito y características- ha sido estudiado por diversos autores. R. Nardi (1976-77) se refiere al substrato quechua en el Noroeste argentino debido al prolongado e intenso contacto entre el español y los dialectos quechuas. Según Vidal de Battini, (1964, p. 63; 78-79) la gran región NOA comprende Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja, el norte de San Juan, el Norte de San Luis y el noroeste de Córdoba; se registra allí la influencia del quechua, en menor grado en las tres últimas provincias. Según Cerrón Palomino (1987, p. 71) en esas provincias (no menciona a San Luis) y en el norte de Mendoza el quechua argentino se hablaba hasta principios del S XX.

Granda (2003) se refiere a la transferencia al español andino, por contacto con lenguas indígenas cuyas estructuras verbales están dotadas de modalidad epistémica, de tales valores modales. Entre otros rasgos menciona el pasado reportativo en quechua, caracterizado por las marcas *-ñaq* o *šqa*, portador de una segunda función significativa en el ámbito de la modalidad epistémica: el valor de pasado sorpresivo, contenidos que se integran a través del pluscuamperfecto del indicativo (pp. 69-70). En el caso del Noroeste argentino el valor de pasado reportativo ha sido eliminado evolutivamente, no así el contenido sorpresivo de que es portador el pretérito pluscuamperfecto. (74)

Consideremos ahora los textos (3) y (4) de la región NOA:

(3) Dice que había una vez un matrimonio que vivía en un lugar muy retirado del poblado y el nuero se llevaba muy mal con la suedra. (...) la suedra ha disponío quitarle la mujer a su yerno y se la ha llevau pa su casa, y lo ha dejao con cuatro changos que tenía, pa que se las arregle como pueda (...).La suedra *había sido* bruja y quería librarse de este enemigo y le hizo el mal (...)

El hombre se fue a un curandero para hacerse curar (...) Y el curandero le ha enseñao como se hai defender. (...) El hombre ha hecho asi y cuando se ha estao quemando la cabeza que él ha visto que era la suedra, ha llamao los changos pa que la veyan para que ellos apriendan y no se casen cuando la suedra seya bruja (...). Entonces han visto que la agüela *había sido* bruja (...)

Battini, (1983), t. IV, cuento 867, "La suegra bruja", pp.361-362. Presentación Zerpa, 25 años. Hornillos, Tilcara, Jujuy, 1953. Pastora colla, muy rústica.

La narradora suscita el interés del oidor con el primer *había sido* y recrea luego la sorpresa de los personajes al enterarse de que la suegra/abuela era bruja; véase la similitud con el cuento de magia de (2).

(4) Una viejita va a buscar leña. Ella había tostado maíz y hecho harina. Como ya era viejita, no podía comer otra cosa. Había puesto en la tipa y se fue al monte a buscar leña. Ella iba comiendo y lo pone en el suelo, a la tipa, y sigue buscando leña. El quirquincho

viene y ve esto. Y olfatia. *Había sido* harina lo que tenía en la tipa. (...) Y es que dice:

_ Mañana voy a aprovechar la harina_ que dice

Battini (1980), t. I, cuento 7 “ El quirquincho, el zorro y la viejita que busca leña.” pp. 59-60. ” Rita Vera de Barrionuevo, 91 años, Santiago del Estero, 1970.

Junto al uso común y corriente del pluscuamperfecto, la narradora emplea el *había sido* para expresar el asombro del quirquincho por el descubrimiento que hace y su satisfacción por la ventaja que sacará de ello.

El uso del pluscuamperfecto con valor [ad]mirativo en el lenguaje “criollo” o gauchesco- Buenos Aires, Entre Ríos-.

En la literatura gauchesca encontramos un uso frecuente del pluscuamperfecto a través del cual el hablante manifiesta su sorpresa ante algo que ha descubierto, generalmente en tono exclamativo. Veamos los siguientes textos:

(5) Le rogué a Paula que espantara ese mosquito pero sólo conseguí que me reconviniera en son de burla:

_ *Había sido* celoso hasta de lo que no es suyo.

Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, p. 126.

(6) Decía el alcalde muy serio/ “Es poco cuanto se diga/ *había sido* como hormiga/ he de darle parte al Juez/ y que me venga después/ con que no se los persiga”

Hernández, *Martín Fierro*, p. 160.

Tiscornia (1930) señala que:

había sido...! (...) forma verbal que se completa con un nombre y tiene expresión admirativa en el gauchesco (...) procede de una elipsis. Desdoblando el pensamiento, encontramos un período de dos miembros, uno afirmativo, otro negativo(...) ‘ Yo no creía que usted *era* (fuera) cantor pero veo que lo es’ o ‘usted es cantor y yo no lo sabía’ (...) producida así la elipsis, la proposición subsistente cobra tono admirativo por el contraste entre una afirmación y una negación (...) y aunque de ordinario los textos no lo indiquen [al tono] con el signo correspondiente el espíritu lo repone necesariamente por la intención de la frase. (264-265)⁶

En los relatos del NEA y el NOA que vimos anteriormente no se observa en particular el tono admirativo; pero hay casos en los que sí se percibe ese tono⁷; asimismo en los dos

⁶ El autor refiere similar uso en la literatura gauchesca del Uruguay.

⁷ Veamos un ejemplo del NOA con expresión admirativa: “_ !Ah, no,no, no ! La chiva *había sido* la

ejemplos de gauchesca el contexto marca la expresión admirativa. Veamos ahora otro cuento, según lo resume Battini (1983) en una nota al final:

Una joven se casa con un hombre porque tiene la dentadura de oro y aparenta ser muy rico. (...) La suegra se da cuenta de que su yerno es el diablo y trata de atraparlo. Con gran habilidad consigue que se introduzca (...) en una botijilla, que tapa con (...) una vela bendita. La (...) tira al río. La encuentra un muchacho campesino. Lo libera al diablo quien lo recompensa; le da el don de curar. El muchacho hace milagros. Un día el diablo metido en el cuerpo de la Reina o la Princesa, (...) le prohíbe al muchacho que siga curando. Éste le anuncia que viene la suegra; el diablo huye y la enferma sana.(641)

En el siguiente fragmento, el muchacho, que ya ha liberado al diablo siguiendo sus instrucciones, muestra su asombro:

(7) Y cuando vio el muchacho que era un hombre grande, que dice:

_ ¡Al diablo qui *habías sido* grande y tan chiquito que *habías sido* adentro!

Battini,(1983) t. IV, cuento 947, pp 634- 640, “La viejita de la botija o el doctorcito chico”. Dora Pasarella, Villaguay, Entre Ríos. 1959.

En el ejemplo siguiente, es posible reponer el tono admirativo:

(8) Dice que una güelta el tigre hizo una gran fiesta. La intención era pa cazarlo al sobrino Juan, el zorro, porque no lo podía agarrar de ninguna forma. Y claro, invitó a todos los animales. Y áhi lo manotió al zorro y lu agarró de la pata.

El zorro prisionero no podía disparar, y áhi le dice al tío:

_ Tire, tire, mi tío Simón, / que por agarrarme la pata/ me agarró el bastón.

Y el tigre creyendo que era cierto lo largó y el zorro salió corriendo. Y lo que iba corriendo decía:

_ La pucha que *había sido* zonzo mi tío. Ya lo jodí otra vez.

Battini, (1980) t. I, cuento 180 “El zorro y el tigre”, pp.435-436. Juan Ríos, 50 años. Sauce de Luna, Villaguay, Entre Ríos. 1959.

