



Lengua Labrada

La influencia de Saussure en la narrativa de José Saramago

María Isabel Zwanck

Fundación Litterae (Buenos Aires)

Ese lenguaje es de marinero, pero tú no lo eres.

Si tengo el lenguaje es como si lo fuera.

(Saramago. La isla desconocida).

Resumen

El interés de Saramago por la lengua puede rastrearse tanto en sus declaraciones periodísticas como en numerosos ejemplos de su extensa obra. Nuestra propuesta enfocará su narrativa destacando la ficcionalización de distintas consideraciones teóricas sobre la palabra, su problemática y su empleo. Se observará entonces el planteo del autor sobre la linealidad del significante, la arbitrariedad del signo, su aspecto fonológico, oralidad y escritura, diacronía y sincronía, la variedad de registros y la importancia de los códigos no lingüísticos. De esta forma se concluirá que subyace en la escritura saramaguiana un corpus de consideracio-

**Interpretextos**

14/Otoño de 2015, pp. 149-188

nes lingüísticas que, partiendo de los *principios generales* formulados por Saussure,¹ se encarna en sus numerosas criaturas.

Palabras clave

Principios generales de Saussure, observaciones lingüísticas, transferencia teórica y ficcionalización.

¹ Al priorizar el lineamiento del lingüista, francés hemos dejado de lado consideraciones de los numerosos especialistas que teorizan sobre el lenguaje; sin embargo, asumimos el recorte de nuestro marco teórico de referencia, siendo conscientes de la proyección inagotable del tema que planteamos.



Obra: El BESO. Tierras naturales sobre madera.

The influence of Saussure in the narrative of José Saramago

Abstract

The interest of Saramago in language can be traced both in his media statements and in many examples of his prolific literary work. Our proposal will focus on his narrative, highlighting the fictionalization of different theoretical considerations about the word, its problems and its usage. Then, we will consider the author's point of view on the linearity of the signifier, the arbitrariness of the sign, its phonological aspect, orality and writing, synchronicity and diachronicity, the variety of registers and the importance of non-linguistic codes. Thus, we will conclude that Saramago's writing offers the reader a corpus of linguistic considerations which, based on the *General Principles* formulated by Saussure, is embodied in his fictitious creatures.

Keywords

Saussure's general principles, linguistic observations, theoretical transfer and fictionalization.



La lengua en declaraciones de Saramago

Advierte el autor en reportaje a *Le Monde Diplomatique*:

La herramienta por excelencia de la comunicación humana es el lenguaje, la palabra, el idioma, porque así nos comunicamos. Y esa herramienta, desde el punto de vista de unos cuantos pedagogos trasnochados, no tiene hoy ninguna importancia. Y esto es apenas una manifestación de cómo están las cosas (Halperin, 2003: 35).

Al ingresar en la Academia Canaria de la Lengua, Saramago reiteró su preocupación lingüística ya que “una lengua que no se defiende, muere, alimentada de indolencias y bajo la complicidad de los suicidas habladores”. Pidió a especialistas de la academia y la literatura, quienes “hacen lo que pueden para frenar la marea de vulgaridad de la que está siendo víctima el lenguaje”, que “no sean una isla de corrección ni permanezcan con los brazos cruzados esperando el cambio”. Lamentó la aceptación tan difundida de los equívocos en las construcciones gramaticales y los errores ortográficos que “pronto se convertirán en ley”, ya que “vale más lo errado que lo armonioso y correcto” (<http://www.eldia.es/2003-07-06/cultura/cultura3.htm>). Admitió, sin embargo, que “a veces hay que sacudir la gramática, pero solo se puede transformar lo que se conoce bien. Los límites tienen que ser muy claros en la cabeza de quien modifica” (<http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/57761/6/saramago-critica-falta-de-proteccion-de-autoridades-a-la-lengua-portuguesa.htm>).

Un interesante dato biográfico: en el año 2008 una grave enfermedad obligó a Saramago a internarse en un hospital. Al hacerlo, ya llevaba escritas cuarenta páginas de *El viaje del elefante*. Pero en el sanatorio se reencontró con “palabras olvidadas” y al continuar la novela, una vez restablecido, descubrió que había cambiado su lenguaje. Enfoquemos su declaración:

A lo largo de una vida [...] uno se reconoce por su lenguaje. Pero durante la existencia se van acumulando sedimentos de todo, incluso del lenguaje. Hay palabras y giros que desaparecen, que dejamos de usar, entonces viene otro sedimento que se superpone al sedimento anterior... Ahora ¿qué es lo que me ha su-

cedido? La enfermedad ha hecho aparecer en la superficie sedimentos que estaban ahí abajo, soterrados, sepultados... Esto ocurría también en el proceso mismo de la escritura (citado en Martínez, 2008: 8).

Destaquemos la visión del habla y del caudal léxico de una persona, como el resultado de una constante acumulación de sedimentos. "El hablante no es un Adán bíblico", reitera Bajtín en su *Estética de la creación verbal*, coincidiendo con el ejemplo de Saramago. Comencemos:

La palabra desde su narrativa

En reiteradas oportunidades, la problemática de la palabra se encarna en las voces de sus distintas criaturas novelescas. Creemos descubrir en estos esporádicos segmentos lingüísticos que detienen por momentos el avance de la trama, ciertas similitudes con los *principios generales* enunciados por Ferdinand De Saussure en su *Curso de lingüística general*. Observemos este interesante diálogo intertextual.

Linealidad del signo

Sostiene Saussure (1997: 79) "que la escritura vela y empaña la vida de la lengua: no es un vestido sino un disfraz". Fórmula breve y sustanciosa que, en principio, presenta el problema de la superioridad de la realidad por encima de su representación o, en otras palabras, la inferioridad de la palabra escrita limitada por el carácter lineal del significante:

El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente [...] representa una extensión y esa extensión es mensurable en una sola dirección; es una línea. [...] Este carácter se destaca inmediatamente cuando lo representamos por medio de la escritura, en donde la sucesión en el tiempo es sustituida por la línea espacial de los signos gráficos (Saussure, 1997: 133).



Este principio saussuriano obsesiona a Saramago en su vano intento por narrar en forma simultánea a los acontecimientos. El profesor de historia, protagonista de *El hombre duplicado* así se lo explica a su director:

Se comprende, hablar del pasado es lo más fácil que hay, todo está escrito [...] mientras que hablar de un presente que cada minuto nos explota en la cara, hablar de él todos los días del año al mismo tiempo que se va navegando por el río de la historia hasta sus orígenes [...] eso es otro cantar (Saramago, 2002: 101).

El mismo personaje volverá a justificar sus incoherencias mostrándose ante sus colegas como una víctima de sus palabras, en realidad, dominado por ellas:

Las palabras son el diablo, creemos que solo dejamos salir de la boca las que nos convienen, y de repente aparece una que se mete por medio, no vemos de dónde surge, no era allí llamada y, por su causa [...] el rumbo de la conversación muda bruscamente de cuadrante, pasamos a afirmar lo que antes negábamos, o viceversa (Saramago, 2002: 267-268).

Personificación de la palabra que señala desde la ficción las solidaridades sintagmáticas y la importancia de la cadena comunicativa, según Saussure (1997: 214 y ss.). Asimismo, coinciden los postulados anteriores con la sintética afirmación del protagonista de *Levantado del suelo*: "Quiere el narrador contar los hechos a medida que van aconteciendo y no puede" (Saramago, 2000: 423).

Insiste el narrador en la misma idea cuando se consuela en *Ensayo sobre la lucidez*:

El inconveniente de estas digresiones narrativas [...] es comprender, quizás demasiado tarde, que los acontecimientos no nos esperan, que [...] nosotros, en lugar de anunciar, como es la obligación elemental de los contadores de historias que saben su oficio, lo que sucede, nos tenemos que conformar con describir, contritos, lo que ya ha sucedido (Saramago, 2004b: 178-179).

Consideraciones semejantes llevan a los narradores saramaguianos a luchar constantemente contra el fluir temporal, en-

frentamiento que trasladan al empleo inútil de verbos en tiempo presente.

Manual de pintura y caligrafía, en su constante cuestionamiento de la representación de la realidad por la imagen o el sonido, presenta desde nuestro punto de vista una jugosa ejemplificación de la linealidad del signo:

En el secreto de mi tentativa también frustrada [...] voy [...] sin colores ni pinceles, solo con esta caligrafía, este hilo negro que se enrolla y desenrolla, que se detiene en puntos, en comas, que respira en los pequeños claros blancos y avanza luego sinuoso, como si recorriera el laberinto de Creta o los intestinos de S (Saramago, 2010b: 16).

El personaje persiste en sus dudas y, al intentar elegir entre retórica o conocimiento, reconoce la superioridad de la vida por encima del signo, pues se siente condenado a que “un simple entrelazado de los sonidos que la repiten ocupe el lugar, o el espacio (en un simple hueco explosivo de la atmósfera donde la palabra se aloja y se confunde) de lo que debería ser” (Saramago, 2010b: 17). Y ya cerca del desenlace, el enfrentamiento entre vivencia y expresión de la misma vivencia, entre realidad y signo, entre significado y significante origina el siguiente monólogo:

“Mi amor”. Repetir estas dos palabras durante diez páginas, escribirlas ininterrumpidamente, sin descanso, sin ningún claro, primero lentamente, letra a letra, dibujando las tres colinas de la M manuscrita, el lazo flojo de la E como brazos reposando, el profundo lecho de río que en la letra U se excava, y luego el asombro o el grito de la A sobre ahora las ondas marinas de otra M, la O que solo puede ser este único y nuestro sol, y en fin, la R hecha casa, o cobertizo o dosel. Y luego transformar todo este dibujo en un único hilo trémulo, una señal de sismógrafo, porque los miembros se erizan y chocan, mar blanco de la página, toalla luminosa o sábana tendida (Saramago, 2010b: 292).

