

Entremeio español/ portugués – errar, deseo, devenir

María Teresa Celada

Celada actúa desde 1992 como docente en el Área de Español del Departamento de Letras Modernas (FFLCH) de la Universidad de São Paulo. En 2002 se doctoró en el IEL/Unicamp y en 2008 realizó su posdoctorado en la UBA. Es autora de varios artículos y actualmente desarrolla, a partir de la teoría del discurso, el proyecto “Lenguas y sujetos en un espacio de enunciación: procesos de identificación – discursos de integración – movimientos de resistencia”.

PALABRAS-CLAVE

memoria en la lengua,
reificación, español, portugués,
imaginario

KEYWORDS

*language memory, reification,
Spanish, Portuguese, imaginary*

RESUMEN

Prosiguiendo el estudio de las relaciones español/portugués en el Cono Sur, exploramos la idea de que cada una de esas lenguas, por efecto de un trabajo de separación, guardaría en sí la memoria de la otra. Tal definición nos lleva a pensar en las imágenes que implican, por parte de luso e hispanohablantes, una cierta proyección de goce con relación a la lengua del otro; y, así, nos detenemos en las que aparecen en las anticipaciones que el argentino formula en relación al portugués. Después de detectar ciertos momentos de enunciación en la memoria discursiva sobre Brasil y el brasileño, abordamos un poema de Perlongher en el que la referida proyección de goce gana cuerpo en lo simbólico, evidenciando la (dis) continuidad que caracteriza la relación español/portugués y a contramano de la reificación específica a que tales lenguas son sometidas en el mundo contemporáneo.

ABSTRACT

Continuing the studies of the relations between Spanish and Portuguese in the South Cone, this work explores the idea that each of these languages would itself keep one another's memory as a result of a separation process. Such definition makes us think of the images which imply a kind of joy projection towards each other's language in Spanish and Portuguese speakers; this way, we focus on those images present in the Argentinian's forethoughts in relation with the Portuguese language. After detecting certain enunciation moments in the discursive memory about Brazil and the Brazilian, we analyse a Perlongher's poem in that the referred projection of joy takes place in the symbolic. This makes evident the (dis)continuity which characterizes the Spanish-Portuguese relation and, in the opposite direction, the specific reification such languages are submitted in the contemporary world.

[...]
*Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo
aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada*

[...]
Xavier Villaurrutia (cursivas nuestras)¹

1. NUESTRAS VARIAS RAZONES

El fragmento del poema que tiene como título “Nocturno en que nada se oye” y del cual nos valemos como epígrafe nos da pie para hacer una alusión intertextual al *caracol* y a las resonancias que este produce al remitirnos al campo de la interpretación y de la producción de sentidos. De este modo, con el propósito de abrir y explorar su significación, hacemos un pequeño homenaje al nombre propio que designa la revista en cuyo primer número se inserta el presente texto.

Ese es uno de los motivos de la cita – una relación con el paratexto –, pero tenemos algunos otros que ya empezarán a esbozar las preocupaciones de

1. In: Villaurrutia, X. *Nostalgia de la muerte*, 1938. Transcribimos el poema en su totalidad en el Anexo 1.

nuestro trabajo. Retomando los dos primeros versos de la composición de Villaurrutia: “Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro / *cae mi voz*”, tratamos de evocar la relación especular que para un sujeto, errante, se trama entre el portugués y el español, y al *fading* a que está justamente “sujeto” en tal relación cuando la ilusión de ser dueño del decir falla y su voz se desvanece por el hecho de que una de las lenguas lo expone, como decimos a partir de una lúcida formulación de Zoppi-Fontana, (1995, s/d), al equívoco en la otra. La consideración de este aspecto será uno de los ejes del presente texto.