Cabe señalar que la provincia. de Entre Ríos, si bien originariamente perteneció a la región guaraníca,⁸ según expone Kaúl (1977), por razones históricas integra la Cuenca

pícaro.” Battini, t.5, cuento 1035, pp.346 -49. Elsa E. Castro, 11 años. Plaza de San Pedro. Fiambalá. Tinogasta. Catamarca, 1970

8 Battini (1964, p. 76). en la delimitación de la región lingüística guaraníca menciona “una zona de proyección en Entre Ríos, ya atenuada”, en la que incluye a Villaguay. Señala que esta provincia puede considerarse zona de transición entre la región guaraníca y la del Litoral.

del Plata. Según él, el lenguaje de las zonas rurales, en particular de los departamentos del oeste y centro de la provincia.- entre ellos, Villaguay- es el lenguaje gauchesco. (pp. 200-201).

Kany (1969) encuentra "interesante el uso popular del pluscuamperfecto *había sido*, más un sustantivo, pronombre o adjetivo con sentido de presente o imperfecto de indicativo para expresar sorpresa o admiración"; remite a la idea de Tiscornia de elipsis del pensamiento. Señala que el uso no es exclusivo del lenguaje gauchesco sino que se oye corrientemente en la Argentina, al igual que en Uruguay, Perú, Bolivia, Ecuador (205).

Este uso generalizado al que se refiere Kany, puede observarse en relatos de provincias que no pertenecen al NEA ni al NOA, ni expresan el lenguaje criollo rioplatense.

› **Conclusiones**

Se ha observado el uso del pluscuamperfecto del indicativo con valor modal (ad)mirativo en distintas regiones del país. En el Noroeste, el contacto prolongado con el quechua, que posee formas verbales transmisoras de estos valores modales, ha incidido fuertemente en este uso en el español andino. Otro tanto sucede en el Nordeste, en lo que respecta al contacto español- guaraní.

Los cuentos de tradición oral- relatos maravillosos (religiosos, de magia), fábulas, leyendas- se refieren a temas que se prestan para provocar la sorpresa y la admiración; el narrador se sorprende y sorprende al oyente.

En textos orales y escritos, como los del lenguaje gauchesco o criollo rural rioplatense, y en provincias de otras regiones en las que no se ha observado la influencia de lenguas indígenas en lo que respecta a este rasgo modal, el uso responde igualmente a necesidades comunicativas de los hablantes: a la expresión de la sorpresa por algo inesperado que se revela súbitamente o a la ironía, la burla, la picardía.

En los textos que hemos presentado, el pluscuamperfecto del indicativo con valor (ad)mirativo contribuye a suscitar y mantener el interés del oyente o del lector.

› **Referencias bibliográficas**

- Ayala, V. (1989). *Gramática guaraní*. Corrientes: Poder Ejecutivo de la Provincia.
- _____, J. V. (1996). *Gramática guaraní*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación.
- Cerrón-Palomino, R. (1987) *Lingüística quechua*. Cusco: Universidad Nacional de Puno- GTZ.
- Centro de estudios rurales andinos Bartolomé de Las Casas.
- (1994). *Quechumara*, La Paz- Bolivia: Centro de Investigación y Promoción

del Campesinado, Cuadernos de investigación 42.

Costa, M.E. (Mayo, 2013). Estrategias comunicativas en el español de la región guaranítica de la Argentina: uso de marcas modales con valor reportativo y mirativo. *II Congreso Internacional de Profesores de Lenguas Oficiales del Mercosur*. Ponencia presentada en el Congreso. Buenos Aires.

DeLancey, S. (2001). The mirative and evidentiality. *Journal of Pragmatics*, (33), pp. 369-382.

Dietrich, W. (Primavera 2010). Tiempo, aspecto y evidencialidad en guaraní. *LIAMES* (10) pp.67-83.
<http://www.iel.unicamp.br/ojs-34/index.php/liames/article/viewFile/1132/884>.

Granda, G. de (2003). La modalidad verbal epistémica en el español andino de Argentina. En A.M. Fernández Lávaque y J. Rodas (comps.), *Historia y sociolingüística del español en el Noroeste argentino* (pp. 66-77). Salta: Universidad Nacional de Salta, Consejo de Investigación.