Bellísima expresión que, más allá del planteo de la inefabilidad del lenguaje, jerarquiza estilísticamente la linealidad del signo, enlazando los puntos de vista del pintor y del escritor en una síntesis única de la problemática planteada.



Sin embargo, la observación de la escritura puede mostrar un costado menos lírico, tal como surge en *Las intermitencias de la muerte*. En esta novela, el director de un periódico recibe una carta de la Muerte; entonces contrata inmediatamente a un gramático para penetrar en el sentido oculto del mensaje y este subcontrata a un experto grafólogo. El episodio desata la mejor parodia de Saramago sobre la grafología, “una de las ramas de la fisiognomía” (Saramago, 2010c: 149). Siguiendo sus estrictos postulados

Nuestro grafólogo avanzó por el campo de la definición exhaustiva de las características principales de la escritura sub judice, a saber, el tamaño, la presión, el ajuste, la disposición en el espacio, los ángulos, la puntuación, la proporción entre trazos altos y bajos de las letras o, dicho con otras palabras, la intensidad, la forma, la inclinación, la dirección y la continuidad de los signos gráficos (Saramago, 2010c: 150).

Y la *erudita demostración* culmina al relacionar el análisis de la letra de la Muerte con la psicología y la criminología. De acuerdo con nuestro punto de vista, la sustanciosa enumeración sistematizaría las características externas de toda escritura.

La arbitrariedad del signo

Este principio general formulado por Saussure adquiere un cierto tono jocoso en la digresión del narrador de *El hombre duplicado* por precisar en qué día de la semana debe ubicar el episodio que enfrentará su criatura. Se adelanta a posibles críticas de sus lectores en una extensa digresión y defiende la interrupción de la trama con un argumento netamente lingüístico:

Es generalmente conocido, lenguas hay en el mundo que llaman al miércoles, por ejemplo, mercredi, quarta-feira, giovedì o Thursday, y al propio viernes, si no tuviéramos el cuidado de protegerle frontalmente el nombre, no faltaría por ahí quien comenzara ya a llamarlo Freitag. No es que no lo pueda ser en el futuro, mas todo tiene su tiempo (Saramago, 2002: 88).

Por encima del cambio lingüístico o de la graciosa alusión a la variedad de lenguas de este ejemplo, flota en la cita una cierta

ironía entre la relación significado y significante, en especial porque el referente es el tiempo.

La arbitrariedad del signo es más evidente en el caso de los términos que designan los colores. Observemos cómo el protagonista de *Manual de pintura y caligrafía*, se queja de la inutilidad de las palabras en un vano intento por encontrar en su mente un vocablo que se corresponda con el color que percibe:

Detesto decir azulejo, y más ahora escribir la palabra. [...] Pero detesto esta palabra [...] pegada a cosas que no le corresponden: azulejo parece algo azul, hecho de azul, azulado, azuleado, nada parecido a lo que son estos ladrillos que precisamente no tienen azul (Saramago, 2010b: 33).

Su pesimismo lo llevará a cuestionarse más adelante: “¿Cómo poner todo eso en un retrato, cómo poner todo eso, también, en un manuscrito? Mi arte, en definitiva, no sirve para nada; y esta caligrafía, ¿para qué sirve?” (Saramago, 2010b: 87-88). La pregunta pareciera desprenderse de la historia ficticia para enfrentarnos al lector con el dilema del propio Saramago. La idea se repite más adelante: “Tantas palabras escritas desde el principio [...] tanta necesidad de explicar y entender, y al mismo tiempo tanta dificultad, porque aún no acabamos de explicar y aún no conseguimos entender” (Saramago, 2010b: 120). En el capítulo 28 de la novela en cuestión, desarrolla la tensión percibida por este actante que descubre que “el signo reproduce una imagen-tiempo diferente” (Saramago, 2010b: 242).

De la arbitrariedad del signo podría desglosarse el tópico de *la inefabilidad del*

lenguaje, planteo reiterado tradicionalmente por poetas aunque negado—en este ejemplo— por gramáticos y semiólogos. Saramago nos lo explica con un irónico guiño de complicidad en *La balsa de piedra*:

En este punto, hay que verlo, los glosadores y hermeneutas perdían pie, no es de extrañar, porque hasta con exceso nos ha enseñado la experiencia cuán insuficientes son las palabras a medida que nos acercamos a la frontera de lo inefable, queremos



decir amor y no tenemos lengua bastante, queremos decir quiero y decimos no puedo, queremos pronunciar la palabra final y nos damos cuenta de que ya habíamos vuelto al principio (Saramago, 2004c: 397).

Igual sentido revestirían las reiteradas quejas del narrador de *El viaje del elefante* cuando, sorprendido por la hermosura del paisaje que descubre en el Paso de Brenner, reconoce:

No se puede describir. Realmente, la mayor falta de respeto para con la realidad, sea ella, la realidad, lo que quiera que sea, que se puede cometer cuando nos dedicamos al inútil trabajo de describir un paisaje, es tener que hacerlo con palabras que no son nuestras, que nunca fueron nuestras, vean, palabras que ya recorrieron millones de páginas y de bocas antes de que llegara nuestro turno de utilizarlas, palabras cansadas, exhaustas de tanto pasar de mano en mano y dejar en cada una parte de su sustancia vital (Saramago, 2009b: 255).

El pesimismo originado por la cristalización del significado de las palabras opera en contra de toda expresión espontánea o verdadera. Por ello sostendrá el mismo personaje: “No soy yo quien juega con las palabras. Son ellas las que juegan conmigo” (Saramago, 2009b: 162). La relación arbitraria entre significado y significante no ayuda. El único código de que dispone el escritor está desgastado por el uso; sin embargo, solo esa misma masa social puede legitimar el significado de su expresión. La disyuntiva lingüística es insalvable. Con palabras, al decir de Kolakowski, “solo se pueden representar palabras” (en Rest, 1976: 113).

El aspecto diacrónico

“La diacronía supone un factor dinámico por el cual se produce un efecto, un algo ejecutado”, estas palabras de Saussure (1997: 165) ponen el acento en el dinamismo del sistema lingüístico, dinamismo que llama la atención de los narradores de Saramago en reiteradas micro-secuencias.

El capítulo IV de *El hombre duplicado* comienza con una extensa y “frondosa reflexión sobre los orígenes y los destinos de

las palabras" (Saramago, 2002: 78). La digresión al mejor estilo saramaguiano, ocupa dos páginas que preceden a un efímero episodio del protagonista: mirar el teléfono y dudar entre llamar a María Paz o no. Comienza el narrador caracterizando el "tiempo en que las palabras eran tan pocas que ni siquiera las teníamos para expresar algo tan simple como 'Esta boca es mía'". Inmediatamente destaca que:

[Luego del] trabajo que costó crear estos vocablos, hubo que llegar a un consenso sobre el significado de sus efectos inmediatos y finalmente [...] imaginar las consecuencias que podrían advenir, a medio y a largo plazo, de los dichos efectos y de los dichos vocablos (Saramago, 2002: 77).

Observemos cómo Saramago convierte en pasos ficticios el origen o la historia de la lengua, juega con el problema del cambio lingüístico, la necesidad "de una masa parlante para que haya una lengua" (Saussure, 1997: 144) y termina aludiendo a las funciones ilocutorias y perlocutorias de todo acto de habla. Paralelamente, el humor tiñe todas las etapas de la cadena. Notemos asimismo cómo en *El hombre duplicado* predominan al principio múltiples digresiones sobre el empleo de palabras, frases hechas y proverbios. Y a medida que el conflicto se acelera por problemas de decodificación de mensajes de los personajes, el narrador intensifica el tratamiento de sobreentendidos, equívocos e implicaturas.

El capítulo V describe al tímido profesor de historia, esperando un plato en un restaurante. Esta circunstancia provoca que el discurso narrativo, impulsado por su "horror al vacío", invente "un relleno que más o menos acomodase el tiempo a la situación" (Saramago, 2002: 112). Y la digresión sobre el *rapé*, plato que ha pedido y espera, da pie a una profunda consideración lingüística. El narrador analiza la extraña relación que tenemos con las palabras y traza la evolución del vocabulario de toda persona: "Aprendemos de pequeños unas cuantas, a lo largo de la existencia vamos recogiendo otras que nos llegan con la instrucción, con la conversación, con el trato con los libros". Pero "los signifi-



cados, acepciones y sentidos" escapan a su locutor que intenta, vanamente, comunicarse. El planteo se cierra al enumerar distintos actos de habla condenados a su ineficacia: "Así afirmamos y negamos, así convencemos y somos convencidos, así argumentamos, deducimos y concluimos, discurriendo impávidos por la superficie de conceptos sobre los cuales solo tenemos ideas muy vagas" (Saramago, 2002: 111).

