

*La casa de Bernarda Alba*, última obra escrita por Lorca, en junio de 1936, poco tiempo antes de su muerte, fue estrenada por la compañía Carátula en España en 1945 y el mismo año, en Buenos Aires, con Margarita Xirgu en el Teatro Avenida.

Bernarda Alba, luego de morir su marido, impone a sus cinco hijas un luto de ocho años. El comienzo de esa vida enclaustrada se ve perturbado por las visitas furtivas de Pepe el Romano quien debe casarse con la hija mayor pero que, en realidad, nutre una relación ilícita con Adela, la hermana joven. Esta presencia del hombre en este medio de mujeres exacerba la envidia, los celos y la rivalidad entre las hermanas y crea dentro de la casa, además de las tensiones ya provocadas por la irrazonable reclusión y la autoridad obsesiva de la madre, un ámbito sofocante e insoportable. De las conversaciones de las hermanas sale a la luz del día la relación ilícita de Adela con el prometido. Rabiosa, la madre intenta entonces callar el escándalo pretendiendo haber matado a Pepe. Adela, al pensar en su amante muerto, se ahorca.

*Les Belles-Sœurs*, pieza creada en 1965, no logró ser estrenada antes de 1968 en el Théâtre du Rideau Vert. Toda la acción se sitúa en la cocina de Germaine Lauzon. Esta última ganó en un concurso un millón de sellos que debe pegar en libritos para cambiarlos luego por muebles. Para cumplir con esta larga y pesada tarea convoca a su familia así como a las vecinas del barrio. Rápidamente la reunión se desintegra cuando una de las invitadas, a escondidas, empieza a robar los sellos; con envidia y celos, las demás la imitan mientras conversan, con lo cual le quitan a la dueña de casa toda posibilidad de mejorar su posición social. Germaine Lauzon, como Bernarda, no se da cuenta de lo que ocurre en su casa hasta el final. El descubrimiento del robo produce una gran desesperación y en un final completamente irrisorio, en una lluvia de sellos, Germaine, resignada, se junta al grupo de ladronas para cantar el himno nacional de Canadá.

To be a competent communicator in intergroup discourse we have to work on widening the knowledge net of ethnocultural values and norms. *We have to understand how our own cultural values and norms condition our*

*everyday behavior and interactional style.[...] To be an effective intercultural communicator, we have to apply our knowledge strategically in constructive discourse practice.* (Van Dijk 1997b: 164. El énfasis es mío)

## **Bibliografía**

### ***Teoría teatral***

Bobes Naves, María del Carmen. "El diálogo dramático en 'Yerma'". *Acotaciones: Revista de investigación teatral*. Nº 11.

# **La narrativa fronteriza de Saúl Ibargoyen Islas**

**María Delprato**

*Una comunidad es algo así como un espejo hecho pedazos, del cual cada uno de nosotros posee un reducido fragmento que le permite verse reflejado en él,*

*aunque nadie tiene un trozo lo bastante grande como para obtener la visión del conjunto.*  
(Arquitecto Mariano Arana, Intendente de Montevideo)

Saúl Ibargoyen nació en Montevideo en 1934, aunque se radicó en México en 1976, donde reside desde ese entonces, con un retorno temporal del exilio a fines de los años 80. Forma parte de la generación de autores desarrollada en Uruguay en la década de los 60, designada por Ángel Rama como la “generación de la crisis”. El autor es poeta, narrador, periodista cultural y traductor. Ha fundado varias revistas y colaborado en diferentes proyectos editoriales en Uruguay y México, entre los que se destacan *Aquí Poesía*, *Archipiélago*, *El Entrevero*, cuya misión es difundir los lazos culturales entre México, Uruguay y Sudamérica, *Ediciones Libros para Todos*, y la revista *Programa*, de la que se hizo cargo a su regreso a Uruguay entre los años 1987 y 1990. Ha coordinado numerosos talleres de poesía y actuado como jurado en concursos literarios en varios países de América Latina y Canadá, donde participó en el *Festival International de la Poésie de Trois-Rivières*. También ha asistido a congresos de literatura mexicana y chicana en la Universidad de Texas en El Paso, y ha sido presidente de la Asociación de Escritores del Uruguay (ASESUR). Durante los años 60 trabajó como profesor de literatura hispanoamericana en el norte del país, en la zona fronteriza con Brasil, lo que lo puso en contacto con el universo que serviría de escenario para una buena parte de sus cuentos y novelas.

