

$$\frac{A_{IO}}{490}$$

Agradezco a Celeste Menéndez y Rosa María Cardamone la atenta y apasionada lectura de este libro.

Maria Amalia Barchiesi

Borges y Cortázar: lo fantástico bilingüe



Copyright © MMIX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2533-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2009
I ristampa aggiornata: ottobre 2010

A Pablo

The limits of my language mean
the limits of my world.

Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus Logi-
co-Philosophicus*

Índice

<i>Introducción</i>	11
---------------------------	----

Capítulo I

La experiencia bilingüe

1.1 Fantásticos mundos lingüísticos	15
1.2 La visión bilingüe	21
1.3 ¿De qué bilingüismo hablamos?	25
1.4 Ventajas del bilingüismo	28
1.5 Interferencias lingüísticas	32
1.6 La búsqueda bilingüe	33

Capítulo II

Retóricas bilingües literarias

2.1 Bilingüismo y retórica.....	37
2.2 Retóricas bilingües del doble	40
2.3 Suturas bilingües.	43
2.4 Retóricas bilingües en la literatura hispanoamericana.....	46
2.5 Exotopías hispanoamericanas	50
2.6 Lenguas imaginarias.	53
2.7 Otros espejos bilingües.....	55

2.8 Bilingüismo y literatura fantástica en el Río de la Plata	59
2.9 La literatura fantástica argentina	65

Capítulo III

Retóricas bilingües en las narrativas de Borges y de Cortázar

3.1 Los idiomas de Borges	67
3.2 Cortázar y sus lenguas.....	76
3.3 Retóricas bilingües en Borges y en Cortázar	84
3.4 Los dobles bilingües en la narrativa de Jorge Luis Borges.....	86
3.5 Los dobles bilingües en la narrativa de Julio Cortázar.....	93
3.6 Las paradojas bilingües en Borges y en Cortázar	100
3.7 Espejos plurilingües	104
3.8 La búsqueda de un “lenguaje puro”.....	107
3.9 Bilingüismo centrípeto y bilingüismo centrífugo.....	111
3.10 Bifurcaciones plurilingües... ..	113

Capítulo IV

Las bifurcaciones fantásticas del exotismo

4.1 Sintaxis del exotismo	119
4.2 La maravilla: milagro y pasión de la mirada exotizante	122
4.3 Desvíos e inversiones de lo exótico en el Río de la Plata	124
4.4 Contextos sudamericanos para lo exótico.....	129
4.5 Fantásticas traducciones de un enigmático gato.. ..	132
4.6 Ida y vuelta de un exótico ídolo	138

<i>Conclusiones</i>	141
---------------------------	-----

<i>Bibliografía</i>	145
---------------------------	-----

Introducción

Este volumen se propone acercar las narrativas fantásticas de los escritores argentinos Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar, mediante los signos del plurilingüismo y la traducción. Según el enfoque propuesto, la noción de fantástico se origina en una diferencia idiomática entre dos o más semiotizaciones de lo real, dadas por el español rioplatense y las lenguas europeas que ambos escritores conocieron. Borges y Cortázar vivieron en dos concretas condiciones de bilingüismo que dejaron una impronta indeleble en sus obras literarias.

Dicho abordaje permitirá observar en detalle algunos de los clásicos procedimientos de esta literatura fantástica argentina. La retórica fantástica del doble borgesiano o cortaziano se moldea en el diálogo lingüístico de los diferentes idiomas con los que estos autores tuvieron que convivir; se articula en las fronteras plurilingües y multiculturales, en las que por razones familiares, laborales o de exilio se encontraron ambos escritores.

Partiendo de la hipótesis de que la literatura fantástica argentina de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar posee una retórica ‘bilingüe’, se procurará demostrar que los procedimientos mencionados remiten a una misma matriz: la paradoja de una identidad en la diferencia multilingüe, o sea, de su modelo textual: la traducción.

En el primer capítulo, teniendo en cuenta las reflexiones de diferentes teóricos del lenguaje, partimos de una premisa básica: cada lengua es un particular sistema de signos que asigna a su usuario una única e irrepetible experiencia y visión de mundo. El fin es indagar cómo dicha riqueza se articula en las personas bilingües. Para ello, se hace necesario introducir en esta prima parte del volumen una precisa síntesis

con los aportes de las investigaciones más relevantes que se han realizado entorno al fenómeno del bilingüismo. Nos detendremos principalmente en las ventajas que diversos estudios han detectado en los bilingües respecto a los monolingües, tales como una acentuada tendencia a la creatividad y al “pensamiento divergente”.

En el segundo capítulo nos centraremos, en primer lugar, en una suerte de retórica del doble que se halla inscripta, en general, en diversos escritos de literatos y teóricos del lenguaje; un metalenguaje, cuyo referente es la connatural escisión de la identidad que acompaña toda existencia plurilingüe. En segundo lugar, adentrándonos ya en el ámbito de la literatura hispanoamericana, circunscribiremos nuestro interés al período de entreguerras, en el cual se expresó una sintomática preocupación por el lenguaje. Valiéndonos de las consideraciones expuestas en el capítulo II, examinaremos algunos aspectos de obras literarias hispanoamericanas vinculados con las situaciones de bilingüismo de sus autores. La intención es explicar desde esta perspectiva, sin afán de generalizaciones, la articulación de algunas estéticas literarias. En dicho período ubicamos la literatura fantástica argentina producida en torno a la revista *Sur*, objeto principal de nuestro análisis.

Se ha considerado de suma utilidad introducir en la tercera parte de este estudio un sumario con las biografías de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar, prestando especial atención a las lenguas que heredaron o aprendieron a lo largo de sus vidas. En un segundo momento, dedicaremos amplio espacio a algunos recursos de las narrativas fantásticas de Borges y Cortázar, estableciendo diferencias y puntos de coincidencia entre ambas poéticas, de acuerdo a las dos variantes de bilingüismo que las caracterizaron. Nos interesa también sondear en este capítulo algunos aspectos de la producción literaria de ambos escritores, tales como el resultado de una típica actitud transgresiva de quien habitualmente maneja varias lenguas. Borges y Cortázar en varios de sus cuentos doblegan con bifurcaciones e inversiones una “sintaxis monolingüe”, unidireccional, un orden, en suma, impuesto por un único código.

Siguiendo este enfoque, abordaremos en el capítulo IV dos cuentos: “El Zahir” de Jorge Luis Borges y “Final del juego” de Julio Cortázar. En estos textos una irreverente y lúdica actitud bilingüe subvierte y desvía la lógica y las emociones del canon de la literatura exotizante.

Sobre los restos de esta desgastada poética, Borges y Cortázar supieron edificar el paradigma narrativo y “pasional” de la literatura fantástica que postulaban.

Por último, cabe aclarar al lector que la pertinaz recurrencia a algunos instrumentos de análisis, tales como los expuestos en los estudios lingüísticos y semióticos de Greimas, Kristeva, Bajtín, Todorov, se debe a que sus teorías son indudablemente la derivación de una circunstancia y una búsqueda bilingüe, motivo por el cual, en un modo casi espontáneo, se han ido imponiendo en la elaboración de este libro.

Capítulo 1

La experiencia bilingüe

1.1 Fantásticos mundos lingüísticos

El lenguaje es parte de la condición humana, está dentro de nosotros, forma nuestra actividad intelectual; el lenguaje es una instancia esencial de nuestra relación cognitiva y afectiva con el mundo. El ser humano, en general, como sugiere el semiótico italiano Ugo Volli, cree poseer un lenguaje, cuando en realidad él mismo es lenguaje (cfr. Volli 2005: 68). Aprender a hablar una lengua implica, pues, aprender a usar nuevas categorías mentales, a emplear formas inéditas de pensamiento, a verbalizar expresiones intrínsecas de una determinada cultura. La asimilación de una lengua extranjera no se resume en la adquisición de otro léxico y de otra gramática, sino que permite, además, acceder a otro modo de pensar y de presentir otros vínculos con el mundo (cfr. Dolle 1997: 37).

Ya desde el siglo XVIII, Locke y Leibniz pensaban que cada lengua ofrecía una visión del mundo particular. Para Humboldt, la lengua y el pensamiento interactuaban¹; veía las palabras no como meros sig-

¹ Julia Kristeva sostiene al respecto «Uno de los temas mayores de los textos de Humboldt es establecer una *tipología* de las estructuras de las lenguas para hacer una *clasificación*. Cada estructura corresponde a una manera de aprehender el mundo, pues “la naturaleza consiste en fundir la materia del mundo sensible en el molde de los pensamientos” o “la diversidad de las lenguas es una diversidad de las ópticas del mundo”. Si una teoría semejante puede conducir a una tesis “racista” (a la superioridad de la lengua corresponde una superioridad de raza), tiene por otra parte la considerable ventaja de insistir sobre la unión inseparable del pensamiento y

nos, sino cargadas de connotaciones afectivas. Es por ello que, según el histórico alemán, los idiomas deben ser considerados como visiones del mundo (*Weltansichten*) diferentes.

Las reflexiones de Humboldt fueron posteriormente recogidas en la hipótesis Sapir-Whorf, también llamada “Teoría del relativismo lingüístico”, que postulaba la idea de que cada idioma influye en el modo en el que pensamos, especialmente con relación al modo como categorizamos nuestra experiencia. Sapir y Whorf pusieron en evidencia que las estructuras semánticas de las diferentes lenguas son inconmensurables y que, por tanto, los hablantes elaboran modos de pensar diferentes. Según este planteamiento, aprender una lengua extranjera significa adquirir un nuevo punto de vista sobre las cosas.

La hipótesis de la relatividad lingüística se reconoció como una válida contribución crítica en lo metodológico, pero fue considerada en su versión fuerte, inaceptable y poco demostrable en lo teórico². No obstante dichas objeciones, la versión débil de este relativismo lingüístico, es decir, la consideración de que un idioma expresa los contenidos de pensamiento de una determinada cultura, se demuestra sumamente válida para el análisis que emprenderemos de algunos aspectos de las poéticas “bilingües” de los escritores argentinos Julio Cortázar y Jorge Luis Borges.

En los últimos años, en el ámbito científico se ha puesto en tela de juicio la versión fuerte de la teoría Sapir-Whorf. Por una parte, se ha argumentado que el pensamiento es mucho más complejo de lo que el lenguaje es capaz de expresar; se ha cuestionado, asimismo, que algunos procesos relacionados, por ejemplo, con la actividad perceptiva son independientes del lenguaje. Por otra parte, se ha refutado dicha versión, arguyendo que la noción lingüística de visión de mundo volvería impracticable la traducción (Rossi Landi 1972). De acuerdo con los estudios de los psicoanalistas Amati; Argentieri y Canestri (2003), reunidos en su libro *La babele dell'inconscio*, una de las virtudes de la

de la lengua, lo cual se presenta como un presagio de la tesis materialista de Karl Marx, a saber que el lenguaje es la única realidad del pensamiento» (Kristeva 1988: 184).

² En efecto, la “versión fuerte” de esta teoría, según la cual la organización del pensamiento y de la cultura de un determinado pueblo y de una determinada sociedad depende de la organización gramatical de la lengua, ignora las reales relaciones económico-sociales de las que dependen las superestructuras culturales de una sociedad (cfr. Rosiello 1979: 313).

teoría de Sapir–Whorf es su versión débil, esto es, haber puesto al descubierto tanto la variedad de modos, en los cuales una lengua categoriza el mundo, como el poder creativo que cada lengua pone a disposición del hablante. Estos mismos estudiosos señalan, por otra parte, la arbitrariedad con la cual se ha decidido reducir la variedad de idiomas y de sus correspondientes visiones de mundo a la única perspectiva que ofrece el monolingüismo y las ideologías imperiales; hoy, en la era de la globalización, tan preponderante (cfr. Amati; Argentieri y Canestri 282). Para estos psicoanalistas, la hipótesis Sapir–Whorf es válida en la medida en que los conceptos que el individuo se hace del mundo reflejan sus ideas culturales. Ideas que, a su vez, están modeladas por una lengua en particular: la diversidad cultural de las lenguas introduce una probable especificidad en la idea del mundo (285–287). La lengua es vista como un particular sistema de signos que impone al usuario una peculiar descripción, nominación, idea del mundo (287). Como sugiere Steiner, no existen en el seno de una misma lengua dos lenguas, dos dialectos o idiomas locales que identifiquen, designen o describan de la misma manera el universo. Las memorias registradas, las circunstancias empíricas inventariadas, las relaciones sociales organizadas se reflejan en el lenguaje. Hablar un idioma significa habitar, construir, registrar un particular orden del universo, una “mundanidad” en el sentido fuerte y etimológico del término (Steiner 1998: 107). Umberto Eco (2003), en su acreditado estudio sobre la traducción, *Dire quasi la stessa cosa*, recuerda que la idea de que cada lengua natural exprese una visión propia del mundo, en realidad, ya había sido explicada claramente por el semiótico Hjelmslev, para quien cada idioma hacía su propio recorte de un amorfo *continuum*, esto es, de todo lo que en nuestro mundo se puede clasificar semánticamente y articular en sus sonoridades. Cada sistema lingüístico, para Hjelmslev, realiza una selección y organización de un amplio espectro de sonidos y de significados (cfr. Eco 2003: 39-44)³. Por este motivo en toda tra-

³ Si Saussure distingue en la formación del signo lingüístico el “significado” y el “significante”, y nos dice que la lengua es una “forma”, Hjelmslev, en cambio, combina las dos dicotomías “expresión” (o “significante”)/ “contenido”, y “forma” (abstracta) /sustancia (su manifestación en la materia), y presenta una división cuádruple : a) *sustancia de la expresión*, a la cual pertenecen los sonidos, estudiados por la fonética; la sustancia de la expresión es el sonido que emiten los órganos fonadores y que se abstrae en los fonemas de la forma de la expre-

ducción interlingüística que efectuamos siempre nos enfrentamos con el problema de la “inconmensurabilidad” entre los idiomas, es decir, con la imposibilidad de hacer convergir semánticamente dos vocablos que pertenecen a dos sistemas lingüísticos diferentes (Eco 40). La posibilidad de equivalencia léxica absoluta en la práctica de la traducción disminuye aún más por el hecho de que cada palabra o expresión siempre encierra proveniencias estratificadas, que Steiner llama el *lebensraum*: los recuerdos privilegiados o abolidos, la jurisprudencia, la literatura de una comunidad y su cultura, y que Jorge Luis Borges asentó alguna vez en la frase “Las palabras presuponen una memoria compartida”. Las lenguas conservan nombres de árboles y de animales de países, donde éstos desde hace mucho tiempo ya no existen (Steiner 107–108). El léxico de cada idioma comprende una infinidad de meticulosas diferencias, que se caracterizan por una densidad y por una cantidad de matices, psicológicamente, materialmente y socialmente reconocidas, que no están presentes en otros idiomas (Steiner 108).

Una poesía del escritor inglés John Burnside “The Last Man to Speak Ubykh” (2002) ilustra magistralmente el significado de esta relación afectiva y cognitiva con el mundo que cada idioma modela. Burnside ideó su poema, inspirándose en el conmovedor episodio protagonizado por el lingüista Ole Stig Andersen, quien, al llegar a la aldea donde vivía el último hablante de *Ubykh*, un idioma caucásico que se proponía estudiar, recibe la noticia de que éste había muerto precisamente ocho horas antes de su arribo. Burnside imagina los últimos instantes de la vida del solitario hablante de *Ubykh*; sus versos nos transmiten la pérdida que comporta la desaparición de una lengua, un territorio impar desde el cual se percibe y se interpreta el universo en un modo irrepetible:

sión; b) *sustancia del contenido*, es decir, los referentes denotados o el aspecto exterior (psicológico, pragmático o material) del significado; c) *forma de la expresión* (los fonemas) que manifiesta la sustancia fónica, es decir, el modo en el cual los sonidos se organizan en cada lengua; d) *forma del contenido*, o sea, el modo cómo los significados se organizan, por ejemplo, los términos que designan los colores parecen recortar estructuras diferentes de una lengua a la otra, sobre el *continuum* material del espectro cromático. Véase Hjelmslev (1971).

At times, in those last few months,
 he would think of a word
 and he had to remember the tree, or the species of frog,
 the sound denoted:
 the tree itself, or the frog, or the state of mind
 and not the equivalent word in another language,
 the speech that had taken his sons
 and the mountain light;
 the graves he swept and raked; the wedding songs.
 While years of silence gathered in the heat,
 he stood in his yard and whispered the name of a bird
 in his mother tongue,
 while memories of snow and market days,
 his father's hands, the smell of tamarind,
 inklings of milk and blood on a sunlit floor
 receded in the names no longer used:
 the blue of childhood folded like a sheet
 and tucked away.
 Nothing he said was remembered; nothing he did
 was fact or legend
 in the village square,
 yet later they would memorise the word
 he spoke that morning, just before he died:
 the word for death, perhaps, or meadow grass,
 or swimming to the surface of his mind,
 that other word they used, when he was young,
 for all they knew that nobody remembered (Burnside 2002)⁴.

Una lengua, como hemos dicho, genera y articula una visión de mundo, forja una narración del destino humano, una elaboración de tiempos futuros. La muerte de un idioma es, pues, la muerte de un mundo. Cada lengua humana despliega una posibilidad entre todas aquellas comprendidas en un tiempo aparentemente ilimitado. La palabra alemana *Weltanschauung* traduce precisamente este proceso. Un determinado idioma ocupa una celdilla en la colmena de las percepciones y de las interpretaciones posibles de nuestro mundo; articula una estructura de valores, de significados y de suposiciones que no corresponde exactamente a la de cualquier otra lengua. Como acertadamente afirma Steiner, “hablando, creamos mundos” (110).

⁴ Agradezco a David Faber el haberme señalado esta poesía.

Sin embargo, hablar una lengua no significa sólo poseer una determinada perspectiva del universo sino también poder crear otros mundos posibles. De acuerdo con las reflexiones del semiótico Thomas Sebeok que ha expuesto en parte en su libro *The Play of Musement* (1981), el lenguaje, modelo de representación del ser humano, posee una “sintaxis” o “construcción sintáctica”, ausente en los modelos de representación del mundo de los animales (constituidos sólo por mensajes, códigos, señales, signos). La modelización de representación de la especie humana se sirve de piezas de construcción que se pueden armar en una infinidad de modos. La sintaxis del lenguaje humano permite crear un número indeterminado de modelos que se pueden desmontar para construir con otras piezas modelos distintos, y crear así una infinidad de “mundos posibles”⁵. Sebeok denomina a esta capacidad del lenguaje humano “*play of musement*”⁶, o sea, el juego de la imaginación, de las libres asociaciones, la posibilidad de infinitas combinaciones, de la cual se halla exenta la especie animal. El juego del *musement* es la capacidad de crear modelos abstractos a través de una inferencia hipotético-abductiva que está presente, entre otras actividades del ser humano, en todas las formas de creatividad artística y narrativa.

Las consideraciones de Sebeok sobre la maleabilidad del lenguaje humano para crear mundos posibles se hallan vinculadas, si bien con algunas diferencias sustanciales, con la teoría semiótica de Lotman y Uspenski (1979) que postula las lenguas naturales como el modelo de estructuración y funcionamiento del sistema cultural. Estos semióticos consideran la lengua, primer instrumento de pensamiento y de traducción semiótica de la experiencia, como el sistema de modelización primario. Un idioma es una especie de superestructura, en base a la cual es posible considerar las otras producciones culturales como “sistemas de modelización secundarios”: las artes en general, como así también las diferentes manifestaciones textuales y discursivas. En

⁵ Véase también Ponzio (2005: 26).

⁶ El término *musement* fue acuñado por Peirce y, como asienta Armando Fumagalli (1995), proviene de *to muse*, que significa “meditar”, “reflexionar”, “considerar”. Para Peirce el *musement* es un momento más emocional, más instintivo que racional, en el que hay un flujo de ideas, seguido de un destello de comprensión, por ello el término remite también a la idea de “maravilla”, de “estupor” (cfr. Fumagalli 1995: 188).

otras palabras, la estructuración y el funcionamiento de los sistemas semióticos no lingüísticos remedan el esquema estructural de las lenguas. Dicha estructura prevé reglas de combinación ‘gramatical’, cuya transgresión puede ser vista como una infracción, un error, o bien una invención.

Podemos afirmar que el juego del *musément* coincide con este último tipo de transgresión, haciendo la salvedad que para Lotman, según escribe en su artículo “La Retórica” (2003), es la cultura la que determina la posibilidad o imposibilidad de montaje o desmontaje creativo de la lengua, como lo demuestra al analizar la invención de las vanguardias artísticas. Cada sistema cultural, escribe Iuri Lotman, se diferencia de acuerdo a modalidades que determinan alternativamente la posibilidad, la imposibilidad, la contingencia o la necesidad de obedecer a determinadas reglas.

Cabría ahora preguntarse si el bilingüismo puede ser considerado un sistema de modelización primario, no ya en la esfera de lo social o cultural, a la cual Lotman y Uspenski aplicaron su teoría de los sistemas de modelización, sino en el plano de la creación artística individual de los escritores bilingües. No sería desacertado suponer que el bilingüismo, a modo de supestructura modelizadora, favorece un determinado tipo de creación artística, de literatura, además de fomentar la formulación de teorías lingüísticas y literarias. Doris Sommer en su libro *Bilingual Aesthetics* (2004) avala en parte nuestra hipótesis. El bilingüismo, para la estudiosa americana, contribuye al desarrollo personal y social, modelizando ámbitos como la política, el arte, la ciencia, la economía; el monolingüismo, en cambio, es “el malestar de las sociedades” al imposibilitar, según Sommer, este enriquecimiento.

1.2 La visión bilingüe

A la luz de estas reflexiones sobre el valor inestimable de una lengua, es fácil intuir que el bilingüismo constituye un motivo de enriquecimiento mayor por la obvia razón de que se poseen al menos dos universos lingüísticos y culturales, y no sólo uno. Y, en especial, porque proporciona una visión relativa de cada uno de sus idiomas y correspondientes culturas, pues como afirmaba Goethe, ningún mono-

lingüe conoce verdaderamente la propia lengua. También, como sugirió Mallarmé :“Acaso no parece a primera vista que, para percibir bien un idioma y abarcarlo en su conjunto, sea preciso conocer todos los que existen e incluso aquellos que existieron” (cfr. Kristeva 1988: 264).

La multiplicidad lingüística nos hace conscientes de que nuestro lenguaje es sólo una opción entre muchas otras y no la única. Nos relaciona con las distintas culturas que representa cada idioma, en cuanto las culturas resumen modos de pensamiento, de comportamiento, de sentir, de ver la realidad. La circunstancia bilingüe, por lo tanto, se revela esencial para abrirse a lo otro, pues, como dijimos, conocer otras lenguas significa también adoptar otro punto de vista del universo, implica poseer más recursos para poder interpretar y comprender distintas situaciones y acontecimientos en la vida. Como sugieren Calefatto; Ponzio y Petrilli (1994), entre percepción y lengua existe una relación de complementariedad, en el sentido que nosotros tenemos determinadas percepciones, podemos ver y oír de una cierta manera porque los hábitos lingüísticos de nuestra comunidad predisponen específicas percepciones y determinadas selecciones interpretativas (96).

Para Ponzio (2005), la condición bilingüe acrecienta las posibilidades creativas del lenguaje humano, del juego del *musement*. Todo lenguaje, en calidad de construcción de mundos posibles, encuentra una delimitación al realizarse mediante una lengua determinada: toda lengua es el resultado histórico del *play of musement*. La capacidad del lenguaje y el juego de la imaginación encuentran en la lengua, tal como históricamente se ha ido construyendo, una delimitación de las propias posibilidades. Esta restricción del juego del lenguaje por parte de un idioma se puede superar mediante el empleo de otro, cuyo conocimiento no sirve sólo para franquear barreras de orden comunicativo, sino para mejorar en el orden cognitivo, axiológico y sobre todo inventivo (cfr. 55–56).

Así pues, la interacción de diversos juegos del *musement* ha dado como resultado, según mi opinión, las paradigmáticas narrativas de dos escritores plurilingües: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Sus textos, fraguados por una condición bilingüe, han creado modelos de mundos fantásticos, alternativos. Así también, han propuesto en sus obras literarias incesantes y multiformes universos, como el que cons-

truye Horacio Oliveira, un argentino que se encuentra en París, protagonista de *Rayuela*, la célebre novela de Julio Cortázar. En un pasaje de la misma, leemos: “Antes de volver a dormirme imaginé (vi) un universo plástico, cambiante, lleno de maravilloso azar, un cielo elástico, un sol que de pronto falta o se queda fijo o cambia de forma” (1963: 293).

La toma de conciencia del propio idioma, que es posible sólo si se asume la visión del mundo de otra lengua, como apuntaba Mallarmé, permite una visión no coincidente como la que ofrece la propia lengua y por lo cual es capaz de enriquecer no sólo la conciencia del hablante, sino la conciencia lingüística de la misma lengua, en su orden sintáctico, semántico (cfr. Ponzio 56). En este sentido, el estilo de la escritura de Borges es un ejemplo, pues llevó la lengua castellana a salir de sus propios surcos, a hacerla “delirar”, en el sentido empleado por Deleuze (1993), esto es, empujándola hacia un límite “asintáctico”, “agramatical”⁷. El estilo borgesiano tiene la impronta de una sintaxis y una semántica híbrida, producto de tantos juegos del *musément* como de las lenguas y las culturas que Borges llegó a conocer en profundidad y que imprimieron un sello indeleble a la literatura hispanoamericana.

Otro aspecto del bilingüismo, que se hace necesario introducir en estas páginas teóricas, consiste en que las vivencias que el bilingüe ha tenido respecto de cada una de sus lenguas contribuye a acrecentar las distancias que existen entre los dos sistemas lingüísticos⁸. Dos palabras equivalentes que designan el mismo referente, en dos lenguas diferentes, pueden evocar en un sujeto bilingüe dos vivencias disímiles. Las lenguas se muestran así como conjuntos compuestos por innumerables relaciones asociativas con las vivencias acumuladas en la me-

⁷ Deleuze lo explica en estos términos «El problema de escribir: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de oír: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite “asintáctico”, “agramatical”, o que comunica con su propio exterior» (Deleuze 1996: 9).

⁸ Levy Strauss en *Antropología estructural* afirma que el poder evocativo del término inglés *cheese* es diferente del vocablo francés *fromage*, no sólo porque pertenecen a distintos sistemas funcionales, sino también porque sugieren dos experiencias diferentes del sujeto bilingüe (cfr. Amati; Argentiery y Canestri 288).

moria del sujeto hablante, ya que el verdadero aprendizaje de un idioma tiene lugar cuando una persona no sólo adquiere una competencia verbal sino cuando la experimenta en un determinado contexto situacional y emotivo. Los significados denotados, connotados y afectivos de cada una de nuestras palabras, ya sean en su aspecto fónico o de contenido, son el resultado, la suma, de todas sus apariciones contextuales. El mundo interior de los plurilingües se construye desde los primeros años de vida con una multiplicidad de palabras que sirven a denominar la misma cosa. Desde niños, los bilingües poseen una constelación de representaciones de objetos, con todos sus elementos acústicos, táctiles, sensibles. En términos semióticos, podemos decir que cada lengua conocida proporciona sus signos con sus correspondientes *grounds*, sus diferentes atributos de los objetos representados; cada signo verbal es portador de la memoria de diferentes apariciones contextuales.

La ciencia atribuye diferentes ventajas al bilingüismo. Éste favorecería la formación cognitiva del individuo, creando flexibilidad mental (Peal y Lambert 1962), como se ha ido demostrando en las investigaciones de los últimos 50 años. La condición bilingüe parece formar desde temprana edad un tipo de pensamiento divergente y creativo (Duverger 1995). Una vez adquirido el lenguaje en forma completa, una vez que se haya alcanzado un cierto umbral de competencia lingüística, el lenguaje adquiere la función de organizador principal y privilegiado en la vida mental y en las relaciones intersubjetivas. Hay que atribuir a esta función el aumento de creatividad en distintas actividades lingüísticas y no lingüísticas, aspecto puesto al descubierto por numerosos investigadores (cfr. Amati; Argentieri y Canestri 202).

Para Claude Hagège (1996), por otra parte, el bilingüismo facilita un ulterior aprendizaje de lenguas extranjeras, con la condición de que el bilingüismo sea precoz y tenga lugar en un contexto familiar o social favorable, como, por ejemplo, en los escritores Julien Green y Jorge Luis Borges.

Ahora bien, adentrándonos ya el terreno de investigación que nos compete, nos interesa ahora ahondar en la efectiva experiencia de los individuos bilingües; en especial en las vivencias de escritores que se encontraron en dicha condición. Como bien señala Dolle, el gran placer del políglota *amateur* consiste en constatar las diferencias que

hacen que cada idioma sea particular (Dolle 34). Escritores bilingües como Jorge Luis Borges y Julien Green, entre muchos otros, estaban persuadidos de la especificidad y, en particular, de las connotaciones, de las coloraciones afectivas, de las tonalidades de cada una de sus lenguas. Desde esta perspectiva, presentían sus universos lingüísticos, como no equivalentes, no coincidentes; eran conscientes de su incommensurabilidad. Como veremos, sus mundos lingüísticos eran por cierto traducibles, pero no coincidentes, especialmente en lo connotativo, en lo emocional, en lo afectivo.

De esta suerte de desfase surgirá una compleja semántica literaria, una poética bilingüe, una retórica fantástica. La escritura bilingüe traza siempre una trayectoria: la de la búsqueda de un centro ideal.

1.3 ¿De qué bilingüismo hablamos?

En primer lugar, se hace necesario poner en claro la terminología relacionada con el fenómeno del bilingüismo que hemos empleado hasta aquí y que retomaremos en las páginas siguientes. Para ello nos valemos de algunas definiciones extraídas del exhaustivo apéndice terminológico propuesto por Remo Titone en su libro *La personalità bilingue* (1995) que comprende algunas voces, de las cuales nos interesa traer a colación los términos “multilingüismo”, “plurilingüismo”, “polilingüismo”, “poliglosia” y “bilingüalidad” (48–49).

El término “multilingüismo” se emplea generalmente para indicar el dominio de diversas lenguas, tanto a nivel social como individual (el prefijo “multi” indica más de dos idiomas) y se utiliza con frecuencia como sinónimo de plurilingüismo. Cuando se hace referencia a más de una lengua, se usa el vocablo “plurilingüismo”, en especial, en el ámbito del uso individual por parte de un sujeto, pero sería conveniente, advierte Titone, aplicarlo al fenómeno de la adquisición simultánea, desde el nacimiento, de dos lenguas gracias al ambiente familiar (o también social) que proporciona un contexto natural, espontáneo, equilibrado. Un sinónimo de “plurilingüismo” (*pluri/lingue*), vocablo de etimología latina, es la variante greco-latina “polilingüismo” (*poli/lingue*). El término “bilingüismo” se aplicaba indistintamente, antes de los años ochenta, tanto al estado psicológico como al estado social

de la condición bilingüe. Después de la distinción introducida por Hamers y Blanc (1983) entre “bilingüismo” y “bilingüalidad”, la expresión se aplica al fenómeno social. Con “bilingüalidad”, estos investigadores denominaban el dominio individual y psicológicamente estructurado del manejo de dos lenguas.

Los vocablos que nos interesan para nuestra investigación son especialmente “bilingüalidad” y “bilingüismo”, entendido éste último en su tipología individual, no social. Dejaremos por lo tanto de lado los estudios sobre el fenómeno del bilingüismo social para pasar rápidamente revista a los estudios hechos sobre bilingüismo individual, es decir, el que especialmente condicionó las poéticas de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar.

Como sabemos, el bilingüismo es la capacidad de manejar alternativamente dos sistemas lingüísticos, es la co-presencia de dos códigos lingüísticos en un mismo hablante. Según Boomfield (1933), “bilingualism is the native-like control of two languages” (1995: 56); Francois Grosjean (1989) define al bilingüe como la persona que se expresa en uno u otro idioma, según las necesidades del momento.

Existe sobre el bilingüismo individual una vasta bibliografía que clasifica el fenómeno desde diferentes perspectivas. Ha sido abordado desde lo lingüístico, lo sociolingüístico, lo psicológico, lo cognitivo, etc. Me propongo, en primer lugar, detenerme en el aspecto cognitivo de este tipo de bilingüismo, para indagar sobre los modos de representación u organización mental de los hablantes bilingües. En las próximas páginas, dadas las copiosas investigaciones que se han llevado a cabo sobre este aspecto del fenómeno, citaremos sólo las contribuciones científicas que consideramos relevantes para nuestro análisis.

Entre los trabajos más importantes dedicados al tema, se encuentran aquellos elaborados por Weinriche, reunidos en su libro *Languages in contact* (1954). Weinriche ilustra las maneras en que una lengua se encuentra representada en la mente de los hablantes bilingües. Propone una taxonomía tripartita del bilingüismo, que comprende el tipo A, el tipo B y el tipo C, posteriormente denominados “bilingüismo coordinado”, “bilingüismo compuesto” y “bilingüismo subordinado”. Su criterio de selección estaba basado en el tipo de relaciones que se podían instaurar entre palabras en la mente de los sujetos bilingües, más específicamente entre los significantes del signo lingüístico y sus

conceptos o significados. El significante de una palabra está relacionado con un conjunto de significados denotativos, también con varias extensiones metafóricas idiosincrásicas, aplicadas a otros objetos. El mismo significante se encontrará asociado tanto a significados connotativos convencionales (a lo que Steiner llamó el *lebensraum*), que derivan de expectativas determinadas culturalmente, y de los valores que se le atribuyen normalmente, como también relacionado a componentes idiosincrásicos, como sensaciones o emociones individuales que otras personas, en cambio, no experimentarían al oír o pronunciar la misma palabra (cfr. Titone 99).

En el tipo A, el bilingüismo coordinado, las dos lenguas se utilizan independientemente en modo sistemático y funcional, según la situación de comunicación. Para ello un signo (objeto o idea) dispone de dos significantes y dos significados. Este bilingüismo se presenta, por ejemplo, en un niño, cuyos padres le hablan en sus lenguas diferentes. De esta manera, el niño funda dos sistemas lingüísticos que distingue a la perfección y emplea diestramente, de manera que llega a ser un bilingüe real con doble competencia comunicativa y logra manejar ambos idiomas, siendo un excelente traductor. En el bilingüismo coordinado no existe necesariamente una identidad de palabras semánticamente similares y, si ésta pudiera existir en sentido denotativo, las extensiones metafóricas, las asociaciones, y los significados connotativos podrían diferir significativamente en las dos lenguas.

En el tipo B, el “bilingüismo compuesto o mixto”, los dos idiomas se emplean indistintamente, o bien cuando tiene lugar el fenómeno de *code-switching* o alternancia. El bilingüismo compuesto presupone el aprendizaje de dos lenguas en un solo contexto, es decir, que los signos lingüísticos de los dos códigos son alternativas intercambiables con los mismos significados: un significado para dos significantes. El sujeto bilingüe en el bilingüismo compuesto no puede detectar diferencias de significado marcadas por las dos lenguas, percibiendo la vida a partir de uno de estos dos sistemas (conducción monolingüe). Para este individuo bilingüe se supone que existe una estructura semántica unitaria, que los diversos elementos formativos de las dos lenguas se pueden definir sinónimos interlingüísticos. A pesar de este andamiaje semántico unitario, es posible que tengan lugar interferencias semánticas y conflictos cognitivos, debido a la inconmensurabili-

dad gramatical, semántica, o sociolingüística entre las dos lenguas que maneja el bilingüe mixto (cfr. Titone 102).

La tercera variedad de representación bilingüe es la llamada “bilingüismo subordinado”. En este caso, el significado para las nuevas palabras remite a palabras de otro idioma, no a conceptos. Esta situación se presenta cuando se aprende una nueva lengua a través de un idioma ya conocido, como lo han hecho diferentes generaciones con el apendizaje del latín. Investigaciones posteriores llevadas a cabo, en primer lugar, por Ervin y Osgood (1954), luego por Lambert, Havelka y Crosby (1958) y por Kolers (1963) prefirieron centrarse en las diferencias entre bilingüismo coordinado y mixto, por lo cual el bilingüismo subordinado fue rápidamente dejado de lado (cfr. Bialystok 2001: 101).

Otra clasificación que se revela sumamente útil para nuestro análisis es la que propone Lambert (1977), al distinguir entre “bilingüismo aditivo” y “bilingüismo sustractivo”. El bilingüismo aditivo tiene lugar cuando el ambiente social que rodea al niño piensa que la adquisición de una segunda lengua es un enriquecimiento cultural. El bilingüismo sustractivo se presenta cuando el contexto social en la adquisición de una segunda lengua puede ser un riesgo de pérdida de identidad.

1.4 Ventajas del bilingüismo

Las investigaciones sobre los beneficios cognitivos del bilingüismo con respecto al monolingüismo han indicado algunas áreas significativas en las que se encuentran aventajados los bilingües individuales respecto de los monolingües. Las personas bilingües poseen una mayor flexibilidad cognitiva, son propensas al desarrollo de habilidades metalingüísticas. Se ha notado en ellos una acrecentada formación de conceptos lingüísticos, como así también un pronunciado desarrollo del pensamiento divergente y de la creatividad. Se ha detectado asimismo en los bilingües una habilidad mayor para construir narraciones, pues al manejar ellos dos idiomas se demuestran más ágiles y elásticos. Se han evidenciado también habilidades para expresar ideas

en forma gráfica y figurativa, en especial en el caso del bilingüismo sustractivo.

Hasta el año 1962, el bilingüismo había sido considerado por los investigadores una desventaja, más aún, una expresión de desequilibrio, de disociación esquizofrénica, especialmente el bilingüismo compuesto o mixto, situación en la cual los dos idiomas se emplean indistintamente, o cuando tiene lugar el fenómeno de *code-switching* o alternancia. Este fenómeno consiste en el empleo de palabras tanto de una lengua como de otra; generalmente se debe a que el hablante ha olvidado o desconoce la palabra de la lengua que está hablando; los niños a menudo lo corrigen, lo cual revela que saben ambas lenguas, pero experimentan una especie de *lapsus* bilingüe. La alternancia de código es un fenómeno bastante común en las familias donde se hablan dos lenguas, ya que los hablantes escogen las palabras de cada lengua que mejor expresan su intención.

Los estudios que se llevaron a cabo a partir de los años sesenta pusieron en evidencia los efectos positivos del bilingüismo, principalmente los beneficios cognitivos en bilingües precoces. En 1962, los psicólogos Peal y Lambert publicaron los primeros estudios en los cuales el bilingüismo presentaba numerosas ventajas. Dichos estudios efectuaron pruebas de inteligencia con niños bilingües franco-ingleses de Montreal, llegando a la conclusión de que los bilingües poseían una mayor flexibilidad mental respecto de los monolingües, debido a su experiencia con dos sistemas lingüísticos: “that bilingualism may have of favorable intellectual consequences” (1). Según estos investigadores, la infancia bilingüe incidiría significativamente en la formación de las funciones cognitivas, a raíz de una mayor flexibilidad en la manipulación de símbolos verbales y no verbales.

Peal y Lambert advirtieron que el bilingüe precoz conceptualiza los acontecimientos que lo circundan en función de sus propiedades generales, sin relacionarlos a sus símbolos lingüísticos (cfr. 14)⁹. Esta posibilidad de separación de los significados de sus significantes ofrece numerosas ventajas. En estudios posteriores, realizados en Suiza sobre la flexibilidad cognitiva bilingüe, a cargo de Balkan (1970), se pudo corroborar que los beneficios cognitivos del bilingüismo introducidos

⁹ Véase también Titone (113).

por Peal y Lambert tenían lugar fundamentalmente en aquellos niños que aprendían los dos idiomas simultáneamente, esto es, en el bilingüismo coordinado.

Como hemos anticipado, se ha demostrado que entre las habilidades lingüísticas y metalingüísticas de los bilingües, éstos saben ya de pequeños separar el sonido de los signos verbales de su significado, demostrándose ya conscientes de la convencionalidad de las palabras y del carácter arbitrario del lenguaje. Así fue expuesto en los estudios realizados por el lingüista canadiense Leopold (1961), según el cual esta competencia lingüística fomentaría operaciones más abstractas de pensamiento (cfr. 358); Vigotsky afirmó al respecto que el bilingüismo libera la mente: “from the prison of concrete language and phenomena” (Hakuta y Diaz 1985: 324). Ianco-Worrall retomó las observaciones de Leopold y llegó a demostrar que en los bilingües prevalecía la tendencia a comparar palabras según un criterio semántico, mientras que los monolingües preferían relacionar las palabras en base a sus sonidos. En esta misma línea de investigación se descubrió posteriormente que los bilingües eran más propensos a cambiar los nombres de los objetos que los monolingües. Numerosos investigadores han explorado los efectos del bilingüismo sobre el desarrollo de la competencia metalingüística, esto es, la habilidad de analizar el lenguaje más bien como un conjunto objetivo de reglas que como un efectivo instrumento de comunicación. Puesto que el bilingüismo induce a una temprana separación de la palabra de su referente, es posible que los sujetos bilingües también desarrollen una precoz habilidad para detectar y analizar las propiedades estructurales del lenguaje (Cummings 1978).