La frecuencia del empleo de la digresión en Saramago, rasgo inequívoco de su fluida escritura, es justificada por el narrador de *Historia del cerco de Lisboa* por el predominio de las palabras por encima del escritor. De esta manera:

Tan largo rodeo, convertido en irresistible por esa manera que las palabras tienen de tirar unas de otras, de manera que parecen no hacer más que seguir el deseo de quien finalmente tendrá que responder por ellas, pero llevándolo al engaño, a punto de dejar, cuantas veces, la punta de la narración abandonada en un lugar sin nombre ni historia, el puro discurso sin causa ni objetivo (Saramago, 2008: 135).

Creemos que este ejemplo podría convertirse en la mejor definición de la digresión.

La misma idea es desplegada en la siguiente comparación de *Levantado del suelo*: "Este hablar es como las cerezas, se tira de una frase y salen otras prendidas, o quizás como las garrapatas cuando están enganchadas, que lo que más cuesta es soltarlas una de otra" (Saramago, 2000: 396). Coincidencia con el concepto de Saussure (1997: 212) cuando el lingüista aclara: "Un término dado es como el centro de una constelación, el punto donde convergen otros términos coordinados cuya suma es indefinida".

Otro efecto del poder de las palabras sobre el locutor podría leerse en el sueño que preocupó al comisario de *Ensayo sobre la lucidez*. Luego de hablar con una posible antagonista por teléfono y, temiendo que su conversación sea escuchada por una autoridad superior, queda dormido:

No durmió bien, soñó con una nube de palabras que huían y se dispersaban mientras él las iba persiguiendo con una red de

atrapar mariposas y les rogaba Deteneos, por favor, no os mováis, esperadme. Entonces las palabras se detuvieron y se juntaron, se amontonaron unas sobre otras [...] y él, con una exclamación de alegría, lanzó la red. Había atrapado a un periódico (Saramago, 2004b: 374).

Nueva postulación de Saramago que acentúa la imposibilidad de comunicarse o la inasibilidad de la realidad por medio del lenguaje. Solo la palabra escrita puede detener, al menos efímeramente, el constante fluir de significados.

Subyace en estas digresiones no solo el planteo de la infabilidad del lenguaje y el carácter demasiado complejo del sistema (Saussure, 1997: 138 y ss.) sino la limitación del hablante confundido entre la mutabilidad y la inmutabilidad simultáneas del signo lingüístico. Al referirse a la lengua como convención, el lingüista francés sostiene:

Es la acción del tiempo que se combina con la de la fuerza social; fuera del tiempo, la realidad lingüística no es completa [...]. Ya ahora la lengua no es libre, porque el tiempo permitirá a las fuerzas sociales que actúan en ella desarrollar sus efectos, y se llega al principio de continuidad que anula la libertad. Pero la continuidad implica necesariamente la alteración (Saussure, 1997: 145).

¿Historia de la lengua?

En declaraciones a Juan Arias, Saramago reconoce:

Estoy diciendo cosas que no son mías [...] Por eso digo que nosotros estamos hechos de papel. ¿Qué es lo verdaderamente nuestro? [...] ¿Y desde cuándo nos reescribimos? Porque tuvo que haber un momento en el que todo era nuevo y a partir de entonces ya nada es nuevo, estamos repitiendo todo. No sabemos nunca cuándo empieza lo no nuevo (Arias, 1998: 107).

A la luz de estos conceptos donde Saramago se muestra obsesionado por la originalidad o la novedad del lenguaje y su encarnación en la literatura, observemos algunos segmentos narrativos, donde el lector podría reconocer una cierta *historia de la lengua*.



En *Caín* ficcionaliza en su primer capítulo el auténtico grado cero de la lengua. La trama comienza con el *fiat lux* del *Génesis*, observado con una lupa humorística. Detalla el narrador que el señor se extrañó ante una gravísima falta: “los otros animales [...] a través de mugidos y rugidos, otros con gruñidos, graznidos, silbos y cacareos, disfrutaban ya de voz propia” (Saramago, 2009a: 11). Sin embargo “a Adán y Eva no les salía ni una palabra de la boca ni emitían un simple sonido”. Entonces “les metió la lengua garganta adentro”. La parodia del nacimiento del lenguaje humano continúa, pues el narrador agrega:

No se aclara la duda de a qué lengua se refería, si al músculo flexible y húmedo que se mueve y remueve en la cavidad bucal y a veces afuera, o al habla, también llamado idioma, del que el señor lamentablemente se había olvidado (Saramago, 2009a: 12).

La brusquedad del gesto originó en el primer hombre y en sus descendientes la aparición de la “nuez de Adán”.

Caín también incluye una interesante observación sobre la evolución en el uso de maldiciones, cuando el indignado Josué observa las ruinas de Jericó, maldice a quien “intente reconstruir la ciudad”. Inmediatamente el narrador observa:

En aquella época las maldiciones eran obras maestras de la literatura, tanto por la fuerza de la intención como por la expresión formal en la que se condensaban [...] hoy hasta podríamos tomarlo como modelo estilístico, por lo menos, en el importante capítulo retórico de los juramentos y maldiciones, tan poco frecuentado por la modernidad (Saramago, 2009a: 124).

Y el enfoque diacrónico de la lengua continúa con el mismo espíritu jocosos cuando Caín, ya convertido en una parodia del judío errante, despierta frente a la construcción de la torre de Babel. Allí es testigo del confuso surgimiento de todas las lenguas pues ve: “expresándose, sin diccionarios ni intérpretes, en inglés, en alemán, en francés, en español, en italiano, en euskera, algunos en latín y griego, e incluso, quién podría imaginarlo, en portugués” (Saramago, 2009a: 95). Saramago convierte en ficción el nacimiento de lo que Saussure (1997: 309 y ss.) observaría

como “complicaciones de la diversidad geográfica o de la coexistencia de varias lenguas en un mismo punto”.

El autor portugués inserta en la misma novela reiteradas notas humorísticas; logra ese efecto por medio del empleo de vocablos absolutamente anacrónicos para aludir a situaciones del comienzo de los tiempos. De esta forma, los términos seleccionados ostentan una relación de falsa escuadra con su contexto de enunciación. Por ello el narrador se apresura a disculparse irónicamente ante:

Algunos lectores vigilantes, de los que siempre están atentos, que consideran que el diálogo que acabamos de registrar como sucedido no es histórica ni culturalmente posible, que un labrador [...] y un viejo del que no se conoce ni oficio ni beneficio nunca podrían pensar ni hablar así [...] con su limitado saber y un lenguaje que todavía está dando sus primeros pasos (Saramago, 2009a: 52).

Y termina expresando la preocupación que enfrenta todo filólogo: “Lo que hemos hecho es simplemente, pasar al portugués corriente el doble y para nosotros irresoluble misterio del lenguaje y del pensamiento en aquel tiempo” (Saramago, 2009a: 52). El desajuste provocado por el anacronismo lingüístico asegura en *Caín* el efecto cómico de numerosos episodios.

Saramago reitera esta mecánica humorística en *Historia del cerco de Lisboa*. Como nuevo narrador del hecho histórico, su protagonista es tentado por la idea de calificar a los moros como “maquiavélicos”. Pero inmediatamente nos advierte —¿a nosotros, sus lectores?— con tono didáctico:

Es necesario gran cuidado en el uso de las palabras, no empleándolas antes de la época en que entraron en la circulación general de las ideas, bajo pena de que alguien se nos eche encima con inmediatas acusaciones de anacronismo (Saramago, 2008: 325).

Consejo que, por supuesto, no obedece como narrador en su afán por acentuar el carácter humorístico de ciertos diálogos. En otras oportunidades, la trama narrativa se detiene para detallar el origen de un término, tal como sucede en *El viaje del elefante*



con la explicación de la palabra “legua” (Saramago, 2009b: 39). Y luego de definirla, el narrador legitima su empleo anacrónico con una graciosa comparación con el doblaje del cine: “En el fondo, será como si a una película, desconocida en aquel siglo dieciséis, le estuviésemos poniendo subtítulos en nuestra lengua para suplir la ignorancia o un insuficiente conocimiento del idioma hablado por los actores” (Saramago, 2009b: 40). Esta novela describe un dificultoso viaje realizado en conjunto por italianos y portugueses pero también por austríacos y alemanes. El enfrentamiento entre latinos y sajones es presentado por medio de sustanciosas alusiones socioculturales. Y la necesidad de intérpretes y traductores para que todos los integrantes de la comitiva se comuniquen y trabajen inútilmente a la par, origina numerosos episodios humorísticos donde el habla desempeña un rol fundamental.

Palabra y comunicación: la recepción

La impresionante escena de la sala de ciegos intentando tener noticias del mundo exterior, lleva al narrador de *Ensayo sobre la ceguera* a parodiar el juego del teléfono descompuesto. Solo “el viejo de la venda negra” puede escuchar la radio

[y] luego, con palabras suyas resumían la información y la trasmitían a los vecinos más próximos. Así, de cama en cama, iban las noticias circulando por la sala, desfiguradas cada vez que pasaban de un receptor al receptor siguiente, disminuida o agravada la importancia de las informaciones, conforme al grado personal de optimismo o pesimismo propio de cada emisor (Saramago, 2006a: 204).