En cuanto a la narración aquí estudiada, *Toda la tierra*, fue publicada en el año 2000, es la cuarta novela del autor y forma parte de una saga fronteriza iniciada en 1982 con *La sangre interminable*, seguida luego por *Noche de espadas* (1987) y *Soñar la muerte* (1993). Tanto en las novelas mencionadas como en muchos de sus cuentos, el autor utiliza el “portuñol” que es, como sus personajes dirían, una *mistura* del español y del portugués, hablada por los habitantes de la frontera entre Uruguay y Brasil. Además de ese rasgo peculiar en el habla, las historias de Ibargoyen presentan personajes altamente influidos por el vaivén a través de la frontera. En su narrativa, esta última actúa más como zona de contacto que como separación.

Los habitantes de uno y otro lado, que finalmente son todos vecinos, intercambian a través de ella todo tipo de elementos, porque según el personaje Cyrino Tamanco “esta frontera [...] es un mercado de favores, amores, fervores, temores y rencores...” (96) La presencia de la frontera es innegable, pero no en su calidad de línea demarcadora, sino como una región en la que todo puede establecerse, desde la “dinastía fronteriza” (17) y los “imperios de frontera” (29) hasta el “verde imperio que vendrá y así da título a este libro” (37). Para la voz narrativa y los personajes la existencia de una frontera entre dos países carece de importancia, la línea se borra,

porque ellos están dentro de su propio imperio, que transitan sin mayores problemas de comprensión o de reglamentos.

La narración principal se desarrolla en torno del asesinato de uno de los personajes, hijo del “fundador” de la dinastía fronteriza mencionada. Este relato sirve como pretexto para presentarnos la historia y las vicisitudes de dos familias y de algunos otros personajes, como el cura del lugar, un periodista del *Jornal do Rivamento*, que llevará a cabo una parte de la investigación, y un mercader musulmán que “monodialoga” con su burro.

El autor mismo declara que esos escritos forman parte de un “microcosmos narrativo” que ha ido creando a lo largo de los años y que él considera estar escribiendo “[...] un solo relato fronterizo por medio de cuentos y novelas” (Internet). Su intención es bien clara: presentarnos el microcosmos fronterizo a través de los ojos y las palabras de sus personajes, quienes, en sus actividades cotidianas o en su deambular, nos brindan una imagen pintoresca de la región. En su narración, no solamente le da vida a todo ese microcosmos, sino que la tierra misma, que da el título a la novela, reclama en algunas ocasiones una voz por medio de su representación pictórica, el mapa, para hablar al narratorio.

Además de hacer uso del habla fronteriza, el autor crea términos que le agregan un carácter particular a la narración, se trata de “muchas invenciones y neologismos que surgieron de [su] larga relación práctica y comunicacional con ese producto lingüístico llamado ‘portuñol’” (Internet). Como el aspecto que más me interesa en la novela es el juego lingüístico y las características multiculturales de los personajes, voy a comentar especialmente los títulos de los diferentes capítulos.

Considero que estos títulos-resúmenes, bastante largos y explicativos, dan una pauta de la reflexión metalingüística y metadiscursiva del autor, ya que éste se cuestiona, a través de los narradores, no solo en relación con el habla particular que usan los personajes, sino también sobre el hecho mismo de escribir un discurso y de la recepción de dicho discurso por medio de la lectura.