Gúiraldes, R. (1962). *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Editorial Losada S. A.

Hernández, J. (1963). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A.

Kany, Ch. E. (1969). *Sintaxis hispanoamericana*. Madrid: Gredos.

Kaúl, G. (1977). La región guaranítica y Misiones. En *Primeras Jornadas Nacionales de Dialectología*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras, pp. 199-208.

Liuzzi, S. y P. Kirtchuk (1989). Tiempo y aspecto en Guaraní. *AMERINDIA* (14).

Nardi, R. (1976-77) Lenguas en contacto: el substrato quechua en el Noroeste argentino. *Filología*, (XVII-XVIII), pp-131-150.

Nardi, L.R.J. (2002). *Introducción al quichua santiagueño*. (Comps. L. I. Albarracín, M.C. Tebes y J.R. Alderetes). Buenos Aires: Editorial Dunken.

Real Academia Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros, S.L.V.

Tiscornia, E.F. (1930). *La lengua de Martín Fierro*. BDH III. Buenos Aires: FFyL de la UBA, Instituto de Filología.

Vidal de Battini, B. E. (1964). *El español de la Argentina: estudio dedicado a los maestros de escuelas primarias. 1*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación.

----- (1980). *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, tomos I y II.

----- (1983). *idem*, tomo IV.

----- (1982). *Idem*, tomo V.

----- (1984). *Idem*, tomo VIII.

Yo es ese otro en el que me recreo

COZZO, Laura Valeria / UBA - lauretta@filo.uba.ar

Eje: Estética y teoría literaria

Tipo de trabajo: ponencia

» *Barthes – autobiografía – muerte del autor*

Resumen

Ya lo había afirmado Roland Barthes en su ensayo de 1968: el autor ha muerto. ¿A quién le pertenece entonces la voz que habla en un texto? ¿Quién dice “yo” en una obra que toma la apariencia de autobiográfica? Sin embargo, la figura del autor sigue allí, con el evidente interés que demuestran las llamadas “escrituras del yo” ¿Cómo vuelve a surgir esta ave fénix de las cenizas a las que previamente ella misma se había arrojado voluntariamente? ¿Cómo se construye este espejo en el que el autor intenta, a través de recuerdos fragmentados, presentar una imagen de quien nos mira desde la tapa del libro?

El objetivo de nuestro trabajo será observar críticamente la construcción de la figura de autor que realiza este escritor francés en una de sus últimas obras, Roland Barthes par Roland Barthes, que forma parte de la célebre colección *Écrivains de toujours*. Se realizará un análisis de este libro poniéndolo en relación con otras obras suyas como *La tour Eiffel* y su *Michelet* y con postulados teóricos sobre el género autobiográfico pertenecientes a Olney, Eakin y Paul de Man, junto a apreciaciones críticas de especialistas en su obra como Éric Marty y Daniel Link.

Ya lo había afirmado Roland Barthes en su ensayo de 1968: el autor ha muerto. ¿A quién le pertenece la voz que habla en un texto? Responde: imposible saberlo ya que la escritura es precisamente aquel lugar neutro, compuesto, oblicuo, donde se pierde toda identidad, empezando por la del cuerpo que escribe. Así rompe con la idea romántica de que hay un autor en el origen que se encuentra en el centro de la obra y cuyo sentido determina. En cuanto un enunciado se emite, ya no con el objetivo de actuar de manera efectiva sobre la realidad, es decir, como si tan sólo fuera la función poética del lenguaje la que a través de él se expresara (lo cual lo convertiría en mero símbolo), se produce una ruptura: se pierde el origen de la voz que lo enuncia y con ella, la identidad de su autor, que se reduce al lugar donde el lenguaje en su pluralidad (ecos, repeticiones e intertextualidades) se cruza continuamente. La obra literaria se acerca nuevamente a su verdadero origen, o sea, a la literatura oral al transformarse de aquí en más en un texto: un tejido que se crea entre la