La gravedad del episodio no empaña la claridad de Saramago por presentarnos un errado circuito de comunicación compuesto por múltiples receptores que jamás accederán a transmitir correctamente un mensaje. Ninguna palabra podrá reflejar la realidad mediatizada casi en una progresión geométrica. Y en el episodio casi dantesco, la verdad desaparece junto con la inutilidad de toda expresión lingüística.

En *El evangelio según Jesucristo*, José defiende su cobarde huida ante las recriminaciones del anciano Simeón apelando a la

confusión de las palabras: “No pongas en mi boca Simeón, palabras que no he dicho ni diré, y escucha lo que es para ser comprendido de una manera y lo que es para ser comprendido de otra” (Saramago, 2003: 65). Notemos cómo en la cita desaparece el sentido único del mensaje, se insiste en la función del marco de referencia y se problematiza, nuevamente, el rol de las palabras dentro de una comunicación fallida.

Recordemos que Saussure (1997: 197) precisó: “El valor de todo término está determinado por lo que lo rodea”. Esta idea pareciera estar ficcionalizada por Saramago en el diálogo entre un historiador y un corrector con el que comienza *Historia del cerco de Lisboa*:

Los tópicos, las frases hechas, las muletillas, las palabras de relleno, las sentencias de almanaque, los adagios y los proverbios, todo puede parecer novedad a condición de que sepan manejarse adecuadamente las palabras que están antes y después” (Saramago, 2008: 14).

El ejemplo presenta interesantes aristas. Por un lado, acentúa la importancia del contexto y las *relaciones anafóricas o catafóricas de la cadena sintagmática*. Y por otro, surgen nuevos planteamientos desde el marco teórico de la lingüística, al enfatizar el acto de la recepción: “Quien dice una cosa dice la otra. Pero no dirá lo mismo, los autores solían tener buen oído para estas diferencias, Quizás se me estén endureciendo los tímpanos” (Saramago, 2008: 14).

Un caso similar surge cuando en la novela *Caín*, el protagonista es invitado por un vigilante a entrar al palacio y le ordena: “Entra”. El narrador observa con rigor de lingüista que “esa palabra fue exactamente la misma que Lilith, semanas más tarde, acabará pronunciando, letra por letra” para concretar el acto sexual (Saramago, 2009a: 58). Esta observación del hecho comunicativo es completada luego con una interesante digresión sobre la naturaleza de la palabra, su rol en los actos de habla y su significación de acuerdo con el marco de referencia del receptor:



Como todo, las palabras tienen sus qués, sus cómo, sus porqués. Algunas, solemnes, nos interpelan con aire pomposo, dándose importancia [...], otras, de las más comunes, las más habituales, de las de todos los días, acabarán teniendo consecuencias que nadie se atrevería a pronosticar, no habían nacido para eso y, sin embargo, sacudieron el mundo (Saramago, 2009a: 58).

La misma novela incluye una consideración poética sobre el *equivoco*, surgida en el episodio del monte Sinaí. Caín ha decidido cambiar su nombre por el de su víctima, detalle que el narrador objeta con gracioso cambio de registro: "El camino del equivoco nace estrecho, pero siempre encuentra quien esté dispuesto a ensancharlo, digamos que el equivoco, repitiendo el dicho popular, es como el comer y rascar, la cuestión es empezar (Saramago, 2009a: 110).

La acción de *La caverna* se detiene para desplegar una hermosa metáfora que jerarquiza la recepción de todo mensaje dentro del circuito comunicativo. Marta lee y, como confiesa no entender lo leído, Cipriano Algor le aconseja:

Entonces tendrás que leer de otro modo [...] No sirve la misma forma para todos [...]. Hay quien se pasa la vida entera leyendo sin conseguir nunca ir más allá de la lectura [...] no entienden que las palabras son solo piedras puestas atrapando la corriente de un río, si están allí es para que podamos llegar a la otra margen (Saramago, 2001: 97-98).

Marta acepta la identificación metafórica palabra/río pero objeta: "a no ser que esos tales ríos no tengan dos orillas sino muchas, que cada persona que lea sea, ella, su propia orilla, y que sea suya y solo suya la orilla a la que tendrá que llegar" (Saramago, 2001: 98). Junto a la riqueza de todo mensaje observamos la necesidad de descubrir el *sentido* de un texto por encima del *significado* de las palabras que lo conforman.

En su vasta producción, Saramago insiste en ficcionalizar microsecuencias donde la narrativa se pliega a partir de la recepción errónea de determinado signo lingüístico; incluso, combina los efectos humorísticos de la *polisemia* con la función del *sobreentendido*. Veamos: En *Historia del cerco de Lisboa*, Raimundo

Silva llama a María Sara, la correctora jefe, y la telefonista “dijo, le conecto” (Saramago, 2008: 117). A partir de esta frase el narrador inserta una irónica digresión donde se diluye todo intento de mensaje único:

Le conecto es un anuncio corriente entre telefonistas, lugar común de la profesión, y con todo, son palabras que prometen consecuencias, tanto para bien como para mal. Le conecto, dijo, indiferente al destino que utiliza sus servicios, y no repara en lo que está diciendo, junto, aprieto, tomo, ato, lío, fijo, uno, aproximado, vinculo, relaciono, en su idea se trata solo de poner en comunicación a dos personas, pero ese mismo acto sencillísimo, observémoslo, transporta ya consigo riesgos más que suficientes para que no lo acometamos con liviandad. No obstante, de nada sirven los avisos, pese a que la experiencia nos demuestra diariamente que cada palabra es un peligroso aprendiz de brujo (Saramago, 2008: 118).

Y un último ejemplo. Al mismo tiempo que el protagonista de *Todos los nombres* mantiene un diálogo con el enfermero que lo asiste, no puede dejar de “estar atento a los múltiples sentidos de las palabras que cautelosamente iba pronunciando” (Saramago, 1998: 154). Esta caracterización, propia del tímido e inseguro personaje, da pie, sin embargo, a la clara distinción entre *sentido* y *significado*:

Al contrario de lo que se cree, sentido y significado nunca han sido lo mismo, el significado se queda aquí, es directo, literal, explícito, cerrado en sí mismo, unívoco podríamos decir, mientras que el sentido no es capaz de permanecer quieto, hierve de segundos sentidos, terceros y cuartos, de direcciones radiales que se van dividiendo y subdividiendo en ramas y ramajes hasta que se pierden de vista (Saramago, 1998: 155).

Observemos el acertado enfrentamiento entre ambos términos, concentrado en los adjetivos que califican a *significado* (directo, literal, explícito, cerrado y unívoco) frente a la dinámica imagen con que se refiere a *sentido* (hierve... dividiendo y subdividiendo).



La variedad de registros

Saramago pone en boca del narrador de *Levantado del suelo* el planteo lingüístico de la variedad de registros en el habla. Joana Canastra, desde la humildad de su choza, prepara un café que no es tal, ya que “es el nombre que se sigue dando a esa mixtura de cebada, o achicoria, o altramuces quemados y molidos, que ni saben ya lo que beben” (Saramago, 2000: 245). Sin embargo, el ritual del desayuno perdura solo en la legalidad de las palabras que, inútilmente, lo describen. Luego invita a Sismundo con “Tienes el café caliente, ven a desayunar”. Inmediatamente el narrador se condeule de la pobreza campesina y muestra su simpatía —también en sentido etimológico—, por medio de una observación lingüística:

Estas palabras parecerán triviales, pobre hablar de gente poco imaginativa que nunca aprendió a adornar los pequeños actos de la existencia con palabras superlativas, no hay comparación posible entre la despedida de Romeo y Julieta en el balcón del cuarto donde la doncella dejó de serlo y las palabras dichas por el alemán de ojos azules a la no menos doncella, pero plebeya, que sobre los hechos fue forzada (Saramago, 2000: 245).

Esta digresión sobre la traición de las palabras —el café no es café y el desayuno dista mucho de serlo— cargada de una dolorosa ironía, no deja dudas acerca de la preocupación del narrador-autor por cuestionar indirectamente la realidad de los hechos aludiendo a la lengua que pretende expresarla... La palabra siempre miente, y la dicotomía verdad-mentira reaparece en la misma novela más adelante, envolviendo a los hablantes saramaguianos en una doble ficción:

Los hombres están hechos de tal modo que incluso cuando mienten, dicen otra verdad, y si por el contrario es la verdad lo que quieren lanzar de dientes para afuera, siempre va con ella una forma de mentir, aunque no sea con intención (Saramago, 2000: 342).

Nuevamente la escritura ficticia de Saramago insiste sobre la arbitrariedad del signo que traiciona todo intento comunicativo. Otros ejemplos muestran a un narrador-autor perfectamente consciente de la función expresiva de los cambios bruscos de registro: "Sigue nevando y disculpen la vulgaridad de la expresión, hace un frío que pela" (Saramago, 2009b: 257). El discurso político del primer ministro en *Ensayo sobre la lucidez* también ejemplifica el excelente cambio de registros del habla en la narrativa de Saramago (2004b: 85-87). "Me lo monto de chofer, absolutamente inadecuado a la ocasión por su patente vulgaridad, lo llevo a donde quiera, podía haber dicho" (Saramago, 2008: 201); además de que se observa el siguiente enfrentamiento de registros y el guiño al lector por el anacronismo del telegrama para anunciar la muerte de un cruzado:

El ejército no tendrá que avisar a las familias por telegrama, En el cumplimiento de su deber cayó en el campo del honor, manera sin duda más elegante para explicar por lo claro, Murió con la cabeza aplastada por una piedra que un moro *hijoputa* le tiró desde allá arriba (Saramago, 2008: 332).