También, podríamos decir que la composición de Villaurrutia nos permite pensar la cuestión de la heterogeneidad lingüística en el interior de una lengua, en este caso la española.² Para poder seguir esta línea de interpretación, sería necesario leer en voz alta el siguiente fragmento: “y mi voz que madura / y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura”. Cuando la prosodia de esa enunciación esté marcada por el seseo y la aspiración de las sibilantes, rasgos característicos de ciertas variantes del español, probablemente tales versos resonarán (en el *caracol* de la oreja) como el latido de un mar en el que “nada se sabe”, en el sentido de que no será posible distinguir más que casi una mera repetición. Esa prosodia someterá la diferencia a la mismidad: la pronunciación de esos cuatro versos (en especial la de los tres primeros) no garantizará que se escuche “lo que está escrito” o no dará cuenta de cierto efecto de determinación que la letra garantiza; de este modo, evocará la repetición de ciertas imágenes acústicas o de cierto *continuum* sonoro sin lograr promover lo que la materialidad de la letra y de la escritura (mediante la acentuación, el corte del verso y de la palabra) logran especificar, distinguir, delimitar y referir – o sea, “determinar” (Payer, 1995, 44) – para la mirada lectora. Dicho de otro modo, la materialidad de determinados

2. Realizo esta lectura inspirada, parcialmente, en la interpretación producida por Nicolás Bratosevich (UBA) en los Talleres Literarios que coordinaba en los años 80, en la ciudad de Buenos Aires.

acentos nos hará oír reiteradamente lo mismo o no oír nada – recordemos que el poema lleva el título “Nocturno en que nada se oye” – porque no podremos distinguir las diferencias. Otros acentos y otras voces, en cambio, podrán contribuir a mantener alguna “literalidad” (en el sentido del apego a la letra); por ejemplo, aquellos que estén marcados por la oposición entre sibilantes dentales y alveolares – produciendo la diferencia en la pronunciación de “voz” y de “bosque” – y que se caractericen por una sibilante tensa en final de sílaba o de palabra.³

La idea de que “Nocturno en que nada se oye” es también un poema sobre la heterogeneidad lingüística que habita una lengua permite ver los efectos que tal heterogeneidad tiene en el plano de la producción del sentido; en nuestro caso, los diversos acentos tendrían un impacto directo en tal producción: vemos cómo la lengua (como órgano de la boca) y los diversos puntos y modos de articulación someten el sentido a inflexiones, determinándolo. Por eso, el poema puede vincularse al trabajo de separación que traza las divisiones en el interior del español, por efecto de los procesos históricos que tallan diversos puntos de disyunción en el real funcionamiento de la lengua, a contramano de los procesos de gramaticalización que insisten en preservar y reproducir lo que Gadet (1981) designa como un núcleo duro invariante, alrededor del cual las “variaciones” son tratadas como accidentes.

El poema nos habría llevado aparentemente por las ramas, sin embargo, el hecho de que nos haya suscitado la posibilidad de pensar la relación entre español y portugués con respecto a un sujeto (el *fading*), además de la consideración contundente sobre la heterogeneidad lingüística, nos permite ubicarnos en el marco en el que queremos que se inscriban las reflexiones desarrolladas

3. Cabe señalar que la relación entre el “oír” y “el acento” también aparece en el poema de Darío al que alude el nombre propio del periódico en el que se inscribe este texto: “En la playa he encontrado un caracol de oro” y concluye: “y oigo un rumor de olas y un *incógnito acento* / y un profundo oleaje y un misterioso viento...” (cursivas nuestras).

en este texto, que consiste en pensar la referida relación entre esas lenguas en el espacio del Cono Sur y dentro de un *proceso de integración y de conocimiento del otro*. Vale la pena destacar que ese marco se encuentra actualmente determinado por la implementación de la ley 11.161 (2005) y de la 26468 (2009), que fijan en Brasil y en Argentina, respectivamente, la oferta obligatoria de español y de portugués en la escuela media de ambos países. En ese contexto, lo que acabamos de observar con respecto a la heterogeneidad lingüística guarda relación directa, por ejemplo, con las políticas editoriales de producción de libros didácticos que, en el caso del español en Brasil, en buena parte, retoman la tradición que reproduce la adhesión al referido núcleo duro.