escritura del autor y la recepción activa de los lectores, los que hacen conexiones de sentido más allá del primer significado que pudo asignar, en un principio, aquel cuerpo que ahora ha perdido todo poder sobre su producción. En lugar del autor como única autoridad que, presuntamente, controlaba el significado de su obra, se abre el espacio de la lectura creadora, la cual instaure múltiples sentidos aportados por las diversas escrituras que componen al texto y que serán recogidos por el lector, gesto que Barthes realiza en *SZ* al presentar a *Sarrasine* de Honoré de Balzac con nuevos atavíos. La voz que habla es entonces la de quien lee el texto, es decir, no es el origen sino el destino el que le da unión al texto: la muerte del autor conlleva el nacimiento del lector. Siempre ha sido así, aunque nadie lo haya enunciado antes de que lo hiciera el Simbolismo, de la misma forma que nadie había establecido la institución del autor antes de que lo hiciera la Edad Moderna.

El autor fue descubierto por la Modernidad y creció bajo las ideas del empirismo inglés, el racionalismo francés y la Reforma religiosa. La emergencia del individuo frente a lo colectivo tal como lo conocemos, provoca a su vez el descubrimiento de las capacidades de cada persona: cada obra proviene ahora del genio individual que hace único al artista que la ha dado a luz. Tras ostentar el carácter sagrado al que lo elevó el Romanticismo, la institución del autor perderá luego esa mágica aureola de la que se burlaba Charles Baudelaire.

Esta negativa francesa respecto de la realidad del yo que observa Olney debe haber nacido cuando Stéphane Mallarmé propuso la necesidad de colocar al lenguaje en el sitio que antes ocupara aquel que creía que éste le pertenecía. Es el lenguaje y no el sujeto quien habla en el texto, es por ello que para escribir sea necesario alcanzar previamente cierta impersonalidad que permita que sea el lenguaje y no el yo quien actúe y presente su *performance* ante el lector. Esta negación habrá continuado con Marcel Proust, cuando éste se propuso desdibujar (garabatear, borrar, escribir, reescribir y volver a escribir) la relación entre el escritor y los personajes de su texto. Como su narrador no es aquel que escribió el texto que tiene el lector sino alguien que lo hará en un futuro, se invierten los roles: el escritor no introduce su vida en el texto sino que la obra es el modelo para su vida, es decir, el texto da forma a quien lo escribe.

Sin embargo, más allá del mencionado rechazo entre los galos, la figura del autor sigue allí: omnipresente en los manuales de literatura, se multiplican las biografías y las autobiografías (como la célebre colección *Écrivains de toujours*), salen a la luz los diarios íntimos de escritores como asimismo se realizan entrevistas y reseñas en los medios de comunicación masiva y jornadas de actividad académica consagradas a las “escrituras del yo”. La crítica, explica Barthes, necesita al autor: él permite explicar la obra en la que su vida, sus pasiones, sus intereses aparecen plasmados. A través de la transparente alegoría de la acción del sujeto sobre el texto, se encontraría una voz que nos devela sus más íntimos secretos. A esta fascinación por la imagen del autor no parecería escapar siquiera el mismo Barthes cuando en 1975 Seuil edita *Roland Barthes par Roland Barthes*. ¿Cómo vuelve a surgir esta ave fénix de las cenizas a las que previamente ella misma se había arrojado voluntariamente casi una década atrás?