Oralidad o escritura

Lengua y habla, diría Saussure. Oralidad o escritura, continuarían los estudiosos. Saramago reconoce el problema que enfrentó como escritor cuando decidió adoptar su particular puntuación:

Lo que está clarísimo es que cuando hablamos (porque ahora se trata de hablar no de escribir) no usamos puntuación, hablamos como se hace música, con sonidos y pausas [...] A esto se añade la mímica de las manos, el movimiento de las cejas, todo lo que sirve a la comunicación [...] Y el primer planteamiento es que si no oigo las palabras dentro de mi cabeza a la hora de empezar un libro, si no puedo escuchar una voz que está diciendo lo que estoy escribiendo, el libro no se hace. Yo necesito que lo que estoy escribiendo pueda ser dicho (En Arias, 1998: 95-96).

Recordemos también el mensaje de su poema "Las palabras son nuevas", donde la palabra es "estrenada" en el acto del habla. Este clásico enfrentamiento entre lengua y habla, legítima



en cierta forma la visión de los campesinos en *Levantado del suelo*, ya que el narrador les permite solo las palabras que concuerden con su sociolecto. De otra manera:

Era lo que faltaba, que Gracinda Maltiempo dijera estas palabras, sería una revolución en el latifundio, pero es deber nuestro entender lo que las verdaderas palabras dijeron, digan ahora o vengan a decir, que bien sabemos cuánto cuesta este hablar tan poco que es el de todos los días, unas veces por no saber qué palabra corresponde mejor a este sentido, o de dos que tenemos cuál es la exacta, muchas veces porque ninguna palabra sirve, y esperamos entonces que este gesto explique, esta mirada confirme, este sonido confiese (Saramago, 2000: 259).

Observemos el cuestionamiento de la supuesta correspondencia entre *palabra* y *sentido*, el influjo de la riqueza o pobreza léxicas, tema que preocupó a Saramago en las declaraciones incluidas al principio de nuestro ensayo, y la superioridad de los códigos no lingüísticos para expresar realidades. ¿Un nuevo perfil de la inefabilidad del lenguaje? Sin embargo, la superioridad de la palabra hablada es destronada en *Claraboya*, por la importancia de la acción. Y la dicotomía hablar o escribir es desplazada en *Abel*, considerado por la crítica un *alter-ego* del joven Saramago, por el enfrentamiento entre hablar o actuar: “¡Ay del hombre que tiene que sustituir los actos por las palabras! Acabará oyendo simplemente su voz” (Saramago, 2012: 41).

Un episodio de *El hombre duplicado* enfoca otra particularidad comunicativa: el valor de los *tonos* y *subtonos*, como refuerzo “a la incipiente teoría arriba expuesta [...] de la comunicación tanto gestual como oral” (Saramago, 2002: 60). El narrador se detiene en la importancia comunicativa de los subtonos a la vez que propone a los “teóricos del sonido” (compositores, músicos e intérpretes) que los estudien en profundidad (Saramago, 2002: 82). El ámbito de una clase de historia da lugar a que los alumnos comprueben que en los conceptos vertidos por Tertuliano “más que el significado de las palabras, contó el tono displicente con que fueron pronunciadas” (Saramago, 2002: 188).

Los personajes de *Ensayo sobre la lucidez* comprenden que para entender las ambigüedades de un discurso

Convendría contrastar (las palabras) con el análisis minucioso del tono en que las dichas palabras fueron proferidas, pero sobre todo, con la gama de resonancias por ellas generadas, nos referimos a los subtonos, sin cuya consideración [...] el grado de comprensión de cualquier discurso oralmente expresado será siempre insuficiente, incompleto, limitado (Saramago, 2004b: 39).

Los anteriores ejemplos insisten en mostrar a un autor perfectamente consciente de que la ficción creada no le impide compartir con sus lectores sus ideas sobre los recursos expresivos que acompañan los actos de habla de sus criaturas. Coincide en este aspecto con la caracterización de la *parte extraverbal* de toda enunciación, a decir de Bajtin.²²

“Tono provocador, grosero incluso” en la pregunta de la correctora jefe (Saramago, 2008: 112); “tono imperativo luchando con la expresión de una dulzura sentimental” (Saramago, 2008: 347); “Palabras pronunciadas con tranquila firmeza” (Saramago, 2004b: 22); “tono que tenía tanto de condescendiente como de imperativo, solo los mejores jefes son capaces de unir de forma armoniosa sentimientos tan contradictorios” (Saramago, 1998: 148); “La última frase, claramente amenazadora, sonaba ya como una condena, lo mismo que si se hubiera escrito” (Saramago, 1998: 378). Ejemplos todos que legitiman este apartado donde subyace una velada crítica al prestigio de la escritura y “su ascendiente sobre la forma oral”, tal como lo reconoce Saussure (1997: 72).

²² En *La construcción de la enunciación*, Bajtin y Voloshínov (1998: 58) definen: “Cada enunciación se compone en cierto sentido de dos partes: una verbal y una extraverbal”. Y más adelante completan la idea, sintetizando bajo el nombre de *situación*, los tres factores de toda *comunicación extraverbal*: “el espacio y el tiempo en el que ocurre la enunciación; el objeto o tema sobre el que ocurre la enunciación y la *actitud* de los hablantes frente a lo que ocurre- la valoración [...] Precisamente *la diferencia de las situaciones determina la diferencia de los sentidos*” (Bajtin, 1998: 59).



La lengua fijada por la escritura: el diccionario

Saussure (1997: 64) afirma: “La lengua es necesaria para que el habla sea inteligible y produzca todos sus efectos; pero el habla es necesaria para que la lengua se establezca; históricamente el hecho de habla precede siempre”. De allí se observó a la lengua como un sistema que, como tal, aparece caracterizada en gramáticas y diccionarios. Tal vez Saramago, gran defensor de la oralidad, despliega estos conceptos cuando emprende en su narrativa toda una crítica al rigor del diccionario. “Ir al diccionario es quedarse sabiendo lo que ya se sabía antes. Los diccionarios solo dicen lo que puede servir a todos” explica el campesino a su pretendida novia en *La balsa de piedra* (Saramago, 2004c: 192). El ejemplo señala la cristalización del significado de la palabra con un propósito práctico y, en cierta forma, su anacronismo. El habla fluye evidentemente, por otros carriles.

Su célebre cuento “Silla” (En *Casi un objeto*) comienza con la siguiente duda del narrador: “La silla empezó a caer, a venirse abajo, pero no en el rigor del término, a desatarse. En sentido estricto, desatar significa quitar las sujeciones”. El diccionario presenta “el rigor del término, el sentido estricto”. Pero las necesidades comunicativas del narrador se oponen a estos límites semánticos. Entonces intenta buscar “un modo diferente de decir lo mismo”. Finalmente, rechaza todo cambio pues “¿no podrían, en resumen, desatarse sillas, incluso no teniendo sujeciones? ¿Al menos como libertad poética? ¿Al menos por el sencillo artificio de un hablar que se proclama estilo?” (Saramago, 1994: 13). No temos la función deslucida del diccionario ante la libertad de expresión, en defensa de la polisemia, pues *las palabras, finalmente, nunca dicen lo mismo*.

Más adelante el cuento presenta la crítica al carácter erudito de quienes emplean términos solo aceptados por el diccionario, y rechazan el sentido común que les sugiere una distinta acepción del término en el mundo real. Este desfasaje mostraría, tal vez, una falsa erudición, tal como puede percibirse en este ejemplo: si

los arqueólogos admiten el término egipólogo, no ve el narrador razón para que no exista “lusólogos o portugalólogos” (Saramago, 1994: 20). Finalmente, el narrador-autor explica irónicamente el vocablo “gozoso que es el modo celestial de gozar [...]. Aprendamos, si es posible, con santa Teresa de Ávila y el diccionario que este gozo es aquella sobrenatural alegría que en el alma de los justos produce la gracia” (Saramago, 1994: 21). Cualquier otro significado que no esté relacionado con el valor espiritual de la palabra —o sea, como sinónimo de placer— es rechazado en estos cuidadosos ¿o censurados? compendios de vocablos.

La caverna presenta irónicamente una crítica velada al diccionario que “Con apreciable y tranquilizadora unanimidad sobre el significado de la palabra define el adjetivo *ridículo*” (Saramago, 2001: 208). Objeta el narrador que al definir una palabra cargada de valor despectivo, el diccionario no tenga en cuenta el contexto de enunciación: “Para los diccionarios, la circunstancia parece no existir, aunque, obligatoriamente requeridos a explicar en qué consiste, la llamen estado o particularidad” (Saramago, 2001: 209). Observemos la irónica calificación de la unanimidad del diccionario como *apreciable y tranquilizadora*. Tranquilizadora ¿para quienes? Tal vez para intérpretes, gramáticos y académicos que, cual el taxidermista de su poema, fijan la lengua con un alfiler para que no fluya en el vital río del habla³³. Esta crítica coincidiría desde la ficción con la afirmación de Saussure que observa: “el valor de todo término está determinado por lo que lo rodea” (Saramago, 2001: 197).