Como lo hemos señalado, los bilingües desarrollan una mayor cantidad de conceptos. Esta capacidad estaría íntimamente relacionada con una doble experiencia lingüística y cultural. Liedke y Nelson (1968) indican la interacción social y el medio social como ingredientes fundamentales de la experiencia bilingüe: “The bilingual child is exposed to a wider range of experiences due to the greater amount of social interaction involved in learning two languages as compared to one” (226).

El bilingüismo precoz contribuye a desplegar un tipo de pensamiento divergente. Este aspecto fue estudiado por Landry (1973) y

Diaz (1983), quienes mediante la realización de pruebas de “pensamiento divergente”¹⁰ con niños bilingües y monolingües, observaron que los primeros eran más creativos que los segundos. Kessler y Quinn (1982) examinaron, en cambio, los efectos del bilingüismo sobre la creatividad mediante la realización de pruebas de inteligencia. Un grupo de niños bilingües tenía que resolver un problema escribiendo la mayor cantidad de hipótesis posibles dentro de un límite de tiempo dado. La hipótesis que proporcionaron los bilingües eran estructuralmente más complejas y cualitativamente más sofisticadas que las dadas por los niños monolingües (cfr. Bialystok 204).

En el ya citado ensayo *Bilingual Aesthetic*, Doris Sommer define en estos términos las ventajas cognitivas del bilingüismo: “Middle-class bilinguals almost always outperform monolinguals on tests of cognitive agility since thinking in simultaneous and competing codes trains people in multiple perspectives and uncharted possibilities (Sommer 2004: 4). En efecto, el hecho de pensar en dos o más idiomas diferentes será un factor que incidirá en la vida del bilingüe, pues lo preparará para reflexionar desde perspectivas múltiples y a considerar posibilidades inexploradas. Modos de afrontar el mundo que mucho nos recuerdan las laberínticas tramas de algunos emblemáticos cuentos fantásticos argentinos como “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges o “Las babas del diablo” de Julio Cortázar, textos en los cuales el lector puede asomarse a los vertiginosos universos plurilingües de sus autores.

No hay que olvidar que el bilingüismo se encuentra asociado a pasiones y efectos pathémicos específicos, en el sentido que la semiótica greimasiana le atribuye a estos términos¹¹. El habla de los bilingües puede, por ejemplo, sorprender a sus interlocutores, como los bilingües mixtos de Estados Unidos analizados por Sommer, ya que suelen hablar tomando prestadas palabras que a simple vista les parecen simi-

¹⁰ Lo que los lingüistas llaman “pensamiento divergente” o creativo, difiere del “pensamiento convergente” (que supone que las preguntas prevén una sola respuesta correcta), cuya prueba de inteligencia consiste en proponerle al niño que piense en algo y que luego diga todo lo que podría hacer con ello.

¹¹ La pasión es un modelo gramatical y al mismo tiempo comunicativo. Hay alguien que actúa sobre otra persona, que la “afecta”. El punto de vista de quien recibe esta acción, de quién la padece, es una “pasión”.

lares (los “falsos amigos”), o haciendo colapsar en su segunda lengua los registros lingüísticos altos y bajos que no logran distinguir. Las personas bilingües, según Sommer, pronuncian dobles sentidos y poseen una palabra sorpresivamente doble (Sommer XXIII).

La misma autora afirma que el bilingüismo favorece el desarrollo personal y social, el arte, la ciencia, la política y la economía, los bilingües poseen una natural capacidad para crear teorías, ya que tienden a construir la expresión a partir del significado. Aprender una lengua extranjera es, en términos sociales, sumamente beneficioso, pues la creatividad que se requiere para renovar la sociedad se origina en la habilidad de razonar en diferentes idiomas.

La persona bilingüe vive en constante dilema en el uso y significado de palabras y expresiones. Las palabras no permanecen fijas, se mueven entre campos semánticos contiguos, se disipan en la traducción, se contaminan con otros significados y significantes y no significan siempre lo que indican. En el indeciso esfuerzo de elegir lo que puede o debe decir, el bilingüe despliega su capacidad para la autoironía que le permite reírse de sus propios juegos lúdico-lingüísticos, (como podemos apreciar en diversos textos de Julio Cortázar), además de desarrollar una “metaconciencia” que le permite coordinar alternativas con respecto a sí mismo y también saber sobrellevar bruscos cambios (cfr. Sommer 19-13).

1. 5 Interferencias lingüísticas

Las afirmaciones de Sommer se basan principalmente en el análisis del bilingüismo compuesto o mixto, donde siempre conspiran las interferencias lingüísticas. El conocimiento de otra lengua entraña, en primer lugar, la noción de grado en el dominio del código, en el nivel fonológico, gráfico, gramatical, léxico-semántico y estilístico. El grado de competencia de un individuo dependerá de funciones, es decir, del uso que éste hará de la lengua y de las condiciones con las cuales las emplea. Es necesario tener en cuenta la facilidad con la cual el individuo bilingüe pasa de una lengua a la otra, es decir, la alternancia, en función del tema del que se habla, de la persona a la cual se dirige y de la presión social que recibe. Todos estos factores determinan la ca-

pacidad del individuo para mantener los dos códigos separados sin mezclarlos, fenómeno que ha sido llamado interferencia.

La interferencia se manifiesta en todos los niveles de las lenguas en contacto y en todos sus matices: en el dominio del léxico, en lo fónico, en la sintaxis¹². Su presencia en un determinado discurso puede representar la espontaneidad de la conciencia o de la inconsciencia plurilingüe. Todo sujeto bilingüe tiene que enfrentarse con el obstáculo de la interferencia de una lengua sobre otra. Difícilmente se podrán mantener exentos de interferencia lingüística los idiomas en contacto. Esta contaminación lingüística puede llegar a cobrar incluso la forma de una “intolerable” y agotadora “parálisis verbal”, como sostiene el escritor franco-español Claude Esteban (cfr. Oustinoff 2002: 51–52). En efecto, al hablar en un determinado idioma la primera palabra que se asoma presurosa a los labios suele no provenir de la lengua que ese está hablando sino de la lengua subalterna, secundaria, que es necesario relegar rápidamente para dar lugar a la otra. Por este motivo, como indica el escritor Claude Esteban. “[en exilio] la palabra, única en origen, se hace doble” (Oustinoff 51). De aquí la sensación de extrañamiento del no estar nunca del todo, un extranjero por la dualidad de idiomas. Sólo la experiencia vivida de una extranjería, de una alteridad de la propia lengua puede dar cuenta en lo más profundo del espíritu de la noción de exilio, de aquí la necesidad de verbalizar el pensamiento recurriendo al entrecruzamiento de lenguas, en un *no land's man* donde los signos se vuelven ambivalentes.

1.6 La búsqueda bilingüe

En unos de los ensayos que forman parte de *Du bilinguisme* (1985) uno de los libros más sugestivos que se han escrito en torno a la experiencia del bilingüismo, Tzvetan Todorov cita una célebre frase del coronel Lawrence (tomada a su vez de Malraux): “todo hombre que pertenece a dos culturas pierde su alma” (Todorov 1985: 12). La frase de Lawrence ilustra pathéticamente la condición de quien vive en el borde de dos lenguas, de dos culturas, y en la que todo individuo bi-

¹² Véase también Martinet (1978).

lingüe se siente escindido, otras veces, lacerado. Efectivamente, cuando se asimila otra lengua se adquiere una nueva estructura cognitiva; la introducción de un nuevo conocimiento lingüístico puede entrañar una distancia de la unidad de su primera lengua, especialmente cuando el bilingüismo es tardío o sustractivo, motivo por el cual el mundo para esta persona habrá de cambiar para siempre. Lawrence, cuando habla de pérdida, se refiere a la impresión de sentirse fragmentado. Y precisamente sobre esta dolorosa experiencia han escrito una gran cantidad de escritores y hombres de cultura bilingües, buscando explícita o subrepticamente respuestas en sus ensayos y obras literarias.

Sensación de pérdida que está asociada a la imperiosa necesidad de colmar una fisura, un quiebre interior, con teorías y reflexiones metalingüísticas, como lo han hecho lingüistas y semióticos bilingües (muchos de ellos exiliados), tales como Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Algirdas Greimas, incluso Mijail Bajtin. Sus textos son una demostración de la existencia de una correspondencia entre la condición bilingüe y la formulación de teorías lingüísticas. En efecto, de acuerdo a las afirmaciones de la estudiosa americana Ellen Bialystok (2001), las personas que tienen a disposición dos sistemas de lenguaje diferentes tendrán una conciencia metalingüística más desarrollada y sabrán prestar más atención a las características sistemáticas del lenguaje (cfr. 134–135).

Por otra parte, advertimos un entrañable vínculo entre bilingüismo y creatividad lingüística y literaria, tema del cual nos ocuparemos en las próximas páginas. Así lo han corroborado a nivel mundial las obras literarias de escritores como Joseph Conrad, William Beckford, Jean Potocki, Samuel Beckett, Ionesco, James Joyce, Kafka, Nabokob, Julien Green, Arthur Adamov, Paul Cioran, entre otros.

La desazón ante una identidad fragmentada y la búsqueda de una existencia coherente es una respuesta primordial humana. La constante lucha del sujeto bilingüe para reconciliar las diferentes piezas de una identidad “puzzle” es un doloroso proceso en permanente negociación, fragmentación que, en general, tiene lugar en los más recónditos e íntimos territorios del lenguaje. En las colecciones de ensayos, entrevistas y debates en torno al bilingüismo, contenidos en *Du bilinguisme*, o bien, en otro volumen de similares características, publicado también en ámbito francófono, *L'aventure du bilinguisme* (Kroh

2000), escritores y ensayistas concuerdan en que la condición bilingüe está sujeta a un problema de identidad. Todos hablan de angustia existencial, pues convivir con dos lenguas, con las dos culturas que éstas expresan, implica realizar “elecciones” difíciles, supone emprender una tortuosa búsqueda por un *self and place*, que se puede aplacar solamente con el imaginario y tranquilizador consuelo de la práctica de la traducción.

No obstante las dificultades mencionadas, estos estudiosos afirman que ser bilingüe comporta siempre un enriquecimiento emocional y literario (cfr. De Courtivron 2003: 2).

2.1 Bilingüismo y retórica

Ya en la antigua Grecia, los primeros estudios sobre los fenómenos lingüísticos evidencian el estrecho vínculo entre bilingüismo y creatividad verbal. Tanto en Aristóteles como en los estoicos surge la inquietud por conocer el origen de la *elocutio* retórica, esto es, la invención de nuevas palabras, la metamorfosis o la alteración de términos ya existentes, la sustitución semántica de una palabra por otra. Ambas escuelas tuvieron opiniones divergentes al respecto: Aristóteles estimaba la invención de nuevas palabras o la manipulación de las viejas un hecho que se debía a la creatividad individual; los estoicos, en cambio, lo consideraban un fenómeno colectivo, debido al desarrollo de las lenguas en las distintas sociedades. Zenón de Citio, el fundador de la Estoa, era bilingüe (su lengua madre era el fenicio), estado que lo indujo a pensar el fenómeno de la creación de nuevas palabras, no como fruto de imaginación individual sino desde el inventivo punto de vista bilingüe de su colectividad¹, en la que era habitual aprender las palabras, a medida que asimilaba otra lengua (Plebe y Pietro 1989: 133). A pesar de esta divergencia de fondo, ambas posiciones ya habían entrevisto los prolíficos parentescos entre plurilingüismo y creatividad lingüística, que hoy es posible apreciar en los prodigiosos neologismos de Tristan en *Finnegans Wake*, acuñados por un James Joyce

¹ Zenon nace en Chipre en el año 333-332. La isla formaba parte del territorio colonial de los griegos, los cuales, sin embargo, tuvieron que luchar por el predominio político y cultural con una población semítica llena de vitalidad (cfr. Pholenz 2005: 25).

plurilingüe, sólo para citar aquí uno de los innumerables y asombrosos resultados de la conjunción de lenguas en literatura.

Estas dos posiciones estaban tal vez en parte ya definiendo el origen mismo de la *elocutio* retórica, dando cuenta de sus mecanismos. Como indica Iuri Lotman (2003) en el ya referido artículo “La Retórica”, los efectos de la metáfora y la metonimia no dependen de la presencia de un sema en común entre el término que sustituye y el término sustituido, sino de su inclusión en espacios semánticos incompatibles; la eficacia de estas figuras queda sujeta al grado de lejanía semántica, más precisamente de semas no coincidentes. Así, según Lotman, en las poéticas de vanguardia rige el principio retórico de yuxtaposición. El principio formador de sentido del texto es la combinación de segmentos, que, en general, pertenecen a campos semánticos discordantes; el contacto de términos incompatibles hace que la lengua pueda ser leída en diversos modos, revelando inesperadas reservas de sentido. El tropo no es un adorno que pertenece a la única esfera de la expresión, sino, antes bien, consiste en el mecanismo de construcción de un contenido que no se puede concebir sólo en el seno de una única lengua. La figura retórica para Lotman es siempre bilingüe, al nacer en el punto de conjunción de dos lenguas, de dos códigos y, en este sentido, es isoestructural al mecanismo de conciencia creativa en cuanto tal.

Lotman agrega que el pensamiento creativo posee una naturaleza analógica y se construye sobre la combinación de objetos y de conceptos que fuera de la situación retórica no son pasibles de combinación². Y precisamente de la conjunción de términos semánticamente incompatibles surge el prodigioso efecto retórico. Los poetas surrealistas, conscientes de este artilugio semántico, viajaron al Caribe en busca de experiencias *shock*, de nuevos escándalos semánticos con los cuales poder alejarse del peligro del monolingüismo³.

² Un dato sumamente interesante para tener en cuenta es que la teoría de Lotman nace en el fecundo contexto de las culturas eslavas, en el cual el fenómeno del bilingüismo ha desempeñado un papel fundamental. Por ello, un rasgo característico de este contexto es la idea de que es insuficiente una sola lengua natural para la construcción de la cultura (cfr. Ivanov, Lotman, Piatigorskij *et al* 2006: 134-135).

³ Véase Sommer (2004: 218).

Cabe recordar que la máquina retórica es un mecanismo que se vale de figuras de elocución para comunicar conceptos y pensamientos inexistentes, y que por ello se ubica en el ámbito de lo fantástico, de la irrealidad. Las figuras de elocución, las “metáboles”, así llamadas por el Groupe μ , son alteraciones del código, transgresiones a la lógica y a la realidad codificada⁴, es decir, instrumentos sumamente efectivos para construir realidades alternativas.

Teniendo en cuenta la idea de que la máquina retórica que produce la elocución origina también el pensamiento (Plebe 1989: 174), observamos que los escritores plurilingües, para representar o exorcizar sus peculiares universos cognitivos, se valen de intrínsecas figuras retóricas, con las cuales apuntarán a comunicar sofisticadas bifurcaciones, múltiples rutas alternativas, inusitadas conexiones y asociaciones lingüísticas, dobleces de pensamiento y de percepción plurilingüe.

Así también, cierta retórica relacionada con los *lapsus* e interferencias de orden interlingüístico que se operan sobre la base del grado cero de un ‘monolenguaje’, se encuentran fuera de la lógica de lo que Chomsky llamó la creatividad regular del lenguaje⁵, de tipo analógica o de cálculo (cfr. Gensini 2002: 92-95). Las infracciones plurilingües pertenecen a un tipo de creatividad no regular, potencialmente innovadora, como lo indica Flor Ada:

La mezcla del código que realiza el verdadero hablante bilingüe cuando se comunica con otro bilingüe es un fenómeno creativo que no implica necesariamente limitación en el uso de cada lengua, sino la posibilidad de mezclarlas por razones afectivas, expresivas o, incluso, críticas. Es algo muy distinto

⁴ La “metábola”, palabra de origen griego, se emplea para designar todo tipo de alteración en un aspecto cualquiera del lenguaje. Las metáboles tienen como punto de partida un “grado cero” del discurso, que está compuesto por “semas” o unidades de significado que no se pueden suprimir sin quitar al discurso significación. En realidad, los semas laterales encargados de la información suplementaria nunca se pueden eliminar del todo, será necesario solamente reconocer los desvíos, es decir, las alteraciones respecto del grado cero, y que apuntan a producir efectos retóricos. Véase Groupe μ (1970).

⁵ Según Stefano Gensini, un código es creativo si posee la capacidad de modificar sus características iniciales; capacidad que puede involucrar diversos niveles. Gensini distingue además tres tipos de creatividad: la creatividad regular (la *rule-governed creativity* de Chomsky) o ‘generatividad’: la propiedad de un código para enriquecer ilimitadamente su inventario de signos, aplicando, sin modificar las reglas de combinación-formación con las que cuenta. La creatividad irregular implica la posibilidad de que un código acepte sin dejar de funcionar signos que violan sus propiedades combinatorias (cfr. Gensini 2002: 92-95).

que recurrir a préstamos por falta de conocimiento de la palabra en el idioma que se habla [...] (Flor Ada 1985:76).

Los juegos lingüísticos de los escritores plurilingües, la creación de palabras, la invención de nuevos adjetivos, son expresión de una creatividad personal y se basan en la posibilidad de conmutar las reglas de una lengua por las de otra. Las interrupciones, los retrasos, los cambios de código, y la comunicación sincopada son algunos de los tantos aspectos retóricos del juego bi-cultural idiomático que tendremos oportunidad de analizar en las próximas páginas.

2.2 Retóricas bilingües del doble

La naturaleza anfibia de los escritores bilingües queda impresa en sus obras literarias y determinan su escritura. Una específica retórica atraviesa estas obras. Estos literatos suelen emplear para expresar sus mundos lingüísticos metáforas de la dualidad, de la dislocación, de la traición. En sus narraciones autobiográficas describen la propia experiencia de verse desdoblados en una pantalla o en un espejo, según la lengua que estén empleando.

Para el escritor anglo-argentino Ariel Dorfman, ser bilingüe equivale a vivir una existencia dual, a estar “casado” con dos lenguas, a sentirse en la misma medida habitado por el inglés y por el español. En Dorfman, sin embargo, la angustia de ser doble y sin un hogar se ve eclipsada por la gloria de “ser híbrido y abierto”. Es como “una fluida bigamia de la lengua”; nos cuenta que se siente como alguien que tiene que escribir primero en una lengua y luego en otra (Dorfman 2003: 33).

Para muchos escritores plurilingües el hecho de “existir” en dos lenguas equivale a estar dividido a mitad y a no pertenecer por entero a ninguna de ellas. Para otros, como el semiótico y lingüista franco-búlgaro Todorov, el desdoblamiento se juega en el plano semántico de la ‘realidad/ sueño’:

L’impression dominante était donc celle de l’incompatibilité. Mes deux langues, mes deux discours se ressemblaient trop, d’un certain point de vue.

Chacun pouvait suffire à la totalité de mon expérience et aucun n'était clairement soumis à l'autre. L'un régnait ici, l'autre là, mais chacun régnait inconditionnellement. Ils se ressemblaient trop et ne pouvaient donc que substituer l'un à l'autre, mais non se combiner entre eux. D'où l'insistance de cette impression: l'une de ces vies doit être un rêve (Todorov 1985: 24).

Todorov se sentía un “fantasma” cada vez que visitaba Sofía, su ciudad natal; impresión que se desvanecía al volver a París. Sueño o locura se volvían etiquetas válidas para reaccionar ante la situación esquizofrénica que solía presentarse cuando sus dos lenguas, el búlgaro y el francés, le parecían iguales o equivalentes. Una asimetría, una relación jerárquica entre los dos idiomas le parecía, en cambio, tranquilizadora (cfr. 25–26).

Para el traductor franco-chino François Cheng, la lengua francesa estándar, aprendida de forma artificiosa investía pasionalmente la parte lúcida, razonable de sí mismo, mientras su otra parte, cargada de deseo, de fantasmas y de las vivencias del pasado, había sido recluida en el chino, una lengua que casi ya no hablaba ni escribía. Cheng se sirve de la metáfora del “abismo” para representar su fragmentación interior: “Un abîme se creuse au milieu de mon être: une langue que je possédé mais dont je ne me sers pas, cependant que je suis possédé d'une autre langue, présente, qui trace en moi des limites que je sens ne jamais pouvoir franchir” (Cheng 1985: 232).

El desdoblamiento de identidad del cual hablan estos autores se puede extender a los gestos y movimientos corporales, que cambian según la lengua que se hable. En el escritor hispano-americano Ilan Stavans su división se manifiesta en el lenguaje paraverbal y no verbal que rige cada idioma:

Latinos in the United, many of them mestizos, are pushing for a new mestizaje, and Spanglish is the key: the in between of yo and I. This betweenness is close to my heart. I was raised in small enclave of descendants of Eastern European Jews in Mexico. Yiddish, Spanish, and eventually Hebrew were spoken at home and in school. It is difficult for me define any sit in a similar place in the hierarchy of personal attachments. In each of them, I learned to express myself. But expression came with a price. I felt inhabited by another self another identity in each of them. The difference often expressed itself in body movement: In Spanish I moved my hands nervously, in Yiddish I was prosaic, and I when I used Hebrew my voice has a guttural sound to it. Still,

the three realms were clearly circumscribed in my consciousness (Stavans 2003:139)

Como apunta Fontanille (2004) el carácter mimético y empático de la gestualidad es parte integrante del intercambio lingüístico. Los interlocutores sincronizan sus posturas en parte por mimetismo, en parte como respuesta, mostrando al otro que cada uno identifica el cuerpo ajeno y hace eco a la aureola tímica que éste expresa.

Pero esta iconización no está relacionada solamente con la empatía que se instala entre los cuerpos en comunicación, ésta atañe también la articulación y la recepción del lenguaje verbal. Para Charles Bally nuestros órganos vocales siguen los mismos movimientos simbólicos de nuestros brazos, de nuestras manos, que abrimos para marcar lo grande, que unimos para significar lo pequeño, etc. Fontanille ilustra asimismo la posibilidad de reconocer auditivamente las emociones y las intenciones subyacentes de los discursos, esto es, su clima “tímico”, expresado mediante un “cuerpo hablante” (cfr. Fontanille 211).

La sensación de una identidad fragmentada puede, por lo tanto, tener cabida en la representación de los componentes no verbales y paraverbales de una lengua. Es normal que el bilingüe sienta desplazarse en espacios diferentes, pues la concepción del espacio varía sensiblemente en función del idioma. Cuando un niño asimila la lengua de una determinada cultura, no sólo aprende modos particulares de pensar para hablar, sino también una proxémica que concierne el uso del espacio personal. Una de las culturas a la que pertenece el escritor Ilan Stavans, la mexicana, es una cultura de la cercanía, en la cual la distancia personal es mínima; es además una cultura locuaz, de la palabra. Por otra parte, el mundo hebreo de lengua yiddish ha dado a Stavans la posibilidad de expresarse mediante gestos ideográficos que el yiddish emplea para subrayar la dirección de pensamiento, relacionando una palabra con otra⁶.

⁶ Para un estudio exhaustivo sobre el componente gestual en las lenguas, véase Anolli (2004: 180-196).

2.3 Suturas bilingües

Si un sentimiento de pérdida ante la fragmentación y la búsqueda de una vida coherente es una característica de la existencia humana, en la escritura de las personas bilingües la atomización de la identidad asume el significado de la pérdida de un paraíso perdido, de una suerte de *Ur-Sprache* pre-babélica, que encarna, más que una lengua, la necesidad de reconciliar los fragmentos de una identidad única, inseparable, deseada y siempre imposible. En esta perenne distancia y sensación de pérdida respecto de una unidad original, se encuentra el germen de la creatividad de estos escritores. En otras palabras, la sensación de extrañeza y de quiebre es un estímulo para la escritura. La escritora Susan Sulieman recuerda en la introducción de su libro *Exile and Creativity* que la situación “*not home*” conlleva una distancia de la propia lengua nativa y se pregunta si es esta distancia la que la aleja de su originaria identidad y creatividad o si, al contrario, es la distancia un incentivo para sus invenciones verbales (cfr. De Courtivron 2003: 6).

La escritura de matriz bilingüe se origina, como el significado de los signos lingüísticos, en la diferencia; la posibilidad de escribir restituye a los escritores bilingües una imaginaria totalidad perdida. Escribir equivale a suturar; la escritura permite retornar a un estado absoluto que excluye toda huella de carencia, de vacío, en la vida real. El individuo bilingüe experimenta una falta, se siente incompleto, y lo que su literatura configura es la imaginería de un yo siempre satisfecho: el espejismo de un ‘yo’ íntegro.

La escritora anglo-argentina Silvia Molloy revela los entretelones de su actividad literaria, la formación de un estilo plurilingüe, a partir de su personal experiencia con el francés, el inglés y el español. Molloy afirma que el escritor bilingüe trabaja desde una ausencia; la elección de una lengua significa siempre postergar la otra, la cual, sin embargo, sigue actuando. La escritura bilingüe implica siempre una pertinaz “alteración”:

One always writes from an absence, the choice of a language automatically signifying the postponement of another. What at first would seem an imposition -why does one have to choose- quickly turns into an advantage. The ab-

sence of what is postponed continues to work, obscurely, on the chosen language, suffusing it, even better, contaminating it, with an *autrement dit* that brings it unexpected eloquence. That alterity, or alteration, also disturbs the reading habits of the bilingual subject [...].

I wrote the word “alterity” which brings to my mind the French for satisfying one’s thirst, *désaltérer*. The writing of a bilingual writer, I would venture, is of need altered, never “disaltered”, always thirsty, always wanting, never satisfied. And it is also, in another sense, *alterada*, in the way I used to hear the Spanish term used by mother, my aunts, when referring to somebody who was slightly off, who could not control her thoughts, her voice (Molloy 2003: 73).

La doble conciencia bilingüe es seguramente un dolor provocado por constantes desajustes lingüísticos que para los bilingües no es posible aliviar tratando de reducir sus dos mentes en una. Aquellas personas bilingües que no se sientan crispadas por la fisura insalvable entre dos sistemas lingüísticos y culturales podrán objetar que el bilingüismo no sea necesariamente un dolor, lo cual es verdadero para algunos sujetos privilegiados, pero no para otros, seriamente afectados por el exilio o por un bilingüismo sustractivo en los cuales el sueño imposible de volver a un único y coherente lenguaje (ego o nación) genera una romántica ansiedad (cfr. Sommer 2004: 45).

La experiencia de un bilingüismo coordinado, y por ello menos dolorosa, que describe el escritor anglo-francés Julien Green en su libro *Le langage et son double. The language and its Shadow* (1987) resulta reveladora al respecto. Green se sentía dividido en dos culturas e idiomas: el inglés y el francés, las dos lenguas que dominaba y que sentía separadas, como él mismo declara, por una frontera invisible que dividía dos universos irreductibles entre sí. La lengua francesa interpretaba el universo de un modo, el idioma inglés, de otro; era el mismo universo visto desde lugares diferentes⁷. Green metaforiza dicha convicción en una imagen especular, las lenguas y sus visiones de mundo eran el anverso y reverso de una misma frontera.

⁷ “To teach a child a language in preference to another is to interfere with that child’s manner of being for the rest of his days. A little Frenchman does not see the universe as does a little American, and that is due, for the most part, to the language through which the universe is, so to speak, presented to them” (*Le langage et son double* 210–212).

Algunos escritores aplacan esta paradójica e inquietante experiencia, “suturando” los habituales vacíos dejados por las palabras de una de las lenguas que se olvidan momentáneamente o que no se conocen, esto es, sustituyéndolas con las del código paralelo. El escritor bilingüe puede entonces decidir exhibir en sus textos estas ‘cicatrices’, creando con ellas un inédito efecto ideológico y estético en sus escritos⁸.

Los resultados literarios de esta inquietud bilingüe son numerosos. Puede ser la construcción de una “lengua imaginaria” con su propia gramática y musicalidad⁹, la elaboración de un “interlecto” (Knauth 2006), es decir, el diálogo entre las lenguas conocidas¹⁰ que un escritor puede fundar intencionalmente en sus textos para resolver el dilema interior bilingüe¹¹. La “lengua imaginaria”, el diálogo interlingüístico puede adquirir las semblanzas de algo que late en interior de cada sujeto “pre-lingüísticamente”, como la monstruosa y sensible lengua francesa de Julia Kristeva, ejecutada con escansiones, ritmos, melodías, músicas; una conjunción de vocalidades francesas y búlgaras; en suma, una sonoridad extranjera, sin duda ajena al francés (cfr. Kristeva 1998: 394).

Un intento de lengua imaginaria, de interlecto, se encuentra en la novela *Amour Bilingue* del escritor franco-marroquí Khativi. Ante la imposibilidad de elegir una sola lengua trató de superar en su novela el dualismo francés/ árabe, creando un nuevo espacio de escritura y de pensamiento. Con la invención de una “bi-lingua” imaginaria, de un

⁸ Sommer considera sumamente creativa la recurrencia al préstamo a las “prótesis bilingües” que cubren los huecos e intersticios de un habla doble (cfr. Sommer : 45).

⁹ Para el concepto de “lengua imaginaria”, véase Dolle (1997).

¹⁰ “Interlecto”, según Alfons Knauth, significa lo que etimológicamente (pero no léxicamente) significa “dialecto”, es decir, ‘diálogo’, más precisamente un diálogo de las lenguas. La expresión “interlecto” designa especialmente el diálogo integrador de las lenguas en la cultura, la literatura y la paraliteratura contemporánea, sin dejar de lado su aspecto conflictivo (Knauth 2006).

¹¹ «La langue imaginaire diffère donc de la représentation même si dans certains cas elle s’en rapproche: la représentation est largement consensuelle, et fait partie d’un’imaginaire collectif, elle reste relativement figée. La langue imaginaire engendre sa propre grammaire, sa scansion, propose ses patrons rythmiques et rhétoriques, elle peut connaître d’importantes variations d’un livre à l’autre, sans toutefois perdre ses caractéristiques, sa “signature”» (Dolle 76).

espacio abierto, el narrador de esta novela puede ver, entender y escribir dos lenguas al mismo tiempo (cfr. Khativi 1985).

2.4. Retóricas bilingües en la literatura hispanoamericana

En el ámbito de la literatura hispanoamericana del siglo XX, durante el período de entreguerras, en las décadas de 1940 y 1950, se exhibió una fuerte y renovada preocupación por el lenguaje¹², impulsada en parte por la búsqueda de lo novedoso de las vanguardias poéticas. Fue precisamente Jorge Luis Borges, un escritor bilingüe con congénitas preocupaciones metalingüísticas, el que inauguró este interés en la década de 1930, con su ensayo *El idioma de los argentinos* (1928); actitud crítica, de profunda desconfianza hacia el lenguaje, que fue continuada más tarde en Argentina, en los ensayos y novelas de Julio Cortázar.

Sin embargo, en América del Sur la convicción sobre la naturaleza eminentemente arbitraria del lenguaje ya se había manifestado en la lírica de vanguardia de comienzos de siglo, encabezada por Vicente Huidobro, poeta bilingüe chileno, autor del “creacionismo”¹³.

Según la natural óptica ‘metalingüística’ de Huidobro, cuyas lenguas eran el español y el francés (habiendo escrito toda su obra prácticamente en francés), la poesía y la belleza estaban desligadas de su referente, no eran inmanentes a las cosas, sino una creación del lenguaje: “la cosa creada antes que la cosa cantada”, escribe el poeta en “No

¹² En Hispanoamérica ha habido cuatro momentos antes del mencionado en que los escritores han abordado con especial atención el tema lingüístico. Uno se ubica al inicio de la literatura hispanoamericana, con los cronistas de Indias. El segundo se produce en el Romanticismo, con Sarmiento y su polémica actitud nacionalista ante el castellano. El tercero se hace presente con el Modernismo. El cuarto momento corresponde a los vanguardistas, con Huidobro al frente. En todos estos momentos se quiso encontrar nueva lengua literaria.

¹³ Altamirano y Sarlo nos informan sobre los contactos entre Huidobro y los representantes de las vanguardias poéticas argentinas en Buenos Aires: “[...] cuando Huidobro pasa por Buenos Aires, los que serán jefes de fila del vanguardismo no están allí o no hay condiciones reales para la recepción de su discurso. Borges vivía en Europa, y en 1918 se radicó en Madrid, donde pasó algunos años. A comienzos de la década del veinte, Oliverio Gironde está también en Europa; Güiraldes, un solitario que rechaza las formas de las relaciones intelectuales de esos años, traba en París su amistad con Valery Larbaud, cuyos Poemas de Barna-booth había conocido también en 1918” (1997: 217).

serviam”, verdadero manifiesto literario que echa las bases del creacionismo (Huidobro 1990: 109). En su lírica el bilingüismo dejó su huella en el gusto por la constante deconstrucción lingüística, en la distorsión del lenguaje, en la creación de neologismos que unen raíces de palabras con sufijos, que no se dan en el lenguaje natural. La condición bilingüe de Huidobro, su experiencia con un diálogo incesante entre las lenguas conocidas, determinó su estilo, imprimió en su escritura lo que de ahora en adelante llamaremos la ‘retórica bilingüe del espejo’.

Así, en su poesía "El espejo de Agua" que forma parte del homónimo libro de poesías (1916), la multifacética realidad plurilingüe de Huidobro asume la imagen de un río siempre fluctuante, una imagen en perenne movimiento. La realidad reflejada es, por una parte, siempre la misma y, por otra, siempre diferente. En *Ecuatorial* (1918) un libro de poesías posterior del poeta chileno, en la frase “En los espejos corrientes pasan las barcas bajo los puentes [...]” (Huidobro 1990: 67), se refleja la frase “Mi espejo corriente”, es decir, la imagen del espejo de la poesía “El Espejo de agua” (Huidobro 42). De esta manera, entre los distintos poemas que componen la obra poética de Vicente Huidobro, se extiende una isotopía analógica, de índole especular, sobre el *topic* del “espejo-río”.

Huidobro en su escrito vanguardista *No serviam*, cuya datación el mismo poeta ubica en 1914, postula la creación de mundos posibles, fantásticos, sirviéndose del lenguaje, del *play of musement*:

Hemos aceptado sin mayor reflexión el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo que espera su fauna, y su flora propias [...] (109–110).

El poeta chileno nos trasmite en este pasaje su total certeza acerca la construcción lingüística de la realidad, la posibilidad de crear realidades alternativas.

Ahora bien, entre los años veinte y cuarenta, la generación literaria latinoamericana, formada por Miguel Ángel Asturias, César Vallejo, Mario de Andrade, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y Alejo Carpentier expresa la imposibilidad de “traducir” la realidad americana, va-

liéndose de un lenguaje monológico, el español heredado de Europa. La lengua utilizada se revela inadecuada para describir un multifacético referente extralingüístico. Cuestionamiento que se vuelve el centro de atención de estos escritores, una preocupación que culmina en la obra del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, con su novela plurilingüística *Tres Tristes Tigres* (1964).

Esta postura de deconstrucción ante el lenguaje empleado deja entrever una actitud bilingüe de fondo que, según mi opinión, ha signado la literatura hispanoamericana de este período.

Si, como afirma González Echevarría, la peculiaridad hispanoamericana es el doblez, “esa atopía suspendida entre un aquí y un allá, un viaje perpetuo” (2004: 180), sería entonces legítimo preguntarse acerca de la ‘lengua’ articulada durante este periplo. Un idioma que sabemos bífido, que brota en un pliegue bilingüe, en la diferencia entre el español y las lenguas europeas¹⁴. Dicha lengua ha ‘modelizado’ (en el sentido que Lotman le da al verbo), muchas de las poéticas de las literaturas hispanoamericanas del 1900, entre ellas, el creacionismo de Vicente Huidobro y la literatura fantástica argentina, ésta última objeto del presente estudio. Tales poéticas se originaron bajo el signo de tendencias europeizantes, en la atmósfera cosmopolita que se respiraba en los centros urbanos hispanoamericanos de esa época.

La circunstancia bilingüe explica la explosiva creatividad lingüística de algunos escritores procedentes de las provincias, lejanos del influjo vanguardista del momento. Uno de ellos fue el poeta peruano César Vallejo, nacido en una comunidad andina bilingüe, en el seno de una familia con raíces españolas e indígenas. En 1922, Vallejo escribe *Trilce*, una de las obras cumbres del vanguardismo hispanoamericano. Este libro de poemas es fruto de una connatural creatividad bilingüe que se expresa en la búsqueda del poeta de nuevas relaciones con la realidad a través del lenguaje. Los signos del bilingüismo están

¹⁴ Para Uslar Pietri la “diferencia” consistía en una traducción del mundo americano en términos franceses: “[el realismo mágico o lo real maravilloso]. Era descubrir que había una calidad de desatada fantasía en las más ordinarias formas de vida criolla. Tal vez fue necesario, para darse cuenta de ello, venir a Europa y mirar desde aquel cerrado armario de valores, lo ajeno y original del mundo americano. Muchas veces, en la mesa del café del boulevard, ante los amigos franceses embelesados e incrédulos, desplegábamos la inacabable reata de las formas inusitadas para ellos de la existencia americana. Se nos revelaba entonces, de modo espontáneo, la originalidad tan rica de aquel mundo” (Uslar Pietri 1986: XVII).

presentes en la reflexión metalingüística de la lengua española, en la invención de neologismos que pertenecen a un código particular, privado; en la singular torsión semántica que hace que las palabras adquieran no sólo un significado diferente sino un mayor nivel de significado. *Trilce*¹⁵ cuenta con una estructura poética que fluctúa entre dos lenguas, un *organon* construido sobre las interferencias lingüísticas de un idioma sobre otro. Como sabemos, César Vallejo se propuso desmontar la lengua española, y para ello se valió de otras lenguas. Así escribe:

Salí del español. El francés, idioma que conozco mejor, después del español, tampoco se prestó a mi propósito. Sin embargo, cuando oía hablar a un grupo de personas a la vez, me sucedía una cosa semejante a lo de mis pasos: creía sentir en este idioma, hablado por varias bocas simultáneamente, una cierta posibilidad expresiva de mi caso. Diré asimismo que las palabras *devenir*, *nuançe*, *cuachemar* y *coucher* me atraían, aunque solamente cuando formaban frases y no cada una por separado (1973: 53).

El poema V de *Trilce* se construye según estos preceptos vallejanos, en el cual se opera la corrosión generalizada de la norma morfológica española: los lexemas de la lengua quechua se unen a radicales griegos¹⁶. Actitud disolvente de la lengua española que posteriormente se intensificará en el exilio francés de Vallejo, contexto en el cual el conocimiento obligado de otra lengua y de otra cultura lo llevaron a una situación de extremo extrañamiento ante su lengua de origen, el español. Vallejo, fascinado ante las posibilidades “léxicas” que le ofrecían las palabras de otros idiomas, se preguntaba: “¿No será que las palabras que debían servirme para expresarme [...] estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno sólo de ellos?” (58). Para César Vallejo, sólo una amalgama de todos ellos, una “caprichosa jerga políglota”, era capaz de traducir sus emociones.

¹⁵ “Trilce” es una palabra *mot-valise* que encierra un enigma aún por descifrar. La crítica se halla dividida respecto al origen de la formación de este neologismo. Se ha pensado entre otras hipótesis en la unión de ‘Triste’ y ‘dulce’, o bien de ‘triple’ y ‘dulce’. Para un estudio exhaustivo sobre la formación de dicho neologismo (cfr. Bravo 2000. 333-358).

¹⁶ Enrique Ballón describe el procedimiento poético en estos términos: “Vallejo hiende el fragmento lingüístico hispánico con algunos tímidos clavos, los lexemas de la lengua quechua [...] y luego extiende el procedimiento hasta hacer que los radicales griegos [...] codeen a los lexemas del francés [...]” (Ballón 1986: XIV).

2.5 Exotopías hispanoamericanas

Como en César Vallejo, la condición de extranjero es inherente a todo escritor bilingüe hispanoamericano, ya sea a raíz de su circunstancia de forastero en otro país (especialmente en Europa), por razones de exilio; ya sea por tradición familiar, o por haber nacido en una comunidad bilingüe. En el primer caso, encontramos a Miguel Ángel Asturias, en el segundo, a Jorge Luis Borges, a Alejo Carpentier, a Carlos Fuentes y a Julio Cortázar. En el tercero, a José María Arguedas y a Augusto Rosa Bastos, éste último también signado por un dilatado exilio.