El autor hace uso, a todo lo largo de la novela, de un narrador que muchas veces se contenta con su papel tradicional, es decir, narrar los hechos, describir los paisajes o los personajes. Pero muy a menudo el narrador entabla un diálogo con el narratorio, como si

estuviera contando al lector los sucesos, interpellándolo directamente. Este recurso establece una relación directa con la tradición oral, tan característica del ambiente rural, en el que los amigos y vecinos se reúnen alrededor del fogón y comparten el mate, para contarse historias y ponerse al tanto de los acontecimientos de las respectivas vidas. Si bien se menciona la ciudad de Rivamento, en la que viven algunos de los personajes, como el periodista Cyrino Tamanco, una gran parte de la acción se desarrolla en la estancia o *fazenda* (52) de Siete Árboles, sede de la “dinastía” de don Jócasto, es decir, en un medio rural. Un ejemplo de este diálogo establecido entre el narrador y el narratario aparece en la siguiente frase: “Pero, señor, estábamos *falando* del cráneo de don Jócasto, etcétera, ¿o no?” (19), en la que vemos claramente que el primero interpela directamente al lector. Nótese además el uso del verbo *falando*.

Por otra parte, el autor mismo introduce la existencia de más de un narrador, no identificado, como en el título del capítulo II: “*Uno de los narradores, de tú a tú con el lector*, informa del asesinato de Benjamín y de los primeros textos de Cyrino Tamanco”. Considero que este recurso discursivo es empleado por Ibergoyen para dar la idea de pluralidad de voces, no solamente las de los personajes, sino las de los narradores.

Sin embargo, como estos últimos no están identificados en ningún momento en la novela, no pasan de ser más que voces discursivas. Abren la puerta a la posibilidad de que el lector/narratario esté en contacto con más de un interlocutor/narrador, pero es imposible para el lector trazar la frontera entre un narrador y otro, entre un “cuentista” y otro, que se confunden. Se trata probablemente de un reflejo de la frontera física entre los dos países, que en lugar de separar tiende a entremezclar experiencias y culturas.

Además, el hecho de que uno de los personajes principales de la obra sea un periodista “plumífero y escriba de mucha movilidad en nuestras fronteras” (23), íntimamente ligado a la tarea de escribir y transmitir ideas, agrega un elemento a la reflexión discursiva que considero que el autor ha tratado de hacer mediante su obra. Veamos otros ejemplos de los comentarios específicos sobre el narrador en ciertos capítulos:

Cap. X “*El narrador, una pura voz*, nos indica cómo *Mamayá* comunica al cura Lucasio Adán la interpretación que el *Pai Babá* construyó con su sueño de él”

Cap. XVIII “Como una musa fugaz un personaje se presenta, *sólo hablando con un callado narrador; nada más, y a saber por qué*”

Cap. XXVII “En no explicable aparición de *Kuñá Mimbí*, el narrador o cuentero debe enfrentar las enajenadas respuestas de la abusada y transitoria muchacha”

Cap. XXXI “*Alguien, como de apuro o al tiro*, relata los óbitos de Juana Mangarí y José Cunda, más allá de perros acuciantes y de memorias que vendrán”

Cap. XXXII “Interrumpe su agonía don Jócasto y así resume parte de estas crónicas que *otro narrador u otros cuenteros* tal vez puedan continuar”

Nótese además el uso de nombres propios con consonancia indígena o afrobrasileña.

Veamos ahora algunos ejemplos interesantes del uso del “portuñol” y de creación lingüística por parte del autor. En algunos de ellos no solamente se ve la existencia de palabras híbridas o de mezcla de términos de ambos idiomas en una misma frase, sino que también presentan una especie de reflexión metalingüística, al incluirse más de una versión de la palabra en ambas lenguas. Es como si el narrador mismo se cuestionara, en el momento de hablar, sobre la mejor forma de expresar su idea.

“¡Pur qué carijos no alevanto, no endireito la miña frente!” (19).