Continuando quizás con esta línea, el narrador propone en *El hombre duplicado* utilizar el término *inanimales*, a pesar de que sea un “término reconocidamente abstruso que no consta en los diccionarios y que tuvimos que inventar con suficiencia y propiedad” (Saramago, 2002: 183). De la misma forma, otro personaje legitima el vocablo *asnina*, mientras advierte a sus colegas

³³ Resultan sumamente interesantes las consideraciones de Graciela Castañeda (2006: 192-202) acerca de la función de los carteles del no lugar de *La caverna*. En numerosos ejemplos de esa particular escritura pública, la autora reconoce el predominio del monólogo en la aldea global.



docentes que “no se molesten buscando la expresión en los diccionarios porque no la encontrarán” (Saramago, 2002: 183). La limitación de los vocablos aprobados legitima la creación de todo tipo de neologismos.

Manual de pintura y caligrafía presenta la más extensa digresión sobre este enfrentamiento. El narrador, desolado por el abandono de Adelina, se cuestiona “¿Será ahora el tiempo del desierto?” (Saramago, 2010b: 166). Y esta duda da pie a una extensísima digresión donde se incluyen las tres definiciones del diccionario del término *desierto*, así como otra larga enumeración de personajes históricos cuya vida transcurrió en esos desolados parajes. Pero como el personaje es consciente de su escritura, pretende jerarquizar el significado del diccionario por encima de su experiencia del término. Irónicamente, Saramago hace triunfar al signo sobre la vida, a la palabra sobre la acción:

Me pregunto a mí mismo cómo se atreven los escritores, los poetas a escribir cada uno centenares o millares de páginas, y todos juntos millones y millones, cuando una simple definición diccionarística, o dos, darían, si se piensa bien para llenar esos centenares o millares o millones de páginas. Y concluye aconsejando a los escritores a dar “un simple vistazo al diccionario” antes de comenzar la escritura (Saramago, 2010b: 168).

Finalmente, el protagonista de *Historia del cerco de Lisboa* obsesionado al principio de la novela por la normativa, muestra con orgullo al lector la extensa lista de diccionarios y enciclopedias que legitiman silenciosos su oficio de corrector (Saramago, 2008: 30-31). ¿Desconocía Saramago —en ese momento— la futura existencia de otro diccionario donde sus numerosas criaturas esperan a los lectores, rigurosamente ordenados según el alfabeto?⁴⁴

⁴ Nos referimos al excelente *Diccionario de personajes saramaguianos*. Cfr. Koleff, et al. (2008).

Algunas clases de palabras

Subyacen dentro del fluir del mensaje de Saramago breves observaciones sobre las clases de palabras y sobre el vocabulario. En este caso, las tramas interrumpen el devenir de la acción para dar paso a la voz de un narrador-autor, quien opina con acierto sobre categorías semánticas. Aunque dichas apreciaciones se adecuan más a una clase de lengua que a una novela, el acierto lingüístico de sus criaturas sorprende al lector y por ello pasamos a destacarlos; dejaremos de lado, por la extensión del trabajo actual, la consideración de frases hechas, lugares comunes, refranes, proverbios, alusiones literarias, citas latinas, saludos, muletillas, fórmulas de cortesía o de tratamiento, modismos y sentencias.⁵⁵ Todos ellos originan interesantes ejemplos y consideraciones lingüísticas. Justificaría nuestra omisión las palabras con las que empieza el quinto capítulo de *La caverna*, cuando el narrador propone una larga digresión sobre las *frases de efecto*, tales como: “conócete a ti mismo” y “querer es poder”. Compara las dos expresiones con:

La punta siempre visible de un hilo mal enrollado del que basta tirar y seguir tirando para llegar a la otra punta, la del final y como si, entre la primera y la segunda, hubiésemos tenido en las manos un hilo liso y continuo del que no ha sido preciso deshacer nudos ni desenredar marañas, cosa imposible en la vida de los ovillos y, si otra frase de efecto es permitida, en los ovillos de la vida (Saramago, 2001: 90).

Dejemos entonces este gran ovillo y observemos algunos nudos de la lengua.

⁵ Cfr. Postigo Aldeamil, María Josefa (2001), interesante artículo donde analiza el empleo de todo tipo de paremias.



Nombres propios

En “Estudio de los personajes saramaguianos” —capítulo introductorio al *Diccionario de personajes saramaguianos*—, Miguel Koleff (en Koleff *et al.*, 2008: 23-31) destaca el trabajo sutil del autor sobre los nombres propios. Y sintetiza sus conclusiones afirmando:

Los nombres de los personajes de Saramago son deícticos, es decir, indicadores. Por ello no resultan imprescindibles. Una expresión que se repite, un pronombre personal, un elemento físico, un oficio, pueden distinguirlo. En la novela saramaguiana se da tanto el personaje sin nombre [...] como simplemente con [una] letra (Koleff *et al.*, 2008: 24).

Disentimos con el calificativo de prescindibles para los nombres propios, ya que percibimos toda una gama de jerarquías y juegos de palabras con esos mismos nombres. En un reportaje, el autor describe la problemática de su apellido, atribuido a él por un error burocrático:

Si no fuera por la historia de mi apellido, que no debería ser y finalmente es; si yo no hubiera quedado marcado por ese pequeño episodio, quizá no me hubiera planteado el tema de los nombres. Pero, más allá de que este mundo nos está convirtiendo a todos en clientes, reduciéndonos a un número sin identidad, también es cierto que cuando dices: soy fulano, tampoco dices demasiado; simplemente estás expresando unos cuantos sonidos articulados de una forma particular y uno, aún diciendo su nombre, no dice quién es sino apenas cómo se llama (En Chiaravalli, 1998: 4).

Es precisamente en *Todos los nombres* donde el autor irónicamente intenta identificar a una persona a partir de los datos del nombre y la fecha de unas fichas “cuya suprema importancia les viene de ser [...] quienes dan existencia legal a la realidad de la existencia”. Y a continuación Saramago-autor ficcionaliza en cierta forma el error que originó su apellido: “Un simple error de transcripción, el cambio de la letra inicial de un apellido, por ejemplo, haría que la ficha se colocara fuera de su lugar” (Saramago, 1998: 185). La sombra de Kafka acentúa esta crítica a la buro-

cracia. En la novela *La balsa de piedra* se reitera el problema del error en dos apellidos: *Anaico*, *analogía fonética* originada por el uso popular ya que el abuelo se llamaba Ignacio, y *Carda*, apellido que recibe la esposa de Cardo al enviudar (Saramago, 2004c: 192). Pero la mujer se horroriza pues en el diccionario vio “que *carda* era también un instrumento de desgarrar la carne, pobres mártires, desollados, quemados, cardados. Eso es lo que me espera” (Saramago, 2004c: 193). Su estupor encarnaría un caso de *etimología popular*⁶⁶ que la lleva a afirmar: “Yo no soy el nombre que tengo”.

Otro personaje ostenta un nombre extraño: *Guavaira*, solo existente en el sueño de su madre embarazada (Saramago, 2004c: 326). El planteo de los nombres propios también incluye a los perros, frecuentes en las novelas de Saramago. En el mismo episodio el narrador se detiene ampliamente detallando las distintas opciones que todos los campesinos proponen para bautizar a un perro callejero. Finalmente triunfa *Constante* sobre *Fiel*, *Piloto*, *Combatiente*, e incluso Ángel de la Guarda (Saramago, 2004c: 328). Y cuando el perro se pierde, la mayor preocupación de sus dueños es: “Qué nombre le habrán puesto, tarde o temprano, es inevitable, sale siempre la cuestión de los nombres” (Saramago, 2004c: 205). Y en *Levantado del suelo* José Cal-medo obtuvo su apellido al desafiar con valentía a su oponente y enrostrándole “¿Cuál miedo”? (Saramago, 2000: 278). Fonética y humor acompañan estas etimologías populares.

Veamos algunas funciones que legitiman nuestra opinión sobre la importancia otorgada por el autor a esta particular categoría semántica. La ausencia de nombre propio señala una sociedad donde la persona es reemplazada por su función. Así surgen en las ficciones saramaguianas verdaderos actantes: agentes del censo y el prudente consejero (*El evangelio según Jesucristo*); los agentes de segundo grado y el del servicio secreto, el alcalde, cierta mujer joven y guapa, jefe de bomberos, los periodistas (*En-*

⁶⁶ Con respecto a *etimología popular*, Saussure (1997: 278) sostiene: “estas innovaciones, por estrafalarias que sean, no se hacen completamente al azar; son tentativas de explicar aproximadamente una palabra dificultosa relacionándola con alguna cosa conocida”.



sayo sobre la lucidez), el almuédano (*Historia del cerco de Lisboa*) y muchos más actúan delante del lector sin ser individualizados.

En *Manual de pintura y caligrafía* tres personajes son aludidos solo por su inicial, tal vez al estilo kafkiano: "H", "M" y "S". Un personaje asume así su anonimato:

El nombre es importante pero no tiene la menor importancia cuando releo, de seguido y sin pausa, todos los que he escrito: ya en la segunda línea me impaciento, y en la tercera concuerdo en que la inicial me satisface enteramente. También por eso voy a ser yo mismo un simple H., no más (Saramago, 2010b: 30).

Una dramática ironía tiñe la enumeración de nombres de las víctimas de una guerra en *Historia del cerco de Lisboa*. Moguei-me comprueba que es inútil su lista pues, además, "algunos tienen el mismo nombre", hasta a veces "ser treinta los muertos con un nombre solo". Entonces se consuela: "Un nombre no es nada, la prueba podemos encontrarla en alá que, a pesar de los noventa y nueve que tiene, no ha conseguido ser más que Dios" (Saramago, 2008: 334).