La extranjería reside en el hecho de pertenecer a comunidades bilingües en las cuales se habla español y lenguas amerindias, como el quechua o el guaraní. Los escritores José María Arguedas (Perú) y el Augusto Roa Bastos (Paraguay) fueron, en el período literario mencionado, los representantes más significativos de este tipo de bilingüismo sustractivo que dio una impronta a Hispanoamérica, desde su descubrimiento. Arguedas se vio afectado en su niñez por un bilingüismo sustractivo, debiendo aprehender el español como segunda lengua; Roa Bastos se vio dividido por la diglosia entre el guaraní y el español de su tierra. La obra del escritor peruano buscó cicatrizar la insalvable herida de una dualidad trágica entre el mundo quechua y el mundo de los blancos, con un utópico diálogo entre las partes. Las construcciones lingüísticas y narrativas de las novelas y cuentos de Augusto Roa Bastos nos enfrentan ante la imposibilidad de concebir un lenguaje monológico, el español; nos sugiere la dificultad de alcanzar la verdad, a través de un solo discurso, un solo texto, una única lengua.

Ahora bien, todos estos tipos de bilingüismo dieron conjuntamente a Hispanoamérica, a través de la literatura producida en el período especificado, la perspectiva del otro, de otra lengua, que desglosa, escruta, recompone el español heredado y su correspondiente visión de mundo. Dicha extranjería o “exotopía” (Bajtín 1993) que proviene de una condición bilingüe y bi-cultural es, según Kristeva, citando las reflexiones de Proust, una condición indispensable del escritor, el cual debe colocarse siempre fuera de su lengua como si fuera un extranje-

ro, un traductor (Kristeva 1998: 395). En Hispanoamérica, cabe aclarar, esta condición se dio naturalmente.

Así pues, la distancia exotópica es estructural en la poética de la obra del escritor cubano Alejo Carpentier, nacido en La Habana¹⁷, pero de padre francés “que hablaba perfectamente el español” y de madre rusa “de formación francesa”, como el mismo Carpentier declaró alguna vez. Durante su infancia estudió en La Habana, y a los doce años, como la familia se había trasladado a Francia, asistió por unos años al liceo parisino de Jeanson de Sailly. Experiencia que le dejará un indeleble acento francés, como si la lengua de su padre y su propia lengua materna estuviesen en pugna (cfr. González Echevarría 69). Alejo Carpentier transcurrió su vida en permanente viaje a Francia, pasando más de veinte años de su vida adulta en este país. A pesar del múltiple origen europeo, la lengua literaria de elección de Carpentier fue el español, el cual no sólo refractó un mundo exterior concreto sino también su poliédrica percepción plurilingüe. El lenguaje literario de Carpentier se creó en la relación cultural América-Europa, pero es verdad también que la peculiaridad de su escritura se debió a su formación plurilingüe.

Si toda magia, toda maravilla supone una alteridad, si es una distanciamiento que supone la mirada del otro que observa desde la otra orilla, como sostiene González Echevarría (2004), en la obra de Carpentier, el asombro, la maravilla ante lo americano se origina en el alejamiento dado por el ejercicio de una mirada exotópica dada por otras lenguas. Dichas emociones proporcionarán el componente pathémico de su poética de lo “real maravilloso”. Una de las primeras novelas de Carpentier, *El reino de este mundo* (1949), es resultado de la unión de dos visiones¹⁸, una síntesis de la doble mirada, la francesa y la hispánica, con la cual el escritor resuelve literariamente en mestizaje o simbiosis su dilema bilingüe.

¹⁷ Su condición de extranjero plurilingüe parece ‘agravarse’ aun más de acuerdo con una noticia referida por Roberto González Echevarría, según la cual Carpentier habría nacido en Lausana, Suiza, en 1904 y no en La Habana como el escritor siempre sostuvo. Como piensa Echevarría, el hecho de que Carpentier hubiese ocultado este dato sobre su nacimiento se debe tal vez a que tenía que ganarse la vida en Cuba cuando su padre abandonó a él y a su madre (cfr. 21-31).

¹⁸ Para un estudio detallando sobre este aspecto de la novela de Carpentier, véase Rodríguez Monegal (1974).

La caleidoscópica perspectiva plurilingüe, con su bagaje pathémico de sorpresa y estupor se cifrará ulteriormente en la obra de Alejo Carpentier en la elaboración del “lenguaje barroco”. El barroquismo de Carpentier consiste en una prodigiosa proliferación signica, en una acumulación de *grounds* que delatan el universo polidimensional del escritor. En su prosa se exhiben las admirables y minuciosas selecciones que cada una de las lenguas conocidas le ofrecía de la realidad. En sus textos, se despliegan los atributos (formas, coloraciones, matices, olores), se ostentan las filigranas de una enciclopedia múltiple. En este sentido, son muy ilustrativas las descripciones barrocas de *El siglo de las luces* (1962):

En contraposición de aquella vegetación armada, cubierta de clavos, que impedía trepar a ciertas crestas rematadas por las corosolas maduras era abajo en el mundo de lo cámbrico. Las selvas de corales con sus texturas de carne, de encajes, de estambres, infinitas y siempre diversas, en sus árboles llameantes, trasmutados, aurífiscentes, árboles de Alquimia de grimorios y tratados herméticos, ortigas de sueños intocables, flamíferas yedras, enrevesados en contrapuntos y ritmos tan ambiguos, que toda delimitación entre lo inerte y lo palpitante, lo vegetal y lo animal quedaba abolida. La selva de coral hacía perdurar, en medio de una creciente economía de formas zoológicas, los primeros barroquismos de la creación (1965: 180).

El barroquismo de las novelas de Carpentier es el resultado, en última instancia, de una doble operación de traducción intersemiótica, una maniobra que, por una parte, se instala entre el lenguaje de la escritura y la realidad americana que el escritor se propuso transcribir fielmente¹⁹. Por otra parte, se ubica entre una abigarrada interpretación del mundo y su siempre problemática puesta en discurso. En suma, Carpentier procura traducir en sus textos ese espectáculo privilegiado de una realidad percibida plurilingüísticamente. ‘Omnivisión’ de la realidad que en la obra de Jorge Luis Borges se trabajará con detenimiento, con otras convicciones, en especial en los cuentos “El Aleph” y “Funes el memorioso”.

¹⁹ El escritor cubano postulaba la indiscutible transparencia de los signos lingüísticos, creía en una relación íntimamente homológica entre la palabra literaria y lo real americano, actitud que pone al descubierto su capacidad de interpretar lo real desde diversos puntos de vista.

2.6 Lenguas imaginarias

La exigencia de dar voz a la visión de lo auténticamente hispanoamericano se halla presente en la obra del literato guatemalteco Miguel Ángel Asturias. Este escritor sintió la imperiosa necesidad de expresar una doble visión cultural: “Nosotros debemos dar expresión a un doble pensamiento, a una doble sangre, debemos buscar en el idioma lo que satisface nuestras aspiraciones, nuestra necesidad de comunicación” (cfr. Bellini 1986: 12). Dicho interés proviene del hecho de que el mismo Asturias pudo contar con una doble visión, conformada, en parte, por su bilingüismo tardío²⁰, por el diálogo entre su lengua madre, el español y el francés del exilio²¹, reciprocidad lingüística acentuada por su labor de traducción del español al francés del *Popol Vuh* o “Biblia maya”.

La búsqueda estética a través del lenguaje, la acuñación de la deslumbrante retórica de *Hombres de maíz* (1949), la más ambiciosa de todas sus obras, fueron labradas por el fértil roce de dos lenguas, el español y el francés, por el feliz encuentro de dos sistemas de modelización secundarios: la estética del surrealismo parisino y el animismo indígena de las antiguas culturas centroamericanas. En dicha obra, Asturias expresa, gracias al distanciamiento que pudo establecer en Francia respecto del español, las dimensiones ocultas de las palabras, las cuales, según el escritor, deberían expresar la realidad americana. El “idioma americano”²² del escritor guatemalteco es una lengua imaginaria que rompe con las estructuras mentales, cognitivas de la tradi-

²⁰ François Grosjean, en uno de los capítulos de su célebre libro *Life in two languages*, dedicado al tema del bilingüismo, incluye una lista de personalidades ilustres que eran bilingües, entre ellas menciona precisamente al escritor bilingüe hispano-francés Miguel Ángel Asturias” (también en Titone 1995: 74).

²¹ Asturias durante el período 1924-1933 vivió en París como estudiante, corresponsal periodístico y escritor, descubriendo y explorando el Viejo Mundo, experimentando a la vez con el surrealismo y el socialismo, y estudiando etnología en la Sorbona, donde participó en la traducción al español del *Popol Vuh* o «Biblia maya» (cfr. Martín 1992: XXI).

²² Como sostiene Luis Harsis en su libro *Los nuestros*: «Asturias persigue lo que él llama el “idioma americano”, contra el “purismo castellano”, las imitaciones españolas. Rompe con las estructuras mentales de la tradición española, quiere resucitar y robustecer el lenguaje, pero no con regionalismos, sino desde adentro, reestructurándolo » (1981:102 y sig.).

ción española. Asturias forja un interlecto estilístico²³, cuya base, la lengua española, está sujeta a una transformación hasta conseguir una estructura análoga a la de las lenguas indígenas.

Ahora bien, la tentativa de idear una lengua imaginada, no ya en lo estilístico sino radicalmente, en lo más entrañable de la lengua está presente en la narrativa del escritor peruano José María Arguedas, hijo de un abogado blanco, que vivió hasta los 9 años entre monolingües quechuas “en el seno, en la materia del idioma, sumergido totalmente en ella” (Rouillon 1979: 380), para ingresar sólo después en el ajeno mundo del español. Arguedas sentirá ante el castellano la imperiosa necesidad de: “realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno, comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu” (Arguedas 1976: 402). El *zumbayllu*, trompo que resonaba sinestésicamente en uno de los patios de la infancia de Ernesto, protagonista de la novela autobiográfica *Los ríos profundos* (1958) es una figura retórica bilingüe que transfigura la lógica y la percepción dadas por el código español. El término *zumbayllu* es parte de una lengua imaginaria, por medio de la cual el escritor procuró no sólo reconciliar dos maneras diferentes (y socialmente antagónicas) de percibir el mundo, sino de resolver su propio conflicto entre dos lenguas. En la peculiar morfología del lexema *zumbayllu*²⁴, se articulan dos universos culturales, el del quechua y el del español; se conjugan dos “estesías” disímiles, esto es, las diferentes percepciones de sensaciones que una y otra lengua privilegian. La estructura de

²³ Cabe aclarar que las obras de Asturias, como nos lo recuerda Rosalba Campra, llevan a cabo una operación lingüística de índole estilística, cuyo objetivo consiste en recuperar una base mitológica (cfr. Campra 2000: 103).

²⁴ Cito a continuación el pasaje extraído de *Los ríos profundos*, en el cual Arguedas ilustra el origen de la morfología del lexema *zumbayllu*: “La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves.” Y continúa: “Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado, o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan y forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los *illas* causan el bien y el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu*” (1986: 52).

la novela *Los ríos profundos* se origina precisamente en el dilema de estas dos perspectivas, de dos formas disímiles de concebir el universo: la visión mítica india y la visión del blanco terrateniente.

Para el bilingüe Arguedas, la unión de lengua y cultura eran inseparables: “La palabra es nombre de cosas o de pensamientos o de reflexiones que provienen de las cosas. Lo que es realidad verbal es realidad-realidad” (Cornejo Polar 1976: 55). En este sentido, Arguedas coincide con la tesis Sapir-Whorf, cada lengua modela un punto de vista sobre el mundo, establece una determinada percepción de la realidad y no otra.

La crítica ha escrito generosamente sobre la técnica lingüística de la obra literaria de Arguedas²⁵, exponiéndonos la paulatina creación y formación de una lengua imaginaria, que el escritor peruano inicia a elaborar en *Yawar-Fiesta* (1941) y culmina en *Los ríos profundos*. El escritor peruano confirió al castellano la capacidad de transmitir la sensibilidad india. Dicha técnica estriba en trasladar la estructura sintáctica del quechua al español, por medio de “sutiles desordenamientos” que volvían esta lengua “el modelo justo, el instrumento adecuado” para traducir el alma quechua, “para comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu”. De esta manera, según Rouillon, “Arguedas abre para el castellano nuevas zonas del mundo, nos descubre nuevos espacios habitables, transforma nuestra manera de ver el mundo y descubrir nuevos ángulos del universo” (Rouillon 1976: 145-146).

La heroica labor lingüística de Arguedas, su “vía crucis”, como él mismo la llamó, tendía un puente a su desgarrada condición bilingüe. Pero, como sabemos, su obra culminó trágicamente, en la disolución lingüística, en la afasia y el babelismo de su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), en la cual el lenguaje y el mismo escritor aparecen despojados de su función primordial de comunicar²⁶.

En la narrativa del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos se despliega la dualidad fundamental ‘castellano/guaraní,’ ‘escrito/oral’ con sus múltiples connotaciones (‘padre/madre’, ‘dominante/dominado’,

²⁵ De importancia capital es el artículo escrito por Arguedas “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” (1976). Véase también los estudios críticos de Cornejo Polar (1976) y Rouillon (1986).

²⁶ Véase Vargas Llosa (1980 : 1-28).

‘exilio/tierra natal’). Sus construcciones narrativas se apoyan sobre una reflexión sobre el lenguaje, sobre la necesidad de dar cuenta del carácter mestizo de la cultura paraguaya. Su lengua literaria es capaz de unir las dos lenguas en relación diglósica de Paraguay, en el cual el español prevalece sobre el guaraní. En su novela *Yo el Supremo* (1974) reescribe el período de la dictadura del Doctor Francia en Paraguay (1766-1840). Roa Bastos reelabora la experiencia en español sobre la base de la sintaxis de la lengua guaraní, de modo tal que la sintaxis española reproduce una oralidad en guaraní.

El bilingüismo total y conflictivo, vivido desde la infancia es una de las fuentes primeras de la práctica y la teoría de la escritura de *Yo el Supremo*. La diglosia estructura su obra. Como sostiene Ezquerro, la convivencia de las dos lenguas se ha ido modificando en su obra hasta terminar en la guaranización del castellano: aglutinación y metaforización, alteraciones sintácticas, contaminación fonética muy propias de la oralidad guaraní (cfr. Ezquerro 2004: 66). En *Yo el Supremo* son sumamente llamativos los desmembramientos de las palabras españolas, creados bajo la óptica aglutinadora del guaraní, tales como “Historia de entretén-y-miento” (2004: 158) o “la enferma-edad” (211), ambos extrañamientos del español, resultado de una mirada exotópica de la identidad monolingüe de esta lengua.

A estas transformaciones lingüísticas y retóricas del idioma español que opera Roa Bastos en su novela se suma la retórica bilingüe del doble, a la que hemos aludido precedentemente. Una expresión de las dualidades es la de ‘escritura–oralidad’. Las palabras en *Yo el Supremo* cambian constantemente de significado: “Cuando te dicto las palabras tiene un sentido, otro, cuando las escribes. De modo que hablamos dos lenguas diferentes” (158); en otro pasaje leemos “escribir es despegar la palabra de uno mismo (161).

La retórica bilingüe del espejo, que ya que se prefiguraba en los juegos con el significante lingüístico en el primer cuento de Roa Bastos “Lucha antes del alba” (1930), se amplía en *Yo el Supremo*. La palabra del dictador se disuelve en una proliferación de diferentes tipologías textuales y discursivas, que instauran entre sí relaciones especulares y conforman múltiples desdoblamientos. Uno de ellos son los reflejos especulares de la modalidad narrativa de la doble persona (“Yo/él”) que leemos en el siguiente pasaje: «Quien pretende relatar

su vida se pierde en lo inmediato. Únicamente se puede hablar de otro. El “Yo” sólo se manifiesta a través de “él”. Yo no me hablo a mí. Me escucho a través de “él”». “(158). La idea de duplicidad especular se encuentra asimismo en los dobles textuales: el cuaderno privado escrito por el dictador, narrado por un “yo”, es doble de la circular perpetua escrita por un “él” institucional.

2.7 Otros espejos bilingües

En lo que fue llamada la segunda generación de escritores del siglo XX, se encuentra la poética bilingüe de Carlos Fuentes. La descubrimos (sólo para citar los textos donde éstos se hacen más evidentes) en los desdoblamientos de sus personajes, en los espejos entre el inglés y el español de su novela *Zona Sagrada* (1967) instaurados entre los nombres, por ejemplo, de dos de sus protagonistas: Isabel y Elizabeth. La estética bilingüe también se halla inscrita en los fantásticos espejismos dados entre el francés y el español que vinculan los personajes de su famosa *nouvelle* fantástica *Aura* (1962): el joven historiador Felipe Montero y el general Llorente, autor de las memorias en francés que Montero tiene que trabajar. En un pasaje de esta breve novela leemos la emblemática frase especular “Yo soy Felipe Montero y Felipe Montero soy yo”. La cláusula coordinada reproduce el enfrentamiento especular de la estructura sintáctica del español “Yo soy Felipe Montero” y la del francés ‘*Felipe Montero c’est moi*’ (Fuentes 1997).

En la literatura de Carlos Fuentes el desdoblamiento y la multiplicación indican una búsqueda de unificación de opuestos dados por esa temprana tensión entre las lenguas española e inglesa: el castellano, la lengua de su familia mexicana; el inglés de su escuela primaria en Washington, donde su padre se desempeñaba como diplomático. Fuentes creció en un país de lengua inglesa en una cultura vivida y pensada en inglés. De niño luchó por conservar el español, para él, el idioma quería decir “nación”. El lenguaje desde su infancia estará sujeto a la idea de lucha, de reconquista (cfr. Carballo 1965: 432). En su libro de relatos *Los días enmascarados* (1957), había ya recreado esta connatural necesidad de entablar una lucha idiomática, pero esta vez no ya con el inglés sino con las palabras castellanas, con una literatura

feudal, heredada, orgullosa de su envejecimiento, en estos textos Fuentes enfrentó el español a una oralidad viviente que se adecuaba mejor a la realidad “múltiple” de la América hispana.

En el período de lo que fue llamado el “post-boom”, una auténtica pasión bilingüe encuentra expresión en el elocuente regodeo de la lengua de un traductor de oficio, y un avisado lector de literatura traducida al español. Me refiero a Guillermo Cabrera Infante, escritor cubano que durante los primeros años del gobierno de Fidel Castro se desempeñó en Bruselas como agregado cultural (1962-1965), para luego, una vez interrumpida su relación con el gobierno castrista, exiliarse definitivamente en Londres. Durante estos años escribe su novela plurilingüística *Tres Tristes Tigres* (1964), influenciado por los grandes ilusionistas del lenguaje: Lewis Carroll, Lawrence Sterne y James Joyce (de quien fue traductor). La actitud bilingüe de experimentación del autor, acrecentada en el exilio por un distanciamiento lingüístico y cultural respecto de su español “cubano”, están presentes en la desbordante creatividad lingüística de Bustrófedon, uno de los personajes de la novela.

Bustrófedon, alter-ego de Cabrera Infante, es el verdadero protagonista de *Tres Tristes Tigres*, incansable inventor de trabalenguas y, compositor de hilarantes retruécanos. El plurilingüismo del traductor Cabrera Infante se advierte en la descomposición de las palabras, en sus componentes fonéticos o gráficos que lleva a cabo Bustrófedon para dar vuelta una frase, como si se estuviera leyéndola en un espejo; en la creación de una nueva lengua aglutinante, un *slang*; en la intención de nombrar las cosas por otro nombre, en la “bachata” última, página impar invertida frente a su contenido, como si la página par se estuviera mirando en un espejo de papel²⁷.

La retórica bilingüe del espejo en Cabrera Infante coincide en última instancia con la propuesta por Huidobro, por Roa Bastos, pues indica el fundamento de una visión ambigua que supone admitir que la realidad que vemos, tocamos, oímos y gustamos es susceptible de ser encarada desde una perspectiva diferente, esto es, desde otra lengua que da la capacidad para hacer variaciones, para modificarla.

²⁷ Para un análisis detallado de este aspecto de la novela, véase Rodríguez Monegal (1974: 331-362).

2.8 Bilingüismo y literatura fantástica en el Río de la Plata

A principios del siglo XX, un lugar de encuentro intercultural fue sin duda la ciudad de Buenos Aires, donde confluyeron tanto inmigrantes del interior, en busca de trabajo y fortuna, como inmigrantes de la Europa decimonónica. Los primeros flujos de inmigración europea llegaron al puerto de Buenos Aires hacia 1880, y ya en el año 1905 tres millones de extranjeros habían entrado en la Argentina. La ciudad del Río de la Plata adquirió una doble semblanza, se convirtió desde entonces en una urbe donde se hacía difícil distinguir la frontera entre Europa y América, entre la metrópoli civilizada y la urbe salvaje, bárbara. Se hablaban dialectos y lenguas españolas, como el vasco y el gallego; el italiano, el polaco, el ruso, el árabe, el armenio, y el yidish. También, dos lenguas de minorías: el francés, que era una lengua de un grupo de hablantes, a la vez que objeto de estudio y lengua de cultura, y el inglés, que era instrumento de comunicación dentro de una comunidad reducida de extranjeros, que contaba con gran peso en lo económico y prestigio en lo social. En otras palabras: a la heterogénea realidad social del Buenos Aires finisecular correspondía una serie de sociolectos que podríamos sintetizar, para los hispanohablantes, en un código elaborado y un código restringido de tipo rural; y para los inmigrantes, una interlengua, representada por el habla de los recién llegados que intentan apropiarse del idioma de la tierra de elección.

Como sugiere Angela Di Tullio (2003), la magnitud del aluvión inmigratorio que arribó a la Argentina a fines del siglo XIX fue efectivamente evaluada por un problema que provocó, cabe subrayar, pasiones endémicas en la población autóctona como el temor de que el país no se encontrara en condiciones de asimilarlo, no sólo por su poca densidad demográfica, sino también por una aún incompleta identidad cultural (cfr. Di Tullio: 26). La elevada introducción de inmigrantes fue vista pathémicamente como una amenaza de caos -cultural y lingüístico- a partir de datos, como el mantenimiento de diferentes lenguas que podían llegar a constituir islotes dentro de una nación que pretendía ser homogéneamente hispanohablante, la existencia de variedades de contacto, como el cocoliche; la irrupción de jergas plebeyas, como el lunfardo o el orillero; la formación de un supuesto “idioma de los argentinos”. Ante el peligro, la élite activó las actitudes de

defensa y protección del bien amenazado por el enemigo extranjero. El hispanismo fue la respuesta más adecuada (cfr. 47).

Ahora bien, en la década de los ochenta del siglo pasado, ya se perfilaba un bilingüismo de minorías selectas y aditivo que se opondrá al bilingüismo popular y especialmente sustractivo que sufrirán las masas inmigratorias, obligadas por las políticas lingüísticas vigentes a olvidar sus lenguas originarias. Escritores argentinos de la época pertenecientes a la clase alta porteña, como Lucio V. Mansilla y Miguel Cané, siguiendo, en parte, la tradición bilingüe de la generación de escritores del 37, solían emplear palabras extranjeras, giros, oraciones de otros idiomas en sus textos, especialmente en francés, como índices de prestigio, cultura y distinción de su cosmopolitismo (cfr. Di Tullio 66). Del mismo modo, en el siglo XX, al poliglotismo de la clase alta, un bilingüismo aditivo, se contrapondrá el bilingüismo corriente, es decir, de orden sustractivo²⁸.

En la década de los cuarenta, el grupo de escritores que se reunieron en torno a la revista literaria porteña *Sur*, constituida por su fundadora y directora, Victoria Ocampo, su hermana Silvina, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, entre otros escritores, no consideraba peligroso para la identidad cultural argentina el uso de la lengua extranjera (el francés en los tres primeros escritores; el inglés, en Borges) cuando se trataba de uno de sus miembros, mientras que la pluralidad lingüística puesta en escena por la inmigración le parecía una mezcla conflictiva. Había, pues, como lo indican Altamirano y Sarlo, un criterio de 'mala' heterogeneidad y una heterogeneidad deseable:

La relación 'mala' o 'buena' con la lengua extranjera se define *desde el origen*: la biografía social e intelectual pone el marco dentro del cual se establece la legitimidad de una lengua. Como descendiente de la élite criolla, Victoria Ocampo no estaba encerrada dentro de una lengua extranjera inmigratoria, sino que su clase le transfería la libre elección de la lengua extranjera como signo de distinción mundana, de refinamiento cosmopolita y de libertad. Esta ideología de 'manejo refinado' de la lengua sólo podía sustentarse sobre una relación prelingüística con el castellano rioplatense, lengua segura por llegar hasta ella a través de las relaciones de sangre y herencia, no de adopción y adquisición [...] (281).

²⁸ Véase también Fuentes (1999: 299).

Los americanos 'originales' (esto es: quienes no provienen de la inmigración última) son protagonistas de un incesante trabajo de traducción en el cual, con la libertad que da la propiedad mezclan legítimamente palabras "francesas, italianas, inglesas, alemanas". Este poliglotismo funda su virtud en el origen de quienes realizan las mezclas de palabras, transfieren los textos de una lengua a otra, y están habilitados para cribar el español (como admira Victoria Ocampo en Gómez de la Serna) con otras lenguas [...] (282)

Monolingüismo y polilingüismo configuran rasgos profundos de la cultura intelectual argentina de esos años. La exclusión de la lengua extranjera culta se ejerce sobre quienes no tienen el español rioplatense como lengua de origen: en esta paradoja de las lenguas vuelve a plantearse uno de los conflictos que definen la situación cultural rioplatense (283-284).

Pero no sólo una paradoja de las lenguas fue la que caracterizó el escenario cultural argentino de esta época, sino también una paradoja de orden 'pasional'. Si para los inmigrantes Argentina representaba la posibilidad de la utopía, la esperanza de una vida mejor; los argentinos nativos habrían llegado al final de una edad de oro, al término, en última instancia, del deseo del conquistador español. En la población autóctona ya crecía, con la llegada de la inmigración, no sólo el temor sino también la nostalgia de un pasado mejor. Hubo en esa época un fuerte contraste entre dos pasiones de orden 'temporal': la esperanza de los inmigrantes, que miraban hacia el futuro y la nostalgia de los argentinos, orientada hacia un pasado que percibían como mejor. En varios textos de Borges estas pasiones opuestas se organizan en una suerte de oxímoron. Un ejemplo lo constituye su relato "*There are more things*" (*El libro de arena* 1971), cuyo protagonista, narrador en primera persona (que comparte algunas características con Borges), viaja de Texas (donde estudia un doctorado) a la Argentina, tras recibir la noticia de que su tío Edwin Arnett había muerto en Turdera. El protagonista verá por última vez la casa de su tío, ubicada en la periferia sur de Buenos Aires, donde el narrador había pasado parte de su infancia. La finca será luego vendida a un misterioso forastero, Max Preetorius, que la hará refaccionar para hospedar a un enigmático habitante de semblanzas no humanas.

A través de una topografía pasional, específicamente delineada sobre el espacio de los alrededores de la ciudad de Buenos Aires, el escritor argentino alude en "*There are more things*" a una metrópoli atravesada por las pasiones disfóricas de sus originales o legítimos

habitantes, relacionadas con el pasado: la “nostalgia del tiempo” y “la nostalgia del espacio”²⁹. Borges en este relato hace referencia a una ciudad aluvional estigmatizada por las foráneas interferencias de la pasión eufórica de la esperanza, emoción del futuro, de la utopía, como dijimos, que evoca en los textos del autor de *Ficciones* temporalidades relacionadas con los fenómenos inmigratorios y la modernización. Estos procesos cambiaron radicalmente, a partir de los años veinte, la familiar fisonomía de la Buenos Aires de Borges. Más tarde en los años 60 (momento al cual hace referencia el cuento) se sumará a éstos el auge de nuevas tecnologías, el afianzamiento social de las masas inmigratorias y la expansión urbanística en la periferia.

Ahora bien, en las próximas páginas nos centraremos en el privilegiado bilingüismo aditivo e individual de una generación de escritores de literatura fantástica, junto a las emociones que condicionaron tal circunstancia social e individual. En lo específico, enfocaremos desde esta perspectiva nuestro análisis en las narrativas de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar.

Cabe aclarar que la elección de abordar conjuntamente las poéticas de Borges y Cortázar, se debe además a que Cortázar no sólo fue heredero directo de Borges sino también de la generación de escritores plurilingües que lo precedió, y con la cual llegó a colaborar publicando cuentos y reseñas en *Sur*. Cortázar, además de haber nacido en un ambiente bilingüe, supo perfeccionarse como autodidacta en el conocimiento de idiomas extranjeros, siguiendo al pie de la letra los preceptos del plurilingüismo cosmopolita rioplatense que caracterizó el ambiente intelectual del momento.

Para una élite intelectual bien educada, como la argentina de los años cuarenta, a la cual pertenecían Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, su hermana Silvina y Jorge Luis Borges, el multilingüismo

²⁹ Borges en “El advenimiento de Buenos Aires” (*Borges en sur*, 2003) declara: “Sospecho que cada uno [barrio de Buenos Aires] es una especie de tácito convenio o de conspiración amistosa y está vedado a quienes no pertenecen a él. Cabe, sin embargo afirmar la realidad de una división que ha entrado en el habla. Las dos corresponden a una nostalgia. El Norte es nuestra nostalgia de Europa; el sur, nuestra nostalgia del pasado. La primera de esas nostalgias es el espacio [...] la segunda de esas nostalgias es más patética, porque no es del espacio sino del tiempo y del irrevocable tiempo que fue. Por eso cuando extraño Palermo [barrio de Buenos Aires] no lo busco en el poniente sino lo busco en el Sur” (29).

fue sin duda una ventaja. Conocer más de una lengua les permitió viajar con facilidad, conseguir buenos trabajos, leer libros en su lengua original, descollar en conversaciones en las que intervinieran juegos de palabras y códigos privados, como los célebres juegos interlingüísticos de Xul Solar, artista plurilingüe argentino, entrañable amigo de Borges. El conocimiento de otras lenguas daba además la posibilidad de disfrutar de la refinada virtuosidad de saber más porque se cuenta con la prerrogativa de trasponer las fronteras del monolingüismo.

No es casual que la narrativa fantástica de Macedonio Fernández y la producida posteriormente en los años cuarenta hayan florecido en un contexto cultural plurilingüe. La Buenos Aires de *Ficciones* de Borges es un punto neurálgico de lenguas, modas y mundanidad que favorecen la comunicación interlingüística e intersemiótica, un clima donde florece una Babel lingüística y cultural.

La narrativa fantástica rioplatense que prospera alrededor de los años cuarenta es entonces fruto de un polimorfismo cultural que nace en la ciudad de Buenos Aires, derivado de múltiples aportes migratorios y de la influencia de diferentes culturas: inglesa, francesa, alemana y otras. Según Saúl Yurkievich, en América Latina esta narrativa adquiere importancia en contextos más urbanizados, más modernos, en los ambientes donde tiene lugar un nivel de desarrollo que favorece la creación de productos sofisticados, ahí donde se pueden instaurar:

[...] esos interregnos estéticos -interludios de azores y terrores placenteros-; allí donde la literatura, desgravada de las urgencias de lo real empírico, de los tributos y sumisiones al mundo fáctico, pueda asumir su máxima autonomía[...] Los artífices de construcciones imaginarias proliferan allí donde la conexión con lo metropolitano es mayor y más activa, en las capitales vinculadas al intercambio internacional, en las urbes babélicas cuyo afán cosmopolita provoca un constante acarreo de signos y de íconos desde los centros de almacenamiento a la periferia. La literatura fantástica se da mejor en el ambiente más mundano, el menos regionalista y menos etnocéntrico, el de los lectores de la biblioteca universal[...] (Yurkievich 2004: 35-36).

Por este motivo Borges llega a afirmar que la literatura fantástica argentina se anticipa en todo el continente hispanoamericano:

Pensemos que somos acaso la primera nación de América latina que está ensayando, ensayando con felicidad, la literatura fantástica, pensemos que en casi toda América Latina la literatura no es otra cosa que un alegato político, un pasatiempo folklórico o una descripción de las circunstancias económicas de tal o cual clase de población, y que aquí, en Buenos Aires, ya estamos inventando y soñado con plena libertad (Sorrentino 2001)

Esta narrativa fue escrita esencialmente por una generación de escritores-traductores, atentos y privilegiados lectores de una biblioteca universal multilingüe. Y tal vez por ello el procedimiento de la traducción se convierta en una suerte de ADN de esta narrativa, en muchos casos, un modelo textual. Me refiero a la traducción y sus variantes, tal como la definió Jakobson, que constituirá la base de la narrativa fantástica rioplatense³⁰. La realidad se presenta en la narrativa fantástica del Río de la Plata como un texto de diversa índole semiótica; la narración se comporta como una transcripción de la realidad.

Borges define en un pasaje de una reseña “Cuentos del Turquestán” publicada en *Sur* la naturaleza misma de lo fantástico argentino, amalgamando subrepticamente los dos bilingüismos que caracterizaron la Argentina de las primeras décadas del 1900: los privilegios que le ofrecía su plurilingüismo y la metáfora distanciadora de los “conventillos” de las masas inmigratorias:

Los cuentos de que hablaré son oriundos de las dos regiones del Turquestán [...] fueron traducidos primero al ruso por Ostrumof, y de allí al alemán [...] y finalmente después de esos *conventillos étnicogeográficos del destino*, cayó un ejemplar a mi casa, fácilmente el único en la ciudad [...] Que un argentino hable (y aun escriba) sobre la versión alemana de la traducción rusa de unos cuentos imaginados en el Turquestán, ya es magia mayor de la esos cuentos. Es un énfasis de la multiplicidad del tiempo y del espacio, es casi una invitación a la metafísica (*Textos recobrados 1919–1929*: 260, énfasis mío).

³⁰ Proceso textual igualmente presente en la narrativa fantástica del uruguayo Felisberto Fernández, en su variante de traducción intersemiótica de dos sistemas de signos: la música y su transcripción verbal, narrativa.

2.9 La literatura fantástica argentina

Cabe recordar muy brevemente que la narración fantástica aparece en Hispanoamérica en el siglo XX, en tres momentos diferentes. El primero, con el modernismo, a principios de siglo; con la narrativa de Gutiérrez Nájera y Ruben Darío, y en Buenos Aires con Leopoldo Lugones, en todos ellos sería notable la influencia de Edgar Allan Poe, también presente en la vertiente modernista de los cuentos del uruguayo Horacio Quiroga. El segundo momento, vinculado con los principios de las vanguardias, se manifiesta en los textos de Macedonio Fernández, Felisberto Hernández y Julio Garmendia. Las poéticas de estos narradores se pronuncian por la inserción de lo fabuloso y lo sobrenatural, por la des-realización de convenciones narrativas realistas, por la ruptura de la mimesis. El tercer momento se produce en la década de los cuarenta³¹, en un contexto donde convive lo nacional y lo extranjero, lo antiguo y lo moderno, en el cual, como dijimos, interactúan múltiples y variados códigos lingüísticos y estéticos. Esta narrativa encabezada por Borges, será consecuente con los preceptos de Macedonio Fernández, al cuestionar la realidad mediante la inclusión de lo irreal. Lo fantástico rioplatense, a partir de las narrativas de Borges y de Bioy Casares, genera una sensación incierta de la realidad.

Entre 1939 y 1945, época en la que la revista *Sur* se consolida, se comienza a formar un género esencialmente argentino y contemporáneo de la literatura fantástica, con características propias. *Sur* vuelca su mirada sobre América, la revista se convierte en el principal órgano difusor de la literatura fantástica argentina

La narrativa fantástica argentina, a partir de ese momento construye un sistema literario que recoge las tradiciones hispánicas de escritores como Lugones, Alfonso Reyes, Macedonio Fernández, entre otros autores de fama internacional. Hay en la literatura fantástica argentina un manifiesto rechazo de la literatura naturalista o realista tradicional, hay una predilección por las narraciones fantásticas, por la novela policial de tradición británica, y una actitud lúdica paródica, un manejo sutil de la ironía, que presumimos fruto del distanciamiento y del arte cotidiano de la auto-ironía tan característicos de las personas bilingües.

³¹ Véase Morillas (1994:107–118).

3.1 Los idiomas de Borges

Jorge Luis Borges fue bilingüe desde la infancia, creció en una familia donde se alternaban el inglés y el español. De niño aprendió a leer la lengua inglesa, dado que su abuela paterna, Fanny Haslam, era escocesa y le había hecho conocer el inglés, a través de la lectura de revistas británicas (Jurado 1980: 34). Junto a su hermana, luego perfeccionó su formación en este idioma con una institutriz inglesa. De Borges sabemos por las numerosas biografías que se han escrito sobre su vida¹, que el español fue el idioma materno y que lo aprendió a leer precisamente con su madre Leonor Acevedo de Borges, la cual provenía de familias argentinas y uruguayas tradicionales. Por este motivo fue para el escritor la más ‘tangibile’ de sus lenguas, fue el castellano de la escuela en Buenos Aires, de la vida externa, de los antepasados. El inglés, lengua heredada por parte del padre, fue, en cambio, la lengua “semántica” por excelencia, la de la cultura libresca, de las ficciones. El idioma inglés quedó, pues, inseparablemente vinculado al placer de leer y fue el código que le dio acceso al mundo de los libros” (Rodríguez Monegal 1993: 19). A los siete años escribió en inglés un resumen de la mitología griega. *La visera fatal* fue su primer libro redactado en esta lengua; a los nueve años tradujo “El príncipe feliz” de Oscar Wilde. De acuerdo con los datos proporcionados en la biografía de Alicia Jurado, Borges leyó en español desde temprana edad, además de *El Quijote* (luego de haberlo leído en inglés), el *Cid*, también

¹ Véase Jurado (1980); Rodríguez Monegal (1993) Vázquez (1996) y Williamson (2007).

las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez, que narraban una vida más elemental, más primitiva (Jurado 1980: 35).

En la primera experiencia de Borges del inglés y del español hablados en su casa, hallamos ya los significados afectivos y “pasionales” que les atribuiría a cada idioma. Cada lengua representaba para el niño un modo diferente de relacionarse con sus familiares y con dos sistemas culturales disímiles: “Cuando le hablaba a mi abuela paterna lo hacía de una manera que después descubrí que se llamaba hablar en inglés y cuando hablaba con mi padre o mis abuelos maternos lo hacía en un idioma que después resultó ser español”, según refiere el escritor en un entrevista citada en la autobiografía de Rodríguez Monegal. Más que dos lenguas diferentes, el inglés y el español parecían más bien dos modos de dirigirse a una persona, como llamarla por su apellido y no por su nombre propio o apodo (Rodríguez Monegal 20). Para Borges cada uno de estos idiomas fue “un modo de sentir el universo o de percibir el universo” (“El oficio de traducir”, *Borges en Sur* 325). Cada lengua aprendida fue algo heredado, una tradición, y una manera de sentir la realidad, y no un simple repertorio de símbolos. El inglés para el escritor argentino fue la lengua de la cultura, mientras el español estuvo asociado ya desde la infancia a las actividades domésticas (Rodríguez Monegal 21). Por ello el castellano (especialmente su fonética) será la lengua de los afectos, cuyos sonidos y tonalidades reconocería, años después, a su regreso de Europa, en el vernáculo idioma de Buenos Aires, sobre el que escribirá textos fundamentales como *El idioma de los argentinos* (1928).

Si la lengua inglesa para el escritor argentino fue la lengua semántica por excelencia, el código de acceso a la cultura, la llave para perseguir los sueños o descifrar mundos invisibles²; el lenguaje de los orilleros, del truco, que recrea en su obra, fue eco de otro idioma, con el cual logró construir espacios imaginarios más concretos, en los que pudo reinventar ese lenguaje de resonancias afectivas del primer contacto con el mundo, esto es, de la comunicación auditiva con el cuerpo materno. Dicha lengua fónica, que podemos leer por ejemplo en las

² Para profundizar el tema de la incidencia de las lenguas en la vida y obra de Borges, véase Rodríguez Monegal (1993).

páginas que Borges dedicó a la descripción del truco³, remite a una palabra aún no subordinada al concepto, donde el significante verbal ignora los significados. En los espacios míticos de Buenos Aires, el joven escritor liberó la palabra de su perentoria tarea de representar el significado de los signos, allí pudo desestabilizar su férrea creencia en el sistema de significación arbitrario del lenguaje, originada por la relatividad de su bilingüismo; allí pudo doblegar los significados a lo vocálico, y volver idealmente a la unidad originaria de la lengua materna. No es casual que en una conferencia sobre la creatividad plurilingüe de su entrañable amigo, Xul Solar, defina precisamente el español rioplatense como el “único idioma capaz de expresar ternura y cariño” y ser “grande en lo que mira a las emociones” (Borges 1980).

El inglés, como dijimos, fue, en cambio, la lengua de la escritura y de la lectura. La fantasía, la irrealidad, los sueños serían para Borges los contenidos prodigiosos que le habían transmitido las lecturas en este idioma (cfr. Rodríguez Monegal 23). En su experiencia de políglota era habitual relacionar el carácter de un pueblo a la lengua que habla. Así describe en “Inglaterra” (*La Nación* 1962) sobre una de sus lenguas, el idioma inglés, y su literatura. Una lengua taciturna que, a diferencia del idioma oral de los argentinos, se expresa mediante la escritura:

Ese múltiple origen [de Inglaterra] es reflejo en el idioma inglés, que a un tiempo es latino y germánico y que dispone, para cada concepto, de una breve y común palabra sajona y de una voz romana. Otras naciones hay que se expresan mediante el mármol, el color o la música: la palabra escrita es el instrumento del taciturno inglés, que ha dado a la memoria y a la imaginación de los hombres la más diversa, prodigiosa y sensible de las literaturas.