La idea surge cuando el editor Denis Roche ingresa al comité editorial de Seuil para encargarse de las colecciones literarias contemporáneas. Surge la idea de abrir la colección *Écrivains de toujours* a los escritores del momento y así es como convoca a Barthes, que ya había participado con *Michelet par lui même*, pero esta vez para una obra que hable de sí

mismo. ¿Cómo se construye este espejo en el que el autor intenta, a través de recuerdos fragmentados, presentar una imagen de quien nos mira desde la tapa del libro? En 1954, Barthes había publicado un libro sobre el autor de *Histoire de France* que constaba de un centenar de páginas en las que venía trabajando desde 1942. En este texto evocaba las migrañas de Michelet, su gusto por la natación, el uso de los narcóticos en su vida cotidiana o la fascinación que le producía el cabello femenino. Ya en la introducción a *La tour Eiffel*, Barthes había explicado cómo deseaba que fuera su propia biografía: tan sólo una selección de algunos detalles, “biografemas” a cargo de un amigo. En su libro *Roland Barthes, el oficio de escritor*, Éric Marty le dedica un primer capítulo, “Memoria de una amistad”, a un retrato autobiográfico de su relación con su maestro, presentando gestos, actitudes, palabras suyas, pero a través de una concatenación de anécdotas en orden más o menos cronológico que quizá decepcionasen un poco al homenajeado. Tal vez previendo trabajos como estos que no siguieran su deseo es que decidió emprender ese proyecto por sí mismo. Idéntico procedimiento al que lleva adelante en su *Michelet* es lo reencontraremos en este texto, en la que su autor logra la convergencia que parecía buscar en esa década entre el ensayo riguroso y su deseo de ser escritor, en un estilo más accesible que le abriría las puertas a una popularidad inesperada. Respecto del estilo nos parece interesante destacar una apreciación de Marty: el sueño que Barthes no logró cumplir fue una reescritura de la *Recherche* de Proust a través de fragmentos pero, según éste, lo que sí consiguió fue concluir el *Contre Saint-Beuve* que su autor había abandonado. Si algo encuentra en común entre ambos escritores es la vacilación de la forma adecuada, asunto vital ya resuelto por Proust en el momento en que se consagra a la redacción de su obra más famosa y en torno al cual daba vueltas Barthes hacia el final (insospechado para él) de sus días.

Entonces, ¿cómo se va construyendo este extraña “autobiografía” construida con fragmentos (como aquellos a través de los cuales él analiza las obras de otros), a la que Daniel Link (2009) considera un “extraño autorretrato que reinterpreta su obra”, este lienzo en el que lentamente las instantáneas que su autor nos presenta van conformando por pinceladas impresionistas una imagen de RB? Marty también utiliza la palabra “autorretrato” para referir a esta obra, en su forma más inédita, lograda a partir de cierta “jugada” llevada a cabo en contra de las reglas aparentemente instituidas, que le permiten la innovación en el marco de las reglas (como si la libertad sólo fuese posible en el marco de la estructura).

Este libro está lleno de imágenes. La primera de ellas está en su tapa y la identificamos como perteneciente a su autor. Actitud tranquila, parece observar serenamente al lector a la vez que se entrega a su entera contemplación por parte de éste. La misma imagen reaparece más pequeña, ningún dato biográfico la acompaña. La escritura aún no ha comenzado a darle forma al sujeto que emergerá de ella.

En primera instancia nos detendremos en el epígrafe, que se presenta en una letra manuscrita que guarda similitud con la del autor y dice: “tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (Barthes, 1995, p. 5). Su función es introducir precisamente “lo novelesco sin la novela”: romper la ilusión referencial que este texto podría tener con la cadena de hechos biográficos comprobables que forman la vida de alguien conocido como Roland Barthes. En palabras de Érik Marty: “una metamorfosis de la persona en personaje.” (p. 147)

Dividiremos el corazón de la obra en dos partes, las fotografías junto con los epígrafes con los que éstas se vinculan/las imágenes que los acompañan y los textos fragmentarios que van componiendo su imagen como un calidoscopio de palabras.