En otra oportunidad, un mismo personaje, calificador del santo oficio en *Memorial del convento*, adopta distintos nombres para ocultarse así al cometer todos sus ilícitos (Saramago, 2006b: 57). Cuando la trama avanza, el nombre propio cobra importancia pues señala identidad y estatus familiar. Pero el planteo toma la forma de un paradójico juego de palabras cuando el narrador opina: "Debería bastar esto, decir de alguien como se llama y esperar el resto de la vida para saber quién es, si alguna vez llegamos a saberlo, pues ser no es haber sido, haber sido no es será, pero otra es la costumbre, quiénes fueron sus padres" (Saramago, 2006b: 122). El siguiente episodio de la novela descalificará la opinión del narrador.

Una interesante observación sobre el carácter no connotativo de los nombres propios inaugura el segundo capítulo de *Todos los nombres*. El protagonista es llamado irónicamente "don José" por sus compañeros de la conservaduría. Pero la vulgaridad del nombre así como su humilde situación provocan que el

personaje niegue el tratamiento de “don”. El rechazo origina la siguiente aclaración del narrador:

Sin embargo, por algún motivo desconocido, si es que simplemente no se desprende de la insignificancia del personaje, cuando a don José se le pregunta cómo se llama [...] nunca le sirve de nada pronunciar el nombre completo (p. 19).

Contradicción enorme en el caso de don José, quien dedicará buena parte de su vida a rastrear la verdadera identidad que se esconde tras una ficha individual. Para ello faltará a sus deberes burocráticos y, obsesionado por su investigación, rastreará datos en guías telefónicas y ficheros. Finalmente se cuestionará con un reiterado perfil kafkiano, si esos registros escritos acumulan personas o palabras.

En otras oportunidades los nombres propios son expresamente ridiculizados. Tal función cumple en *Caín* la enumeración de los reyes medianitas muertos: “Evi, Requiem, Zur, Hur y Reba”. Y el narrador se queja: “es curioso que ninguno se llamara Juan ni Alfonso o Manuel, Sancho o Pedro” (Saramago, 2009a: 116). El anacronismo de la palabra con respecto al contexto es un frecuente recurso de humor en Saramago.

Tal vez con igual propósito, el rey que ordena *El viaje del elefante* toma conciencia de que el cornaca tiene un nombre “trabajoso de pronunciar”. Decreta entonces en forma inapelable que a partir de su orden Subhro debe llamarse Fritz, pues “es un nombre fácil de retener, además hay ya una cantidad enorme de Fritz en Austria, tú serás uno más, pero el único con un elefante” (Saramago, 2009b: 158-159). Si el nuevo nombre armonizará con la sociedad donde se dirige, el detalle del elefante en los jardines vieneses destruirá esa concordancia.



Topónimos

El particular enfoque de los nombres propios también alcanza a los topónimos, a partir de los cuales el narrador desliza alguna opinión original:⁷⁷ el enfrentamiento entre latinos y sajones cambia en *El viaje del elefante*, el nombre de una ciudad: “en alemán nuestra ciudad se llama Bolzen, A mí me gusta más Bolzano, dijo el cornaca, me suena más al oído (Saramago, 2009b: 227). El narrador de *La balsa de piedra* satiriza el origen de *Venta Micena* (Saramago, 2004c: 95-96) pues reconoce que surge de un error y sugiere: “en algún sitio tendrían que replantear el topónimo patrio” pues Micena “nos tocó aquí [...] en el corazón del infierno” y no cerca de Grecia como sugiere.

Llevado por su crónica desconfianza Raimundo Silva, protagonista de *Historia del cerco de Lisboa*, recorre los mismos lugares de la novela corregida, para comprobar “el desencuentro entre palabras y sentido” (Saramago, 2008: 84). La arbitrariedad del signo también ensombrece a los topónimos.

De la mano de los topónimos Saramago incluye en *Ensayo sobre la lucidez* una sustanciosa observación sobre el gentilicio “portugués”. Este aparece como vocativo en el discurso político del presidente, que decide cambiar “Queridos compatriotas” por “Portugueeeeesas, portugueeeeeses”. Y el narrador interrumpe el discurso con una humorística crítica a la introducción del gentilicio (Saramago 2004b: 122-123). La ironía de esta extensa digresión remarcaría la falsedad del soberbio presidente que intenta inútilmente identificarse con sus humildes subordinados, apelando a un hueco sentimiento nacional.

⁷⁷ En *Las pequeñas memorias* Saramago (2010a: 65) recuerda la dificultad que le provocaban “sus toques de dislexia”. Dicha dificultad se acentuaba en las palabras consideradas por él “retorcidas”, como *retardador* por *redentor* (p. 125) y el topónimo *sacavenense*: “Además de referirse al natural de Sacavém, [...] era también el nombre de un club de fútbol que no sé si habrá conseguido sobrevivir a los atropellos del tiempo y a los purgatorios de segundas o terceras divisiones” (p. 65).

Onomatopeyas

Saussure (1997: 132) describe el problema de estas breves partículas que escapan a su postulado de la arbitrariedad de la relación entre significado y significante. Al hacerlo distingue las “auténticas onomatopeyas, que no son más que la imitación aproximada y ya medio convencional, de ciertos ruidos”. Saramago (1994: 14), por su parte, también presta atención a esta particular categoría semántica, a la que califica en un cuento como “la incluso tampoco simple onomatopeya”. Y sorprende al lector en *El viaje del elefante* con el brevísimo *plof*, calificado como “providencial” por el sorprendido cornaca. Y al reiterarla, el narrador destaca la concentración expresiva de estas pseudo-partículas que anulan la necesidad de expresar lo mismo “por lo menos, en diez páginas” (Saramago, 2009b: 96).

Interjecciones

“Muy vecinas a las onomatopeyas”, Saussure (1997: 133) las caracteriza como exclamaciones espontáneas pero de “importancia secundaria”. Traslademos esta pobre valoración a la obra de Saramago quien, en *Ensayo sobre la lucidez*, cierra bruscamente un capítulo luego de que un personaje empleara una interjección *impropia*: “Mierda, exclamó el primer ministro, y dio un puñetazo en la mesa” (Saramago, 2004b: 215). El término, verdadera ruptura estilística es seguido en el capítulo siguiente con una disculpa indirecta del narrador:

En tan escasas letras, la escatológica interjección, con una potencia expresiva que valía por un discurso completo del estado de la nación, resumió y concentró la profundidad de la decepción que había destrozado las fuerzas anímicas del gobierno (Saramago, 2004b: 216).

La cita puede ser considerada una acertada caracterización de esta categoría semántica que, según la teoría, no expresa un juicio sino una espontánea reacción ante una situación dada. En efecto, la interjección es breve (*escasas letras*), es valorada en este



ejemplo negativamente por el uso (*escatológica*), está sobrecargada de función expresiva (superioridad sobre un discurso político) y funciona para el emisor como distensión de estados anímicos (*decepción...*).

El código no lingüístico: gestos

Subyacen en la narrativa saramaguiana numerosas observaciones sobre el valor comunicacional de los gestos de sus personajes, de neto perfil semiológico. En realidad, los distintos narradores jerarquizan el valor del lenguaje gestual que, junto con el tono de la locución, aseguran la eficacia de actos de habla indirectos. Dichos actos de habla asumen en las tramas un valor especial en casos de parodia e ironía.

El capítulo tercero de *El hombre duplicado* parodia un episodio frecuente en la sala de docentes del colegio donde Tertuliano se desempeña como profesor de historia. El protagonista expone su propuesta pedagógica pero, aunque no es rechazada categóricamente, es recibida por sus colegas con "intercambios de miradas, murmullos y sonrisas" (Saramago, 2002: 58). Tertuliano hace un gesto de simpatía al único que aceptó su propuesta y el narrador detiene inmediatamente la acción para desarrollar la teoría correspondiente. Reconoce gestos de duda, apoyo, aviso, pero destaca el valor de los "subgestos que van detrás del gesto como el polvo cósmico va detrás de las cola del planeta" (Saramago, 2002: 59); luego los compara con "las letritas pequeñas del contrato que cuesta trabajo descifrar", y termina proponiendo que "el análisis, la identificación y la clasificación de los subgestos llegarán, cada uno por sí y conjuntamente, a convertirse en una de las más fecundas ramas de la ciencia semiológica en general" (Saramago, 2002: 59).

Cuando protagonistas de *La balsa de piedra* deciden amarse por primera vez, no dialogan sino que ella "se mete el pequeño ovillo en el pecho, acerca del significado de este gesto solo un tonto tendría dudas, pero sería necesario ser muy tonto para tenerlas" (Saramago, 2004c: 231).

Incluso el elefante Solimán contribuye a ejemplificar con un *espontáneo* gesto la función del código no lingüístico. Entonces “hinca las dos rodillas en el suelo helado” ante el archiduque que “comenzó sonriendo, pero luego frunció el ceño, pensando que este nuevo milagro había sido una maniobra desleal de Fritz para hacer las paces” (Saramago, 2009b: 250).