“[...] una línea de agua bajando del azude (o presa, o tajamar o açude) de la hacienda de Siete Árboles, [...]” (38)

“¿El señor quiere un trago igualsiño?” (57)

“Ansí ta béin, obrigado, se agradece...” (59)

“¡Nao, nao, miña filia [...] Era la cotidiana advertencia de doña Chatinha o Chatíña, como usted guste de pronunciar o por si tiene dificultades en la faladera.” (69)

“¡Y éstos! ¿En qué coño de lengua falan? ¿En avañense?” (77)

Además de usar muchas formas léxicas típicas del habla fronteriza, Ibergoyen se permite crear términos que, si bien tienen su base en nombres propios que realmente existen en la región o en los verdaderos gentilicios, son puramente imaginarios. Algunos ejemplos de estas invenciones son: *Rivamento do Sul*, *capital Rivamento*; *Imperio Corporativo Brasileiro*; *Porto Triste*; *Repúblicas Orientales Uruguaytianas*; *Montevideú*.

Las ciudades reales existentes, que la frontera atraviesa por la calle principal, son Rivera y Santa Ana do Livramento, y es muy claro que Ibergoyen creó el nombre de *Rivamento* a partir de los otros dos. En cuanto a los gentilicios, los ha deformado para llegar a *brasiliano* y *uruguaytiano*. Finalmente, podemos apreciar su sentido del humor, al convertir la gran ciudad brasileña de Porto Alegre en *Porto Triste*. Todos los otros nombres propios que aparecen en la novela y en el mapa adjuntado a la misma tienen una fuerte influencia del portugués o del guaraní. Éste último es también un rasgo realmente existente en la nomenclatura, ya que muchos de los nombres de ríos, montes, calles y

ciudades uruguayos y brasileños tienen origen en la lengua guaraní.

Otro aspecto interesante de la novela se encuentra en la serie de reflexiones discursivas relacionadas con el idioma utilizado por las fuentes “oficiales”, una crítica irónica de la jerga periodística. Por ejemplo en el momento de comentar la existencia de otro periódico, *El Norteño*, se nos dice que se trata de una “publicación trilingüe, chismorrienta, chafa, chovinista y chapucera. ¿Que por qué las tres lenguas? Pos, la deportiva, la política y la culturosa, ¿o no?” (48).

También se ve la ironía en la transcripción del artículo supuestamente escrito por Tamanco sobre el asesinato de Batista Benjamín, la cual está repleta de formas retóricas que contrastan totalmente con el habla de la gente del lugar. Por ejemplo: “en estas fechas luctuosas de hoy”, “los signos oscuros de la esclarecida sangre –con sus líquidos linfáticos– de don Batista”, “ocho golpes de bala de carácter mortífero [...] causantes de una muerte isofáctica”, “hecatómbica mortandad”, etc. (22-23).

Hablando de los artículos del periodista, se agrega luego que “los que manda a la capital uruguayiana son traducidos por él mismo, por razones de “fidelidad siempre al propio estilo, y para que cada lector escriba conmigo lo que yo mesmamente leo con él” (24). Este comentario da a entender que el habla fronteriza no sería comprendida tal cual en Montevideo, por lo que el periodista se ve obligado a traducir sus escritos.

Por otra parte, la idea de la contribución del lector a la creación de la historia reaparece nuevamente en un comentario del narrador: “Y que cada cual eche una mano, que ponga un poco de sus propias imaginaciones en el mapa cambiante de esta historia” (80).

Esta postura del autor se concretiza en el último capítulo, cuando en el título-resumen nos dice: “[...] luego ven pasar una reconocible carroza y dan su voz a la voz que cierra esta inacabada narración: quien tenga ojos que lea más allá de leer”. Todo esto acompañado por una nota al pie de la página que especifica: “Quien tenga ojos que lea más allá de lo que aquí se escribió”. De esta manera, el autor está invitando al lector a agregar su imaginación y su voz a la gran pluralidad de voces que forman parte de la novela.