La primera parte está compuesta por un fragmento de mayor extensión que los que darán forma a la segunda, escrito hacia el final del proceso de redacción de la totalidad de la obra y donde alguien que dice ser el autor se brinda un pequeño placer: el de las imágenes que lo representan y no a la vez, “des dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à longs bas, qui ne m’appartient pas, sans pourtant appartenir à personne d’autre qu’à moi” (Barthes, 1995, p. 7). El resto de este apartado estará conformado por imágenes: fotografías de sí (de entre todas, prefiere las de su infancia) y de los otros que han dejado sus huellas en la conformación de sí: un abuelo de mirada severa que se aburría antecede a dos fotografías que muestran el mismo semblante de fastidio en su nieto cuando niño y que se repite en una mesa redonda ya adulto, sensación molesta que surge en él en conferencias y veladas sociales con extraños. Barthes suscita una poética muy especial a partir de su fascinación por el recorte fotográfico que realiza y asimismo por el cuidado especial que pone en los epígrafes que parecen ser citas de otras obras que acompañan a esa imagen a las que les viene como anillo al dedo (procedimiento que se observa en el *Maalesh* de Jean Cocteau y Etienne Sved). En este primer grupo, las fotografías forman parte de lo que considera la vida improductiva. Mas es a través de estas imágenes que se reconstruye una narración, la de su vida, sin a que todo retrato habría de resultar un artificio, según Marty, y que permiten recrear mejor una época en su sabor pasado. Respecto de este imaginario, afirma Link (2009), lo que importa no es lo verdadero o lo falso en estas imágenes porque “el imaginario no funciona como un discurso sino como práctica, algo que involucra la recuperación de una ascesis como soporte de una ética” ¿Cuándo concluye? Coincidente con el tiempo perdido proustiano, el de los recuerdos idílicos de la vida ociosa, “L’imaginaire d’images sera donc arrêté à l’entrée dans la vie productive”, entonces “un autre imaginaire s’avancera alors: celui de l’écriture” (Barthes, 1995, p. 8). Este segundo imaginario sólo incluirá imágenes trazadas por su mano: el goce que le produce una partitura, el cotejo de tres graffías (es la posición del cuerpo, acostado en la cama o sentado en el tren o en su escritorio, el que las determina) y un dibujo hecho con marcadores en una hoja membretada de l’École Pratique des Hautes Études; pero también obras de otros vinculadas con los fragmentos, como una caricatura aparecida en *La Quinzaine littéraire* en la que, junto a Michel Foucault, Jacques Lacan y Claude Lévi-Strauss, le pone el cuerpo a la moda estructuralista u otra representación del cuerpo, la de un ello fibroso extraída de *L’Encyclopédie* de Diderot.

La segunda parte, la más extensa, está compuesta por los fragmentos, forma de escritura moderna que, al romper con la lógica lineal, impide la fijación del sentido y con ello que el Texto se vuelva una totalidad cerrada. En apariencia, los temas abordados son muchos y diversos entre sí, si nos dejamos llevar por los títulos elegidos. Nada menos cierto: los fragmentos refieren a RB, su personalidad y su obra. Cada fragmento gira alrededor de un concepto perteneciente a la doctrina barthesiana: las listas (“J’aime, je n’aime pas”), el diálogo (“Reproche de Brecht à R.B.”), el comentario (“Le démon de l’analogie”), el recuerdo (“Quand je jouais aux barres”), la confesión (“La jeune fille bourgeoise”), la máxima (“Éros et le théâtre”), la cita (“Lettre de Jilali”)... El gesto de Barthes es, según Marty, “transferir el valor de su doctrina, o del cuerpo doctrinario construido por

su obra (...) a un personaje, él mismo, ese él mismo de quien escribe" (p. 146) y que termina con "la metamorfosis de la persona en personaje" (p. 147)