Según un célebre estudio crítico de Ricardo Piglia, el doble linaje de Borges, el argentino y el inglés, se transformó en la oposición entre las

³ “El diálogo se entusiasma hasta el verso, más de una vez. El truco sabe *recetas* de aguante para los perdedores, *versos* para la exultación [...] El truco es buen *cantor*, máxime cuando gana o finge ganar. *Canta* en la punta de las calle de nochecita, desde los almacenes con luz [...] Considero los jugadores de truco. Están como escondidos en el *ruido* criollo del *diálogo*, quieren espantar a *gritos* la vida. Cuarenta naipes -amuletos de corazón pintado, mitología barata, exorcismos- le bastan para conjurar el vivir común (*Evaristo Carriego, Obras Completas II* 145–146 énfasis mío). Sobre este aspecto de la lengua de Borges, véase Barchiesi (2005, 2007).

dos lenguas, el español y el inglés, en la división de su obra según dos sistemas de relatos, dos modos de manejar la ficción. Por una parte, hay textos relacionados con la voz, el relato oral, el culto del coraje; por otra, una serie de textos relacionados con la lectura, la traducción, la biblioteca, el culto a los libros, el saber, la parodia y el apócrifo como estructura fundamental (Piglia 1980: 94). Pero además hay que tener en cuenta que el hecho de que Borges se haya movido siempre entre dos culturas, la inglesa y la argentina, determinó no sólo dos tipos de relatos, sino también dos estilos textuales como escritor y como traductor.

Algunos interesantes estudios sobre comunicación intercultural⁴ señalan que las culturas varían según su orientación de la comunicación hacia lo que Edward Hall definió el “texto” o el “contexto”. El “contexto” es la información almacenada e implícita, esto es, la cantidad de información que se supone que el interlocutor o el lector posee sobre un determinado asunto; el “texto”, en cambio, es la información que efectivamente se transmite. Hall afirma que el contexto es un aspecto fundamental de una cultura y que sus miembros se verán impulsados hacia una comunicación centrada en el texto o en el contexto, según la orientación de la cultura a la cual pertenecen. La propuesta de Hall (1976, 1983, 1990) plantea una clasificación bipolar de la comunicación referida a dos tipos globales de cultura: los países anglosajones, germánicos y escandinavos tienen una cultura de bajo contexto (*low context*), en los cuales valores y normas son explícitos y están fijados en documentos, y el uso de la lengua es directo y lineal; mientras los países asiáticos y latinos poseen un tipo de cultura “alto contexto” (*high context*), en la cual normas y valores son implícitos y están enraizados en tradiciones fundamentalmente transmitidas oralmente. El uso de la lengua en una cultura de alto contexto es circular, disgresivo e indirecto. Lo advertimos en el cuento de Borges “Funes el memorioso”, en la carta que el criollo Funes escribe al joven narrador Borges para pedirle prestados algunos textos escritos en latín:

Ireneo en su rancho de las orillas, no tardó en enterarse del arribo de esos libros anómalos. Me dirigió una *carta florida y ceremoniosa*, en la que recor-

⁴ Véase también Katan (2003: 31–54).

daba nuestro encuentro, *desdichadamente* fugaz, “del siete de febrero del año ochenta y cuatro”, *ponderaba* los *gloriosos* servicios que Don Gregorio Haido, mi tío, finado ese mismo año “había prestado a las dos patrias en la *vale-rosa* jornada de Ituzaingó”, y me *solicitaba* el préstamo de cualquiera de los volúmenes, acompañado de un diccionario “para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín” [...] (*El Aleph*, *OCI*: 486, énfasis mío)⁵.

Borges sabía que los ingleses piensan en general que cuanto menos se dice, más es posible decir. Definió la lengua inglesa “taciturna”, parca, “no en vano el cardo es el símbolo de Escocia (“*There are more things*”, *El libro de arena*, *OCIII*: 34). La cultura argentina, como las hispánicas en general, indudablemente más orientada hacia lo emotivo, tiende, por su parte, a suponer que todas las cosas que hay que decir se tienen que decir, motivo por el cual tiende a enfatizar el mensaje.

Estas últimas consideraciones sobre las culturas centradas en el texto o en el contexto pueden explicar dos actitudes que el escritor argentino adoptó ante sus textos, pues, hay un Borges de los últimos años, severo y escueto que corrige, traduce y censura al Borges joven y enfático de los primeros textos, que en su momento había estado influenciado por la oralidad y la digresión de las culturas hispánicas, como él mismo declara en el prólogo de sus *Obras Completas* “No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades” (*OCI*: 13).

El carácter implícito de la lengua inglesa se advierte en el ya mencionado cuento “*There are more things*”, en el cual el brusco italiano del inmigrante que irrumpe en la recóndita periferia de la Buenos Aires del narrador, se opone al implícito y sosegado inglés, que éste habla con Alexander Miur, el amigo de su tío muerto:

Mariani el carpintero, era un italiano obeso y rosado, ya entrado en años, de lo más vulgar y cordial. Me bastó verlo para descartar las estrategias que había urdido la víspera. Le entregué mi tarjeta, que deletreó pomposamente, en voz alta, con algún tropezón reverencial al llegar a *doctor* [...] El hombre

⁵ Para indicar los cuatro volúmenes de las *Obras Completas* de Borges publicadas por Emecé se emplearán las abreviaciones *OCI*, *OCII*, *OCIII* y *OCIV*.

habló y habló. No trataré de transcribir sus muchas y gesticuladas palabras [...] (36).

Dichos idiomas se distinguen y se oponen no tanto por diferencias semánticas, gramaticales o fonéticas sino porque cada uno de éstos se hallaba unido, de manera inextricable para el autor del cuento, a una diferente organización del espacio, a un diverso sistema gestual. En Borges, como vemos, era usual distinguir las lenguas en sus elementos gestuales y no verbales.

Por otra parte, para el escritor argentino, las literaturas que usaban el idioma español eran ajenas a las invenciones oníricas, eran “clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía”; veía la literatura fantástica más adecuada a las letras de América del Norte: “Éstas (como las de Inglaterra o las de Alemania) son más capaces de inventar que de transcribir, de crear que de observar” (“Nathaniel Hawthorne”, *Otras Inquisiciones OCII* 62). La literatura argentina le parecía, en cambio, “muy pobre en relatos fantásticos. La facundia y la pereza criolla prefieren el informe *tranche de vie* o la mera acumulación de ocurrencias” (“Luis Greve, muerto”, *Borges en Sur* 150). Ya en su madurez, Borges referirá que el español, entre los idiomas aprendidos, era el mejor, a pesar de que sus palabras le parecieran largas y pesadas. Confiesa que “como escritor argentino tengo que sobrellevar y soy demasiado consciente de sus deficiencias” (Borges y Di Giovanni 1999: 46).

A estas dos lenguas Borges sumará otras, como el francés, aprendido en su juventud en su prolongada y obligada estadía en Ginebra:

Aquel otoño de 1914 empecé a estudiar en el colegio de Ginebra, fundado por Calvino [...] la materia principal era el latín, y pronto descubrí que si uno era bueno en latín podía descuidar un poco los demás estudios. Sin embargo, las otras materias -álgebra, química, física, mineralogía, botánica, zoología- se estudiaban en francés. Sin decirme nada mis compañeros firmaron una petición al director. Señalaban que yo había tenido que estudiar todas las materias en francés, un idioma que también había tenido que aprender. Le pedían que lo tuviera en cuenta, y el amablemente aceptó. Al principio ni siquiera entendía cuando un profesor me llamaba por mi apellido porque lo pronunciaban a la manera francesa, con una sola sílaba [...] (Borges y Di Giovanni 41-42).

Durante su estancia en Suiza decidió aprender también el alemán como autodidacta. Por las tardes, se dedicaba a la lectura de las poesías de Heine. Como nos cuenta Manguel en su libro *Con Borges* (2005), al escritor argentino le fascinaba la posibilidad de construir palabras compuestas que le ofrecía la lengua germana (38), solía alabar la transparencia de este idioma:

En la soledad tengo el hábito de escandir, en incierto alemán, estrofas de Heine. Suelen ser las que me revelaron, hacia 1916 en Ginebra, ese infinito idioma. Otros me fueron dados por la sangre o por el azar. Dos vastas sombras, Schopenhauer y Carlyle, me condujeron al estudio del alemán. Lo emprendí del modo más grato que cabe imaginar: la lectura del *Buch der Lieder* (Prólogo *Alemania. Cuento de invierno y otras poesías*, 3).

A Borges le agradaba más el alemán que la literatura que esta lengua produjo. Francia, según su opinión, poseía una notable literatura, pese a que el idioma no le gustara demasiado. No obstante este leve rechazo hacia el francés, el escritor argentino supo intuir en las palabras francesas una latente potencialidad narrativa, literaria, sobre la cual más tarde Algirdas Greimas también, gracias a una óptica bilingüe, construirá su teoría semiótico–narrativa. Borges lo anticipa, definiendo en estos términos el idioma francés:

[...] Pensemos en primer término en el país literario por excelencia; ese país es, evidentemente, Francia, y la literatura francesa está no sólo en los libros franceses, sino en su mismo idioma, de suerte que bastaría hojear un diccionario para sentir esa intensa vocación literaria de la lengua francesa. Veamos: en español decimos *arco iris*, en inglés se dice *rainbow*, en alemán *regenbogen*, arco de la lluvia. ¿Qué son estas palabras junto a la tremenda palabra francesa, vasta como un poema de Hugo y más breve que un poema de Hugo, *arc-en-ciel*, que parece elevar una arquitectura, un arco en el cielo? (“El concepto de una academia y los celtas”, *Textos recobrados 1956–1986*: 90).

Luego de haber transcurrido cuatro años en Suiza, la familia Borges se estableció en Mallorca por un año. Allí el joven Borges siguió con sus traducciones de los expresionistas alemanes, estudió árabe y avanzó en el perfeccionamiento del latín, releyendo Virgilio. El joven, que luego volverá a su país natal, ya había aprendido francés, alemán, portugués y latín, había frecuentado asimismo las literaturas de esos

idiomas (cfr. Vázquez 1996: 60–71). A los 18 años, sabemos que leía en cinco idiomas y también fue significativo que poco antes de su muerte haya vuelto a estudiar árabe con un profesor egipcio que había leído su obra en inglés y en árabe. Al igual que Joseph Conrad, uno de los escritores plurilingües que más admiró, y con el cual seguramente experimentó algún tipo de identificación, manifestó el comprensible temor de quien supo aprehender el mundo lingüísticamente, de no querer morir en una lengua que no hubiera entendido. En suma, su mundo era completamente verbal⁶; para Borges las lenguas organizaban y reescribían su cosmos.

Por otra parte, la calibración afectiva, pasional de cada una de las lenguas conocidas fue ejercicio connatural en este escritor:

[...] yo descreo de los diccionarios, porque los diccionarios nos llevan a pensar que los idiomas son juegos de símbolos traducibles, esto puede ocurrir en el caso de objetos concretos, pero tratándose de emociones, se ve que el lenguaje es un modo de sentir del universo y que ese modo varía según las naciones, según los individuos y según las épocas. Así dejemos la palabra *sauzades* y no tratemos de traducirla ya que todos la sentimos y sabemos lo que significa, habría palabras más o menos equivalentes, *pero no del todo equivalentes en otros idiomas*. Podríamos decir, por ejemplo, *eagerness*, *Sehnsucht*, una palabra inglesa, otra alemana, pero no es exactamente eso, *yo diría que ninguna otra cosa es exactamente otra*, que todo es individual, que cada momento de nuestra vida es individual (*Destino y obra de Camoens* 30, énfasis mío).

Definió del mismo modo las lenguas muertas que conocía, describió, por ejemplo, el latín en términos pasionales como ‘nostalgia’. Así lo expresó en su poesía “Un lector”, en *Elogio de la sombra* (1969):

[...] a lo largo de todos los años
 he profesado la pasión del lenguaje.
 Mis noches están llenas de Virgilio;
 haber sabido y haber olvidado el latín
 es una posesión, porque el olvido
 es una de las formas de la memoria (*OCIII*: 394)

⁶ Para profundizar la relación de Borges con los idiomas conocidos, véase Manguel (2005: 24–70).

Empleó la metáfora el “lenguaje de hierro” para referirse a “la lengua de los ásperos sajones, el lenguaje del *coraje* y de la *tristeza*” (*Elogio de la sombra OCII* 387–388 énfasis mío), cada una de las lenguas estaba, pues, impregnada de emociones y sensaciones diferentes.

El destino de Jorge Luis, como el mismo declara en el poema “Al idioma alemán”, fue el castellano, “el bronce de Francisco de Quevedo” (*El Oro de los Tigres, OC III*: 494). Sin embargo, agregaremos que navegar por el “único y solitario mar de nombres diversos” como escribe en su poema “Elegía,” incluida en *El otro, el mismo (OCII*: 311), fue su destino más secreto, el que lo supo reconducir al puerto seguro de su lengua materna, a la lengua que eligió para escribir y modificar en virtud de un punto de vista y una escucha exotópicos. En otras palabras, un idioma que pudo transformar por la posibilidad de estar siempre fuera de los sonidos y de los significados de la lengua española.

En última instancia, sólo cuenta el idioma que el escritor eligió y que modeló para su obra, pues la lengua de la escritura es la única que merece ser llamada materna. Esta reflexión nos lleva a considerar la manera en que Borges trata una de sus lenguas natales, lo que sus libros transparentan con relación al idioma heredado de la madre. El español fue para el escritor el lenguaje de la proximidad corporal, de la charla. Aparece lexicalizado, como broche conclusivo, en la dedicatoria a su madre en las *Obras completas*: “Aquí estamos hablando los dos, *et tout le rest est littérature*, como escribió con excelente literatura Verlaine” (*OCI*: 9), donde la lejana ficción de la escritura, que se aloja en la cita en francés, en bastardilla, se opone sintagmáticamente a la letra redonda, encargada de representar la realidad inmediata, anclada por el deíctico “Aquí estamos”, del idioma argentino, hablado y oído en la intimidad entre hijo y madre.

La lengua y el estilo de Jorge Luis Borges procedían mayormente de la lectura y de la traducción en español de Chesterton y Schwob. Borges refrescó la lengua española; sus generosos métodos de lectura le permitieron importar al español la belleza de otras lenguas, giros de frases inglesas o la capacidad del alemán de esperar el final de una proposición para revelar su argumento (Manguel 45).

Sin duda alguna, los textos borgesianos son el resultado de una temprana educación plurilingüe, que se vuelve explícita gracias a la

presencia de numerosas literaturas y lenguas occidentales y orientales, cuya base organizadora es el español, su lengua madre, “ese latín venido a menos” (“México”, *La Moneda de Hierro, OC III*: 141).

3.2 Cortázar y sus lenguas

En la familia de Julio Cortázar, confluían diferentes idiomas. Su madre había recibido una excelente educación lingüística, poco común en esa época en Argentina, pues había estudiado y aprendido el alemán en una escuela alemana y más tarde el inglés y el francés. Las lenguas, por lo tanto, eran muy apreciadas en la familia Cortázar.

Los idiomas intervienen en el nacimiento de Julio Cortázar “fruto del turismo y la diplomacia”. Su padre fue agregado cultural en una misión comercial en la embajada argentina en Bélgica, país donde Julio nació, precisamente en los días de la ocupación alemana, a comienzos de la primera guerra mundial. La familia tuvo que pasar a Suiza, donde nació Ofelia, la hermana de Julio. Luego de atravesar otros países, los Cortázar se quedaron un tiempo en Barcelona hasta que pudieron regresar a la Argentina. Durante la permanencia europea, en familia se hablaba poco castellano “la madre y la abuela materna (que había nacido en Hamburgo) hablaban a Julio y Ofelia en francés, también su padre. Y al ser Bélgica un país bilingüe, también los niños estuvieron en contacto con el flamenco belga” (Golofoff 1998: 14–15). Será la madre, quien gracias a su práctica de las lenguas extranjeras, le infundirá a Julio su vocación cosmopolita de la realidad. Un papel fundamental jugará la estancia de la familia en un país francófono como Bélgica que amplificó dicha propensión hacia los idiomas extranjeros. Todo esto contribuirá sin duda a hacer nacer en Julio la vocación de traductor de textos y de mundos.

A su regreso con la familia a la Argentina, Julio contaba con cuatro años y hablaba sobre todo el francés, que le dejó un modo de pronunciar la “r” que no lo abandonará nunca más:

Es curioso: mucha gente piensa que este acento yo lo he adquirido en Francia, y eso les resulta molesto. A mí también me molestaría si fuese cierto, porque sería la prueba de que me estoy olvidando del español y que el francés

influye incluso en mi paladar y cuerdas vocales. Bueno, yo hablo así desde que empecé a hablar. Por una razón muy sencilla: nací en Bélgica, como usted sabe, en Bruselas, a comienzos de la Primera Guerra Mundial. Durante cuatro años mi familia se vio obligada a quedarse en Europa ya que por razones bélicas, no se podía volver a la Argentina. Y entonces hablé mucho en francés; es decir, el primer idioma que me enseñaron las criadas; no se olvide que las familias burguesas o pequeño burguesas de esa época se desplazaban siempre con niñeras. Casi todas eran francesas y suizas; de modo que, prácticamente, yo hablaba sólo francés. Luego, cuando a los cuatro años vine a la Argentina, como todo pibe me olvidé del francés en una semana y comencé a hablar español. Pero me quedó el acento: en esa época, esa ciencia maravillosa que se llama foniatría existía en un estado un poco larvario

De lo contrario, en quince días de ejercicios, un foniatra me hubiera quitado esta "r" tan incómoda; pero no me la quitaron y luego, bueno, pues yo crecí y fue prácticamente imposible eliminarla. Usted sabe que eso no es afrancesamiento ("La vuelta al día en 80 preguntas").

La familia se radicó en Banfield, donde Julio y su hermana pudieron asimilar el castellano argentino, mientras esa "r" francesa transformará al pequeño Cortázar en un extranjero. Allí fue el "francesito", el "belgicano" y, muchos años después, en sus primeros años de su exilio parisino esa misma pronunciación afrancesada le haría perder un trabajo de *speaker* en una radio donde se ocupaba de leer en español (Gologoff 1998: 15).

A los seis años se ve traduciendo la realidad que le transmitían sus padres, sus sentidos; la traducía a claves de tipo verbal (Prego 2002: 41). Los significantes de las palabras son, pues, sustituibles para el niño bilingüe:

Un niño aprende que eso se llama silla y entonces después pide una silla o busca una silla, pero para él la palabra "silla" ya no tiene sentido separada de la cosa. Se ha vuelto un valor simplemente funcional de utilización.

Curiosamente mis recuerdos son de diferenciación. O sea, una especie de sospecha de que si yo no exploraba la realidad en su aspecto de lenguaje, en su aspecto semántico, la realidad no era completa para mí, no era satisfactoria. E incluso -esto y aun poco después, a los ocho o nueve años- entré en una etapa que podría haber sido peligrosa y desembocado en la locura. Las palabras empezaban a valer tanto o más que las cosas mismas (Prego 2004: 42).

Experiencia infantil de disociación del bilingüe que escenificará muchos años después en un pasaje del capítulo 47 de su novela *Rayuela* (1963), en cual su protagonista, Oliveira, reflexiona:

Soy yo, Soy él, lo había dicho sin pensarlo, es decir que estaba más que pensado, venía de un territorio donde las palabras eran como los locos en la clínica, entes amenazadores o absurdos viviendo una vida propia y aislada, saltando de golpe sin que nada pudiera atajarlos: *Soy yo, soy él* [...] (1963: 228).

A esa misma edad, Cortázar descubre las palabras “fetiches”; se sentía capaz de instaurar una relación mágica con el idioma. Juega con las palabras y sus significantes; desvincula todo signo verbal de su uso, descubriendo los “palíndromos”, los anagramas, haciendo decir a las palabras lo que no dicen” (cfr. Prego 2004: 43)⁷; jugando al juego del *musément* bilingüe (en el sentido propuesto por Sebeok y Ponzio), perturbando la lógica del sintagma, leyéndolo al revés, como era habitual en Cortázar, para encontrar en la frase o la palabra una repetición o un sentido diferente. Travesuras del bilingüe que ya la critica, con otros enfoques, ha analizado en su relato “Lejana”⁸, incluido en su volumen de cuentos *Bestiario* (1951) o en el título de unos de sus cuentos “Satarsa”, aparecido en *Deshoras* (1982). El anagrama ‘satarsa’ en este último relato, está construido sobre la endiablada inversión de la frase “atar las ratas”⁹. Cortázar solía crear anagramas *in praesentia*, es decir, los dos vocablos involucrados en este juego de palabras figuran en el texto. Su valor reside en que refuerza el vínculo semántico que existe entre dos palabras y hace que éstas se perciban como dos avata-

⁷ Este aspecto de la escritura de Cortázar se puede profundizar, teniendo en cuenta las reflexiones de Julia Kristeva sobre los estudios efectuados por Saussure sobre los anagramas. Como sostiene esta estudiosa, al abordar Saussure el sistema de la lengua poética: “en sus *Anagrammes* (publicados en parte por Starobinski, *Mercure de France*, 1964; *Tel Quel*, 1969), desarrolla unas demostraciones que parecen incluso replantear la noción del signo lingüístico. Estudia el verso saturnio y la poesía védica, y constata que en cada verso está en cierta manera latente el nombre de una divinidad o de un jefe guerrero o de otro personaje que se reconstituye por las sílabas dispersas en diversas palabras. De modo que cada mensaje contiene un mensaje latente que, a su vez, es un doble código, siendo cada texto otro texto, teniendo cada unidad poética al menos una significación doble, sin duda inconsciente, que se reconstituye por un juego de significantes” (Kristeva 1969: 267).

⁸ Véase Campra (1978).

⁹ Para un estudio exhaustivo sobre el cuento “Satarsa”, véase Sicard (1986).

res superficiales de un mismo concepto profundo (cfr. Kerbrat-Orecchioni 1983: 53), o bien, de una realidad única, total que puede ser vista caleidoscópicamente, al derecho y al revés, como en un espejo, y que nos remite a la traviesa página especular de Bustrófedon en *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante. En Cortázar, la necesidad y convicción de dar vuelta la realidad como un guante se encuentra en las alusiones de Morelli en *Rayuela*: “a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura” (429). Posibilidad entonces de invertir la realidad (de la cual habla Julien Green), que fue dada a Cortázar por esa temprana reversibilidad entre el francés de la primera infancia y el español asimilado en Argentina, pero también sospechamos entre los iniciales ecos y las rudimentarias semánticas de los demás idiomas hablados en familia que pudo captar en los primeros años de vida.

De niño, Julio realizó, a diferencia de Borges, sus primeras lecturas en lengua española. Se sintió, como era lógico, atraído por la literatura francesa. Leyó las novelas populares y los folletines de Víctor Hugo y de Alejandro Dumas; se apasionó asimismo con las novelas de Julio Verne. Entre sus lecturas se halla también el volumen enciclopédico *El tesoro de la juventud*. Más tarde se entusiasmará leyendo los cuentos de Edgard Allan Poe (cfr. Berriot 1988: 67–68).

La poesía es un “sentimiento” en la infancia de Julio Cortázar; realiza sus primeras lecturas de poemas en una de las secciones de *El tesoro de la juventud* “que abarcaba un enorme espectro desde la antigüedad hasta el modernismo” (*Salvo el Crepúsculo* 1984: 39). Así escribe sobre sus preferencias “musicales” en poesía:

Una cosa segura: la preferencia -forzada por el antólogo- por la poesía rimada y ritmada, tempranísimo descubrimiento del soneto, de las décimas, de las octavas reales [...] recuerdo haber amado un eco interno en una elegía escrita después de la lectura de *El Cuervo*, sin sospechar que eso se llamaba aliteración (*Salvo el Crepúsculo*: 39–39).

En su juventud prefiere la poesía francesa, lee directamente en francés a Baudelaire, a Lautréamont, a Valery. En 1938 publicará su primer libro de poesías *Presencia*, en el cual no sólo recreará los parámetros

de sus lecturas sino también rescatará esencialmente las resonancias, la musicalidad de su primera lengua. Dichas lecturas ahondarán en su memoria para restituírle el placer lingüístico, que de niño solía experimentar por las homofonías, y que evocará en sus poesías de *Presencia*.

Son lecturas juveniles en francés que desempeñaron además un papel fundamental en la estructuración de su identidad:

El bilingüismo desde este punto de vista, me ha sido sumamente útil, ya que se produjo una especie de ósmosis, el francés se vertió en mi español enriqueciéndolo con todos los matices que son propios de la lengua francesa y que no encuentran en el argentino, en el español de Argentina y, por otro lado, todo lo que tengo de argentino, se reflejaba en mi visión de Francia. Era quizá una visión un tanto mítica, quizá no muy real, la visión de alguien que, desde lejos, mira a un país como a una suerte de descomunal espejismo. Estoy hablando de la época en que no conocía Francia, no la conocía sino a través de sus manifestaciones culturales o deportivas (Protin 2005: 33).

El ambiente plurilingüe que se respiraba en su familia lo volverá sensible al estudio de las lenguas, al cual se dedicó obsesivamente durante los años que transcurrió en el interior de la provincia de Buenos Aires. Allí trabajó como profesor de escuela secundaria, primero en la ciudad de Bolívar y posteriormente en la ciudad de Chivilcoy. El tedio y la soledad de la vida de pueblo lo llevaron a estudiar como autodidacta, primero el alemán y, más tarde, el inglés y el francés. En una carta fechada en enero de 1939, durante sus vacaciones estivales en Buenos Aires, Cortázar escribe a su amigo de Bolívar, Luis Gagliardi:

¿Sabe que estoy estudiando alemán? ¡Y con qué entusiasmo! Hay una doble razón que Usted comprenderá: primero, yo ansío estudiar ese idioma; segundo, necesitaba narcotizar con algún trabajo para olvidar Méjico [...] Compré un excelente diccionario y me procuré dos libros de... ¡Rainer María Rilke! Vale decir que empecé por lo más difícil [...] Creo que en un año -Bolívar y su calma me ayudarán a ello- leeré sin dificultad a Heine (y a Hölderlin, amigo mío, a Hölderlin)-. Mi horario de estudio lingüístico se extiende a lo largo de todo el día [...] (*Cartas I*: 48-49).

“Gana la batalla” al alemán en menos de tres años, logrando leer textos, entre los que cabe citar la metafísica de Heidegger “en su endia-

blado idioma” (*Cartas I*: 151). La interpretación, decodificación o la lectura de un texto, debido a su difícil comprensibilidad, adquiere las semblanzas de una “lucha”, concepto que se convertirá en uno de los *topoi* de la narrativa cortaziana. El idioma alemán es metaforizado por Cortázar como “un terrible enemigo que se vuelve hermoso, ya batido, al mostrarle su gracia, sus matices” (*Cartas I*: 109).

Sobre su experiencia con el estudio de la lengua alemana escribirá en Chivilcoy, a modo de diario personal, el relato “Distante espejo”, incluido en *La otra orilla* (1942). El ‘título–paratexto’ de dicho cuento preanuncia una idiosincrásica retórica bilingüe especular que caracteriza varios de sus cuentos. El procedimiento consiste en un fantástico desdoblamiento o dislocación extrañadora, originada por la asimilación de un nuevo idioma, en este cuento, el alemán (cuyas resonancias y significados seguramente Cortázar ya de muy niño había podido percibir en el contexto familiar). El epígrafe de T.S. Eliot que encabeza el cuento: “*I fell like who smiles, and turning shall remark, Suddenly, his expression in a glass*” (*CCI*: 105)¹⁰ sintetiza perfectamente la experiencia especular distanciadora sobre la cual se basa el cuento. El texto narra las vicisitudes de un joven Cortázar en la ciudad de Chivilcoy que, al ir de visita a la casa de una profesora amiga, se ve de improviso desdoblado en su cuarto de pensión, leyendo la Biblia de Lutero en alemán “con la indiferencia con la que se soslaya la propia imagen al pasar frente a un espejo” (111). El desdoblamiento del “yo” en un “yo espectador” y un “yo actor”, es decir, en un papel activo, y un papel pasivo, lleva al personaje a recordar el célebre desdoblamiento de la literatura fantástica francesa de *Le Horla*¹¹ de Maupassant, en el cual su personaje enloquece a causa de la invasión maligna de su doble.

Ahora bien, como sabemos, el aprendizaje de Julio Cortázar de las lenguas extranjeras no se limitó a la lengua alemana sino que se extendió también al francés y al inglés. En el fluido intercambio epistolar que el joven escritor supo establecer con el círculo de sus amista-

¹⁰ Para indicar los tres volúmenes de *Cuentos Completos* en los que Suma de Letras Argentina ha recogido todos los relatos de Cortázar, utilizaremos las abreviaciones *CCI*; *CC2* y *CC3*.

¹¹ En una carta escrita en 1944 a su amigo Eduardo H. Castagnino, Cortázar le agradece el envío de un fragmento de la novela de Maupassant: “Gracias por el fragmento de *Le Horla*. Por cierto que habrá que modificar ese párrafo en mi cuento [...]” (*Cartas I*: 162).

des, se encuentran diversas cartas dirigidas a sus amigos de Bolívar, durante su estadía en Chivilcoy. Dos son las interlocutoras privilegiadas: Mercedes Arias, amiga que estudia inglés en la Facultad de Letras de Buenos Aires, y Lucienne y Marcelle Duprat, madre e hija, respectivamente. La curiosidad por leer textos literarios en lengua original, por traducirlos, como dictaban los preceptos plurilingüísticos y cosmopolitas del ambiente literario argentino, y las competencias lingüísticas de las interlocutoras de sus cartas, lo incentivan a escribir en sus misivas pasajes en inglés y en francés, respectivamente. También lo estimulan a intercambiar informaciones sobre textos, referencias bibliográficas, y opiniones sobre literatura inglesa y francesa en lengua original.

Lee en inglés a Keats, perfeccionando su léxico con un diccionario; el inglés de este escritor, según el joven Cortázar “tan límpido, tan musical”, que “Milton y Byron se tornan ásperos” (*Cartas I*: 108). Entre sus lecturas se encuentran también *The grapes of Wrath* de John Steinberck, Faulkner y Richard Wright y los ensayos de estética de Robert Fry; luego leerá las obras completas de Keats y las de Lewis Carroll. De éste último Cortázar ansiaba conocer en su original *Alice in Wonderland*, en el cual “el lenguaje, los juegos de palabras, las incidencias, todo es de una finura y una gracia que compensan mi lectura con harta abundancia” (113). Traduce en un mes y medio *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe para una edición de lujo (*Cartas I*: 157). En 1944, se traslada a Cuyo, Mendoza, para trabajar en la Universidad de esta ciudad, ocupándose de tres cursos, dos de Literatura Francesa y uno de Literatura de la Europa septentrional. Ya transferido en Mendoza, alterna su trabajo de docente universitario con traducciones de Wordsworth, y se desespera “intentado traducir a Keats” (*Cartas I*: 170).

En 1948 obtiene el título de traductor público de inglés y francés, terminado en menos de un año la carrera que normalmente duraba tres. En 1951 se va a Francia “que siempre fue mi vocación más fuerte”, como confiesa en una carta a Graciela Sola (*Cartas I*: 633). A partir de este momento, su relación con las lenguas conocidas adquiere otro significado, como observa Ilse Logie. Su exilio afianzó el cosmopolitismo ya presente en su obra, la traducción ganó gradualmente una mayor presencia en sus textos. El rol creciente de la traducción en

sus producciones literarias sustituirá el plurilingüismo inicial y resementizará su desnacionalización, reconciliará posiciones a simple vista incompatibles (cfr. Logie 2004).

En París se radica definitivamente, en donde residió desde entonces y trabajó como traductor. En 1953 la editorial de la Universidad de Puerto Rico lo contrató para traducir al español las *Obras* en prosa de Edgar Allan Poe y se muda a Roma con su esposa, donde continúa la traducción de Poe hasta 1954. Empleado por la UNESCO traduce para la Comisión Nacional de Energía Atómica. Vive ahora la realidad del ser escindido entre "los dos lados": París y Buenos Aires. Entre sus traducciones de obras literarias del siglo XX merece una mención especial la traducción de *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, una de las obras maestras literarias de este siglo. En las *Memorias* Cortázar explora el español para traducir el francés de la novela, vertiéndola en un español despojado de localismos. Gracias a esta conciencia alerta se puede deshacer de ese movimiento centrífugo hacia el habla argentina, encarnado en el plurilingüismo cosmopolita argentino de sus años de formación, encontrando así una suerte de reconciliación "para uno que otro buscando una identidad y de ahí una reconciliación, cuántos se contentaban con sustituir raíces por injertos, el habla nacional por pastiches anglo/franco/españoles [...]" (*Salvo el Crepúsculo* 331).

Para Cortázar la creatividad lingüística reside en sus infinitas combinatorias, pero desconfió de los juegos verbales surrealistas, de la posibilidad de crear un nuevo lenguaje. Así lo expresa en el capítulo 99 de *Rayuela*:

[Los surrealistas] Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona [...] no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que revivirlo, no reanimarlo (499).

Sus reflexiones se acercaban a la teoría de Sapir–Whorf: cada lengua expresa un modo indeleble de ver la realidad, del cual es difícil despojarse. Y en esto, en calidad de bilingüe, coincidía con Borges.

3.3 Retóricas bilingües en Borges y en Cortázar

Es mi interés detenerme en las próximas páginas en la retórica bilingüe que despliegan las narrativas de Borges y Cortázar. Para ello se vuelve necesario recordar algunas célebres categorizaciones y taxonomías de los procedimientos de la literatura fantástica, lo cual nos permitirá encuadrar la retórica de dichas narrativas relacionadas con el bilingüismo de sus autores.

En primer lugar, cabe señalar que la naturaleza de lo fantástico literario es eminentemente lingüística y retórica. Tal es el abordaje de Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1971), uno de los ensayos más representativos sobre la literatura fantástica, en el cual lleva a cabo una lectura retórico–lingüística del género.

Ahora bien, una primera tentativa de reconocimiento de los procedimientos de la literatura fantástica universal, pensada en ámbito hispanoamericano y desde lo lingüístico, se encuentra en el artículo de Jorge Luis Borges “El arte narrativo y la magia”, publicado en *Discusión* (1932). En este texto emprende su labor, poniendo al descubierto los engranajes de la “causalidad fantástica”; definiendo la “profetización de pormenores” como el mecanismo de una magia causal. Más tarde, completará dichas reflexiones en tres conferencias, en las que irá gradualmente sistematizando los procedimientos de la literatura fantástica¹², llegando a enumerar conjuntamente 8 temas y/ o procedimientos¹³. De todos éstos rescatamos aquellos que el mismo escritor empleó en su narrativa, y que se hallan de alguna manera vinculados con su condición y percepción de bilingüe:

¹² En la conferencia “La literatura fantástica”, dictada en 1949 en Montevideo, Borges da un sentido amplio al término “tema” (cf. Barcia 1999: 9–28).

¹³ Barcia (1990) en un detallado artículo sobre los procedimientos de la narrativa fantástica de Borges, incluye los siguientes: 1) la obra dentro de la obra de arte, o *mise en abîme*; 2) la contaminación de la realidad con el sueño; 3) los juegos del tiempo; 4) el doble; 5) la omnipotencia; 6) las acciones paralelas; 7) las metamorfosis y 8) los fantasmas (Barcia 9-22).

- a) la contaminación de la realidad con el sueño;
- b) la *mise en abîme*;
- c) el tema del doble;
- d) la descripción minuciosa¹⁴.

Recursos empleados por Jorge Luis Borges en sus cuentos, y luego explotados, con algunas variaciones, por Julio Cortázar.

Ana María Barrenechea (1978) en su célebre taxonomía¹⁵ propone un enfoque alternativo del género fantástico al propuesto por Todorov¹⁶, tomando en algunos casos como referente la literatura hispanoamericana, especialmente algunos cuentos de Borges y de Cortázar. La estudiosa argentina aborda el género exclusivamente desde el aspecto semántico (descarta el aspecto sintáctico y pragmático), sugiriendo dos categorías: una semántica de los hechos anormales y sus relaciones, y una semántica global del texto. La primera prevé, entre otros rasgos, la existencia de otros mundos; también contempla las relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden conocido. Dicha distinción comprende, entre otros procedimientos, los sueños, espejos y reflejos (entre ellos el arte: pintura, fotografía, literatura); los dobles (desdoblamiento del sujeto, o confusión ‘sujeto/objeto’) La segunda categoría toma en consideración la existencia de otros mundos paralelos.

Ahora bien, si abordamos desde una perspectiva bilingüe el desdoblamiento onírico, especular o artístico, de los mundos y de las acciones paralelas, éste se revela fruto de una operación retórica que quiebra y altera el grado cero monolingüe y denotativo de lo conocido y

¹⁴ Interpretamos este recurso según el concepto de “figurativización” de Greimas que desarrollaremos en las próximas páginas (v. 3.8).

¹⁵ Según Barrenechea, la característica de la narrativa fantástica es la subversión del orden racional, con sentido problemático que no requiere explicación. La autora distingue tres órdenes distintos de desarrollo narrativo: 1) todo lo narrado entra en el orden de lo natural; 2) todo lo narrado entra en el orden de lo no natural; 3) en lo narrado hay mezcla de ambos órdenes (cfr. Barrenechea 94-95).

¹⁶ Adolfo Bioy Casares en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1940) incluyó en su enumeración de argumentos fantásticos las acciones paralelas que obran por analogía; un procedimiento, según mi opinión, también emparentado con la condición bilingüe (cfr. 1983: 5-12).

cotidiano, es decir, de lo que comúnmente identificamos y llamamos “lo real”. La *mise en abîme*, los dobles, la confusión o superposición del sueño con realidad, las acciones paralelas, la bilocalización, además de ser los conocidos procedimientos de una tradición literaria fantástica, a la luz de las reflexiones que he expuesto en los capítulos anteriores, se vuelven signos portadores de significaciones y emociones bilingües. En términos semióticos, dichos procedimientos pueden ser interpretados como *tokens* o ejecuciones¹⁷ de un mismo *type* o paradigma: la paradoja de una identidad en la diferencia bilingüe.

En el territorio de una identidad bilingüe en permanente desfase, en esa zona intersticial de frontera del “yo”, lugar de incesantes encuentros y desencuentros de universos lingüísticos, es donde Borges o Cortázar solían convivir con el fantástico conflicto o la maravillosa coincidencia de las diferentes connotaciones semánticas y múltiples fonías de las lenguas conocidas. Lo fantástico nacería entonces de una interrelación lingüística, en las concomitancias o en las antinomias originadas en el interjuego de dos o más sistemas lingüísticos; en las relaciones instauradas básicamente entre el español y el inglés, en Jorge Luis Borges; entre el francés y el español, en Cortázar, con la intervención de las demás lenguas conocidas por estos escritores.

3.4 Los dobles bilingües en la narrativa de Jorge Luis Borges

En la literatura fantástica el procedimiento del desdoblamiento del “yo” suele anular la noción de identidad personal. El doble ejerce una acción privativa más que expansiva, suscitando el terror de la pérdida del propio yo (cfr. Campra 2000: 26–27), un efecto pasional “disfórico”¹⁸, según la nomenclatura adoptada por Greimas y Fontanille, en el ensayo *Semiótica de las pasiones* (1991). Esta reacción emocional ne-

¹⁷ En semiótica, el *type* es un modelo abstracto y los *tokens* son sus ejemplos concretos, formados según las reglas que prescribe el *type*. (Peirce CP 2.292, 1903). Para una explicación sucinta de estos términos, véase también

¹⁸ La “euforia”, según Greimas y Fontanille, es algo positivo, es literalmente “lo que hace bien al alma” (*timòs*); la “disforia”, en cambio, es su contrario. El término complejo “adiaforia” “ni euforia ni diasforia”, delinea lo que para nosotros es indiferente, insignificante, mientras la “diaforia” es lo que al mismo tiempo nos atrae y nos repulsa. Véase Greimas y Fontanille (1991).

gativa coincide con la sensación de pérdida expresada en la célebre frase de Lawrence de Arabia, reenvía también a la ansiedad de la cual hablan diversos escritores bilingües en sus relatos autobiográficos. Veamos entonces en qué modo se articula la retórica del desdoblamiento en las narrativas de Borges y de Cortázar¹⁹.