La importancia otorgada por Saramago al valor comunicativo de los gestos puede ser rastreada en su primera novela, *Claraboya*. En efecto, como la incomunicación del grupo de vecinos que habita el mismo edificio es tal vez el eje central de las relaciones sociales, la novela carece de verdaderos diálogos. Por ello la trama avanza por medio de un meticuloso tratamiento estilístico de gestos, miradas y silencios. Con el objeto de impresionar: Lidia, prostituta, “no fumaba por vicio o por necesidad, pero el cigarro formaba parte de una complicada red de actitudes, palabras y gestos, todos con el mismo objetivo: impresionar” (p.41). Y cuando la madre la visita: “Lidia la miró. La madre conservaba bajos los ojos, fijos en la arruga de la falda, acompañando el movimiento de la mano. Lidia salió de la cocina. Inmediatamente la madre dejó la falda y levantó la cabeza. Tenía expresión de contento, la expresión de quien busca y halla. Al oír que la hija se acercaba, retomó su posición modesta” (Saramago, 2012: 89-90).

La siguiente opinión de P. Watzlawick (1997: 50) legitimaría desde su *Teoría de la comunicación humana* el anterior ejemplo:

Una vez que se acepta que toda conducta es comunicación, ya no manejamos una unidad-mensaje monofónica, sino más bien un conjunto fluido y multifacético de muchos modos de conducta —verbal, tonal, postural, contextual, etc[étera]— todos los cuales limitan el significado de los otros.

El tratamiento estilístico de gestos, silencios y miradas, no *limitan* sino que enriquecen el mundo saramaguiano. Y en el caso de varias microsecuencias de *Claraboya* confluyen para acentuar la hipocresía e incomunicación de los habitantes del edificio. Recordemos que Saramago también ha escrito obras teatrales. Por ello, ejemplos como los anteriores podrían también identificarse como verdaderas acotaciones escénicas.



Finalmente, el silencio

Como afirmamos anteriormente, *Claraboya* podría ser leída observando solamente el tratamiento del narrador de los gestos, las miradas y los silencios. Saramago —gran dialoguista— no deja de reconocer el valor del vacío de la comunicación sobre el que se recorta gradualmente la palabra. Por eso, más allá del silencio de la censura que él sufrió en carne propia y trasladó a sus campesinos de su novela *Levantado del suelo*, Saramago (2000: 186-188) hace un culto del silencio *elocuente*. Dichos silencios son definidos en *El hombre duplicado*: “los silencios elocuentes son solo palabras que se quedan atravesadas en la garganta, palabras engasgadas que no han podido escapar de la angostura de la glotis” (Saramago, 2002: 86).

A la luz de este concepto, los narradores saramaguianos siembran su escritura con numerosos episodios donde sus personajes callan. El silencio comunica mucho más que las palabras en el encuentro amoroso de sus tímidos personajes. Así piensa María Sara en un intenso episodio con el protagonista de *Historia del cerco de Lisboa*:

Comprende que Raimundo Silva no va a hablar, y ella querría y al mismo tiempo no quiere que hable, que nada venga a interrumpir este silencio irreal, pero que ocurra algo que impida la irrupción de otro mundo en este en el que estamos” (Saramago, 2008: 307).

Por otra parte, la palabra traiciona a quien la enuncia. En *La caverna*, Saramago-narrador define: “la boca es un órgano que será de más confianza cuanto más silencioso se mantenga” (Saramago, 2001: 354).

A modo de conclusión

Hemos intentado hilvanar numerosos segmentos donde Saramago-autor nos dirige a sus lectores su interpretación del rol de la lengua, la superioridad del habla y algunas apreciaciones sobre la problemática del signo lingüístico. Hemos cotejado todo ese material en función de los principios lingüísticos de Saussure;

sin embargo, somos conscientes de que, tan extenso caudal narrativo-teórico saramaguiano también puede ser interpretado a partir de otros marcos teóricos de la lingüística. Hemos comprobado cómo la mayor parte de las apreciaciones sobre la palabra surgen en sus numerosas digresiones y, sobre todo, abundan en novelas tales como *Caín*, *Manual de pintura y caligrafía* y *El hombre duplicado*, donde la temática cuestiona la postulación de la realidad por medio del lenguaje.

Creemos haber demostrado que estas apreciaciones lingüísticas del genial premio Nobel, fluctúan en un terreno intermitente entre la ficción y la realidad, acentuando aún más desde sus fronteras móviles, el aspecto posmoderno de su escritura. Todo ello nos muestra a un autor perfectamente consciente del rol de la lengua, que no solo se deja llevar por el avance de sus historias sino también por el planteo teórico de su discurso. Discurso peculiar que aparece, como último ejemplo seleccionado, en la parodia de su propia escritura y que nos dirige a sus sorprendidos lectores en *Las intermitencias de la muerte*.

De entrada la caligrafía [...] es extrañamente irregular [...], pero eso todavía podría perdonarse, todavía podría ser considerado como un defecto menor ante el espectáculo de la sintaxis caótica, la ausencia de puntos finales, del no uso de paréntesis absolutamente necesarios, de la eliminación obsesiva de los puntos y aparte, de las comas a voleo, y pecado sin perdón, de la intencionada y casi diabólica abolición de la letra mayúscula (Saramago, 2010c: 146-147).

Con este guiño del narrador, damos por terminado nuestro asedio a la palabra en la obra de José Saramago, pero solo en forma parcial. La riqueza de su escritura aguardará siempre nuevos enfoques.



Bibliografía utilizada

- Arias, Juan (1998). *José Saramago: el amor posible*. Buenos Aires: Planeta.
- Bajtín, Mijaíl (1998). *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Paidós Studio.
- Bajtín, Mijaíl y Voloshínov, V. (1998). ¿Qué es el lenguaje? La construcción de la enunciación. Más allá de lo social. Un ensayo sobre la teoría freudiana. Trad. Nilda Venticinque. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Castañeda, Graciela Margarita (2006). Travesía por el desierto de la aldea global. La crisis identitaria en *La caverna* de Saramago. En: Ponce, et al. *Indagaciones. Ensayos sobre la alteridad en la narrativa de José Saramago*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba.
- Chiaravalli, Verónica (1998). Entrevista a José Saramago. El aprendizaje de la madurez. Realizada el 13 de septiembre de 1998. *La Nación. Cultura*. Sección 6. Buenos Aires.
- Ducrot, Oswald (1994). *El decir y lo dicho*. Trad. Sara Vasallo. Buenos Aires: Edicial.
- Halperin, Jorge (2003). *Soy un comunista hormonal*. Buenos Aires: Le Monde Diplomatique. Consultado en: <http://www.eldia.es/2003-07-06/cultura/cultura3.htm> y <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/57761/6/saramago-critica-falta-de-proteccion-de-autoridades-a-la-lengua-portuguesa.htm>
- Koleff, Miguel, et al. (2008). *Diccionario de personajes saramaguianos*. Buenos Aires: Fundación Santillana.
- Martínez, Ezequiel (2008). Entrevista a José Saramago. Se me desenterró el lenguaje. Realizada el 22 de noviembre de 2008. *Clarín, Revista* N°: 6-8. Buenos Aires.
- Postigo Aldeamil, María Josefa (2011). José Saramago y los proverbios. *Revista de Filología Románica*, II: 267-299. Anejos.
- Rest, Jaime (1976). *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Fausto.
- Saramago, José (1994). *Casi un objeto*. Trad. Eduardo Naval. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (1998). *Todos los nombres*. Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2000). *Levantado del suelo*. Trad. Basilio Losada. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2001). *La caverna*. Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2002). *El hombre duplicado*. Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2003). *El Evangelio según Jesucristo*. Trad. Basilio Losada. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2004a). *El cuento de la isla desconocida*. Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Saramago, José (2004b). *Ensayo sobre la lucidez*. Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2004c). *La balsa de piedra*. Trad. Basilio Losada. Buenos Aires: Alfaguara.

- Saramago, José (2006a). *Ensayo sobre la ceguera*. Trad. Basilio Losada. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Saramago, José (2006b). *Memorial del convento*. Trad. Basilio Losada. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Saramago, José (2008). *Historia del cerco de Lisboa*. Trad. Basilio Losada. Buenos Aires: Punto de lectura.
- Saramago, José (2009a). *Caín*. Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2009b). *El viaje del elefante*. Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2010a). *Las pequeñas memorias*. Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2010b). *Manual de pintura y caligrafía*. Trad. Basilio Losada. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2010c). *Las intermitencias de la muerte*. Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saramago, José (2012). *Claraboya*. Trad. Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saussure, Ferdinand (1997). *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada.
- Watzlawick, P.; Beavin Bavelas, J. y Jackson, D.D. (1997). *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Trad. Pragmatics of human communication. Barcelona: Herder.

Recepción: Febrero 4 de 2015

Aceptación: Junio 12 de 2015

María Isabel Zwanck de Barrera

Correo electrónico: isabelzw9@gmail.com

Argentina. Obtuvo el grado científico en formación literaria por la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Profesora de castellano, literatura y latín, del Instituto de Enseñanza Superior de Profesores I N° 1 Alicia Moreau de Justo. Docente jubilada en la enseñanza secundaria. Investigadora y crítica literaria independiente. Coordinadora de talleres de narrativa contemporánea. Corresponsal de *Fundación Litterae de Estudios Lingüísticos y Literarios* (Buenos Aires). Línea de investigación: narrativa argentina contemporánea.



Obra: LA LLAVE. Tierras naturales y metal sobre madera.