Paul de Man decía que Barthes nunca hablaba en sus textos de sus lecturas sino que, a partir de ellas, refería a mil aspectos que nada tenían que ver con lo literario. Es una imagen de escritor para sí la que Barthes está conformando en su obra en general y en estos textos breves en especial. La mayoría de los fragmentos representan la visión que construye de su propia persona (o la que cree que los demás forman de él) y de su propia obra (y a veces también de las de otros). "Moi, je" reflexiona sobre la subjetividad y los pronombres a los que se conoce como personales: "je" moviliza el imaginario, "vous" e "il", la paranoia. Son las tres personas que se alternan en los fragmentos pero que remiten a la misma, como señala Marty. "Je" aparece en los epígrafes de las fotos, no con función de *ancrage* (que sí la tiene en los créditos) sino de *relais*: agrega más información a la que presenta la imagen: en vez de limitarse a contarnos que este joven está en el jardín de la casa de su abuelo paterno, nos confiesa los episodios de sexualidad infantil que involucraron a éste en aquel lugar. El "vous" aparece en "Les allégories linguistiques" en el que critica su metalenguaje, su lingüística metafórica. Por su parte, "il" aparece en los recuerdos de infancia a través de los cuales se construye su imagen actual, como la importancia del dinero durante su infancia. Ahora bien, esta interpretación de la función de cada pronombre depende del lector, es él quien puede dar vuelta todo: "je peut n'être pas moi" (Barthes, 1995, p. 147). A la manera de Sade, "vous" puede referir a sí mismo, como para tomar distancia del productor de la escritura, del sujeto de la obra a quien se identifica como el autor. Hablar de sí como "il" puede querer decir: "je parle de moi à la façon de l'acteur brechtien qui doit distancier son personnage" (p. 147), que no lo encarna sino que simplemente lo muestra, con el fin de separar el pronombre del nombre que figura en el título, el imaginario de su espejo. Este "il" épico, que aparece en la crítica realizada a RB como si fuera Brecht anula su referente (se lo puede aplicar a lo que se quiera), gesto que se observa como una especie de asesinato del yo a manos del lenguaje.

¿Cuál es el objetivo de *Roland Barthes par Roland Barthes*? La obra revela en "Opacité et transparence" que se mueve entre la opacidad de las relaciones sociales, fijadas bajo las mil formas que adopta la Doxa (como la del estereotipo) y la utópica transparencia, como si el interlocutor social pudiera volverse tan clara su consistencia hasta alcanzar la invisibilidad. Contra la opacidad que la división social produce, sólo puede oponerse un sujeto de lenguaje. Y esto es precisamente lo que construye este texto. El yo no sólo crea un mundo, como afirma Eakin respecto de *Les mots*, sino que se crea a sí mismo, se autoinventa en relación con un grupo determinado de circunstancias biográficas pero que no remiten tanto a una retrospectiva ("je n'avais d'autre solution que de me ré-écrire -de loin, de très loin- de maintenant: ajouter (...) aux Textes une autre énonciation, sans que je sache jamais si c'est de mon passé ou de mon présent que je parle") (p. 127). Para Marty, Barthes intuye que el objeto literario novedoso sólo es posible una vez que encontramos una nueva forma de decir "yo". Y así realiza un gesto hacia el por-venir: el autor es el nuevo yo que se construye cuando se escribe la obra presente. Escribirse, reescribirse y volverse a escribir: ese es el sentido que los lectores le encontramos cuando regresa la letra manuscrita en la última página para afirmar: "Et après? Quoi écrire, maintenant? Pourrez-vous encore écrire quelque chose? On écrit avec son désir, et de n'en finir pas de désirer" (p. 175). Con un eco beckettiano, podemos afirmar: qué escribir, deseo escribir, sigo escribiendo(me).

➤ *Referencias bibliográficas*

AAVV (1990). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona : Anthropos.

Barthes, Roland (1968), "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona : Paidós, 1987, pp. 65-71.

_____ (1995). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil.

_____ (2001). *La Torre Eiffel*. Barcelona : Paidós. Traducción de Enrique Folch González.

_____ (2004). *Michelet*. México : FCE. Traducción de Jorge Ferreiro.

Link, D (2009). "La comunidad de los ausentes" en *Revista Ñ*. Recuperado de:

http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/11/15/_-02040229.htm

Marty, E. (2007). *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires : Manantial. Traducción de Horacio Pons.