Como hemos ya señalado en los capítulos anteriores, las personas bilingües se ven siempre afectadas por la escisión del “yo”; a menudo se describen como mitades de una misma identidad, como mitad de otro, como la mitad de otra cosa (cfr. Sommer 2004: 48). Todorov nos dice a este respecto que era imposible formar una totalidad con sus dos mitades, la búlgara y la francesa, o era una o era otra²⁰.

El sentido de lo doble no sólo atañe la identidad sino también los significados de las cosas que, asociados a determinadas vivencias lingüísticas, pueden ser reales en un idioma e irreales, oníricas, fantasmales, en otro. Así también, contextos, territorios, espacios, suelen asumir las coloraciones connotativas antes mencionadas, según se hallen asociados a una u otra lengua.

Como sabemos, lo fantástico para Borges es artificio verbal. De Toro (2006) señala que Borges junto a Bioy Casares introdujeron una nueva definición de lo fantástico que difirió fundamentalmente de la

¹⁹ El tema del doble, de origen romántico literario, ya presente en Hoffmann y Poe, fue introducido en la literatura fantástica argentina por Eduardo L. Holmberg¹⁹, médico y escritor, nacido en una familia de tradición bilingüe; traductor de Poe, de Hoffmann, de Doyle y de Dickens. Holmberg, como hijo de la generación de los escritores argentinos de los años ochenta, recibió de pequeño una sólida formación humanística que incluyó el aprendizaje de lenguas clásicas y modernas. No es casual que en su narrativa aparezca el doble asociado al problema de identidad. En su cuento «Horacio Kalibang y los autómatas» (1879) la introducción del doble irreal se expresa como desdoblamiento de la personalidad en unos robots que imitan tan perfectamente a los vivos que no es posible distinguirlos. El *topos* del doble espacial, tan caro a Cortázar, ya se prefiguraba en uno de los textos de Holmberg “La ciudad imaginaria” de 1884, donde el escritor imagina el doble de la ciudad de La Plata (Holmberg 2000).

La tradición del doble en la literatura fantástica del Río de la Plata es luego continuada por Horacio Quiroga. En *Cuentos de amor, locura y muerte* (1917), en especial en su cuento “La insolación”, el motivo del doble aparece tratado mediante el recurso del punto de vista, y lo sobrenatural o extraordinario se recorta como un elemento más de la realidad representada. Análogamente, en la narrativa de Felisberto Hernández, que tanto condicionó la narrativa de Julio Cortázar, el doble se articula como un punto de vista.

²⁰ “Mais j’ai beau être français et bulgare à la fois, je ne peux me trouver qu’à Paris ou Sofia; la présence simultanée dans deux lieux différents n’est pas encore à ma portée” (Todorov 1985: 22).

tradicional basada en la mimesis. Lo fantástico es, además, artificio metalingüístico, sustancia retórica. Jaime Alazraki en su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (1974) apunta que: “La eliminación de la identidad en la narrativa borgesiana es consecuencia más directa del panteísmo” (cfr. 82), noción a la cual estaría ligada, según el crítico español, una retórica del doble. Sin duda en la obra de Borges hay relatos que responden a la semántica del panteísmo, pero si prestamos atención a su andamiaje retórico, éstos se revelan expresiones homológicas de una única estructura lógica: la paradoja de una doble conciencia bilingüe.

En varios cuentos de Jorge Luis Borges, el desdoblamiento fantástico puede articularse según la operación retórica general de la permutación de dos términos²¹. Estos pueden estar presentes, ya sea en un mismo nivel del texto, en el de la enunciación, o en el de la historia narrada (personajes, tiempos, espacios). O bien, un término puede pertenecer al nivel de la enunciación y otro, al del enunciado.

Cabe señalar que la operación retórica de permutación, según la exhaustiva taxonomía de las figuras retóricas propuesta en *Rétorique General* por Groupe μ es de orden relacional y consiste en trastocar el orden lineal de las unidades de la cadena discursiva, sin alterar su naturaleza. En la narrativa borgesiana se trata casi siempre del transvase de dos términos o unidades. La figura retórica de la inversión, según la operación de permutación, es un trueque exactamente contrario de los elementos de la unidad de las palabras de un frase u oración.

La inversión en diversos relatos de Borges apunta al principio de una “reversibilidad” bilingüe”, de índole sintáctico-narrativa²² que afecta la historia o a los actantes de su enunciación. En el cuento “La

²¹ Las operaciones retóricas son tipos de alteraciones del código, y según el Groupe μ , son esencialmente cuatro: supresión, adición, supresión-adición (sustitución) y permutación. Existen dos tipos de relaciones retóricas, las sustanciales y las relacionales, las primeras modifican la sustancia misma de las unidades en las cuales se basan; las segundas se limitan a alterar las relaciones posicionales que existen entre estas unidades (66). Véase también Beristáin (1995).

²² Se hace necesario apuntar que el modelo de la teoría narrativa de Greimas fue la gramática del lingüista francés Tesnière. Para la elaboración de su teoría, Greimas retoma de este gramático el término “actante”, que había empleado para analizar sintácticamente enunciados lingüísticos. Así “Mario corre” es un enunciado con un solo actante; “Mario le pega a Juan”, es un enunciado con dos actantes, y “Mario le da un regalo a Juan” es un enunciado con tres actantes” (cfr. Maresciani y Zinna 1991: 55).

muerte y la brújula” (*Ficciones* 1944), hay una inversión de los roles actanciales de la historia. En términos semio-narrativos, hay un transvase del sujeto operador y de su objeto²³: el inspector Lönnrot y Red Scharlach, el perseguidor y el perseguido, respectivamente, son, en realidad, las dos caras, los dos significantes, diferentes sólo aparentemente, de un mismo signo: un indisoluble y odioso Jano bifronte. En “La forma de la espada”, narración también incluida en *Ficciones*, se observa una operación de doble inversión actancial. En el nivel de la historia (narrada y traducida en marco por un supuesto Borges), que gira alrededor del origen de la cicatriz de “el inglés de la colorada”, la inversión afecta los roles actanciales del traidor y del traicionado. Estos actantes están representados por el “inglés de la colorada”, conspirador que luchó por la independencia de Irlanda y su compañero Vincent Moon. En el desenlace del cuento, el lector asiste a una alteración posicional que modifica las relaciones actanciales entre el anti-sujeto²⁴, el traidor y el sujeto operador, el traicionado.

En el nivel de la enunciación de “La forma de la espada”, la inversión asume las semblanzas de un *debrayage* enunciativo del narrador intradieгético de la historia enmarcada²⁵, en el cual el “yo”²⁶ (“el inglés de la colorada”), desaparece, en cuanto máscara, para tomar el lu-

²³ Greimas introduce el esquema actancial articulado en los pares “destinador/destinatario”; “sujeto/objeto”; “sujeto/anti-sujeto” y “ayudante/opositor” (éste último luego fue reformulado por Greimas en su teoría de las modalidades). En cuanto al par “sujeto/objeto”, es necesario señalar que estos términos se definen recíprocamente: el sujeto se define como tal sólo por su relación juntiva con el objeto. El deseo de un objeto origina transformaciones conjuntivas; la aversión hacia el mismo origina transformaciones disyuntivas (cfr. Maresciani y Zinna 68).

²⁴ Un “sujeto” se opone a un “anti-sujeto” que puede ser el falso héroe que combate, la autoridad que rechaza, etc.

²⁵ Si como afirma Michel Butor, la forma canónica del uso de la persona en la narración es la tercera persona, ahora el uso de la primera en este cuento implica una transgresión retórica (cfr. Beristáin 1995: 168).

²⁶ Tal vez no sea errado suponer que Borges en este cuento esté desplegando implícitamente el sentido etimológico del vocablo de origen latino “persona”. Las reflexiones de Emile Benveniste sobre la subjetividad en el lenguaje avalan nuestra suposición. Benveniste afirma que si se piensa en el sentido etimológico del término “persona” como máscara teatral y, por lo tanto, personaje, vemos que “él”, pronombre personal de tercera persona, no participa en el drama que se lleva a cabo en el acto lingüístico, en la situación comunicativa, en la cual el “yo” y el “tú” son verdaderamente personajes, actores, que producen la actividad lingüística. (cfr. Benveniste 1991: 172).

gar de “él”²⁷, John Vincent Moon, el protagonista–antagonista del relato.

En la narración “Abenjacán, el Bojarí muerto en su laberinto”, incluido en *El Aleph* (1949), la operación retórica de la permutación altera las posiciones del sujeto operador y su objeto, asesino y asesinado: el rey Abenjacán y su visir Zaid. En la primera versión de la historia, narrada por Duranven, Abenjacán mata a Zaid; en la segunda, menos “increíble”, que propone su amigo Umwin, es Zaid quien mata a su rey. Ambas tramas aparentemente divergentes guardan relaciones de permutación, y confluyen al final del relato, para coincidir sobre la apócrifa identidad de Zaid, develándonos el siempre ilusorio diseño de la figura retórica de la paradoja, pues en ambas historias hay una identidad invariable e igualmente aparente: “lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente fue Abenjacán” (*O.C. I*: 606).

No nos interesa aquí indagar sobre el significado de dichas operaciones retóricas, ya ampliamente estudiado por la crítica sino, antes bien, detenernos a reflexionar sobre el desplazamiento que trazan estas transformaciones sintácticas. La permutación es una operación sustancial en la narrativa borgesiana y esto parece indicar que a Borges le interesa más el lúdico proceso de intercambio sintáctico en sí, su sinuosa y apasionante artificiosidad, que su ya previsto y seguramente menos interesante resultado final. Borges juega, durante el tiempo que comprende la lectura de su texto, al momentáneo y plurilingüístico *play of musement*, una libre combinatoria del lenguaje, incrementada por el conocimiento de otras lenguas²⁸. El placer estético residiría, pues, para el escritor argentino, en un juego de desmontaje sintáctico en el cual

²⁷ El sincretismo actancial es otra posibilidad de alteración sintáctico–narrativa que explota Borges, así, por ejemplo, en el cuento “Tema del traidor y del héroe” (*Ficciones* 1944) el héroe es al mismo tiempo traidor de la causa que defiende.

²⁸ Cabe señalar que algunos de los protagonistas de sus relatos juegan, en cambio, un juego agonístico, una suerte de *game*. Para comprender mejor este concepto de juego es necesario recordar que en inglés existen dos vocablos distintos que designan distintas áreas temáticas del fenómeno del juego: *game* y *play*. En el *game* hay un componente agonístico y se juega para ganar (los juegos olímpicos y deportivos son un ejemplo); el *play* no se juega para ganar o por lo menos no principalmente, y está asociado a la idea de placer (cfr. Eco 1985: 283-300).

puede desarmar y volver a armar el sintagma de un monolenguaje, de una narrativa de orden monológico.

Un sentido similar al de la permutación le da Borges en sus textos al empleo de la paradoja. Este artificio estilístico no es una figura de permutación, sino de pensamiento o metalogismo, dado que altera la lógica de la expresión, aproximando dos ideas opuestas y, en apariencia, irreconciliables. Igual que el oxímoron, la paradoja llama la atención por su aspecto aparentemente ilógico, aunque la contradicción, repetimos, es aparente, porque se resuelve en un pensamiento más prolongado (cfr. Beristáin 1995: 380). Según Groupe μ , la paradoja es una metábola de la clase de los metalogismos; se produce por supresión-adición (sustitución) negativa de semas, que se relacionan con un referente, que no es necesario advertir sino entrever en otra realidad.

La paradoja se halla magistralmente representada en “Los teólogos”, uno de los relatos que forman parte de *El Aleph*, en el cual las insalvables discrepancias que separan a Juan de Panonia, el hereje, de Aureliano, el ortodoxo, se descubren aparentes en la conclusión de la narración, pues más allá de la muerte y ante Dios son “las dos caras de una unidad”. Sus destinos han delineado la trayectoria de la búsqueda de la unidad de las diferencias, recorrido textual que lexicaliza la paradoja contenida en la ya citada frase en la cual Borges ha aludido a su plurilingüe destino de navegar por el “único y solitario mar de nombres diversos”.

Un análogo procedimiento retórico se advierte en el cuento “Historia del guerrero y la cautiva” (*El Aleph* 1949), en el cual Borges cuenta dos historias: una sucedida en Venecia, la de un bárbaro que cambia de bando y defiende el imperio romano y otra, sucedida en el desierto argentino, la de una mujer inglesa, que se vuelve india y rechaza la civilización. Borges arguye que ambas son la misma historia pero, a diferencia de “Los teólogos”, cuenta la doble historia explícitamente, es decir, sin servirse de la inicial ingenuidad del lector. El relato cierra con la siguiente reflexión: “Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” (*OCI*: 560).

Si analizamos este mismo recurso desde la perspectiva de la semántica componencial, notamos que en “La muerte y la brújula”, detrás de las máscaras de los nombres plurilingües que individualizan a los dos

adversarios Lönnrot y Red Scharlach, se esconde una parcial identidad plurilingüe, al poseer ambos términos una misma propiedad sémica: el sema “rojo”. Es como si Borges se valiera esta vez de una percepción ‘primaria’ de la instancia lectora, de una lectura monolingüe que no alcanza a discernir ese parentesco terminológico entre idiomas, esas asociaciones y relaciones lingüísticas tan íntimas y tan exclusivas del universo plurilingüístico del autor del cuento. En términos semióticos, los lectores, según sus competencias lingüísticas, podrán franquear o no la frontera monolingüe de lo que Peirce llamó en su teoría de los signos “la primeridad del signo”. El lector plurilingüe seguramente procesará la información primaria para acceder a lo que el semiótico americano llamó la “segundidad” y la “terceridad” del signo, esto es, a la interpretación, al develamiento en el cuento de Borges de una relación de identidad entre los dos nombres, a un vínculo de naturaleza paradójica²⁹.

Cabe agregar que en la narrativa de Jorge Luis Borges algunos de los relatos más representativos de los juegos especulares entre identidades y diferencias, que caracterizan la obra literaria del escritor argentino: “Borges y Yo”, “Historia del guerrero y la cautiva”, “El Otro”, “Los teólogos”, y el elocuente título de su libro *El otro, el mismo*, se originan bajo el signo de una experiencia distanciadora, de una relación de “exotopía”, concepto al cual hemos aludido precedentemente, y que, en realidad, fue acuñado por Bajtin para indicar “un estar afuera de”³⁰; estado o actitud que puede provenir del conocimiento

²⁹ Para Peirce el signo es fruto de una correlación triádica que consta de tres categorías: la primeridad (*Firstness*), la Segundidad (*Secondness*) y la Terceridad (*Thirdness*), “ideas generales”, “inclinaciones” o “tendencias” que yacen e en todo pensamiento humano (*CP* 1.356, c.1890).

²⁹ “Lo primero es aquello cuyo ser es simple en sí mismo, que no se refiere a nada ni se esconde detrás de nada; [éste es portador de las nociones de] presente, inmediato, fresco, nuevo, inicial, original, espontáneo, libre, vívido, consciente y evanescente”. Peirce ilustra el concepto de primeridad en estos términos: “lo que fue para Adán el mundo el día en el cual abrió los ojos” (*CP* 1.356-357, 1890 ca.); la “primeridad” es el modo de ser de lo que es así como es, positivamente y sin referirse a otra cosa” (*CP* 8.32, 1904). Existen además para Peirce dos momentos en la producción de signos, la “segundidad”: el modo de significación de lo que es tal como es, con respecto a algo más, pero sin referirse a un tercer elemento, y la “terceridad”, el modo de significación de lo que es tal como es, a medida que trae un Segundo y un Tercer elemento y lo pone en correlación con el Primero (*CP* 8.328, 1904).

³⁰ Para Bajtin el concepto de “exotopía”, opuesto al de “empatía”, es la actitud de reconocer la cultura del otro como distinta a la nuestra. Dicho planteamiento permite considerar la

de una lengua extranjera, ya que poder utilizar uno de los idiomas desde la perspectiva de otros pone siempre en discusión los límites de la identidad y de la propia realidad; proporciona universos alternativos con otras formas de significación y de interpretación; presupone el encuentro con otras lenguas, donde es posible ver el propio idioma solamente a la luz de otros (cfr. Ponzio 2000: 213).

En conclusión, si nos basamos en el principio saussuriano, al que ya hemos aludido, que establece la diferencia como la verdadera forjadora del signo, creemos que las semiosis fantásticas borgesianas nacen, en última instancia, en un pliegue bilingüe, en una diferencia idiomática. Hay un nivel subyacente en los cuentos de Borges que corresponde a una aprehensión de conjunto de un complejo universo sintáctico y semántico, siempre paradójico, esto es, integralmente bilingüe.

3.5 Los dobles bilingües en la narrativa de Julio Cortázar

Julio Cortázar no utiliza en su la narrativa el doble en el sentido usual de duplicación de la personalidad³¹; tanto el original como el reflejo tienen la misma importancia, no hay subordinación (cfr. Morello Frosch 1972: 332). Más aún, la imagen del doble implica enriquecimiento cognoscitivo; a través del desdoblamiento se experimentan otros territorios, otros universos. La semántica de la retórica del doble en la narrativa de Cortázar apunta a una actitud centripeta, entraña el

relación con el otro como una confrontación y un diálogo que iluminan las recíprocas peculiaridades de cada cultura, sin intentar reducirlas a una unidad. El concepto bajtiniano de exotopía, que caracteriza, según el semiótico ruso, la escritura literaria, se sirve de las normas lingüísticas que regulan la relación entre la propia palabra y la ajena. Véase Bajtin (1993). Ponzio, por su parte, estudiando a fondo este concepto, afirma que en las modalidades de representación del discurso ajeno que prevé una lengua se manifiestan las posibilidades que ésta ofrece para crear una distancia entre la propia palabra y la ajena. Estas posibilidades están a su vez sujetas a determinadas condiciones histórico-sociales, a la fuerza de la ideología dominante, a la primacía de una cultura unidimensional, a su descomposición en beneficio de una visión plural de la realidad (cfr. Ponzio 1996: 68–70).

³¹ Todorov opina que, si bien es cierto que el doble aparece en numerosos textos fantásticos, en cada obra particular, este tema tiene un sentido diferente que depende de las relaciones que mantiene con otros. Estas significaciones pueden incluso llegar a ser opuestas; tal, por ejemplo, en Hoffmann y Maupassant (cfr. Todorov 1981: 71).

reconocimiento de la diversidad de lo otro, lo coloca en el mismo plano de lo propio. El doble indica una toma de conciencia tanto de las diferencias lingüísticas y culturales como de la propia identidad lingüística y cultural.

Como en algunos cuentos de Borges, en las narraciones de Cortázar, la pérdida de identidad por desdoblamiento se puede expresar mediante la operación retórica de la permutación de opuestos. En “Las babas del diablo” (*Las armas secretas* 1959) se permutan la óptica del fotógrafo y la de su máquina fotográfica, la perspectiva del sujeto y del instrumento-objeto: “Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa [...]” (*CCI*: 304).

El intercambio de opuestos se advierte en el cuento “Lejana” (*Bestiario* 1951), entre Alina Reyes y su doble, una mendiga de Budapest. Alina Reyes, una adinerada joven porteña se obsesiona con las visiones de una mendiga que vive en Budapest, convenciéndose de que es su verdadera identidad. Decide viajar a Budapest para aliviar el sufrimiento de la mendiga y el propio, ciudad, en la cual asumirá su real identidad, la de su doble húngara. El cambio de identidad tiene lugar cuando Alina y la mendiga se abrazan en el puente de “Buda-pest”; Alina deja su cómoda posición por la desagradable sensación de frío de su doble, mientras éste entra en el confortable cuerpo de Alina.

Julio Cortázar en una entrevista reveló el significado biográfico del desdoblamiento en “Lejana”: “Cuando yo escribí ese cuento, entre 1947 y 1950, estoy absolutamente seguro y en ese sentido tengo buena memoria, esa noción de doble no era, en absoluto, una contaminación literaria. Era una vivencia” (González Bermejo 1978: 32).

En efecto, el doble en “Lejana” es el resultado de un extrañamiento que adquiere la forma de un desdoblamiento especular, básicamente bilingüe, embrión de la narración “Distante espejo” (véase 3.2). Esta descolocación está estrechamente vinculada a la toma de distancia respecto de la propia lengua que opera el nuevo idioma aprendido. Precisamente, en esos años Julio Cortázar se hallaba sumido tanto en sus estudios de perfeccionamiento del inglés y el francés, como en una intensa actividad de la traducción. Había traducido *Nacimiento de la Odisea* de Giono y *El hombre que sabía demasiado* de Chesterton (*Cartas 1*: 220), comenzaba a trabajar con la versión española de una

“monumental biografía” de Pushkin, por Henrit Troyat. Estaba asimismo completando sus estudios para obtener el título de traductor público en inglés y francés. Entre las lecturas realizadas durante unas vacaciones, en el verano de 1947, se encuentra *Ulyses*, la plurilingüística novela de Joyce (224), posible estímulo de los lúdicos ‘*pun-anagramas*’ de su relato “Lejana”.

Narraciones como “Axolotl” y “La noche boca arriba,” ambas incluidas en *Final del Juego* (1956) obedecen a esta misma operación retórica de intercambio de identidad, o más específicamente de modos de interpretar la realidad. En “La noche boca arriba”, hay una relativización de las nociones de lo real y lo irreal, formulada a través de una suerte de estructura en quiasmo, que se puede leer en el texto. Me refiero a un cruce y a una permutación de perspectivas, de modos de significar una misma ‘realidad’. El motociclista, al comienzo del relato, interpreta la realidad del indio azteca como un *constructo* de su imaginación, mientras que el indio, en el desenlace, concibe la vigilia del motociclista como un sueño. En el final del cuento, la visión del motociclista contemporáneo se permuta por la del indio precolombino:

[...] un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con *un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas* (CC1: 568).

En otras palabras, las interpretaciones del motociclista y del antiguo indio mexicano se revelan, en el desenlace, dos semánticas complementarias e indivisibles. La realidades del indio y del motociclista son la suma de una realidad total, donde se desvanecen los confines, erróneamente establecidos entre lo real y lo fantástico, entre el pasado y el presente, entre primer mundo y tercer mundo, o bien entre las culturas europeas y las de la América hispana. La permutación de ópticas que propone el texto indica que “la realidad” para el bilingüe Julio Cortázar no es más que la suma de sus múltiples interpretaciones e hipótesis (cfr. Barchiesi 1993).

En otros cuentos del mismo escritor, según la interpretación de algunos estudios críticos, la representación del doble asume la forma de una fusión, de una coincidencia. Si abordamos este tipo de organiza-

ción textual del desdoblamiento de la identidad desde lo retórico, ésta se estructura según la lógica de la endíadis.

La construcción de la endíadis se apoya en la sustitución parcial de una forma sintáctica por otra, en reemplazar al epíteto de un sustantivo, con un segundo sustantivo mediante la conjunción³². Se expresa así un solo concepto mediante la duplicación, es decir, con dos nombres coordinados. El efecto de este metalogismo consiste en representar una idea mediante una imagen más rica, dada por el desdoblamiento conceptual en dos constituyentes.

La endíadis es la simultánea e irreductible co-presencia de ‘dos en uno’ y la encontramos en aquellos relatos de Cortázar en los cuales no hay intercambio sino coincidencia, fusión de dos o más identidades, concurrencia de diferentes espacios y de tiempos. “La isla al mediodía” (*Final del juego* 1956) “Todos los fuegos el fuego”, “El otro cielo” (ambos incluidos en *Todos el fuego el fuego*) y “Las armas secretas”, son textos en los cuales se funden los órdenes mencionados³³.

Así pues, en “Las armas secretas”, el joven francés Pierre no logra distinguir memoria de sueño, presente de pasado. Se funde con su doble, un soldado alemán que siete años antes había violado a Michel, su novia. Se mueve en dos realidades al mismo tiempo. Es Pierre y el alemán (cfr. Morello Flosch 324). Pero observamos un sutil desplazamiento de significado entre el acto de seducción de Pierre y el precedente acto de la violación del alemán. Ambos parecen confundirse en un solo acto amoroso. Entre las dos acciones hay, sin embargo, una diferencia mínima de detalles, una suerte de concomitancia parcial de semas. Este tipo de coincidencia sémica reproduce las relaciones de identidad parcial, que se pueden instaurar en un proceso de traducción entre términos supuestamente equivalentes en dos idiomas diferentes, y tan habitual en los universos lingüísticos de traductores y personas bilingües. En la repetición del beso entre Pierre y Michel hay un deslizamiento de significado que evoca el proceso de traducción, del cual estamos hablando: “[Pierre] la acaricia contra la garganta, la atrae contra él, la besa en la boca. Se besan en la boca. En Pierre se dibuja el

³² Un ejemplo de endíadis es: “Observé la hormiga y su laboriosidad” por “Observé la hormiga laboriosa” (cfr. Beristáin 1995: 171).

³³ Sobre la constitución del doble en la narrativa de Julio Cortázar, véase Filer (1972).

calor de la mano de Michel, se besan en la boca, *resbalan* un poco, pero Michel gime y busca desasirse [...] (CC2: 399, énfasis mío).

Si tenemos en cuenta el postulado que una traducción no consiste en el simple pasaje del mismo significado de una lengua a la otra, es decir, en su transcripción sino, antes bien, en una relación de comprensión e interpretación “icónica” entre el texto original interpretado y su traducción,³⁴ y en un inevitable deslizamiento de significados, podemos deducir que el deslizamiento formal, a veces casi imperceptible entre dos diferentes dimensiones, que postula el cuento fantástico de Cortázar, es isomórfico a la diferencia mínima de semas que puede existir entre dos términos “equivalentes”, pertenecientes a dos sistemas lingüísticos, pues, como bien recuerda Nicola Dusi en sus lúcidas investigaciones sobre traducción intersemiótica, Greimas y Courtés consideran que la equivalencia en traducción nunca es total sino que corresponde a una identidad sémica parcial entre dos o más unidades, indicando así su fundamental naturaleza paradójica (cfr. Dusi 2003: 74).

En los relatos cortazianos, este subrepticio deslizamiento semántico que caracteriza toda operación de traducción interlingüística conduce a otra realidad, a otro mundo. Diferencia sémica que constituye el rasgo formal de los relatos de transformación o de pasaje de la cuentística cortaziana; alude a ese momento de transición, que delinea todo proceso de traducción externo o interno en un sujeto multilingüe, con sus furtivos pasajes de significados. Es comprensible entonces que Cortázar haya afirmado “La realidad no era completa para mí”, que se sintiera insatisfecho en el petrificado territorio de una sola lengua, descontento que sin duda se originó en ese prematuro y fructífero contacto con otros idiomas. Esta situación lo llevó a buscar todas posibilidades de “pasaje” de las palabras (cfr. Prego Gadea 44–45)³⁵. Los pasa-

³⁴ Según la semiótica Susan Petrilli, el tipo de relación ‘interpretado-interpretante’ que caracteriza la traducción es “icónica”, en el sentido que Peirce le daba al término “ícono”. Los íconos, en general, no dependen de una relación causal ni tampoco de una relación convencional, sino que se caracterizan por la semejanza con su referente. La relación entre traducción y texto original es para Petrilli esencialmente icónica, la traducción tiene que ser siempre semejante al original (cfr. Petrilli 2000: 14–15).

³⁵ Sabemos que Cortázar en su infancia experimenta una cierta “fascinación de las palabras”; cuenta que traducía en clave verbal la realidad que le mostraban sus sentidos para des-

jes, los cielos, los puentes fueron los signos de la travesía de una “frontera” lingüística, cultural, un viaje que implicaba el connatural despojo de un enfoque monológico de una sola cultura con su lengua.

Una semántica de carácter bilingüe halla también expresión en “Lejana”, donde notamos un procedimiento lingüístico similar al que hemos analizado en “La muerte y la brújula” de Borges. En la narración de Cortázar leemos: “Yo veía saludar a Elsa Piaggio entre un Chopin y otro Chopin, pobrecita, y de mi *platea* se salía abiertamente a la *plaza* [...] (CCI: 164). Entre los lexemas “platea” y “plaza”, derivación culta y vulgar respectivamente del vocablo latino *plātēa* (que en su origen significaba ‘calle ancha’, ‘plaza pública’), existe un sutil desplazamiento de significado, a partir de la oposición de semas ‘espacio cerrado’ vs. ‘espacio abierto’, que remiten a los espacios de Alina Reyes y la mendiga, el teatro y la plaza de Budapest, respectivamente. En el juego entre identidad etimológica (*plātēa*) y oposiciones de términos aparentemente inconexos en nuestro lenguaje corriente (“platea” vs. “plaza”), reside la trama del cuento, mecanismo semántico que nos remite a las paradojas borgesianas de la identidad en la diferencia, que siempre prevén dos instancias, dos niveles de percepción y de lectura³⁶.

Ahora bien, hemos ya identificado en la obra de Julio Cortázar una retórica del doble, no ya semántica sino de carácter sintáctico, metalógico, de índole especular. Me refiero al desdoblamiento de los protagonistas en algunos cuentos de un sujeto que mira en un sujeto mirado, como si ambos estuvieran frente a un espejo. El “yo” y su doble guardan una característica relación sintáctica, una reciprocidad que apunta a la anulación de una conciencia monolingüe, a la invalidación de una sintaxis en sentido único, que prevé un sujeto que actúa sobre un objeto (S→O) y no viceversa. Nos valemos nuevamente para estas consideraciones de los estudios de Greimas, quien citando la lingüística de la frase de Tesnière, que comparaba un enunciado elemental a un espectáculo, recupera la definición de sujeto como alguien que realiza la acción y el objeto como el que recibe la acción³⁷. Cortázar ex-

vincularla de su uso y volverla autónoma. Exploró así la realidad a través de los aspectos semánticos del lenguaje (cfr. Prego Gadea 44).

³⁶ Sobre este aspecto lingüístico de la narrativa de Cortázar, véase Barchiesi (2008).

³⁷ Véase también Pozzato (2007: 73).

presa esta anulación sintáctica en el siguiente pasaje de su novela *Los Premios* (1960):

Al borde -y esa palabra vuelve y vuelve, todo es borde y cesará de serlo en cualquier momento-, al borde Persio, al borde barco, al borde presente, al borde, borde: resistir, quedarse todavía, ofrecerse para tomar, destruirse como conciencia para ser a la vez presa y cazador, el encuentro anulador de toda oposición, la luz que se ilumina a sí misma, la guitarra que es la oreja que se escucha (1969: 227).

La abolición de una sintaxis en sentido único es un principio estructurador en “Las babas del diablo” (*Las armas secretas* 1959). En este relato, el traductor franco-chileno Roberto Michel, se dedica a hacer fotos en su tiempo libre. Su pasatiempo no es ajeno a su profesión, pues hacer fotografías consiste en captar, en traducir, la naturaleza proteica y anamórfica de una realidad huidiza, con la que siempre se tiene que entablar una lucha ‘interpretativa’. La realidad es en el cuento un sujeto animado que se rehúsa a ser comprendido, a ser traducido a otras sustancias expresivas. El arma “secreta” posible es la imaginación, la invención, es decir el *play of musement*. Michel conjetura el motivo del encuentro del muchacho con la mujer:

El chico había llegado hasta la punta de la isla, vio a la mujer y la encontró admirable. La mujer esperaba eso porque estaba ahí para esperar eso, o quizá el chico llegó antes y ella lo vio desde un balcón o desde un auto, y salió a su encuentro (*CCI*: 307).

También imagina los posibles desenlaces de la situación:

El muchacho acabaría por pretextar una cita, una obligación cualquiera, y se alejaría tropezando y confundido, queriendo caminar con desenvoltura, desnudo bajo la mirada burlona que lo seguiría hasta el final. O bien se quedaría fascinado o simplemente incapaz de tomar la iniciativa, y la mujer empezaría a acariciarle la cara, a hablarle ya sin voz (308).

Ahora bien, asistimos en el cuento a una transformación actancial del fotógrafo Michel. En las primeras páginas del cuento leemos:

[...] y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero

que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial (309).

El fotógrafo (también traductor interlingüístico) de activo cazador de imágenes, de sujeto que mira³⁸, se transformará en objeto mirado por los protagonistas de esa realidad que ha fotografiado y luego ampliado para fijarla en la pared de su cuarto. Michel, al contemplar su fotografía, deja de ser el *operator* que ha trastocado con su intromisión un orden en la escena real, para devenir atento *spectator* de la imagen que cobra vida y le impone otra posible lectura de la realidad³⁹:

De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado prisionero de otro tiempo [...]. Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia, la de que el chico mirara otra vez el payaso enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar, que la propuesta contenía dinero o engaño y que no podía gritarle que huyera [...] (315–314).

Si en la primera fotografía era Michel quien imponía su tiempo a la realidad, tratando de frenar su corrupción; ahora, en la foto ampliada, es la realidad, al igual que el cine, la que estructura al personaje su propia temporalidad, dictaminándole un universo que condiciona toda su actividad de lectura, de comprensión y de interpretación.

3.6 Las paradojas bilingües en Borges y en Cortázar.

Ahora bien, en la narrativa de Borges, como lo indica el empleo de la estructura retórica de la paradoja y de la operación de permutación, el vertiginoso conflicto del doble se revela ilusorio, puesto que se resuelve en el desengañado y desapasionado descubrimiento de una

³⁸ Cortázar en *Rayuela* describe en estos términos el estado que precede el desdoblamiento en sujeto mirado: “[...] algo que estaba del lado de la caza, de la búsqueda, o más bien como una expectación terrible, como el gato mirando al canario inalcanzable, una especie de congelación del tiempo y del día. Un agazapamiento sin explicaciones de este-lado-de-las-cosas” (228).

³⁹ Para un estudio sobre las intertextualizaciones del discurso fotográfico y del discurso filmico en este cuento, véase Barchiesi (1999).

identidad indisoluble. En los textos de Cortázar, en cambio, el conflicto del doble es irresoluble, pero apasionadamente enriquecedor.

Por medio del doble, en los protagonistas de las narraciones de Cortázar se produce “la expansión de un yo”, se adquiere una perspectiva múltiple⁴⁰, un punto bifocal. En “Las babas del diablo”, la subjetividad del protagonista y la visión del objetivo de su máquina fotográfica se integran y complementan en un sentido de continuidad, que el texto diseña entre lo que ha imaginado Michel de la misteriosa escena que ha fotografiado y lo que fantásticamente muestra el lente de la cámara, mediante la fotografía. Con esta coincidencia de puntos de vista, Cortázar ha querido indicar en el texto su propia perspectiva de latinoamericano que pudo corregir y completar en Francia, gracias a la adopción de la visión lúcida y objetiva que le proporcionó este distanciamiento exotópico: “Por ahora soy un argentino que anda lejos, que tiene que andar lejos para ver mejor”, escribe a Graciela de Sola en 1964 (*Cartas 2*: 721). En el cuento ambas ópticas se fusionan en una suerte de ubicuidad mental que permite completar al fotógrafo aquello que había imaginado acerca de las monstruosas relaciones entre los sujetos que ha fotografiado, y que sus prejuicios no le habían permitido seguir imaginando.

Notamos, sin embargo, que en los textos de Julio Cortázar esta comprensión omnímoda tiene un precio, pues el enriquecimiento cognoscitivo que ésta conlleva culmina disfóricamente con la destrucción del “yo”. Este aspecto de la poética cortaziana, según mi opinión, se encuentra vinculado con el bilingüismo sustractivo al que estuvo expuesto Julio Cortázar.

Como dijimos, aprender una lengua implica no sólo adquirir una competencia verbal, sino también experimentar dicho idioma en una determinada situación afectiva, emocional. Cuando a los cuatro años Julio Cortázar llegó a la Argentina, se vio introducido en un nuevo contexto cultural y lingüístico, experiencia que lo signó cognitivamente y afectivamente, y que se repitió, si bien menos drásticamente, en 1950, una vez establecido en París. En ambas situaciones, su bilingüismo fue preponderantemente de orden sustractivo. En Argentina, tuvo que ol-

⁴⁰ Según Filer, “el yo enriquecido y su doble perspectiva culminarán siempre destruyéndose” (273–274).

vidar el francés, y lo que le había quedado concientemente de él fue percibido en el contexto escolar como un signo de diferenciación. Muchos años después, al trasladarse en Francia, el español, la lengua de la infancia de Banfield, de la escuela, se vio lógicamente relegada a un segundo plano. En ambos escenarios, si bien en el segundo Cortázar dominará perfectamente la segunda lengua, el francés, el empleo cotidiano de otro idioma fue advertido como una amenaza, un riesgo de la pérdida de identidad. Esto explica en parte por qué Cortázar, a modo de desagravio, diera rienda suelta en su novela *Rayuela* a la íntima expresión de una identidad argentina que hablaba un idioma oral. La trasposición de esta novela a otros idiomas presentó serias dificultades a sus traductores, debido a la infinidad de expresiones lunfardas, modismos, y giros idiomáticos que la volvían prácticamente intraducible⁴¹.

Por otra parte, el doble en los textos de Borges parece en general aludir isomórficamente a una experiencia de una bilingüalidad (Hamers y Blancs 1983) psicológicamente estructurada, esto es, a un empleo coordinado, equilibrado de las dos lenguas. Un bilingüismo sin duda de carácter aditivo, favorecido en una Argentina con ambiciones cosmopolitas. Su experiencia binaria del mundo le fue dada básicamente por dos culturas e idiomas, el inglés y el español. Su estadía en el viejo continente y el aprendizaje de nuevas lenguas tuvo lugar, cuando era ya adolescente y había madurado sus lazos con las lenguas heredadas. Gracias a su bilingüalidad simétrica, Jorge Luis Borges pudo mantener separados los sistemas lingüísticos conocidos sin mezclarlos. En sus textos, nunca dio voz a la inconciencia plurilingüe; las interferencias lingüísticas lo horrorizaban. Actitud muy diferente la de Cortázar, en cuya narrativa el molesto fenómeno centrípeta de la inter-

⁴¹Julio Cortázar en una carta dirigida a su traductor al inglés de *Rayuela*, Gregory Rabassa, apunta lo siguiente respecto a la traducción de *Rayuela*: “Desde Luego el lunfardo abunda en mi libro y le dará trabajo [...] Con respecto al lunfardo, ya le marcaré las palabras y le indicaré el sentido. Más peligrosos son los errores que resultan del diferente valor subjetivo que tienen ciertas formas del lenguaje, especialmente en el lenguaje oral” (*Cartas 2*: 708).

La imposibilidad de verter a otras lenguas el lenguaje oral porteño ya estaba presente en el cuento “Torito” (*Final del juego*), tan “insensato en italiano o cualquier otro idioma” según escribe Cortázar en una carta a su editor y amigo Francisco Porrúa (*Cartas 2*: 754).

ferencia lingüística, del cual habla Claude Esteban, aflora libremente, constituyendo la materia de muchas de sus narraciones.

La intención centrífuga purista de Jorge Luis Borges de escribir según los cánones de un lenguaje esencialmente argentino, como lo manifestó en *El idioma de los argentinos*, había nacido de un choque acústico, que recibió al reencontrarse, de regreso de Europa, con el español rioplatense.

Imaginemos por un momento a un Jorge Luis Borges ya plurilingüe de vuelta en Buenos Aires, luego de una prolongada permanencia en Europa. Un Borges muy joven que, después de haber enriquecido su bagaje lingüístico con el aprendizaje del francés y el alemán, se reencontra con la ‘fisicidad’ de su lengua natal, con el “grano” de la voz, esto es, con la materialidad del cuerpo que habla su lengua materna”, según las metáforas empleadas por Roland Barthes en sus consideraciones semiológicas sobre la voz (cfr. Barthes 1986: 265). Podemos suponer el estupor del joven escritor ante las singularidades fonéticas, tonales, rítmicas de su lengua madre, tan diferentes de las de los idiomas apenas aprendidos en Europa; ante ese español oral del Río de la Plata que en su vida y en sus ficciones fue complemento, pero también reverso especular de su libresco idioma inglés, heredado del padre.

Ahora bien, si Jorge Luis Borges considera en sus textos ilusorio, “retórico” y aparente el conflicto de identidades que le proporcionaban sus dos lenguas heredadas, a Cortázar lo que le interesa es el trayecto y el conflicto en sí. El autor de *Rayuela* quiere representar en el espacio meta de sus cuentos esa súbita “paravisión” en la cual confluyen fugazmente las múltiples dimensiones y posibilidades que le ofrece una perspectiva plurilingüe. El fin último de sus cuentos y novelas consiste en llevar al lector a atisbar ese instante de intuición absoluta.

El bilingüismo de Borges traza en sus textos un trayecto lúdico y artificial, niega toda entropía, pues no hay transformación, sino redundancia, tautología, corroboración de una misma información, de una misma identidad, siempre especular y paradójica. Esta suerte de falso desplazamiento narrativo se hace evidente en dos textos de Borges.