Cabe mencionar que además del multilingüismo que transparenta en todo el relato, aparece también un aspecto multicultural en algunos de los personajes, que se sienten familiares tanto con elementos típicos de la vida rural del Uruguay así como con otros pertenecientes

a la cultura afrobrasileña y guaraní. Por ejemplo, el padre Lucasio Adán, después de tener un sueño que parece anunciarle la muerte de Batista Benjamín, le pide a su ama de casa que consulte a Pai Babá, especie de adivino cuyas actividades no pertenecen a la tradición cristiana, para poder comprender el significado de lo que soñó. Además, en sus oraciones, el cura implora tanto al Dios cristiano como a dioses con nombres guaraníes hispanizados, como *Tupakarai* y *Tupároga* (63-64).

Por su parte, Doña Chatinha, el ama de leche de uno de los personajes, menciona a deidades afrobrasileñas, como *Oxum* (70-71) y *Yemanjá* (110). Éste es otro elemento que refleja las influencias que ejercen entre sí las diferentes culturas que están en contacto en la zona fronteriza.

Finalmente me queda por analizar otro elemento particular de la novela, y es la presencia de un personaje no convencional, el mapa, que se convierte en el narrador de los capítulos VIII y XXII. En el capítulo VIII, es presentado de la siguiente manera: “Un mapa debe hablar, para así dar cuenta de su ser más existencial y propio; aunque dibujado por ajenas voluntades y ambiciones”.

En realidad, este recurso es utilizado por el autor para describir la frontera misma, ya que al comienzo del capítulo nos dice que “alguien hizo unas líneas en el papel, [...] las rayas negras, gordas y bien marcadas de los límites entre los uruguayianos y los brasileños rivamentinos, límites que vienen borrándose y marcándose desde antes de que los silenciosos indios machaluhanes fueran corridos o huyeran hacia las tierras donde ningún mal existe” (51). La presencia del mapa, del cual se incluye un ejemplo al comienzo del libro, es tan importante que llega hasta cuestionarse: “¿Quién o qué me dibujó? ¿Qué manos o máquinas se activaron para que toda la tierra de este mundo limitado y sin fronteras entrara en lo que soy, como una imagen de figuras ausentes en un espejo desicristalado?” (53). Aquí vemos la identificación tierra-mapa, el significado y el significante se confunden, y el comentario es curioso, porque se menciona que el mundo es “limitado y sin fronteras”, idea contradictoria puesto que si no hay fronteras, ¿dónde se encuentran los límites del mundo?

Más adelante, el director del *Jornal do Rivamento* afirma que “el verdadero problema aquí, en nuestra frontera, es que Rivamento está de los dos lados de la línea: un casi Rivamento acá, otro casi Rivamento allá... Y con dos casis no se hace un solo Rivamento completo” (67).

En otras palabras, los dos mundos, los dos “casos” que se entremezclan, son los que le dan identidad a ese mundo sin fronteras, los que permiten, al decir de Mary Louise Pratt “*flows of people, flows of messages, flows of money.*” (1993 85). Esa región no sería lo que es, no tendría su existencia propia, afirmada hasta por el mapa mismo que la representa, si no existieran todos los elementos que la forman: la *mistura* de gentes y tradiciones que la habitan. Esos habitantes “transgreden las categorías nacionales de lengua, cultura, comunidad y ciudadanía” (Pratt 61).

Como lo indica Fernando Ainsa, “con *Toda la tierra* [el autor] ha proclamado un ‘territorio independiente’ en las letras uruguayas [...] ha creado un ‘condado’ de indiscutida autonomía ficcional” (124).