Si en “El acercamiento de Almotásin” (*Historia de la eternidad* 1936) un estudiante realiza un viaje circular, para terminar reencontrándose consigo mismo, en “La casa de Asterión” (*El Aleph* 1949)

son las seguras simetrías⁴² bilingües de un laberinto personal que protegen a Asterión del mundo desordenado y temible de afuera, del caos y de las interferencias de una Babel lingüística. En el pasaje que cito a continuación, se insinúan los solitarios juegos de bifurcaciones y desdoblamientos bilingües del protagonista:

Pero de tantos juegos el que prefiero es del otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o ya verás cómo el sótano se bifurca. A veces me equivoque y nos reímos buenamente los dos (*OCI*: 570).

En conclusión, la escritura de Jorge Luis Borges diseña un recorrido que lo conduce a sí mismo, su textos señalan un proceso que se muerde la cola. Los escritos de Cortázar, en cambio, esquematizan un proceso que culmina en una transformación. Julio Cortázar busca un sentido unívoco a su escisión bilingüe, a una ausencia fundamental de un “yo” donde confluyen las dos lenguas, las dos visiones de mundo, Borges imagina y juega con aparentes contrastes, para corroborar la paradoja de una unidad indisoluble en la diferencia.

3.7 Espejos plurilingües

Como hemos visto en el capítulo 2, la metáfora del espejo ilustra una determinada vivencia bilingüe, así lo demuestran las estéticas de escritores pertenecientes tanto al ámbito internacional como al hispanoamericano. A los clásicos procedimientos de las poéticas de Borges y Cortázar ya mencionados, queremos dedicar ahora espacio a los espejos idiomáticos plurilingües. Veamos, pues, de soslayo dos ejemplos de este recurso, que hemos extraído de las obras de Borges y de Cortázar.

En el ya citado relato “El acercamiento a Almotásim” de Jorge Luis Borges, donde ‘paradójicamente’ un estudiante realiza un viaje circular, para terminar reencontrándose consigo mismo, la historia del ficti-

⁴² Un trabajo exhaustivo sobre este aspecto del cuento se halla en Ricci (2002).]

cio escritor indostano Mir Bahadur Alí, está escrita en inglés y el subtítulo de su segunda edición es *A game with shifting mirrors*. El narrador, autor de una reseña española “El acercamiento de Almotásim” agrega al subtítulo en inglés la versión española entre paréntesis (“Un juego de espejos que se desplazan”). Luego, como ha señalado Alfons Knauth en un exhaustivo estudio sobre el plurilingüismo de Borges, las secuencias bilingües se invierten y se reflejan al revés (cfr. Knauth 2005: 76). He aquí un evidente juego borgesiano de espejos idiomáticos, donde las lenguas se reflejan y se desplazan sin cesar.

Es posible hallar otros espejos idiomáticos en las inversiones especulares que implican los palíndromos en muchos de los cuentos de Cortázar y, según la lectura de Mario Gologoff, en el título del cuento “Las babas del diablo”, donde la expresión francesa “los hilos de la virgen”, traducida al español, se invierte en “Las babas del diablo” (cfr. Goloboff 102). Cortázar, gracias a su labor de traductor, era conciente de que toda traducción es siempre creativa, como lo demuestra el paratexto “Las babas de diablo”, pues hace surgir algo que en el interior de cada texto, de cada sistema lingüístico-cultural no habría sido posible. Cortázar en “Las babas del diablo” ilustra los fantásticos sentidos que la traducción de una frase, de un texto es capaz de activar. Desarrolla en sus relatos lo que Greimas llamó la “figuratividad interna de un semema”, es decir, la virtualidad de recorridos semémicos actualizables o parcialmente realizables en un discurso que despliega las potencialidades de dicho semema⁴³. En términos exclusivamente semánticos, toda traducción, cuando decide traducir por equivalencias (que nunca podrán ser identidades), nos conduce a nuevos recorridos isotópicos, que en el caso de una traducción literaria se vuelven posibles gracias a la diferencia de semas contextuales de los lexemas utilizados, y sobre todo por la carga connotativa del código del “texto meta”, que es difícil controlar en su deriva enciclopédica (cfr. Dusi 137). En

⁴³ En la semiótica de Greimas los lexemas (o sea, las palabras, las unidades léxicas de una lengua) contienen unidades de significado, compuestas por *semas nucleares* estables, registrados en el sistema, y por semas contextuales, variables y válidos en determinadas circunstancias: los *clasemas*. Los lexemas representan las virtualidades del sentido (*sememas*) susceptibles de expandirse para dar vida a verdaderas representaciones, que en un primer momento serán simplemente figurativas, para luego volverse discursivo-sintácticas (es decir, sintagmáticas) y, por último, textuales. Véase Greimas (1987).

otras palabras, el “texto de llegada” es sólo uno de los discursos posibles del texto original.

Si en la inversión semántica de la frase “Las babas del diablo” parece apoyarse la trama del homónimo cuento, de la misma manera un *incipit* bilingüe dará lugar a la intriga de la novela de Cortázar, *62 Modelo para armar* (1968), a través del desplazamiento de sentido de una frase descontextualizada: “*Quisiera un castillo sangriento*, habría dicho un comensal gordo”, que es el calco español invertido (y erróneo) de “*Je voudrais un château saignant*” (17, énfasis mío) que pronuncia Juan, de profesión traductor, que se encuentra sentado frente al espejo de un restaurante. El espejo es, pues, metáfora cortaziana de la frontera bilingüe, de “territorio intercesor”, ya presente en “Distante espejo” y “Las armas secretas”, donde los idiomas, sus efectos extrañadores y sus recíprocas interferencias constituyen los cimientos de estos relatos.

No es casual que el semiótico bilingüe franco-lituano Greimas se haya interrogado sobre la estructura semiótica del mundo en estos términos: ¿El mundo es uno, que desborda en su plenitud, una estructura mixta a punto de explotar? ¿O es una mezcla caótica que tiende a la unidad? ¿La estructura elemental del ser o su simulacro, proviene de un término complejo, susceptible de polarización? ¿O de un término neutro, lugar de encuentro binario inconciliable? (cfr. Greimas y Fontanille 1994: 22). Tal vez desde el ‘título-paradoja’ del libro sobre el tema del bilingüismo, al cual ya hemos aludido en el apartado 2.3, Julien Green esté en parte respondiendo a este interrogante. *Le langage et son double. The language and its Shadow*, es un título especular, donde “double” corresponde tanto a la “sombra” (*shadow*) como al “espejo” de la traducción, en la medida en que la transformación que iconiza el doble título es un procedimiento común en todo proceso de traducción. Para Green, sus dos idiomas estaban separados por una frontera invisible que demarcaba dos universos irreductibles entre sí: “la lengua francesa interpreta el universo de un modo, el idioma inglés de otro: es el mismo universo visto desde lugares diferentes” (*Le Langage* 154). Tal convicción cobra para el escritor la forma de una imagen especular, las lenguas y los mundos que los idiomas seccionan son como los dos lados de una frontera especular. Green se pregunta ¿Es la misma persona que habla uno u otro idioma? ¿Yo significo, digo, las

mismas cosas hablando en francés como en inglés? ¿Pienso del mismo modo en una u otra lengua? (cfr. 210–212). Green nos habla de su fascinación de poder dar más de un nombre a las cosas, pero también de experimentar un cierto malestar porque al decir “*sky*” no puede decir totalmente “*le ciel*”, ya que, como dijimos, entre idiomas existen siempre desacuerdos semánticos, que se pueden presentar en el plano connotativo, en el *lebensraum*, o directamente en los “realia” denotados en cada lengua⁴⁴. Para ilustrar la relación entre sus dos idiomas, el escritor francoamericano hace referencia a una semejanza, pero paradójicamente en la diferencia; nos habla de “una relación de reversibilidad entre los idiomas”, de un “juego de espejos desfasado”; “cada lengua repite lo que dice la otra, pero en modo diferente [...] cada lengua”, concluye Green, ofrece “un duplicado del universo” (212).

A la luz de las reflexiones de Green, los dobles actanciales espaciales y temporales en las narrativas de Borges y Cortázar, que aluden a la existencia de ‘otro’, que duplican la existencia de un personaje, repitiendo sus rasgos u oponiéndosele de forma simétrica, se fundan en un singular dialogismo bilingüe. Realidad y fantasía son simplemente el derecho y el revés de esas fronteras invisibles que demarcaban los confines entre una y otra lengua.

3.8 La búsqueda del “lenguaje puro”

Como dijimos, es precisamente en la diferencia entre dos universos lingüísticos, del cual habla Green, donde afloran las escrituras-traducciones de Borges y Cortázar. Sus narrativas trazan la trayectoria de una verdadera o de una falaz búsqueda de “de un lenguaje puro”, tal como lo definió Walter Benjamin en su artículo “La tarea del traductor” (*Angelus Novus* 1971). Ante la imposibilidad de convergencia semántica absoluta entre diferentes idiomas, propone la necesidad de confiar en una sola y misma cosa, que no es accesible a ninguna de estas lenguas por separado, sino sólo a la totalidad de sus intenciones

⁴⁴ Los “realia” son denominaciones de elementos de la vida cotidiana, de la historia, de la cultura, de un determinado pueblo, país, lugar que no existen en otros pueblos, países y lugares (cfr. Osimo 2004: 63).

que se completan recíprocamente (cfr. 133-134)⁴⁵. Sólo en este sentido se puede hablar de un lenguaje puro, de una “panlengua” en las obras de Borges y Cortázar. Un lenguaje puro que no se tiene que entender como sinónimo de idioma universal. Borges en su cuento “El congreso” (*El Libro de Arena* 1975) condena la búsqueda de un idioma universal, pues el mundo está constituido por una irreductible diversidad de lugares, objetos, individuos y lenguas. Una lengua universal implicaría la *reductio ad unum* de todas las singularidades de cada idioma, de cada uno de sus signos, de sus modos de iluminar la realidad: “Cada lengua tiene alguna posesión secreta”, sostiene Borges (“Borges habla de Xul Solar”). Lo que nos lleva a suponer que cuanto más rico y variado es nuestro conocimiento de las lenguas, más nos podemos acercar a la naturaleza de las cosas, precisamente como lo sugiere el mundo de “Funes”, hipérbole del solitario y vertiginoso plurilingüismo borgesiano, donde es posible percibir y padecer las más sutiles diferencias y simetrías del universo.

Como ya hemos podido advertir en el capítulo 1, cada lengua semiotiza, recorta y contextualiza lo real de una manera diferente⁴⁶; dichas selecciones no se articulan de idéntico modo, hecho que se pone de manifiesto en todo proceso de traducción. La posible traducción

⁴⁵ Dada la complejidad del concepto, citamos el pasaje integral de Walter Benjamín [...] “¿Dónde debe buscarse el parentesco entre dos idiomas? En todo caso, ni en la semejanza de las literaturas ni en la analogía que pueda existir en la estructura de sus frases. Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos por separado, sin la totalidad de ambos, puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir el propósito de llegar al lenguaje puro. Precisamente, si por una parte todos los elementos aislados de los idiomas extranjeros, palabras, frases y concordancias, se excluyen entre sí, estos mismos idiomas se complementan en sus intenciones. Para expresar exactamente esta ley, una de las fundamentales de la filosofía del lenguaje, hay que distinguir en la intención lo entendido y el modo de entender. En las palabras *Brot* y *pain* lo entendido es sin duda idéntico pero el modo de entenderlo no lo es. Sólo por la forma de pensar constituyen estas palabras algo distinto para un alemán y para un francés; son inconfundibles y en último término hasta se esfuerzan por excluirse. Pero en su intención, tomadas en su sentido absoluto, son idénticas y significan lo mismo. De manera que la forma de entender estos dos, vocablos es contradictoria, pero se complementa en las dos lenguas de las que proceden. Y a decir verdad se complementa en ellas la forma de pensar en relación con lo pensado. Tomadas aisladamente, las lenguas son incompletas y sus significados nunca aparecen en ellas en una independencia relativa, como en las palabras aisladas o proposiciones, sino que se encuentran más bien en una continua transformación, a la espera de aflorar como la pura lengua de la armonía de todos esos modos de significar. Hasta ese momento ello permanece oculto en las lenguas (133-134).

⁴⁶ Para profundizar este concepto, véase Neergard (2001).

entre diferentes idiomas no puede ser nunca sinonimia total, sino simplemente deslizamiento o desplazamiento semántico. En el pasaje de una lengua a otra hay una asimetría, algo se pierde o se gana (cfr. Ponzio y Minini 1989: 33). Entre el texto original y su traducción siempre está al acecho una diferencia que quiebra esa nostálgica esperanza bilingüe de coincidencia total, verdadero objeto sintáctico-narrativo al que tienden, con distintos resultados y sanciones narrativas, los recorridos trazados en los escritos de Borges y de Cortázar.

En el capítulo 2, hablamos de suturas bilingües, en este sentido la obra de Cortázar propone una suerte de sincretismo idiomático que logre cicatrizar la estructura binaria que presupone todo bilingüismo, aludiendo en sus textos a una ‘estructura superior’. En este escritor la sutura se cristaliza en la organización de algunos de sus cuentos y novelas, específicamente en la noción de “figura”⁴⁷.

La “figura” es una superestructura, una superrealidad y “un desmentido de la realidad individual” (Harss 1969: 289) de la visión dada por una sola lengua: la figura está compuesta por inéditas conexiones, por asociaciones siempre lingüísticas (fónicas o semánticas) que se establecen entre los personajes de sus cuentos o novelas. A través de la figura, el escritor argentino buscó iconizar ese momento de máxima intuición donde la segmentación de lenguas, y de mundos que éstas conciben, parece disolverse gracias a una fugaz interconexión. Un pasaje extraído de *Prosa del observatorio* (1972) nos ilustra el entramado de la figura cortaziana:

[...] esto que fluye ya en una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semánticas aleatorias, la migración de un verbo: discurso, decurso, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros y las anguilas, el anillo de Moebius circulando en sí mismo, en el océano, en Jaipur, cumpliéndose otra vez sin otras veces, siendo como lo es el mármol, como lo es la anguila: comprenderás que nada de eso puede decirse desde aceras o sillas o tablados de la ciudad; com-

⁴⁷ Así lo explica Cortázar en una entrevista “[...] tuve por primera vez una intuición que me sigue persiguiendo, de la que se habla en *Rayuela* y que yo quisiera ahora desarrollar a fondo en un libro. Es la noción de lo que yo llamo las figuras [...] Pienso que todos nosotros componemos figuras. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda relación humana (Harss 277-278).

prenderás que sólo así, cediéndose anguila o mármol, dejándose anillo, entonces ya no se está entre los sargazos (12–13).

Normalmente el patrimonio lingüístico e ideativo de una persona se construye, por una parte, con redes de representaciones de objetos y sus diferentes atributos sensibles; por otra, con redes de representaciones de palabras con sus específicos componentes sonoros, y con sus correspondientes imágenes visuales, relacionadas a la palabra leída y escrita. Claramente, cuando las cosas tienen más de un nombre en distintos idiomas, esta red asociativa se complicará y se enriquecerá con innumerables trayectos. El traductor François Cheng confiesa que pudo superar los aspectos irreductibles de cada una de sus lenguas, el chino y el francés, estableciendo una red interior de canales subterráneos, con la cual pudo liberarse y vivir en un espacio abierto, constituido de apasionadas búsquedas o de fulgurantes reencuentros lingüísticos (cfr. Cheng 1985: 233). Una figura de ocultas interconexiones verbales, entonces, que en el citado pasaje de *Prosa del observatorio*, Cortázar supo ilustrar magistralmente.

En la obra de Borges, en cambio, no hay propuestas de sincretismos sino más bien de confluencias de perspectivas lingüísticas, un *multum in parvo*⁴⁸ como “la alta fidelidad” de las visiones del *Aleph*, “el lugar donde están, *sin confundirse*, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (*OCI*: 623, énfasis mío); donde confluyen sin mezclarse los variados y bien discernibles significados de un múltiple universo⁴⁹.

En realidad, Borges ya hacía alusión a lo que más tarde Greimas definirá como los procesos de “figurativización” de un determinado texto. En todo discurso literario, sostiene el semiólogo lituano, un tema, unidad de significación más o menos abstracta, puede manifestarse por medio de articulaciones semánticas más concretas o “figurativas”; el recorrido temático podrá expandirse discursivamente, a través

⁴⁸ El término aplicado al plurilingüismo de Borges pertenece a Alfons Knauth (2005: 64).

⁴⁹ Visión múltiple expresada además por el mudo significante del *Aleph*, letra hebraica que no se puede pronunciar, no porque su sonido sea demasiado complejo, sino porque es demasiado simple. Nadie puede articular esta letra porque, a diferencia de todas las otras, su carácter fonético no representa ningún sonido. Según Spinoza, su sonido no podía ser explicado por ninguna otra letra de las lenguas europeas (cfr. Heller–Roazen 2005: 21–23).

de la introducción de detalles y de recorridos engarzados. No sólo se señalará a un actor o se lo nombrará, sino también se lo describirá, incluso con sus rasgos más sutiles. Las unidades discursivas de significación, afirma Greimas, pueden manifestar una mayor o menor figurativización, en una escala que va de un grado máximo de abstracción a un grado máximo de detalles, denominado este último “iconización” para definir la intención de máxima reproducción. Una metáfora de la iconización es la transcripción literal y pormenorizada de la realidad que lleva a cabo el orillero Funes. Su asombrosa capacidad de visibilización de todas las figuras del universo (personas, objetos, paisajes), sugiere las detalladas discriminaciones y los innumerables matices léxicos de cada una de las lenguas que conforman el plurilingüístico universo borgesiano.

3.9 Bilingüismo centrípeto y bilingüismo centrífugo

Bajtin nos habla de las relaciones existentes entre las fuerzas centrípetas y las fuerzas centrífugas que obran en el seno de una determinada lengua, es decir, entre el poder de centralización, y de descentralización, entre monolingüismo y plurilingüismo, monologismo e polilogismo, identidad y alteridad de cada idioma (Bajtin 1986)⁵⁰. Actitudes o tendencias en las obras literarias de Borges y Cortázar que ya se han ido perfilando en las páginas anteriores.

Borges es más purista y tradicional que Cortázar, al evitar ensayar, en sus libros los juegos pluringüísticos joycianos, a los que solía denominar “monstruos verbales”, como lo expresa en una nota explicativa, que incluye en su prólogo a la edición española de *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury (1954):

Scientifiction es un monstruo verbal en que se amalgaman el adjetivo *scientific* y el nombre sustantivo *fiction*. Jocosamente, el idioma español suele recurrir a formaciones análogas; Marcelo del Mazo habló de las orquestas de

⁵⁰ En este estudio Bajtin hace mención a las “fuerzas centrípetas” y “fuerzas centrífugas” de la lengua. El semiótico también las denomina monolingüismo y plurilingüismo, identidad y alteridad.

gríngaros (gringos+zíngaros) y Paul Groussac de las *japonecedades* que obs-
truían el museo de los Goncourt (*OCIV*: 28).

Su rechazo se extiende también a la insensata mezcla de los intrínse-
cos códigos para-verbales y no verbales de cada lengua:

[el doblaje] propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta
Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo ¿Cómo no publicar nuestra admiración
ante ese prodigio penoso, ante esas industriosas anomalías fonético-visuales?
[...] La voz de Hepburn o de Garbo no es contingente; es, para el mundo, uno
de los atributos que las definen. Cabe asimismo recordar que la mímica del
inglés no es la del español (“Sobre el doblaje”, *Discusión, OCI*: 283).

Una actitud similar se advierte en el narrador de su cuento “El Aleph”,
al rechazar la frase híbrida del poema de Carlos Argentino, *La tierra*
en la cual se combinan componentes de lengua materna con el francés.
Según Alfons Knauth, Borges en este pasaje nos está manifestando su
desprecio por el hipérbaton italianizante de la inmigración (cfr.
Knauth 70).

Borges prefería, para mostrar la correspondencia en las distintas
lenguas, valerse de las ancestrales analogías motivadas por la etimología,
pues, como declara en el prólogo de *El otro, el mismo* (1964), no
se puede ir en contra del destino de la lengua.

En suma, Jorge Luis Borges parece no perderse en los laberintos
fónicos y semánticos de un plurilingüismo que se presenta más bien
prolijo. Cada una de sus lenguas es una impecable tradición, cada
idioma se mueve hacia su centro, encarna sus fuerzas centrípetas, co-
mo el incontaminado idioma zend que habla el taciturno protagonista
de “Las ruinas circulares” (*Ficciones*)⁵¹ o el ideal español orillero de
Funes, aún no corrompido por los fonemas de la inmigración.

Cortázar también recurre habitualmente a los mecanismos diacró-
nicos como puentes entre las lenguas⁵², pero es mucho menos tradi-

⁵¹“Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumién-
dose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía
del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco vio-
lento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado (*OCI*: 441).

⁵² La aparente oposición de semas “espacio cerrado- espacio abierto” de “Lejana” se en-
cuentra también magistralmente ilustrado en “La noche boca arriba”, en el ilusorio contraste
entre el “cielo raso” del hospital del motociclista y el “cielo estrellado” del indio mexicano.

cional que Borges, al evocar en alguna de sus novelas el nivel pre-verbal del lenguaje, espacio vacío que precede toda diferencia lingüística y sígnica. En el enigmático “bisbis” de un personaje centripeto de *62 Modelo para armar*, es donde parece alojarse lo pre-verbal, ubicado siempre en el centro de todos los demás personajes que forman la figura.

3.10 Bifurcaciones plurilingües

Como dijimos, la condición bilingüe permite ampliar los horizontes y favorece la apertura mental. Una persona plurilingüe se sentirá más cómoda cuando pueda elegir entre un abanico más amplio de situaciones. Por este motivo, los bilingües aprecian el vértigo de las posibles hipótesis que se pueden anticipar, y, en especial, intentarán transcribir en sus obras artísticas este mismo efecto pasional.

Según Peirce, a diferencia de la inducción y la deducción, la abducción es un instinto que se basa en la percepción inconsciente de las relaciones que existen entre los diferentes aspectos de la realidad. Ésta se encuentra asociada, o más bien produce, un cierto tipo de emoción que la distingue de otros procedimientos argumentativos. En la inferencia hipotética se experimenta un sentimiento mucho más intenso respecto de otros tipos de razonamiento. Peirce llama a este sentimiento “emoción”, cotejándolo con la emoción musical que produce una orquesta, muy diferente al sentimiento que pueden generar cada uno de sus sonidos por separado (cfr. Sebeok 1984: 44-45).

Vértigo, vacilación, duda, son algunas de las pasiones o actitudes del bilingüe. Precisamente Sommer cita un pasaje de “La muerte y la brújula” de Borges, ambientado en una irreconocible y plurilingüística Buenos Aires (cfr. Sommer 2004: 63), en el cual el detective Lönnrot descarta la monolingüe y descontada hipótesis del comisario Trevira-

La desautomatización exotópica de la catacrexis “cielo raso” pone al descubierto una subyacente relación de sinonimia entre ambas expresiones, un puente verbal que resuelve el conflicto espacial. Para un estudio completo de este procedimiento, véase Barchiesi (1996).

nus, sobre el posible desenvolvimiento de un crimen, con la siguiente respuesta:

Posible, pero no interesante -respondió Lönnrot-. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar [...] (*OCT*: 500).

El sentido común, monolingüe, de Trevinarus se opone en el cuento al sinuoso cavilar bilingüe de Lönnrot, a su gusto por el despliegue de hipótesis. Un placer indudablemente vinculado a la duda, pues, como sostiene Julia Kristeva, el cruce de lenguas y de tiempos hace del bilingüe un monstruo que jamás está conforme consigo mismo. El inmigrante, el bilingüe es un monstruo híbrido que arriesga la certeza entre dos sedes (Kristeva 1999).

Borges, como sugiere Jaime Alazraki, crea “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan [...] todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones” (Alazraki 1989: 478). Así lo demuestra el cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan” (*Ficciones*), narración ambientada en el contexto multiétnico de la segunda guerra mundial, metáfora europea de la austral Buenos Aires. Un profesor universitario de inglés, el chino Yu Tsun, revela en su declaración a la policía que él es un espía que trabajaba para Alemania. Nos relata los acontecimientos relacionados con su arresto, comenzando con el descubrimiento de que su contacto había sido asesinado. Sabe que debe buscar un modo para comunicar un importante mensaje a los alemanes y encuentra en una guía telefónica el nombre de un hombre, el doctor Stephen Albert. Yu Tsun piensa que Albert puede ayudarlo, si bien no revela en el cuento cómo llega a esta conclusión. Luego narra las vicisitudes de su viaje a la casa de Albert, en Staffordshire, perseguido por el Capitán Richard Madden, un hebreo al servicio de los ingleses. Cuando Yu Tsun llega, Albert lo recibe y lo invita a ver el jardín de su casa. Yu Tsun se percató de que el jardín es una recreación inglesa del jardín de su ilustre antepasado, Ts’ui Pên, antiguo gobernador de su provincia natal, que abandonó todo para dedicarse a componer un libro y un laberinto, dos

obras que, en realidad, eran una sola, según revela Albert, escrupuloso lector y traductor de la obra de Ts'ui Pên⁵³.

Es importante hacer notar que en el prólogo de *Ficciones* este relato es calificado por el mismo Borges como policial y no como fantástico, a diferencia de los otros cuentos que componen el volumen. “El jardín de los senderos que se bifurcan” es una narración de detectives, que comprende un tipo de mimesis más cercana a nuestro concepto literario de realismo, un realismo textual que implica una referencia al mundo real como había visto Auerbach (1997). La imagen del universo descrito en este cuento no es fantástica para su autor, pues apunta, en verdad, a la realidad, tal como la concibe el bilingüe Borges. “El jardín” es representación icónica de topografías y temporalidades que se vuelven fantásticas sólo desde la perspectiva de quien posee una sola lengua.

Notamos también que la narrativa fantástica de Cortázar postula bifurcaciones, fruto del juego de la imaginación de infinitas posibilidades interpretativas, un combate lúdico que Cortázar estableció con la realidad, que se propuso interpretar y representar en sus textos. Una de sus armas retóricas, como hemos visto, es el doble y su múltiple perspectiva, o bien su variante más compleja, lo que Cortázar llamó “figura”.

Un instrumento de combate que se suma a éstos es el texto narrativo en sí, o para seguir la terminología de Umberto Eco, el “bosque narrativo” (Eco 1994), cuyos senderos son las posibles combinaciones, bifurcaciones, hipótesis alternativas con las cuales el lector pueden dar el *knock-out* a la realidad. Así lo explica Julio Cortázar en “Permutaciones” de *Salvo el Crepúsculo*:

Como se sabe, el número de combinaciones es enorme y por ejemplo el poema 720 círculos que incluí con legítimo entusiasmo en *Ultimo Round*, alude al número de permutaciones posibles con los seis cuartetos de meopa considerados como unidades [...]

⁵³ El bilingüismo afecta al espía Yu Tsun, de lengua madre china y experto de lengua inglesa y a Albert Stephen, inglés sinólogo. Ambos son figuras especulares, simétricamente bilingües, cuyos roles narrativos son potencialmente intercambiables según la teoría propuesta por la novela de Ts'ui Pên, en la cual, en uno de los tiempos posibles, Yu Tsun y Albert pueden ser amigos y, en otro, enemigos.

Conozco uno [un juego electrónico] en el bar Raimondi que te ofrece treinta y cuatro maneras de hacer saltar un acorazado, pero resulta que cada manera te obliga a elegir entre dos maneras de la manera, y cuando la elegiste te encontrarás con que el acorazado de desplazó varios grados de altitud norte, razón por la cual tenés que preferir, digamos, la manera dieciocho pero con el inconveniente de que haber elegido antes otra manera te priva del conocimiento de las cuatro diferentes maneras en que se puede manejar la manera 18, y entonces [...]

El primer golpe de dados ha sido el mío y soy el lector inicial de una secuencia dentro de tantas otras posibles (124-125).

Todorov en su ensayo *Introducción a la literatura fantástica* tiene el gran acierto de abordar este género literario a partir de sus efectos patéticos, detectándolo en esa zona de la instancia lectora, en la cual la interpretación de los hechos narrados es vacilante. Lo fantástico produce un efecto particular, consiste en un momento de vacilación o incertidumbre:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (1981: 13).

En el relato “Las babas del diablo” de Julio Cortázar, la imaginación cumple una función análoga a la de la fotografía instantánea, dado que ambas detienen lo real para poder captar su esencia. La imaginación, como equivalente de la instantánea para un fotógrafo, parece ser para el escritor la única y verdadera “arma secreta” que permite detener el tiempo cronológico para atisbar aquello que racionalmente no puede ser percibido. Lo real, por consiguiente, en cuanto expresión de una pluralidad de posibilidades, sólo puede ser vislumbrado en ese “no

tiempo” que instaura la lectura subjetiva del protagonista. El “momento decisivo” del fotógrafo Michel es ese preciso instante en que aún las virtualidades de lo real no se han reducido a un hecho unívoco, a un solo significado; es, semióticamente hablando, el instante de la detención interpretativa o de la interpretación vacilante⁵⁴, en el cual se manifiestan simultáneamente los posibles significados de lo real, y se desvanece la dialéctica oposición de los contrarios de la lógica occidental. Michel imagina los virtuales desenvolvimientos de la escena, no elige una posibilidad, “ya que interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible”, reflexiona Oliveira, personaje de *Rayuela*, “porque la única verdad posible, tiene que ser *invención*” (303)

Perplejidad, curiosidad, sorpresa, son las “pasiones”, que suscitan los cuentos de Borges y de Cortázar en sus lectores, aspecto que profundizaremos en el Capítulo 4. En sus relatos ambos autores se propusieron recrear las emociones que les suscitaban sus vertiginosas experiencias multilingües. El efecto pathémico de lo fantástico nace frecuentemente de las vivencias verbales de estos escritores.

Ya Ana María Barrenechea se había percatado de esta conmoción lingüística en “El idioma infinito” de Borges, en el cual el escritor analiza algunos de sus procedimientos para enriquecer el vocabulario, entre los que se encuentra el empleo de las palabras en su rigor etimológico, a través del cual intenta recrear en el lector el asombro “por la virtud adámica de la palabra, comunicar su estremecimiento al lector perezoso”⁵⁵.

Resultado de una conmoción verbal, pero de signo completamente diferente, es la trama fantástica del relato “Las armas secretas”, de Cortázar que nace de una fortuita y curiosa confusión multilingüe. Pierre, el protagonista de la historia, confunde los términos “Green” y “Enghiem”:

La elección instantánea preocupa siempre a Pierre. No puede ser que todo sea gratuito, que un mero azar decida Green contra Michaux, Michaux contra Enghien, es decir contra Green. Incluso confundir una localidad como Enghiem con un escritor como Green [...]

⁵⁴ Estas reflexiones sobre la estructura del tiempo han sido extraídas de Brandt (1995: 85).

⁵⁵ Como señala Knauth (2005: 83), en “Poema del cuarto elemento”, Borges escribe: “Los lenguajes del hombre te agregan maravillas” (*El otro, el mismo OCII*: 247).

No te preocupes por eso, yo siempre confundo Les Mans con Menton. La culpa será de alguna maestra, allá en la lejana infancia (*CCI*: 386).

El efecto pathémico de la sorpresa, de la curiosidad, del asombro que experimentaba Cortázar ante la creatividad de sus interferencias, de sus *lapses* lingüísticos, aparece lexicalizado en el texto mediante la repetición de términos diseminados en un modo aparentemente inocente en la superficie textual, como es habitual en Cortázar cuando quiere indicar al lector una lectura más profunda del texto: “*Im wunderschochem Monat Mai*, oye distintamente la melodía. Lo *admira* vagamente recordar tan bien las palabras, que sólo traducidas tienen sentido para él” (387, énfasis mío); “*Curioso* que la gente crea que tender una cama es exactamente tender una cama [...] “Siempre lo *sorprende* descubrirse inclinado sobre lo nimio, dándole la importancia de los detalles [...] esperando y dándose cuenta de que no basta con eso, de que todo es vagamente *asombroso*, que no sabe nada de Michelle [...] Y se ha quejado sin enojo, un poco *asombrada* solamente, *alls alle knospen sprangen [...]*” (391, énfasis míos).

En “Las armas secretas” reaparece la dislocación extrañante del idioma alemán, metaforizada en la imagen del espejo, en los siguientes pasajes: “El espejo del armario le devuelve su sonrisa [...] (385); “Hundido en la banqueta, la cabeza apoyada en el alto espejo con que Edmond pretende multiplicar las mesas del café [...]” (388) “Se oye hablar, ve a Xavier, lo está viendo, ve la imagen de Xavier en un espejo, la nuca de Xavier, se ve a sí mismo hablando para Xavier [...]” (393)

Cortázar parece haber querido exorcizar en este cuento una conflictiva superposición de lenguas, que tuvo lugar en su infancia (el alemán hablado por la madre, el francés, en alguna medida, impuesto por el padre) y que posteriormente resemantizó en los hechos que condicionaron su infancia. El dilema entre el francés hablado por su personaje Pierre y el alemán del soldado remiten, pues, a lo que él mismo cuenta en una entrevista: “Fue mi destino nacer durante la ocupación alemana de Bruselas al iniciarse la I Guerra Mundial” (De Sola 1968: 9).

Capítulo IV

Las bifurcaciones fantásticas del exotismo

4.1 Sintaxis del exotismo

Nos centraremos en este último capítulo en uno de los resultados literarios del *play of musement* de Borges y Cortazar dejando, pues, de lado el aspecto estrictamente lingüístico de este singular juego de inversiones y permutaciones, para concentrarnos en algunas maniobras de desmontaje que estos escritores operaron especialmente sobre el paradigma del canon literario de la escritura exotizante, y sus correspondientes pathemas. Antes de emprender nuestro análisis, se hace necesario indagar acerca de la sintaxis narrativa que subyace en el fenómeno cultural del exotismo. Estudiaremos tanto su unidireccional organización sintáctica, como la sintagmática de los estados afectivos que la representación de dicha experiencia ha intentado suscitar en el observador, espectador o lector europeo.

Ahora bien, como se ha podido intuir en las páginas precedentes, una narración, según la gramática narrativa propuesta por Greimas, funciona esencialmente como una estructura sintáctica: un sujeto en busca de un objeto, con las diferentes operaciones posibles de conjunción y disyunción en el curso del programa narrativo. Una atenta lectura de los ensayos más representativos sobre el tema del exotismo (Segalen, Todorov y Mason) nos ha permitido corroborar la hipótesis de que la alteridad exótica en la narración occidental (ya sea ésta de índole verbal, iconográfica o museográfica) ha desempeñado (y sigue hoy desempeñando), desde la perspectiva sintáctico-narrativa, la función de objeto.

Peter Mason, en su exhaustivo ensayo sobre las representaciones de lo exótico, *Infelicitities. Representations of the exotic* (1998) observa que éste no existe antes de su descubrimiento; en realidad, lo que lo funda es el mismo hecho de ser descubierto; lo exótico es siempre el producto del proceso de exotización, susceptible de mostrarse en varios grados de extrañamiento o de familiarización (1-2).

Victor Segalen en una serie de escritos menos reciente (1919), publicada póstumamente con el título *Ensayo sobre el exotismo* (1974 y 1978)¹, elabora una teoría sobre lo “auténticamente” exótico, diferenciándolo de lo que consideraba sus falsificaciones literarias o turísticas. Lo exótico para Segalen radica en una “estética” de la diferencia, en un “arte” de abordar la alteridad; “exótico” para este viajero francés es todo aquello que es externo al sujeto que observa. El exotismo esencial, según este escritor, es el del objeto para un sujeto; es todo lo otro; es la noción de diferencia, la percepción de lo que es distinto del yo; la cognición de que algo le es ajeno (Segalen 2001). En otras palabras, el exotismo segaleniano nace de una experiencia, en la cual se puede distinguir el sujeto que percibe del objeto percibido.

La representación de lo exótico del *homo viator* occidental, que se halla plasmada en sus narraciones, en sus producciones artísticas, en sus colecciones museográficas, entraña una relación narrativa, basada sobre una sintaxis ‘sujeto-objeto’. La construcción exótica contiene en sí misma una micro-narrativa que se funda en un modelo sintáctico transitivo, en una estructura de un enunciado elemental, según el modelo generativo de Algirdas Greimas, que prevé en una historia narrada, entre otras estructuras posibles². Es necesario destacar una consideración de la teoría narrativa greimasiana que enlaza con las observaciones de Mason sobre lo exótico: el objeto para el sujeto es siempre un objeto de valor que define su propio ser; sujeto y objeto se vuelven respectivamente deseante y deseado. Los sujetos, pues, no pueden ser reconocidos como sujetos, sino en relación con sus objetos

¹ Aquí se sigue la versión en lengua italiana.

² Relaciones definidas por Greimas como enunciados de un estado de junción o disyunción entre un actante sujeto y un actante objeto, éstos son A) los sujetos de estado, considerados sobre la base de sus relaciones de unión o de separación con el objeto de valor; B) sujetos del hacer, considerados sobre la base de las transformaciones que operan, esto es, sobre la base de junciones o disyunciones que producen (Magli y Pozzato 1994: VIII). (v. 3.4, n. 23).

de valor, los cuales no son valores, si el sujeto no los desea. No existe, por tanto, una definición semiótica del sujeto. sin su relación con el objeto y viceversa (Magli y Pozzato 1996: VII).

Cabe agregar que podemos además abordar la estructura narrativa que sobrentiende la experiencia exótica desde un punto vista “pasional”. Explayándonos ahora un poco más en este enfoque de la “semiótica de las pasiones”, la noción de narratividad como lógica de las acciones se puede completar con el estudio de las pasiones, que toma en análisis los afectos, los sentimientos y los impulsos que se representan en un discurso. Según Greimas, en oposición a la acción, la pasión puede ser vista como una organización sintagmática de estados de ánimo. Recordamos en este capítulo que cuando se habla de “pasión” tenemos que entender este término en relación con una acción concebida en sentido narrativo, es decir, como la construcción de una transformación que tiene lugar entre sujetos y objetos sintácticos, definidos sobre todo por sus posibles relaciones de “conjunción” o “disyunción” (cfr. Pezzini 1991: 8), ya que una narración, como hemos dicho al principio de este capítulo, es una transformación de estados, que puede ser definida como el pasaje de un estado de conjunción a un estado de disyunción, o viceversa, con los respectivos estados de ánimos que éstos provocan en los sujetos (cfr. Maresciani y Zinna 1991: 60)

Habiendo establecido el aparato teórico con el que trabajaremos en este capítulo, se hace ahora necesario para fundamentar nuestra hipótesis inicial traer a colación otro importante estudio sobre el exotismo: *Nosotros y los otros* de Tzvetan Todorov, aparecido en 1989. En la cuarta parte de este ensayo nos brinda un análisis crítico de la escritura exotizante francesa, haciéndonos notar que: “lo esencial en la experiencia exótica segaleniana es que los términos “sujeto” y “objeto” admiten solamente una definición relativa. Solo la posición permite identificar, por un lado, al sujeto; por el otro, el objeto, pero para ello es necesario que esta diferencia permanezca pura, vacía de contenido (cfr. Todorov 1991: 369).³ Ya en la primera página de su estudio nos advierte que idealmente lo exótico es un relativismo, como lo es el nacionalismo, pero en un modo que se le opone simétricamente. En ambos casos lo que se valoriza no es un contenido fijo, sino un país y una

³ Aquí seguimos la versión italiana.

cultura definidos exclusivamente mediante su relación con el observador (205). Para Todorov la representación de lo exótico consiste también en una inversión de las características observadas en nuestra sociedad occidental; las culturas y las civilizaciones exóticas se describen en términos negativos, es decir, por todo lo que “no” es la cultura europea (cfr. 394).

Segalen en su personal descripción de lo exótico no nos habla de un revés negativo, sino de la necesidad de un “contraste” entre la cultura sujeto y la cultura objeto, ofreciéndonos un enfoque pathémico de dicha vivencia. Para el escritor francés, la auténtica experiencia exótica, en tanto “espectáculo de las antinomias” (Segalen 2001:78), tiene que producir el efecto patético de lo inesperado, un “*shock*”, que consiste en la reacción vivaz y curiosa de una individualidad fuerte que se opone a una objetividad, de la cual el sujeto aprecia y percibe la diferencia (cfr. Todorov 384-385). En el lexema “*shock*”, del cual se vale Segalen para describir el impacto sensorial y cognoscitivo con lo otro, se aloja la maravilla, la pasión que agita al exota.