Los elementos analizados me permiten concluir que Saúl Ibargoyen utiliza todos los recursos mencionados para establecer una especie de identidad fronteriza que siempre ha sido prácticamente ignorada por el resto del país, a pesar de la cercanía física entre la frontera norte de Uruguay y la capital. Considerando que la distancia real entre Rivera y Montevideo es de apenas quinientos kilómetros, esa actitud elitista del capitalino frente a la población del interior del país no se justifica. Al crear ese universo fronterizo rico en experiencias y fluidez lingüística, el autor trata de dar una voz a sus habitantes y de hacer reflexionar al lector sobre la existencia de esos “otros” ignorados. Su vida transcurre a caballo sobre una frontera que cumple con dos papeles contradictorios: “frontera como límite protector de diferencias y frontera como espacio de encuentro y transgresión” (Ainsa 26).

De esta manera, Ibargoyen ha creado una narrativa no convencional desde el punto de vista estético, que nos recuerda los comentarios de Doris Sommer: “*Yet it should be exciting to be invited, after centuries of monolingual taste, to the banquet of bilingual creativity*” (27).

## Bibliografía

Ainsa, Fernando. *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2002.

Desde el punto de vista de la sociocrítica, podemos concluir que los personajes de Ibargoyen son sujetos *transindividuales*, insertados dentro del sujeto colectivo fronterizo: “Todo individuo, en las distintas etapas de su vida forma parte de un buen número de sujetos colectivos culturales diferentes (la familia, la escuela, la educación, las creencias religiosas, su profesión u oficios y sobre todo su sector de clase social). Cada uno de esos sujetos colectivos deja huella en su conciencia; esto se va a observar en los distintos registros de habla y en su escritura” (Escobar 10).

Para terminar, citaré al autor mismo que declara: “La situación de estos últimos años –Mercosur mediante– está provocando, curiosamente, una ratificación de las muestras lingüísticas y dialectales que eran apenas aceptadas –o soslayadas– tanto por el discurso oficial como por la lengua culta de la intelectualidad”. Y agrega que “*Toda la tierra* ratifica una postura no oficial, no libresca, no urbana, no culta; en ella se establece, si no un enfrentamiento, un cuestionamiento de determinados valores europeizantes y agringados de la cultura uruguaya. Ni somos tan monolingües ni tan blancos de piel, ni bajamos todos de los barcos. La vieja o nefasta oposición ciudad puerto-campo se halla cuestionada también en la novela” (Internet).

Por otra parte, hace también una reflexión sobre la identidad, que considero sumamente importante para comprender por qué sus personajes no son finalmente ni *brasileños* ni *uruguayanos*, sino simplemente miembros de la *dinastía fronteriza*: “Toda identidad es más un proceso que una culminación. En la novela se percibe una búsqueda constante que caracteriza a todos los desarrollos de identidad: búsqueda agudizada por el vaivén fronterizo y lo inestable de marcas y límites. [...] En fin, pienso que la voz del autor –con su participación distribuida en varias voces– también indica una marcada sed de identidad” (Internet).

Escobar, Augusto. *Notas preliminares sobre sociocrítica*. Taller de sociocrítica, otoño 2004, Université de Montréal, 2004.

Ibargoyen, Saúl. *Toda la tierra*. México: Eón, 2000.

Pratt, Mary Louise. "Criticism in the Contact Zone: Decentering Community and Nation" en *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. Steven M. Bell, Albert H. LeMay and Leonard Orr (eds.) Indiana: University of Notre Dame Press, 1993.

-----"Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIX, N° 38. 51-62.

Sommer, Doris. *Bilingual Aesthetics. A New Sentimental Education*. Durham/London: Duke University Press, 2004.

### ***En Internet***

Arana, Mariano <http://www.montevideanos.com/>  
Acceso: diciembre 2004.

Ibargoyen, Saúl. "No debo pensar por mis personajes".  
Acceso: diciembre 2004.  
<http://palabravirtual.com/ibargoyen/index.php?ir=critica13.php&idp=1013>

-----"Actividades". Acceso: diciembre 2004. <http://palabravirtual.com/ibargoyen/index.php?ir=activ.php&idp=1013&show=poemas>