4.2. La maravilla: milagro y pasión de la mirada exotizante

Tratemos ahora de abordar semióticamente la maravilla. De acuerdo con un escrupuloso análisis de esta pasión que realiza Felix Thürlermann (1991[1980]), basándose en los sistemas de las pasiones de Descartes y Malebranche, la sorpresa (ya identificada por Descartes en el siglo XVI como “admiración”) es la primera de las pasiones, pues puede manifestarse antes de que nos demos cuenta si el objeto que la provoca nos conviene o no (cfr. Thürlermann 1991: 113). Descartes señala al respecto: “En esta pasión no se produce ningún cambio en el corazón ni en la sangre” (1995:137), es decir, que se sitúa fuera de la categoría tímica; no es ni “eufórica” ni “disfórica” (v. 3.4, n. 18)⁴, ya

⁴ En este capítulo se hace necesario completar estos conceptos ya formulados en el Capítulo 3. Para Greimas, una categoría semántica puede ser axiolizada, en función de la proyección (en el cuadrado semiótico que la articula) de la *categoría tímica*, cuyos términos contrarios se denominan “euforia” versus “disforia”. La “categoría tímica” es una categoría ‘primitiva’, llamada también “propioceptiva” con la cual se trata de describir, si bien sucintamente, el modo en el cual un ser vivo inscripto en un ambiente y considerado como un “sistema de

que no se siente ni atracción ni repulsión ante el objeto maravilloso. Como asegura Descartes en el artículo 53, la sorpresa no posee contrarios:

Cuando nos sorprende el primer encuentro de un objeto, y lo juzgamos nuevo o muy diferente de lo que conocíamos antes, o bien de lo que suponemos que deba ser, lo admiramos y nos impresiona fuertemente; y como esto puede ocurrir antes que sepamos de ninguna manera si este objeto nos es conveniente o no, pareceme que la admiración es la primera de todas las pasiones; y no tiene pasión contraria porque, si el objeto que se presenta no tiene nada en sí que nos sorprenda, no nos conmueve en modo alguno y le consideramos sin pasión (116).

La maravilla además está entrañablemente relacionada con la “modalidad del *saber*”. El efecto pasional se produce en el momento de la conjunción del sujeto con un objeto nuevo de conocimiento que supera sus expectativas, o que pone en tela de juicio los conocimientos ya adquiridos. La maravilla para Descartes es una “súbita sorpresa del alma”⁵ y, por este motivo, el sujeto maravillado se detiene sólo en un segundo momento a considerar con atención los objetos que le parecen extraños y excepcionales. En esta segunda fase, el efecto producido está relacionado con un *hacer cognitivo* de tipo interpretativo, que se centra en el mismo objeto que lo ha provocado (Thülerman 113)⁶.

Ahora bien, la curiosidad y la admiración fueron respectivamente impulso y pasión del *homo viator* europeo. Emociones que permanecieron atrapadas y domesticadas en las insólitas piezas de los gabinetes de las maravillas europeos, las *Wunderkammern* del 1600. Estos rudimentarios museos, nacidos en el norte de Europa, en el siglo

atracciones y repulsiones”, se siente a sí mismo y reacciona ante lo que lo rodea (cfr. Maresciani y Pezzini 1996: XXVI). Véase también Maresciani y Zinna (1991: 106).

⁵ “La admiración es una sorpresa súbita del alma que hace que se incline a tomar en consideración los objetos que le parecen raros y extraordinarios. Así, es producida, primero, por la impresión en el cerebro, que representa el objeto como raro y, en consecuencia, como digno de ser tomado en gran consideración [...]” (Descartes 122).

⁶ Thülermann distingue la maravilla de la curiosidad, identificando esta última como la “inclinación” que impulsa hacia lo maravilloso, es decir, el movimiento determinado de la voluntad del sujeto hacia el objeto; concepto que toma prestado de otra importante clasificación de época clásica de las pasiones: *La búsqueda de la verdad* (1674) de Malebranche. La inclinación hacia lo maravilloso es la “curiosidad” y está constituida modalmente por un “querer saber” que impulsa al sujeto en pos del objeto extraordinario (113).

XVII, albergaban fantásticas colecciones, subdivididas en dos secciones: *Naturalia*, que recogía elementos procedentes del mundo animal, mineral y vegetal; y *Artificialia*, con instrumentos científicos y objetos de arte, con la subclase *exotica*, que contenía objetos oriundos de remotos y antiguos lugares. Como nos recuerda la estudiosa italiana Adalgisa Lugli, en su minucioso libro *Naturalia et Mirabilia* (2005), la curiosidad y la maravilla constituyeron las pulsiones primarias del coleccionismo. El término “curiosidad” ya se encontraba en San Agustín que lo había definido “la alegría del conocimiento del mundo”, es decir, la capacidad de dejarse capturar por el asombro y la sorpresa de lo nuevo y lo inusitado. Actitud que para el teólogo significaba un “enamoramiento perpetuo del mundo”, que no debía desgastarse con la costumbre (Lugli 2005: 28).

Cabe agregar que la curiosidad es una pasión de orden eminentemente visual, como lo revela Herman Parret en dos detallados estudios semióticos sobre las pasiones, haciéndonos notar que en la etimología del término “curiosidad”: «el campo temático de *cura* contiene, por una parte, el sentido de “cuidado”, censura” y “distinción” y, por otro, el de “visión” » (1995a: 75; 1995b: 146). En la curiosidad, “el cuidado” que se da al objeto es “quiásmico”, al tratarse de una relación que provoca la morfogénesis del objeto en cuestión. Esto se debe a que nuestra tradición filosófica occidental, a partir de Platón, ha privilegiado la visión en cuanto vía de acceso al objeto. La visión permite, al mismo tiempo, una distanciamiento del objeto, en relación con la subjetividad proyectiva y una formalización idealizante (1995b: 147).

4.3 Desvíos e inversiones de lo exótico en el Río de la Plata

La prosa de la narrativa fantástica rioplatense objeto de nuestro análisis, escrita por traductores y escritores bilingües, buscó complicar la naturaleza de los hechos narrados, para desarmar desde lo literario la cosmovisión del canon vigente de una tradición literaria importada, con un buen porcentaje de literatura colonial y exótica, proveniente de las grandes ex-potencias coloniales: la inglesa y la francesa, en las

cuales los *topoi* del exotismo y del colonialismo, y el discurso de la descolonización fueron de incuestionable importancia⁷.

En los dos relatos fantásticos que tomaré en análisis, el patrón del simulacro exotizante es objeto de manipulaciones, de descentramientos; su matriz es subvertida o parodiada con el fin de instaurar una lectura periférica, una mirada oblicua. En la literatura de Borges esta actitud deconstruccionista, según Alfonso De Toro, no depende del hecho de que Borges sea argentino o latinoamericano, sino de una dialogicidad descentrada con diferentes culturas y lenguas, practicadas en el contexto de una Buenos Aires cosmopolita (De Toro 2001). De la misma opinión es Beatriz Sarlo, en su prólogo a la edición de *El Informe de Brodie* (2001), afirma que Jorge Luis Borges “desestabiliza las grandes tradiciones occidentales y las que conoce de Oriente, cruzándolas en el sentido en el cual se mezclan en el espacio rioplatense” (Sarlo 2001). Pensamos, sin embargo, que tal dialogicidad no es sólo fruto del multiforme contexto rioplatense sino, como ya lo hemos ampliamente explicado, también resultado de una natural capacidad del bilingüe Borges para desarticular teorías y puntos de vista monológicos.

Veamos ahora cómo se altera en la narrativa fantástica rioplatense el paradigma pasional del exotismo. En la *Antología de la literatura fantástica* (1944) de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, descubrimos que el modelo pasional del cuento fantástico que estos escritores planteaban estriba en un desvío de los efectos pasionales de la literatura exotizante. En la biografía del escritor japonés Ryunosuke Agutagawa, autor de “Sennin”, uno de los cuentos incluidos en la colección, los recopiladores incluyen una suerte de minirelato en el que se halla concentrado el sintagma pathémico del cuento fantástico, tal como ellos lo entendían. El pasaje de la minúscula bio-

⁷ Walter Mignolo nos dice al respecto, basándose en los estudios de Stuart Hall, que «La inversión epistemológica fundamental que marca la inserción de lo “post-occidental-colonial-imperial” en los estudios culturales es que las historias comienzan a contarse desde abajo hacia arriba, y no desde arriba hacia abajo. Esta imagen invierte la imagen que los viajeros europeos solían usar para presentar su posesión epistemológica: el viajero generalmente relata el momento en que se sube a un promontorio, a un lugar elevado, desde arriba, donde la mirada absorbe y conoce [...] El momento posterior a la segunda guerra mundial, es el momento en que la epistemología del promontorio comienza a desmoronarse» (Mignolo 1998).

grafía alude al suicidio de Agutagawa (presumiblemente la información a la que se refiere fue retocada por Borges): “antes de quitarse la vida, explicó fríamente las razones que lo llevaban a tal decisión y compuso una lista de suicidas históricos, en la que incluyó a Cristo” (Bioy Casares, Boges y Ocampo 1983: 17). El *focus* semántico-pasional de la sucinta narración no es el previsible simulacro del patético suicidio de su autor, sino la asombrosa inclusión de Cristo en su “exótica” lista de suicidas ilustres. La breve biografía trabaja sobre los saberes y pasiones ya constituidos y preconcebidos de la instancia lectora. Se parte de un punto de vista “objetivante”, que se identifica con la percepción del lector, regida por un saber anterior; esto es, el (apático) suicidio, estereotipadamente asociado a la exótica cultura japonesa, para llegar a una visión “subjetivante” que, al invertir la relación entre percibido y conocido, vuelve posible un saber inédito y conmovedor sobre el mundo: el suicidio de Cristo. Según el semiótico Jacques Geninasca, en el punto de vista “objetivante”, el mundo se describe a partir del discurso social; en el punto de vista “subjetivante”, por un discurso individual, idiosincrásico⁸.

Leer un cuento de Jorge Luis Borges o de Julio Cortázar equivale a esperar ansiosamente su sorpresivo desenlace, esa maravillosa conclusión que terminará por desorientar al lector y suspenderlo en esa misma incertidumbre, que solían experimentar estos escritores (v. 3.10). La posibilidad del final sorpresivo del cuento fantástico está asegurada por la espera que lo antecede; su certera eficacia dependerá de las discrepancias (bien calculadas por el autor) que el lector percibirá entre el simulacro mental que ha construido, sobre la base de sus creencias y saberes, y el nuevo simulacro que percibe y que tiene que interpretar. Julio Cortázar en “Algunos aspectos del cuento” nos habla de esta pasión estética, eminentemente literaria, que heredó de sus maestros:

Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout [...] Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va más allá de la pequeña y a

⁸ Aquí nos valemos de los conceptos sobre el punto de vista narrativo acuñados por Jacques Geninasca (cfr. Cavicchioli 2002: 177).

veces miserable anécdota que cuenta [un buen cuento] propone una especie de ruptura de lo cotidiano; [debe] crear en el lector esa *conmoción* que llevó [al escritor] a escribir el cuento (*Obra crítica I*: 514-523, énfasis mío).

Los lectores de *Ficciones* de Borges o de *Final del Juego* de Cortázar esperan, empleando aquí la oportuna metáfora de Cortázar, el golpe definitivo, el final inesperado, que los llevará a releer el cuento una y otra vez, como lo establece el sintagma de la maravilla cartesiana, para descubrir los invisibles y razonados engranajes del artificio verbal, consecuencia del *play of musement*, sobre el cual se sustenta la emoción literaria.

Ahora bien, si para la literatura fantástica canónica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a “lo otro”, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, en esta narrativa se prescinde del miedo, como afirma Alazraki (1983: 28), y su efecto pathémico, pensamos, puede bien descansar en una nueva percepción de la literatura que la antecede, es decir, en la capacidad de adoptar una mirada agustiniana, exotópica sobre lo acostumbrado.

En los cuentos de Borges y Cortázar que he seleccionado para nuestro análisis, se opera una subversión de la canonicidad exotizante, de orden sintáctico, semántico o pathémico. Borges, y Cortázar, pero también Adolfo Bioy Casares con un cuento ejemplar “El ídolo”⁹, confeccionan un *counterdiscourse*, manipulan el discurso visual morfologizante que ha generado el narcisismo europeo. Dicha narrativa es

⁹ “El ídolo” es un cuento perteneciente al género fantástico, que forma parte del volumen de narraciones *La trama celeste* (1948). En este texto, según mi opinión, se puede observar una auténtica inversión del discurso exotizante y de sus correspondientes pathemas. Bioy reinventa algunos *topoi* que reenvían al ámbito del exotismo: el coleccionismo y la traducción, entre otros. En esta narración, se opera, en primer lugar, una inversión del itinerario del viajero exota. El protagonista, un anticuario argentino, viaja a Francia en búsqueda de nuevos objetos para sus colecciones, trazando así un recorrido inverso al que realizaba el viajero europeo en su descenso hacia las tierras del Sur. En segundo lugar, en este relato la materia foránea, extranjera, objeto sintáctico y deseado del discurso exotizante, se confabula y se revela ferozmente contra el coleccionista sudamericano, que la había profanado, extirpándola de su contexto de origen. En manos del anticuario argentino, la metonimia de una admirada Europa, la preciosa estatuilla de un ídolo (doblemente valiosa por su origen europeo y su antigüedad), padece una diabólica inversión. En efecto, el coleccionista aclimata salvajemente la estatuilla a la decoración de un apartamento, ubicado en un distinguido barrio de Buenos Aires, en el cual bien puede insidiar el mal gusto de una oligarquía porteña europeizada.

la respuesta a un punto de vista “objetivante”, “monolingüe” que atribuía rol, nombre y sensaciones a Sudamérica.

Según Peter Mason, el exotismo desarrolla un proceso de descontextualización que determina la separación de lo exótico de su contexto de origen. La imagen exótica es una construcción de los viajeros y artistas de la modernidad. Su fabricación se apoya sobre una descontextualización inicial, seguida de una reinserción en un marco inventado *ad hoc* para satisfacer las curiosidades, el placer y a menudo el *voyeurisme* de su espectador¹⁰. Así sucedió en época colonial, con los objetos procedentes de lejanas tierras que ingresaban en Europa, al ser descontextualizados y resemantizados para formar parte de caprichosas colecciones. Lugli cita innumerables e interesantísimos ejemplos que ilustran el proceso mencionado, entre ellos es representativa la Iglesia medieval que supo recuperar objetos paganos para aplicarles un signo de apropiación y de transformación, que podría ser un engarce, un pedestal, un montaje. Así también, un ánfora precolombina podía adquirir una configuración europea por una especie de “*travestimento*” exterior que involucraba la extraña obra artística en un sistema de referencias familiares (Lugli 24).

Mason advierte que en la representación de lo exótico hay siempre algún elemento del objeto original que garantiza un vínculo metonímico entre la representación y lo que se representa (Mason 2). Idéntica suerte retórica corrieron las traducciones de textos originarios de culturas consideradas exóticas. Carbonell Cortés (2004) señala que tales textos se vuelven en general representativos de la cultura exótica y, ellos mismos o algunos de sus elementos encarnan metonímicamente el contexto del cual proceden. El hecho de que la traducción represente parcialmente la cultura implica un vacío, una laguna que el receptor substituye con materiales provenientes de su conocimiento del mundo (cfr. Carbonell Cortés 59–72).

¹⁰ Mason lo define en estos términos: “It is not the “original” geographic or cultural contexts which are valued, but the suitability of the objects in question to assume new meanings in a new context” (3).

4. 4. Contextos sudamericanos para lo exótico

Jorge Luis Borges en su cuento con un título indudablemente exótico “El Zahir”, incluido en su volumen de cuentos *El Aleph* (1949) opera, bajo la forma de una de sus acostumbradas *mise en abîme*, un irónico y disparatado “*travestimento*” (Lugli 24) de las canónicas descontextualizaciones culturales que modelaron lo exótico en el continente europeo. La operación literaria borgesiana consiste en recontextualizar y resemantizar el punto de vista europeo de lo exótico, esto es, situando el elemento foráneo que lo representa, la moneda del zahir, no ya en una tranquilizadora y distinguida vitrina del centro del mundo, sino en el tautológico contexto de los bárbaros y chabacanos suburbios de una “maleva” Buenos Aires, donde el zahir, arrancado de sus raíces europeas, pierde paradójicamente su aura exótica:

En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número dos; 1229 es la fecha grabada en el anverso (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl Von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotemberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Teután, el fondo de un pozo) (*OCI*: 589).

Como afirma Rafael Olea Franco, la escritura de Borges no es ajena al proceso de descontextualización, pues para el escritor argentino ubicar una obra en un contexto diferente del original significaba ya reescribirla, como supo demostrarlo en “Pierre Menard, autor del Quijote” (cfr. Olea Franco 2006: 267–268). Sobre este mismo proceso de reciclaje creativo reflexiona el escritor argentino en “El Zahir”, para mostrar con “justicia poética” la suerte que corren las metamorfosis de lo exótico en los familiares *frames* de Java, Persia, Córdoba o Buenos Aires, en los cuales las pátinas exotizantes del zahir desaparecen como las diferentes caras de Teodolina Vilar, la amiga del protagonista del cuento, en el decisivo momento de su muerte para dejar lugar a su verdadero rostro.

En el reverso de la pequeña moneda del zahir está estampada la metonimia de una Buenos Aires pendenciera, exotizada, en las salvajes marcas de navaja que rayan el centro de la inscripción “N T”, tal vez (me aventuro a interpretar) una ‘Nota (del) Traductor’. Con esta combinatoria Borges probablemente quiso rubricar el signo de una hibridez postcolonial, una ‘endiadis’ donde confluyen dos puntos de vista: uno, el europeo, que infiere a lo argentino las bárbaras cicatrices de lo exótico; otro, el autóctono, que exhibe la inopinada y civilizada centralidad del oficio del traductor, que tuvo lugar en la metrópoli porteña, durante el apogeo de la industria editorial argentina, entre los años 1930 y 1950, cuando Buenos Aires se convirtió en el centro editorial de América latina, y fue muy activo para la traducción¹¹.

Centrémonos ahora en la trama del cuento. En “El Zahir”, el narrador ‘Borges’ entra en un bar de Buenos Aires, donde se juega el truco, una pasión argentina, allí recibe de vuelta la fantástica moneda. En este núcleo narrativo se elide emblemáticamente (entre el acto de mirar y la salida del protagonista del bar) la descontada sorpresa que la canónica escritura exotizante solía provocar en sus lectores: “Pedí una caña de naranja; de vuelta me dieron el Zahir; lo miré un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre. Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula” (590–591).

A partir de este momento, el protagonista no podrá borrar de su mente el zahir, que terminará por enloquecerlo:

La creencia en el Zahir es islámica y data, al parecer del siglo XVIII (Barlach impugna los pasajes que Zotenberg atribuye a Abufeda) *Zahir* en árabe quiere decir notorio, visible, en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de “los seres o cosas que tiene la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente” (593).

En este texto notamos una sutil digresión de la sagaz sátira de Jonathan Swift que en *Los Viajes de Gulliver* (1726) realiza de la sociedad inglesa de principios de XVIII, obsesivamente fascinada por los pro-

¹¹ Para un estudio exhaustivo sobre el auge de la traducción en Argentina durante el período mencionado, véase Willson (2004).

ductos y objetos maravillosos que llegaban de las remotas colonias. La parodiada pasión por estos curiosos objetos, de la cual nos habla Swift, se vuelve a replegar especularmente en “El Zahir”, tomando la forma de castigo infernal que recuerda la ley del *contrappasso* dantesco. El infierno, el *hic et nunc* del relato, se figurativiza en el pasaje: “Vi una *sufrida* verja de hierro, detrás vi las baldosas negras y blancas del atrio de la concepción. Había *errado en círculo* [...] (591, énfasis mío).

En efecto, observamos en el cuento analizado que la paradigmática sintaxis pasional del discurso exotizante vira gradualmente hacia rutas menos felices, para convergir en la locura, un estado literalmente desapasionado, estado “adiaforico”, sin sorpresa. Según refiere Descartes: “[...] si el objeto que se presenta no tiene nada en sí que nos sorprenda, no nos conmueve en modo alguno y le consideramos sin pasión”. En el texto se observa una gradual transformación pathémica: “Ebrio de una *piedad casi impersonal*, caminé por las calles. En la esquina de Chile y de Tacuarí vi un almacén abierto. En aquel almacén, para mi *desdicha* vi tres hombres jugando al truco” (590, énfasis mío). En las últimas páginas, las pasiones (literarias) son para el narrador sólo un recuerdo: “No desentraño cuáles fueron mis *sentimientos*; recuerdo la *desesperación* cuando comprendí que ya nada me salvaría, el intrínseco *alivio* que yo no era culpable de mi *desdicha*, la *envidia* que me dieron aquellos hombres, cuyo Zahir no fue una moneda sino un trozo de mármol o un tigre [...] también recuerdo mi *inquietud* singular con la cual *leí* el párrafo” (594, énfasis mío). Asistimos así a una descolocación de los parámetros de la trama narrativa exotizante: la ansiada conjunción eufórica con lo exótico a la que tendía deviene desventurado ensimismamiento, se vuelve tormento de una perpetua y monótona conjunción disfórica con la moneda que el protagonista y narrador ‘Borges’ no ha buscado ni deseado y, más aún, ni siquiera encontrado. El hecho de extraviar la intolerable moneda en algún arrabal de Buenos Aires constituye un antónimo sintáctico-narrativo del relato exótico: “También resolví librarme de la moneda que tanto me inquietaba. La miré: nada tenía de particular, salvo unas rayaduras. Enterrarla en el jardín o esconderla en un rincón de la biblioteca hubiera sido lo mejor, pero yo quería alejarme de su órbita. Preferí perderla” (591).

4.5 Fantásticas traducciones de un enigmático gato

En la literatura de un escritor periférico como Jorge Luis Borges, hay siempre un desplazamiento de los cánones literarios tradicionales y, por consiguiente, de sus esperados efectos pathémicos en el lector. Dicho desplazamiento en muchos de sus escritos se extiende al campo de la traducción literaria, en lo específico, al paradigma de la traducción exotizante, me refiero a las traducciones de las *Mil y Una noches*, “el texto exótico” por excelencia.

En “El informe de Brodie”, relato incluido en su homónimo volumen de cuentos (1970), Borges esboza la caprichosa trayectoria que los signos de un determinado texto pueden trazar en el infinito reenvío de sus múltiples traducciones; su propósito es poner al descubierto esos fantásticos y risueños desvíos culturales que pueden estar al acecho en impensados contextos. A algunos de ellos alude Borges en sus comentarios sobre la versión de las *Mil y Una noches* de Antoin Galland del 1700, “la peor escrita, pero la mejor leída”. En sus doce volúmenes, según Borges:

Nosotros, meros lectores anacrónicos del siglo veinte, percibimos en ellos el sabor dulzarrón del siglo dieciocho y no el desvanecido aroma oriental, que hace doscientos años determinó su innovación y su gloria. Nadie tiene la culpa del desencuentro y menos que nadie, Galland. Alguna vez, los cambios del idioma lo perjudican. En el prefacio de una traducción alemana de las 1001 Noches, el doctor Weil estampó que los mercaderes del imperdonable Galland se arman de una “valija con dátiles”, cada vez que la historia los obliga a cruzar el desierto. Podría argumentarse que por 1710 la mención de los dátiles bastaba para borrar la imagen de la valija, pero es innecesario: *valise*, entonces, era una subclase de *alforja* (“Los traductores de las 1001 noches” *Historia de la eternidad*, OCI: 398).

Antes de adentrarnos en el análisis de dicho relato, cabe aquí hacer mención a dos estrategias fundamentales que han caracterizado la traducción de textos exóticos, una de ellas es la “familiarización” (llamada también “invisibilidad” por Lawrence Venuti); la otra, el “extraña-

miento”¹². La familiarización consiste en dar la apariencia en una traducción de que el texto traducido no es en realidad una traducción, sino el original. Este artificio se logra elaborando un discurso que encubre la mediación del traductor; el extrañamiento, en cambio, es la estrategia de traducción contraria, cuyo fin es poner en evidencia la diferencia entre la cultura de origen y la de destino. Como sostiene Ovidi Carbonell, el exotismo es una de las formas del extrañamiento, y bajo éste puede esconderse una recreación de la realidad ajena. El traductor puede recrear elementos lingüísticos y culturales, de acuerdo con la convención de lo exótico, para recordar que se trata de una cultura ajena que entra en cierta categoría semiótica estereotipada (cfr. Carbonell Cortés 1997: 68).

La norma general a la cual obedeció el exotismo, en el ámbito de la lengua inglesa desde finales del siglo XVIII, y que afectó mayormente las traducciones de las *Mil y Una noches*, fue comunicar al lector la lejanía de la obra original, su carácter ajeno. A partir de este momento, el extrañamiento se convirtió en la estrategia habitual de traducción de textos exóticos, cuyo intento fue el de *conservar* las características distintivas del texto “extranjero” (Carbonell Cortés 70-71). En las traducciones exotizantes se manipulan los significados originales del texto fuente, para adecuarlos a la convención que se tiene de la cultura de la cual procede. Los rasgos diferenciadores que introduce el traductor remiten siempre a la instancia receptora del texto traducido; las experiencias exotizadas pueden calificarse como tales sólo con referencia a los esquemas ideológicos usuales del receptor. De esta manera, la mención de lo insólito y de lo atroz, que forma parte de una de las representaciones convencionales de Occidente de la cultura exótica o primitiva,¹³ son símbolos extrañantes, de una incomprendibilidad determinada por las limitaciones de la experiencia cultural del lector.

¹² Según Ovidi Carbonell, “la opción de familiarizar o de extrañar se puede dar a todos los niveles del lenguaje: fonético-fonológico, morfo-sintáctico, semántico-léxico, pragmático, textual o sociocultural (71).

¹³ Según hace notar Todorov, en su ya citado artículo dedicado al tema del cruce de culturas, la segunda variante del exotismo, familiar a la tradición francesa (y a las otras tradiciones occidentales) es la del buen salvaje, es decir, la de las culturas extranjeras admiradas precisamente en consideración a su primitivismo, a su atraso, a su inferioridad tecnológica. Esta última actitud sigue viva en nuestros días y se la puede identificar claramente por entre cierto discurso ecologista o tercermundista (cfr. Todorov 1986: 8).

Ahora bien, la operación textual de extrañamiento fue precisamente la estrategia que predominó en las múltiples traducciones de una obra literaria exótica como las *Mil y Una noches*. Y, como bien sabemos, esta célebre recopilación de cuentos, emblema de la traducción intercultural e intralingüística, es un intertexto paradigmático en la obra de Jorge Luis Borges. “El informe de Brodie” es ejemplar al respecto, ya que el infinito reenvío de una traducción a otra se despliega en una vertiginosa *mise en abîme* que afecta varios niveles de traducción.

En primer lugar, el manuscrito que David Brodie, un misionero escocés, escribe en inglés, bajo la forma de un informe destinado al gobierno de su Majestad británica, entraña una operación de traducción intercultural: Brodie debe trasladar la distante cultura de los bestiales *Mlch* a las coordenadas de la cultura inglesa de destino. En segundo lugar, una traducción de naturaleza interlingüística atañe el mismo informe que leemos, que fue descubierto y traducido al español por el narrador del relato (451). Por último, la puesta en abismo comprende la traducción literaria de textos exóticos, ya que el informe fue justamente hallado por su traductor dentro de un ejemplar de la primera traducción inglesa de las *Mil y Una noches*, elaborada por Lane, en 1840; la que, a su vez, es una retraducción, como todas las versiones inglesas de este libro de narraciones, del texto francés del médico egipcio J. C. Mardrus (1899-1904) (cfr. Steiner 1980: 412).

En “El informe de Brodie”, Borges parodia las estrategias de traducción que Occidente ha aplicado a los textos exóticos; especula sobre los irrisorios destinos de estas opciones textuales, en el irrefrenable proceso de traducción al que todo texto, sin excepción, está sujeto. Cito un pasaje paradigmático al respecto: “Los yahoos se alimentan de frutos, de raíces y de reptiles; *beben leche de gato* y de murciélago y pescan con la mano” (452, énfasis mío). La abrupta inclusión del lexema “gato” en la estereotipada descripción exotizante de Brodie crea un oxímoron hilarante. Tratemos, pues, de imaginar por un momento las posibles decisiones textuales que han confluído en esta contradictoria semántica.

Un avisado lector de “segundo nivel”, como lo llamaría Umberto Eco (1994), con una enciclopedia que incluye el conocimiento de la lengua inglesa (que le permitirá además presuponer algunas características del texto original), podría fácilmente presumir que el misionero

escribió en inglés el hiperónimo “*cat*” (felino), no pudiendo contar con un vocablo más adecuado para comunicar a la cultura de llegada un desconocido y lejano felino, con un nombre que suponemos de tan huraña fonética como el verdadero nombre de los yahoos¹⁴. A pesar de esta presunta operación de traducción intercultural de Brodie, equilibrada y sensata, el traductor parecería preferir traducir al español literalmente “gato”, deslizándose así un apacible animal doméstico en una serie semántico-cultural extrañante, constituida por inquietantes reptiles y murciélagos, encarnación de lo atroz y lo repugnante en la cultura occidental de llegada.

Un lector modelo curioso, previsto por Borges, se sentiría impulsado a formular hipótesis sobre la motivación textual de esta misteriosa inclusión léxica. Pruebo a enumerar algunas de ellas:

a) El propósito del traductor es aclimatar el texto fuente, esto es ‘domesticar’, en el verdadero sentido de la palabra (*domesticating*, cfr. Venuti 1995), al ignoto y salvaje felino, con el fin de acercarlo a la enciclopedia de su lector.

b) Se trata de una traducción literal, de una manifiesta adherencia al texto de partida, de acuerdo al plan textual que el traductor anuncia en el pre-texto que precede su versión: “Traduciré fielmente el informe, compuesto en un inglés incoloro, sin permitirme otras omisiones que las de algún versículo de la Biblia y la de un curioso pasaje sobre las prácticas de los yahoos que el buen presbiteriano confió pudorosamente al latín” (451).

c) Detrás de la ciega fidelidad del traductor se celaría un malentendido lingüístico, debido a un escaso conocimiento de la lengua inglesa: el traductor ignora el significado hiperonímico de “gato”.

d) El malentendido es de índole cultural, el traductor está convencido de que los felinos aludidos son gatos. Su maniobra de traducción es centrípeta, y nos recuerda las malogradas traducciones de Cristóbal Colón, que reflejaban su convicción de que es sólo posible traducir otros sistemas de signos mediante equivalencias totales.

e) Ubicándonos ahora fuera de la instancia de traducción, una hipótesis válida consistiría en conjeturar que no se trata de una interpreta-

¹⁴ Cabe aclarar que “yahoo”, a partir de la célebre novela de Swift, se convirtió en inglés en sinónimo de “bárbaro”. Borges en su texto lo emplea como hiperónimo.

ción errónea del traductor, sino de una prejuiciosa interpretación de quien está leyendo el cuento, un lector simpatizante de la cultura europea, que, contaminado de estereotipos antropológicos y literarios europeizantes, rechaza categóricamente la ‘fantástica’ e irrisoria convivencia de gatos ‘civilizados’ con los bestiales yahoos.

Desde una perspectiva traductológica, este sutil ejemplo borgesiano se basa en algunas infelices estrategias en la traducción de culturas y textos literarios exóticos; nos exhibe la deriva semántica y pathémica de dichas operaciones, mostrándonos su seguro encallamiento en futuros contextos, como podría ser el de una ciudad sudamericana y cosmopolita, donde se fraguó la literatura fantástica argentina, lugar desde donde se interpreta el texto, ya sea leyéndolo o traduciéndolo, y en el cual los efectos conseguidos se vuelven infieles o incluso contrarios a los pensados y esperados en el texto de partida.

Así pues, el lector de la traducción castellana del informe de Brodie se ve conmovido por una inédita y “fantástica” pasión literaria, se encuentra implicado en una perturbadora y compleja mezcla de estados emotivos. La abrupta sintagmática pasional consiste en el disparatado añadido de una apacible, cómica y absurda familiaridad (los lejanos yahoos se nutren con leche de gato) a las desgastadas pasiones literarias de lo exótico estereotipado: tales como el temor y la sorpresa ante el repugnante hecho de que los *Mlch* se alimenten de reptiles y beban, insólitamente, leche de murciélago. El paradójico estremecimiento al que se ve sometido el lector de la traducción española es completamente ajeno a los efectos textuales extrañantes que se ha propuesto provocar el autor del original, David Brodie, el cual, para llamar la atención de su destinatario, ha preferido no contradecir su horizonte de expectativa. En efecto, la declarada devoción del traductor a las palabras del informe parece ajustarse a las intenciones explícitas del presbítero Brodie, que declara querer escribir en defensa de los yahoos. No sabemos si el traductor ha ignorado la complejidad y lo contradictorio del informe y sus tácticas implícitas, o si bien ha interpretado perfectamente la dominante del texto y ha decidido desecharla por no ser relevante en la cultura de recepción de su traducción.

De todos modos, la estrategia discursiva del informe, en contradicción con el fin último del texto (salvar a los yahoos), responde a la norma general inglesa del extrañamiento de lo exótico, representando

lo absurdo y lo bestial de los yahoos, según el principio del revés negativo cultural que refiere Todorov, para quien la representación de lo exótico consiste en una inversión de las características observadas en nuestra sociedad occidental¹⁵.

En el texto leemos: “Devoran los cadáveres crudos de los hechiceros y de los reyes para asimilar su virtud” (452). Lo repugnante se reitera en la escena en la cual las esclavas atienden al rey y “lo untan de estiércol”, o bien cuando Brodie cuenta que “los yahoos son insensibles al dolor y al placer, salvo el agrado que les da la carne cruda y rancia y las cosas fétidas” (453); el ingrediente insólito tampoco falta: “la reina me hundió dos o tres veces un alfiler de oro en la carne” (453).

En dicho contexto extrañante y diferenciador, la perplejidad del lector acerca de la naturaleza del enigmático felino es mayor cuando se lo vuelve a mencionar en una insignificante expresión idiomática. David Brodie, describiendo las costumbres de los yahoos, nos informa que: “Una casa de varias habitaciones constituiría un laberinto para ellos, pero tal vez no se perdieran, como tampoco *un gato se pierde*, aunque no puede imaginársela” (453, énfasis mío). El deslizamiento de esta inocente expresión parecería querer remitir a un “foco cultural” de los yahoos, esto es, en términos traductológicos, según Peter Newmark (1992), un tema particular, en el cual una comunidad lingüística se centra generando una plétora de palabras para designar su lenguaje o terminología especiales. Los españoles, por ejemplo, lo han hecho en tauromaquia, los árabes con los camellos y los franceses con quesos y vinos (Newmark 134)¹⁶.

Cabría entonces preguntarse ¿la expresión idiomática es un indicio de la asimilación del misionero de la cultura de los yahoos? ¿es un fiel, pero infeliz calco lingüístico de una hipotética locución de Brodie, que ha sido recreada por el traductor? Lo cierto es que esta última

¹⁵ Jorge Luis Borges junto Adolfo Bioy Casares quisieron poner en evidencia, concordes a su temperamento bilingüe, la mecánica de inversión del exotismo en *El libro del cielo y del infierno* (1960), incluyendo el breve texto “El otro mundo de los indios Bellacoola”, extraído de la *Encyclopaedia of Religion and Ethics*: “Se dice que este subterráneo mundo espectral abarca las márgenes de un río arenoso. Los muertos caminan cabeza abajo y hablan un idioma que no es el nuestro, y es invierno allí cuando aquí es verano” (Bioy Casares y Borges: 46).

¹⁶ «Cuando existe un foco cultural suele haber un problema de traducción debido al “vacío” o “distancia” cultural entre las lenguas de partida y de llegada» (Newmark 134).

opción desorientaría al supuesto lector de lengua española de la cultura de llegada, que presumimos sudamericano o argentino (por algunas claras informaciones que nos ofrece el texto), para quien seguramente /gato/ no constituye lingüísticamente un foco cultural¹⁷.

Al leer la siguiente frase: “las diversiones de la gente son las riñas de gatos adiestrados” (455), asistimos a la última y decisiva entrada en escena de los misteriosos gatos de los yahoos, que parece no sólo confirmar la hipótesis del foco cultural, sino también aludir irónicamente a la expresión “riña de gatos”, sugiriendo una implícita operación de conmutación de “gato” por ‘gallo’. Esta simpática alusión haría suponer que la primitiva cultura de los yahoos se encuentra en alguna parte del continente americano.

En conclusión, en “El informe de Brodie” se neutralizan las pertinaces diferencias entre dos lejanas culturas, en virtud de la insospechada interferencia de un marginal traductor argentino que, a través del vertiginoso abanico de sus estrategias de traducción, nos deja entrever sus posibles reacciones sudamericanas ante el canon exotizante, esto es, ignorando, rechazando, domesticando, o dando por descartada la aculturación del británico David Brodie.

Se crea así la ambigüedad y relatividad del texto; se esfuman los confines entre autores, traductores y sus respectivas intenciones textuales ante la relativa categoría de lo exótico. Lo fantástico se instala entonces involuntariamente en el simple y fortuito desvío de un “desapasionado” canon literario.

4.6 Ida y vuelta de un exótico ídolo

Por último deseo examinar, si bien sumariamente, un relato de Julio Cortázar, cuya sorpresa final constituye una bifurcación de los *pathemas* de la literatura exotizante. Me refiero al cuento “El ídolo de las cicladas” (*Final del Juego* 1956), posterior al cuento “El ídolo” de Bioy Casares, pero de alguna manera emparentado con éste, pues am-

¹⁷ Recordamos que para Borges un foco cultural de su ideal “idioma” argentino fue el peñaje de los caballos, a cuya significativa variedad de términos dedicó algunas páginas memorables.

bas tramas provienen, como sugiere Pedro Barcia (1990) de un episodio de una novela de Artur Machen (*The Great God Pan*), en el cual una joven, nativa de una aldea de Inglaterra descubre en un campo un ídolo pagano que data de época romana. La historia posteriormente desencadena muerte e intriga, incluyendo un diabólico cambio de sexo de la protagonista.

En “El ídolo de las cícladas”, tres arqueólogos: un matrimonio de origen francés, Thérèse y Morand, y el argentino Somoza, descubren en una isla del mar Egeo una estatuilla arcaica que representa una deidad de la fecundidad. Su idea es venderla a un anticuario. Mientras la pareja va a París a buscar posibles compradores, Somoza, encargado de vigilar la estatua arcaica, queda fascinado por la imagen del ídolo y comienza a crear obsesivamente réplicas exclusivamente visuales del objeto. Su intención es objetivizar la experiencia estética, instaurar una suerte de separación y distancia visual morfologizante, de cual nos habla Parret, respecto de la curiosa y exótica terracota. La experiencia de Somoza con lo exótico temporal comprende dos fases. La primera estriba en la separación del objeto, y esta actitud obedece a la lógica del antagonismo de la experiencia exótica segaleniana entre un sujeto que observa y un objeto observado; la segunda fase consiste en la fusión final y estética con el objeto, no ya a través de la vista, sino mediante el tacto, señalando el regreso a la experiencia arcaica de comunión con el mundo:

Morand alcanzó a ver la primera [réplica], antes de que Somoza se fuera a París, y escuchó con amistosa cortesía los obstinados lugares comunes sobre la reiteración de gestos y las situaciones como vía de abolición, la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque no habría dualidad sino fusión, contacto primordial (*CCI*: 477).

Somoza se funde estésicamente con la figura arcaica¹⁸ y con el mundo que hay en ella, aboliendo de este modo las diferencias temporales, espaciales, identitarias y culturales con el objeto exótico, que apologi-

¹⁸ También el coleccionista del relato “El ídolo” de Bioy Casares, según la lógica de un principio de inversión sintáctica, termina confundándose con la materia de los objetos de su colección.

zaba Segalen. La representación de lo exótico, como experiencia occidental y moderna se disipa en pos de un universalismo homogeneizante.

El canon de la literatura exotizante sufre en “El ídolo de las cícladas” un inesperado desvío en el tramo final de la narración: el sudamericano Somoza, obsesionado por el hallazgo del ídolo, y como representante sudamericano en la ficción, parece ser, entre los tres arqueólogos responsables del hallazgo, desde la óptica objetivante europea, el más cercano a lo primitivo y a lo exótico. La historia acaba con la imprevisible metamorfosis de Morand, el arqueólogo europeo que asesina al “exótico” Somoza, antes que éste logre tocarlo, sustituyéndolo así en su rol de sacrificador ritual, preparándose para inmolar a su mujer, Thérèse. La sorpresa final del cuento se libra en un estereotipado horizonte de expectativa del lector, condicionado por el canon de la convención exotizante que ve a Somoza como el principal postulante al rol exótico de salvaje sudamericano.

Conclusiones

Un espacio o ambiente bilingüe constituye un *no land's man*, donde la objetividad de la realidad y del lenguaje que la concibe se disuelven especularmente en la complejidad y reversibilidad de los diferentes idiomas que se conocen. En este sentido, hemos podido observar que la lengua española empleada en algunos textos literarios de escritores bilingües hispanoamericanos, bajo el influjo de fuertes tendencias cosmopolitas o de nativos bilingüismos sustractivos, no sólo se ha beneficiado sino se ha relativizado en lo foráneo, en una travesía *extramuros* o en la visión dada por una lengua amerindia.

Los intrínsecos cuestionamientos bilingües de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar a la materia prima de sus obras, a la incapacidad del código empleado para representar los multifacéticos e intraducibles aspectos de una realidad poliédrica, parecen originarse en esta situación fronteriza de plurilingüismo, donde los lenguajes solitarios muestran irremediablemente su pobreza. Desde niños, ambos escritores poseyeron una constelación de semánticas, de grafías, de representaciones de sonidos y de sensaciones de cada una de sus lenguas aprendidas; una tal riqueza semiótica los llevó sin duda a detectar una falencia en el idioma en el cual escribían. Borges y Cortázar sabían que cuanto más amplia y variada es la posibilidad de interrelacionar y de traducir textos y lenguas, más aumenta la posibilidad de acercarse a la naturaleza del universo, de la realidad. Aprender una lengua enriquece especialmente porque la significación de nuestros signos usuales, en relación de bilingüismo, de traducción, se amplifica semióticamente en el plano de la alteridad.

Por este mismo motivo, en virtud de una mirada exotópica, originada justamente en el conocimiento y aprendizaje de otras lenguas, el lenguaje corriente se activa y se revela como una especie de doble irreal. El efecto de extrañamiento y de conmoción de lo fantástico se puede configurar, entonces, como un mecanismo de construcción de un contenido, que no nace en el seno de una sola lengua, sino en el punto de conjunción de por lo menos dos lenguas. Uno de los paradigmas al cual obedece la retórica de la literatura fantástica del Río de la Plata del período señalado es, por consiguiente, bilingüe y opera, como todo metalenguaje, con la lengua, en la lengua y sobre la lengua, es decir, sobre las cosas vistas a través de un determinado idioma.

Hemos podido observar, a partir de nuestras iniciales reflexiones sobre bilingüismo y creatividad lingüística o literaria, y en base a las iluminadoras revelaciones de diversos literatos y lingüistas bilingües, que realidad y ficción, vigilia y sueño, emoción y racionalidad, son expresiones a menudo utilizadas para comunicar la división entre los mundos representados por los idiomas que se hablan. Tales significaciones en las narrativas de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar se organizan según una retórica ‘bilingüe’. “Puestas en abismos”, dobles, la confusión de lo onírico con lo real, son las ocurrencias de un mismo paradigma: la paradoja de una identidad en la diferencia multilingüe, o sea de su modelo textual: la traducción. En las obras de estos escritores, el “yo” y el “otro”, lo real y lo fantástico, los dos términos de la retórica del doble y sus variantes, pueden interpretarse como el derecho y el revés de una frontera bilingüe que delimita los confines entre una y otra lengua.

Un concepto que se ha revelado un válido instrumento de análisis es el *play of musement*, actitud lúdica del bilingüe, que consiste en una transgresión lingüística, en la predisposición al desmontaje creativo de toda lengua, de todo código. Desde este punto de vista, el juego que emprende Borges en algunos de sus cuentos consiste en mover irreverentemente las piezas de un monolenguaje literario, con el fin de demostrar una paradoja que apuntaría, en última instancia, a una identidad indisoluble moldeada por un bilingüismo coordinado.

En las narrativas de Borges y Cortázar, hemos notado dos actitudes lingüísticas que trazan dos espacios en sus textos: uno, centrífugo; el otro, centrípeto. Entre los juegos plurilingües de Cortázar se encuentra

la mezcla de lenguas, el reciclaje de toda confusión o interferencia interlingüística. En este sentido, según la óptica adoptada por los actuales estudios de la *Cultural Studies*, Cortázar es un escritor de frontera, de *border cultures*; habiendo vivido entre dos países, sin pertenecer del todo ni a una ni a otra cultura, en un espacio centrífugo de traducción de lenguas y mundos, que fugazmente se ponían en contacto para hacerle vislumbrar una identidad mixta, anuladora de toda una sintaxis objetivadora.

La frontera borgesiana, en cambio, es nítida, no admite ni mixturas ni confusiones idiomáticas. Los confines de su escritura sellan además el propio espacio bilingüe, el centro del laberinto, esto es, el aislamiento con su doble; postula la conservación y la reivindicación del propio dominio, donde la extralimitación está prohibida: *no trespassing*. Postura del bilingüe centripeto que caracterizo el círculo de intelectuales argentinos en las primeras décadas del siglo XX. Para Borges más allá de este territorio acecha el monstruoso y plural caos plurilingüe de la inmigración, una Babel vista negativamente. Visión de otro plurilingüismo que el escritor argentino parece haber tomado de la narración bíblica de la Torre de Babel, ese período donde maduran las condiciones de glotocentrismo de la cultura griega post-homérica, donde la pluralidad lingüística se ve como un maldición (cfr. De Mauro 1994: 15)

De una comprensible insatisfacción ante el lenguaje surgirán, entonces, dos poéticas que reflexionarán constantemente sobre la traducción o la deconstrucción de una identidad lingüística y de una literatura monolingüe, escrita desde y en una sola lengua, una literatura europea desgastada en sus goznes realistas o en sus roídas visuales y pasiones ante lo exótico. Las obras literarias de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar desarman toda forma “lingüística”, producto de un morfologismo europeo; desmantelan, por ejemplo, la sintaxis narrativa unidireccional propuesta por el exotismo,

El trayecto del discurso exotizante en la literatura fantástica argentina se descamina para emprender nuevos itinerarios narrativos. Borges con las recontextualizaciones tautológicas de lo exótico está insinuando el debilitamiento de un paradigma narrativo, su radical insignificancia en escenarios extra-europeos; sugiere la consunción de la curiosidad y la sorpresa, las domeñadas pasiones de la representación

exotizante. “El Zahir” decreta el fin del misterio que podía suscitar lo desconocido en la instancia lectora; señala el desinterés por la incógnita construida a través de otra cultura, cuya fisonomía era invariablemente la negación o inversión de la cultura europea. Mecanismos que Borges despliega y pone al descubierto, subvirtiendo la capacidad de la literatura exotizante para mover y suscitar el interés del lector y conservar la tensión de lectura, una escritura que, al igual que el cuento “El Zahir”, concluye su curso, vaciada de esas inquietudes literarias que procuraba infundir en sus lectores.

Si Borges inaugura un discurso que declara la extinción de una especie literaria en el marco cosmopolita y multiétnico de Buenos Aires, Julio Cortázar, a fines de los años cincuenta, en Francia, le da el golpe final, alterando el lánguido ritmo cardíaco de una literatura exhausta, renovando la domesticada visión de lectores que conquistaban con extrema facilidad el desenlace de sus aventuras literarias.

Imprevistos desvíos, descontextualizaciones, *ready-mades*, inversiones son, en suma, las maniobras de un risueño e inesperado contradiscurso plurilingüe que, desde una remota Sudamérica, reanima fantásticamente una literatura ‘des-apasionada’.

Bibliografía

1. Bibliografía General

ALAZRAKI (1974) = J. ALAZRAKI (1974) *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid.

ALAZRAKI (1983) = J. ALAZRAKI (1983) *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid.

ALTAMIRANO y SARLO (1997) = C. ALTAMIRANO; B. SARLO. (1997) *Ensayos argentinos de Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires.

AMATI; ARGENTIERI y CANESTRI (2003) = J. AMATI; S. ARGENTIERI y J. CANESTRI (2003) *La babele dell'inconscio*, Raffaello Cortina editore, Milán.

ANOLLI (2004) = L. ANOLLI (2004) *Psicologia della Cultura*, Il Mulino, Bolonia.

ARGUEDAS (1971) = J. M. ARGUEDAS (1971) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Losada, Buenos Aires.

ARGUEDAS (1973 [1941]) = J. M. ARGUEDAS (1973 [1941]) *Yawar fiesta*, Buenos Aires, Losada.

ARGUEDAS (1976 [1950]) = J. M. ARGUEDAS (1976 [1950]) “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, coord. J. LARCO, Casa de las Américas, La Habana. 397–405.

ARGUEDAS (1986 [1958]) = J. M. ARGUEDAS (1986 [1958]) *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*, Biblioteca Ayacucho–Hispamérica, Santiago de Chile.

ASTURIAS (1996 [1946]) = M. A. ASTURIAS (1996[1946]) *Hombres de maíz*. Ed. de G. MARTIN, ALLCIA, San José de Costa Rica. XXI–XXVIII.

AUERBACH (1997) = E. AUERBACH (1997) *Mimesis*, Fondo de Cultura Económica, México.

BAJTIN (1986) = M. BAJTIN (1986) *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M. M. Bakhtin. Ed. M. HOLQUIST, University of Texas Press, Austin.

BAJTIN (1993) = M. BAJTIN (1993) *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México.

BALKAN (1970) = L. BALKAN (1970) *Les effets du bilinguisme français-anglais sur les aptitudes intellectuelles*, A.I.M.A.V., Bruselas.

BALLÓN (1986) = E. BALLÓN (1986) “Para una definición de una escritura de Vallejo”. En César Vallejo, *Obra poética Completa*. Ed. de E. BALLÓN. Biblioteca Ayacucho–Hispamérica, Buenos Aires. IX–LXXVII.

BARCHIESI (1996) = M. A. BARCHIESI (1966) “La noche boca arriba de Julio Cortázar: una metáfora infinita”. En: *Heteroglossia*, Nuove Ricerche, Ancona. 6: 167–193.

BARCHIESI (1999) = M. A. BARCHIESI (1999) “Las babas del diablo de Julio Cortázar: traducción de una poética fotográfica”. En: Actas del II

Colloquio internazionale “Testo e contesto. Immagine-segno-parola. Processi di trasformazione”. Università degli Studi di Macerata, Giuffrè Editore, Milán. II: 517–535.

BARCHIESI (2005) = M. A. BARCHIESI. (2005) “L’altro linguaggio di Borges. En *Borges Lectures*, coord. G. N. RICCI, Giuffrè Editori, Milán. 140–151.

BARCHIESI (2007) = M. A. BARCHIESI (2007) “El idioma de Borges”. En: *Itinerarios*. Revista internacional de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos. Instituto de estudios ibéricos e iberoamericanos, Universidad de Varsovia, Varsovia. 5: 89–100.

BARCHIESI (2008) = M. A. BARCHIESI, (2008) “Del otro lado de las palabras: lo fantástico lingüístico en la narrativa de Julio Cortázar” En: *El viaje en la literatura hispanoamericana*, coord. S. MATTALIA, P. CELMA y P. ALONSO, Iberoamericana–Vervuert, Madrid. 739–748.

BARCIA (1990) = P. BARCIA, (1990) “Introducción biográfica y crítica”. En Adolfo Bioy Casares *La trama celeste*, Clásicos Castalia, Madrid.

BARCIA (1999) = P. BARCIA (1999) “Los temas y los procedimientos de la literatura fantástica, según un criterio desconocido de Jorge Luis Borges”. En *Los laberintos del signo. Homenaje a Jorge Luis Borges*, coord. G. N. RICCI. Milán, Giuffrè Editori. 3–28.

BARRENECHEA (1978) = A. M. BARRENECHEA (1978) *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Cortázar*, Monte Ávila Editores, Caracas.

BARRENECHEA (1984) = A. M. BARRENECHEA (1984) *La expresión de irrealidad en la obra de Borges*, CEAL, Buenos Aires.

BARTHES (1986) = R. BARTHES (1986) *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.

- BELLINI (1986) = G. BELLINI (1986) “*Nota crítica*”. En Miguel Ángel Asturias *Leyendas de Guatemala*, Hyspamérica, Santiago de Chile. 11–14.
- BENJAMIN (1971) = W. BENJAMIN (1971) *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona.
- BENVENISTE (1991) = E. BENVENISTE (1991) *Problemas de lingüística general I*, Siglo XXI, Madrid.
- BERISTÁIN (1995) = H. BERISTÁIN (1995) *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- BERISTÁIN (1996) = H. BERISTÁIN (1996) *Análisis estructural del relato literario*. Universidad Autónoma de México–Limusa Noriega editores, México.
- BERRIOT (1988) = K. BERRIOT (1988) *Julio Cortázar l’enchanteur*, Presse de la Renaissance, París.
- BIALYSTOK (2001) = E. BIALYSTOK, (2001) *Bilingualism in development. Language, Literacy, and cognition*, Cambridge University Press. Nueva York.
- BIOY CASARES (1990 [1948]) = A. BIOY CASARES (1990 [1948]) *La trama celeste*, Clásicos Castalia, Madrid.
- BLOOMFIELD (1995 [1933]) = L. BLOOMFIELD (1995 [1933]) *Language*, Motilal Barnasidass Publ., Delhi.
- BRANDT (1995) = A. BRANDT (1995) “La struttura modale del tempo”. En: *Carte Semiotiche*, Protagon, Siena. 2: 84–103.
- BRAVO (2000) = F. BRAVO (2000) “La palabra Trilce. Origen, descripción e hipótesis de lectura”. En: NRFH *Nueva revista de filología Hispanica*. XLVIII, 48. 2: 333–358.

BURNSIDE (2002) = J. BURNSIDE (2002) “The Last Man to Speak Ubykh” En: *London Review on books*. Londres. 24. 16.

CABRERA INFANTE (1988 [1964]) = G. CABRERA INFANTE (1988 [1964]) *Tres Tristes Tigres*, Seix Barral, Barcelona.

CALEFATO; PONZIO y PETRILLI (1994) = P. CALEFATO; A. PONZIO y S. PETRILLI (1994) *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Laterza, Bari.

CAMPRA (1978) = R. CAMPRA (1978) *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Giardini, Pisa.

CAMPRA (2000) = R. CAMPRA (2000) *Territori della finzioni. Il fantastico in Letteratura*, Carocci, Roma.

CARBALLO (1965) = E. CARBALLO (1965) *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, México.

CARBONELL CORTÉS (1997) = O. CARBONELL CORTÉS (1997) *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

CARBONELL CORTÉS (2004) = O. CARBONELL CORTÉS (2004) “Vislumbres de la otredad: hacia un marco general de la construcción semiótica del otro en traducción” [en línea]
http://www.acett.org/ficha_vasos.asp?numero=28&punto=5 (14-9-07)

CARPENTIER (1962 [1949]) = A. CARPENTIER (1962 [1949]) *El reino de este mundo*, Seix Barral, Barcelona.

CARPENTIER (1965 [1962]) = A. CARPENTIER (1965 [1962]) *El siglo de las luces*. Seix Barral, Barcelona.

CAVICCHIOLI (2002) = S. CAVICCHIOLI (2002) *I sensi. Lo spazio. Gli umori e altri saggi*, Bompiani, Milán.

CHENG (1985) = F. CHENG (1985) “Le cas du chinois”. En *Du bilinguisme*, coord. A. KHATIBI; T ABDELKEBIR; T. TODOROV *et al.*, Denöel, París. 227–235.

CORNEJO POLAR (1976) = A. CORNEJO POLAR (1976) “ El sentido de la narrativa de Arguedas. En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, coord. J. LARCO, Casa de las Américas, La Habana 76: 45–72.

CUMMINGS (1978) = J. CUMMINGS (1978) “Bilingualism and the development of metalinguistic awareness. En: *Journal of Cross-Cultural Psychology*. 9: 131–149.

DE COURTIVRON (2003) = I. DE COURTIVRON (2003) “Introduction”. En *Lives in Translation, Bilingual Writers on Identity and Creativity*, coord., I. DE COURTIVRON, Palgrave Macmillan, Nueva York. 1–9.

DE MAURO (1995) = T. DE MAURO (1995) “Sette forme di adeguatezza alla traduzione”. En: *Carte semiotiche 2*, Protagon, Siena. 2: 9–22.

DE SOLA (1968) = G. DE SOLA (1968) *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Sudamericana, Buenos Aires.

DE TORO (2001) = A. DE TORO (2001) “La ‘literatura menor’, concepción borgesiana del ‘Oriente’ y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges”. *Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar*,. Universität Leipzig [en línea]

<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/borgorient.htm> [12-3-08].

DE TORO (2006) = A. DE TORO (2006) «A la búsqueda del mito “Jorge Luis Borges” en el contexto teórico-cultural general y en especial del “boom” (Cortázar frente a Borges) »

http://www.unileipzig.de/~detoro/sonstiges/2006_BorgesFrenteCortazar.pdf (15-12-06).

DELEUZE (1996) = G. DELEUZE (1996) *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona.

DESCARTES (1994 [1649]) = R. DESCARTES (1994 [1649]) *Discurso del Método/ Tratado de las pasiones del alma*, RBA editor, Barcelona.

DI TULLIO (2003) = A. DI TULLIO (2003) *Políticas lingüísticas e inmigración*, Eudeba, Buenos Aires.

DIAZ (1983) = R. M. DIAZ (1983) "Thought and two languages": En: *Review of research in education*, AERA, Washington. 10: 23-54.

DOLLE (1997) = A. DOLLE (1997) *L'imaginaire des langues*, L'Hamarttan, Paris.

DORFMAN (2003) = A. DORFMAN (2003) "The Wandering Bigamist of Language". En *Lives in Translation Bilingual Writers on Identity and Creativity*, coord. I. DE COURTIVRON, Palgrave Macmillan, Nueva York. 29-37.

DUSI (2003) = N. DUSI (2003) *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Turín.

DUVERGER (1995) = J. DUVERGER (1995) "Repères et enjeux". *Revue internationale d'éducation, Enseignements bilingues*.7: 29-44.

ECO (1985) = U. ECO (1985) *Sugli specchi e altri saggi*. Milán, Bompiani.

ECO (1988) = U. ECO (1988) *Trattato di semiotica generale*. Milán, Bompiani.

ECO (1994) = U. ECO (1994) *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milán, Bompiani.

ECO (2003) = U. ECO, (2003) *Dire quasi la stesa cosa*, Milán, Bompiani.

ERVIN y OSGOOD (1954) = S. M. ERVIN y C. E. OSGOOD (1954) "Second language learning and bilingualism". En: *Journal of Abnormal Social Psychology*. 49: 139-46.

ESQUERRO (2004) = M. ESQUERRO (2004) "Introducción" En Augusto Roa Bastos *Yo el Supremo*. Ed. de M. EZQUERRO, Cátedra, Madrid.

FILER (1972) = M. FILER (1972) "Las transformaciones del yo". En *Homenaje a Julio Cortázar*, coord. H. F. GIACOMÁN, Anaya, Madrid. 261-287.

FLOR ADA (1985) = A. FLOR ADA (1985) "La enseñanza bilingüe a la población hispánica de los Estados Unidos". En *Enseñanza en dos lenguas y resultados escolares*, coord. M. SIGUÁN, ICE Universidad. de Barcelona.

FONTANILLE (2004) = J. FONTANILLE, (2004) trad. it. *Figure del corpo*, Meltemi, Roma (trad. esp. *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, Universidad de Lima 2008).

FUENTES (1992 [1967]) = C. FUENTES (1992 [1967]) *Zona zagrada*, Siglo XXI, Madrid.

FUENTES (1999) = C. FUENTES (1999) "Borges. La herida de Babel". En *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, coord. R. OLEA FRANCO, El Colegio de México, México.

FUENTES, (1997) = C. FUENTES (1997) *Cuerpos y ofrendas*, Alianza editorial, Madrid.

FUMAGALLI (1995) = A. FUMAGALLI (1995) *Il reale nel linguaggio*, Vita e pensiero, Milán.

GENINASCA (1991) = J. GENINASCA (1991) "Dialogismo e passionalità. Su un frammento di *Il Rosso e il Nero* di Stendhal". En *Semiotica delle passioni*, coord. I. PEZZINI (1991), Esculapio, Bolonia.

GENSINI (2002) = S. GENSINI (2002) *Elementi di semiotica*, Carocci, Roma

GOLOGOFF (1998) = M. GOLOGOFF (1998) *Julio Cortázar: la biografía*, Seix Barral, Buenos Aires.

GONZÁLEZ BERMEJO (1978). = E. GONZÁLEZ BERMEJO (1978) *Conversaciones con Cortázar*, Hermes, México.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (2004) = R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (2004) *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Gredos, Madrid.

GREEN (1987) = J. GREEN (1987) *Le langage et son double. The language and its Shadow*, París, Seuil.

GREIMAS (1987) = A. GREIMAS (1987) *Semántica estructural*, Gredos, Madrid.

GREIMAS y COURTÉS (1979) = A. J. GREIMAS y J. COURTÉS (1979) *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.

GREIMAS y FONTANILLE (1994) = A. J. GREIMAS y J. FONTANILLE (1994) *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*, Siglo XXI, Madrid.

GROSJEAN (1982) = F. GROSJEAN (1982) *Life with Two Languages*, Harvard University Press, Cambridge.

GROJEAN (1989) = F. GROJEAN (1989) "Neurolinguistics, beware! The Bilingual is not two monolinguals in one persone". En: *Brain and Language*, Academic Press, San Diego. 36: 3-15.

GROUPE μ (1970) = GROUPE μ (1970) *Réthorique Général*, Larousse, París.

HAGEGE (1996) = C. HAGEGE (1996) *Les enfants aux deux langues*, Editions Odile Jacob, París.

HAKUTA y DIAZ (1985) = K. HAKUTA y R. DIAZ (1985) "The relationship Between Degree of bilingualism and Cognitive Ability. A Critical Discussion an Some New Longitudinal data". En *Children's Language*, coord. K. E. NELSON, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale N.Y. 5: 319–344.

HALL (1976) = E. T. HALL (1976) *Beyond Culture*, Anchor Press–Doubleday, Nueva York.

HALL (1983) = E. T. HALL (1983) *The Dance of Lifes*, Anchor Press–Doubleday, Nueva York.

HALL (1990) = E. T. HALL (1990) *The Silent Language*, Anchor Press–Doubleday, Nueva York.

HAMERS Y BLANC (1983) = J. HAMERS y M. BLANC (1980) *Bilinguallité et bilinguisme*, Pierre Margada, Liège.

HARSS (1969) = L. HARSS (1969) *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires.

HELLER-ROAZEN (2005 [2007]) = D. HELLER-ROAZEN (2005 [2007]) trad. it. *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Quodlibet, Macerata (trad. esp. *Ecolalias sobre el olvido de las lenguas*, Katz, Madrid 2009).

HJELMSLEV (1971) = L. HJELMSLEV (1971) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.

HOLMBERG (2000) = E. L. HOLMBERG (2000) *Filigranas de cera y otros textos*. Ed. de E. MORILLAS VENTURA, Simurg, Buenos Aires.

HUIDOBRO (1990) = V. HUIDOBRO, (1990) *Antología Poética*. Ed. de H. MONTES, Castalia, Madrid.

IVANOV, LOTMAN, PIATIGORSKIJ ET AL (2006 [1973]) = V. V. IVANOV, I. M. LOTMAN, M. P. PIATIGORSKIJ *et AL* (2006 [1973]) trad. it. *Tesi per una semiotica della cultura*. Ed. de F. SEDDA, Meltemi, Roma.

JITRIK (1971) =N. JITRIK (1971) *El fuego de la especie*, Siglo XXI, Buenos Aires.

JURADO (1980)= A. JURADO (1980) *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, EUDEBA, Buenos Aires.

KATAN (2003) = D. KATAN (2003) “L’importanza della cultura nella traduzione”. En *Tradurre*, coord. M. ULRYCH, Turín, UTET. 31–74.

KERBRAT–ORECCHIONI (1983) = C. KERBRAT–ORECCHIONI (1983) *La connotación*, Hachette, Buenos Aires.

KESSLER y QUINN (1982) = C. KESSLER y M. E. QUINN (1982) “Cognitive development”. En *Issues in International Bilingual Education: The Role of the Vernacular*, coord. B. HARTFORD, A. VALDMAN y C. R. FOSTER, Plenum Press, New York. 53-79.

KHATIBI (1983) = A. KHATIBI (1983) *Amour bilingue*, Fata Morgana. Montpellier.

KNAUTH (2005) = A. KNAUTH (2005) “Il p/L/urilinguismo de Borges”. En *Borges Lectures*, coord. G. N. RICCI, Giuffré editori, Milán.

KNAUTH (2006) A KNAUTH (2006) “L’interletto. La comunicazione multilingue nella cultura post/moderna?” En *Comunicación para seminario en el Doctorado in Teoria dell’informazione e della Comunicazione*. Universidad de Macerata (mecanografiado).

KOLERS (1963) = P. A. KOLERS (1963) “Interlingual word associations” En: *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*. 2: 291–300.

KRISTEVA (1988) = J. KRISTEVA (1988) *El lenguaje ese desconocido*, Editorial Fundamentos, Madrid.

KRISTEVA (1998) = J. KRISTEVA (1998) “L’*autre langue ou traduire le sensible*”. En : *French Studies*. L. II. 4: 385–396.

KRISTEVA (1999) = J. KRISTEVA (1999) *El porvenir de la revuelta*. Seix Barral, Barcelona.

KROH (2000) = A. KROH (2000) *L’aventure du bilinguisme*, L’Harmattan, París.

LAMBERT. (1977) = W. LAMBERT (1977) “Effect of bilingualism on the individual”. En *Bilingualism: Psychological and Educational implications*, coord. P. HORNBY. Academic Press, Nueva York-San Francisco-Londres.

LAMBERT; HAVELKA y CROSBY (1958) = W. E. LAMBERT; J. HAVELKA Y C. CROSBY (1958) “The influence of language acquisition contexts on bilingualism”. En: *Journal of Abnormal and Social Psychology*. 56: 238–244.

LANDRY (1973) = R. G. LANDRY (1973) “The relationship of second language learning and verbal creativity”. En: *Modern Language Journal*. 57. 110-113.

LEOPOLD (1961) = W. F. LEOPOLD (1961) “Patterning in children's language learning” En *Psycholinguistic*, coord. S. SAPORTA, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York. 350–358.

LIEDKE y NELSON (1968) = W. W. LIEDKE y L. D. NELSON (1968). “Concept formation and bilingualism”. En: *The Alberta Journal of Educational Research*. 14: 225-232.

LOGIE (2004) = I. LOGIE (2004) "Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar". En: *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura* [en línea]

www.lehman.cuny.edu/ciberletras. (12-03-2004).

LOTMAN (1985[1984]) = I. M. LOTMAN (1985[1984]) trad. it. *La semiosfera. L'assimetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venecia.

LOTMAN (2003) = I. M. LOTMAN (2003) "La Retórica". En: *Entretextos. Revista semestral de Estudios Semióticos de la cultura* [en línea] <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre2/escritos3e.htm> (15-6-07).

LOTMAN y USPENSKI (1971[1979]) = I. LOTMAN y B. USPENSKI (1971) *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid.

LUGLI (2005) = A. LUGLI (2005) *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkamenrn d'Europa*, Mazzota, Milán.

MAGLI y POZZATO (1994) = P. MAGLI e I. POZZATO (1994) "Prefazione. La grammatica narrativa di Greimas". En A. Greimas *Del senso 2*, Bompiani, Milán.

MANGUEL (2005) = A. MANGUEL (2005) *Con Borges*, Adelphi, Milán.

MARESCIANI Y PEZZINI (1996) = F. MARESCIANI e I. PEZZINI (1996) "Premessa". En A. Greimas y J. Fontanille *Semiotica delle passioni*, Bompiani, Milán.

MARESCIANI y ZINNA (1991) = F. MARESCIANI y A. ZINNA (1991) *Elementi di Semiotica narrativa*, Esculapio, Bolonia.

MARTINET (1978) = A. MARTINET (1978) *Elementos de lingüística general*, Gredos, Madrid.

MASON (1998) = P. MASON (1998) *Infelicities. Representations of the Exotic*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

MIGNOLO (1998) = W. MIGNOLO (1998) “Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos”. En: *Filología*, Universidad de Buenos Aires. 1-2.63–8.

MOLLOY (2003) = S. MOLLOY (2003) “Bilingualism, Writing, and the feeling of not Quite Being There” En *Lives in Translation Bilingual Writers on Identity and Creativity*, coord. I. DE COURTIVRON, Palgrave Macmillan, Nueva York. 69–77.

MORELLO–FROSCH (1972) = M. MORELLO–FROSCH (1972) “El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar”. En *Homenaje a Julio Cortázar*, coord. H. GIACOMÁN, Anaya, Madrid. 331–338.

MORILLAS (1994) = E. MORILLAS (1994) “Transformaciones del relato fantástico”. En *El texto latinoamericano*, coord. F. MORENO, Universidad de Poitiers–Fundamentos, Madrid. 1: 107–118.

NEERGARD (2001) = S. NEERGARD (2001) “Semiotica interpretativa e traduzione”. En *Lo stesso altro*, coord. S. PETRILLI, Meltemi, Roma. 57–77.

NEWSMARK (1987) = P. NEWSMARK (1987) *Manual de traducción*, Cátedra, Madrid.

OLEA FRANCO (2006) = R. OLEA FRANCO (2006) “Borges y la antología de la literatura fantástica”. En: *Variaciones Borges*. 22: 251–276.

OSIMO (2004) = B. OSIMO (2004) *Manuale del traduttore*, Hoepli. Milán.

OUSTINOFF (2001) = M. OUSTINOFF (2001) *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, París.

PARRET (1995a) = H. PARRET (1995a) *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Edicial, Buenos Aires.

PARRET (1995b) = H. PARRET (1995b) *De la estética a la semiótica, enunciación, sensación, pasiones*, Edicial, Buenos Aires.

PEAL y LAMBERT (1962) = E. PEAL y W. E. LAMBERT (1962) "The relation of bilingualism to intelligence". En: *Psychological Monographs*. 76: 1-23.

PEIRCE (1931-1958) = CH. S. PEIRCE (1931-1958) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, coord CH. HARTSHORNE; P. WEISS y A. BURKS, Harvard University Press, Cambridge.

PETRILLI (2000) = S. PETRILLI, "Traduzione e semiosi. Considerazioni introduttive. En *La traduzione*, coord. S. PETRILLI. Roma, Meltemi. 9-22.

PEZZINI (2002) = I. PEZZINI (2002) *Le passioni del lettore*, Bompiani, Milán.

PIGLIA (1982) = R. PIGLIA (1982) "Ideología y ficción en Borges". En *Borges en la crítica*, coord. A. M. BARRENECHEA, J. REST, UPDIKE ET AL., CEAL, Buenos Aires. 87-95.

PLEBE y PIETRO (1989) = A. PLEBE Y E. PIETRO (1989) *Manuale di Retorica*, Laterza, Bari.

POHLENZ (2005 [1959]) = M. POHLENZ (2005 [1959]) trad. it. *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, Bompiani, Milán.

PONZIO (1996) = A. PONZIO (1996) *La rivoluzione bachtiniana*, Levante Editori, Bari.

PONZIO (2000) = A. PONZIO (2000) "Lectura e traduzione nell'autobiografía di Borges". En *Tra segni*, coord. S. PETRILLI. IX. 3, 211-218.

PONZIO (2001) = A. PONZIO (2001) “Segni e differenze: identità/alterità”. En *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*, coord. P. CALEFATO; G. P. CAPRETTINI e I. COALIZZI, UTET, Turín.

PONZIO (2005) = A. PONZIO (2005) *Testo come ipertesto e traduzione letteraria*, Guaraldi, Florencia.

PONZIO y MININNI (1980) = A. PONZIO y G. MININNI (1980) *Scuola e plurilinguismo*, Dedalo libri, Bari.

POZZATO (2007) = M. P. POZZATO (2007) “Ruolo e rilevanza dei modelli narrativi nella semiotica attuale”. En *Narrazione ed esperienza*, coord. G. MARRONE, N. DUSI y G. LO FEUDO, Meltemi, Roma. 71–80.

PREGO GADEA (1984 [2004]) = O. PREGO GADEA (1984 [2004]) *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Alfaguara, Buenos Aires.

PROTIN (2005) = S. PROTIN (2005) “Parí(s) la apuesta del Cortázar traductor”. En: *Cuadernos hispanoamericanos*. 658: 33–38.

QUIROGA (2007 [1917]) = H. QUIROGA (2007 [1917]) *Cuentos de amor, locura y muerte*, Losada, Buenos Aires.

RICCI (2002) = G. N. RICCI (2002) *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Alfar, Sevilla.

ROA BASTOS (2004 [1974])= A. ROA BASTOS (2004 [1974]) *Yo el Supremo*. Ed. de M. EZQUERRO, Cátedra, Madrid.

RÓDRIGUEZ MONEGAL (1974) = E. RÓDRIGUEZ MONEGAL (1974) *Narradores de esta América II*, Alfa Argentina, Buenos Aires.

RÓDRIGUEZ MONEGAL (1993) = E. RÓDRIGUEZ MONEGAL (1993) *Borges, una biografía literaria*, Fondo de cultura económica, México, 1993.

ROSIELLO (1979) = L. ROSIELLO (1979) "Lingua". En *Enciclopedia Einaudi*, Turín. 287–339.

ROSSI LANDI (1994) = F. ROSSI LANDI (1994) *Semiotica e ideologia*, Bompiani, Milán.

ROUILLON (1979) = J. L. ROUILLON, J. L. (1979 "Arguedas y la idea del Perú". En *Perú: identidad nacional*, coord. C. ARRÓSPIDE, De la Flor-Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, Lima. 379–402.

ROUILLON (1976) = J. L. ROUILLON (1976) "La otra dimensión: el espacio mítico". En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, coord. J. LARCO, Casa de las Américas, La Habana. 143–176.

SARLO (2001) = B. SARLO (2001). "Introducción a *El informe de Brodie*" En *Borges Studies Online* [en línea].

<http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bsbrodie.php> (2-5-07)

SEBEOK (1981[1984].) = T. SEBEOK (1981[1984]) trad itál, *Il gioco del fantasticare*, Spirali, Milán.

SEGALEN (2001 [1974 y 1978]) = V. SEGALEN, (2001 [1974 y 1978]) trad. it. *Saggio sull'esotismo*, Edizioni scientifiche italiane, Roma (trad. esp. *Ensayo sobre el exotismo*, FCE, México 1989).

SICARD (1986) = A. SICARD (1986) "Satarsa: (M) atar a la rata". En: *Coloquio Internacional "Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar"*, Université de Poitiers-Editorial Fundamentos, Madrid II: 191–196.

SOMMER (2004) = D. SOMMER (2004) *Bilingual Aesthetics*, Duke University Press, Durham y Londres.

SORRENTINO (2001) = F. SORRENTINO. (2001) *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, El Ateneo, Buenos Aires.

STAVANS (2003) = I. STAVANS (2003) “My Love Affair with Spanglish”. En *Lives in Translation Bilingual Writers on Identity and Creativity*, coord. I DE COURTIVRON, Palgrave Macmillan, Nueva York. 129–146.

STEINER (1975) = G. STEINER (1975) *Después de Babel*, Fondo de cultura económica, México.

STEINER (1997 [1998]) = G. STEINER (1997 [1998]), trad. it. *Errata. Una vita sotto esame*. Milán, Garzanti (trad. esp. *Errata, el examen de una vida*, Siruela, Madrid 1998).

SWIFT (1976 [1726]) = J. SWIFT (1976 [1726]) *Los viajes de Gulliver*, Corregidor, Buenos Aires.

THÜLERMANN (1991 [1980]) = F. THÜLERMANN (1991 [1980]) “La meraviglia come passione dello sguardo. A proposito della Manna di Poussin”. En *Semiotica delle passioni*, coord. I. PEZZINI, Esculapio, Bolonia. 109–124.

TITONE (1995) = R. TITONE (1995) *La personalità bilingue*, Bompiani, Bolonia.

TODOROV (1981 [1970]) = T. TODOROV (1970 [1981]) *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora, México.

TODOROV (1985) = T. TODOROV (1985) “Bilinguisme, dialogisme e schizophrénie”. En *Du bilinguisme*, coord A. KHATIBI; T ABDELKEBIR, y T. TODOROV *ET AL*, Denöel, París . 11–26.

TODOROV (1986) = T. TODOROV (1986) “Le croisement des cultures”. En: *Communications*, París. 43: 5–24.

TODOROV (1991 [1989]) T. TODOROV (1991 [1989]) *Nosotros y los otros*, Siglo XXI, México.

USLAR PIETRI (1986) = A. USLAR PIETRI (1986) “Introducción” *El señor presidente* de Miguel Angel Asturias, Biblioteca Ayacucho-Hispamérica, Santiago de Chile.

VALLEJO (1973) = C. VALLEJO (1973) *Contra el secreto profesional*, Mosca azul editores, Lima.

VARGAS LLOSA (1980) = M. VARGAS LLOSA (1980) “Literatura y suicidio: el caso Arguedas (*El Zorro de arriba y el zorro de abajo*)”. *Revista iberoamericana*. XLVI, 110-11:1-28.

VÁZQUEZ (1996)= M. E. VÁZQUEZ (1996) *Borges. Esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona.

VENUTI (1995) = L.VENUTI, (1995) *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Routledge, Londres.

VOLLI (2005) = U. VOLLI (2005) *Laboratorio di Semiotica*, Laterza, Bari.

WEINRICHE (1974 [1954]) =U. WEINRICHE (1974[1954]) *Lenguas en contacto*, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

WILLIAMSON (2007) = E. WILLIAMSON (2007) *Borges. Una vida*, Seix Barral, Barcelona.

WILLSON (2004) = P. WILLSON (2004) *La constelación del Sur*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

YURKIEVICH (2004) = S.YURKIEVICH (2004) *Julio Cortázar: mundos y modos*, Edhasa, Barcelona.

2. Obras de Jorge Luis Borges

(1962) “Inglaterra” en *La Nación*, Buenos Aires 25-5-1962.

- (1980) “Conferencia sobre la obra de Xul Solar” [en línea]
<http://www.temakel.com/confborgesxul.htm>
- (1984) Prólogo a *Heinrich Heine Alemania. Cuento de invierno y otras poesías*, Leviatán, Buenos Aires.
- (1989) *Obras Completas I*, Emecé, Buenos Aires.
- (1989) *Obras Completas II*, Emecé, Buenos Aires.
- (1989) *Obras Completas III*, Emecé, Buenos Aires.
- (1989) *Obras Completas III*, Emecé, Buenos Aires.
- (1995 [1928]) *El idioma de los Argentinos*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1997) *Textos recobrados 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires.
- (1999) *Borges en Sur 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires.
- (2001 [1972]) *Destino y obra de Camoens*, Embajada de Portugal en Buenos Aires, Buenos Aires.
- (2001) *Textos recobrados 1931-1955*, Emecé, Buenos Aires.
- (2003) *Textos recobrados 1956-1986*, Emecé, Buenos Aires.

3. Obras de Jorge Luis Borges et al.

- BIOY CASARES Y BORGES (1960) = A. BIOY CASARES y L. B. BORGES (1960) *Libro del cielo y del infierno*, Sudamericana, Buenos Aires.
- BIOY CASARES, BORGES, y OCAMPO (1983 [1944]) = A. BIOY CASARES; J. L. BORGES y S. OCAMPO (1983 [1944]) *Antología de la Literatura fantástica*, Edhasa, Barcelona.

BORGES Y DI GIOVANNI (1999 [1970]) = J. L. BORGES y N. T. DI GIOVANNI (1999 [1970]) *Autobiografía*, El Ateneo, Buenos Aires.

4.Obras de Julio Cortázar

(1963) *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires.

(1969 [1963]) *Los Premios*, Sudamericana, Buenos Aires.

(1972) *Prosa del observatorio*, Lumen, Barcelona.

(1984) *Salvo el Crepúsculo*, Nueva imagen, Buenos Aires.

(2000) *Cartas (1) 1937-1963*, Alfaguara, Buenos Aires.

(2000) *Cartas (2) 1964-1968*, Alfaguara, Buenos Aires.

(2004) *Cuentos Completos 1*, Suma de Letras Argentinas, Buenos Aires.

(2004) *Cuentos Completos 2*, Suma de Letras Argentinas, Buenos Aires.

(2004) *Cuentos Completos 3*, Suma de Letras Argentinas, Buenos Aires.

(2004 [1968]) *62 Modelo para armar*, Suma de Letras Argentinas, Buenos Aires.

(2004 [1962]) *Obra Crítica*, Suma de Letras Argentinas, Buenos Aires.

AREE SCIENTIFICO-DISCIPLINARI

Area 01 – Scienze matematiche e informatiche

Area 02 – Scienze fisiche

Area 03 – Scienze chimiche

Area 04 – Scienze della terra

Area 05 – Scienze biologiche

Area 06 – Scienze mediche

Area 07 – Scienze agrarie e veterinarie

Area 08 – Ingegneria civile e Architettura

Area 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

Area 10 – Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

Area 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

Area 12 – Scienze giuridiche

Area 13 – Scienze economiche e statistiche

Area 14 – Scienze politiche e sociali

Le pubblicazioni di Aracne editrice sono su

www.aracneeditrice.it

Finito di stampare nel mese di ottobre del 2010
dalla tipografia «Braille Gamma S.r.l.» di Santa Rufina di Cittaducale (Ri)
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma

CARTE: Copertina: *Patinata opaca Bravomatt 300 g/m² plastificata opaca*; Interno: *Usomano bianca Dune 90 g/m²*
ALLEGSTIMENTO: Legatura a filo di refe / brossura