En ese marco, “Nocturno en que nada se oye” también nos da pie para pensar en esa larga tradición según la cual hispanohablantes (con sus varios acentos) y lusohablantes (específicamente, brasileños) mantenían la interlocución escuchando la lengua del otro como si fuera la misma y repitiendo “diálogos entre sordos” en los que no se comprendía lo suficiente para notar que no se comprendía (Celada y González, 2000, 39)⁴ Este fenómeno se vio reforzado porque ambas lenguas – tal como hemos afirmado reiteradamente – fueron sometidas en el campo de los estudios lingüísticos a un cierto *proceso de indistinción* (Celada, 2002, 10) mediante un abordaje contrastivo que las cosificó, negando la dimensión de la alteridad y reduciendo el tratamiento de lo heterogéneo a una versión caricatural de lo se veía solo como diverso.⁵

4. González hace la observación tomando como base una afirmación de Revuz en su texto “A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio”, en Signorini, Inés, *Lingua(gem) e identidade*. Campinas: Mercado de Letras, 1998. 213-230.

Esa escucha, a veces, desoía una cierta imposibilidad de recortar significantes en la cadena sonora, hecho que impedía la remisión a determinados referentes y, por tanto, el anclaje en los correspondientes objetos de mundo. Otras veces, se hacían recortes que llevaban al equívoco.

5. Estamos tomando como base formulaciones de Serrani-Infante (1997, 2-3).

Así, al cabo de esta introducción, nuestra reflexión desagua en la necesidad de pensar la relación que entre español y portugués se establece con respecto a un sujeto, para reafirmar, por un lado, la necesidad de continuar interceptando ese gesto de indistinción y, por otro, advertir sobre las implicaciones de otro gesto: el de *reificación*, al que las lenguas son sometidas en el campo de la lingüística de forma general, y al que se las sujeta de modo específico en el mundo contemporáneo. En la Lingüística, como observa Milner (1987, 11), el sintagma “las lenguas” presupone que estas funcionan como realidades dadas, perteneciendo a una clase en la que no se instalarían contradicciones. En esa clase, agrega, se las piensa reunidas y *pasibles de distinción* (1987, 12). Desde nuestra perspectiva, tal efecto resulta exacerbado en las actuales prácticas discursivas de enseñanza/aprendizaje de lenguas extranjeras porque estas son fundamentalmente encaradas como vehiculares, pero en una versión reductora que las cosifica en función de que puedan servir para satisfacer las necesidades y urgencias de un sujeto interpelado como pragmático (Pêcheux, 1990, 52).⁶ En el próximo apartado reflexionaremos sobre la índole de la relación español/portugués con respecto a un sujeto que definimos como “errante”, lo que será importante para pensar ya hacia el final de este texto sobre las consecuencias que los diversos gestos de reificación que designamos pueden suponer en ese sentido.

2. MEMORIA EN LAS LENGUAS. ALUD DEL ALUDIR ⁷

Hace un tiempo que tratamos de pensar la relación español/portugués brasileño, a partir de las reflexiones realizadas por Payer (2006).⁸ En su trabajo, la

6. Tales urgencias encuentran formulación en expresiones como “hablar ya para comunicarse con el mundo y para tener acceso al mundo del trabajo y, por tanto, al éxito.

7. Ya retomaremos este fragmento inicial del poema “Rompehielos”, de Perlongher (*Alambres*, 1987).

8. Ya exploramos esta relación en Celada (2008b).

investigadora formula dos sintagmas: “memoria *en* la lengua” y “memoria *de* la lengua” explotando conceptualmente las perspectivas y aspectos que abren los sentidos de las dos preposiciones y explorando los bieses de la relación “historia/lengua” (2006, 19-20). Así, al decir “memoria *en* la lengua”, considera dicha relación a partir de la perspectiva de la memoria histórica (memoria discursiva) presente *en* la lengua, *a través de* la cual la historia significa (2006, 19). En cambio, al considerar el sintagma “memoria *de* la lengua”, destaca que esta última significa por su relación con la historia: la memoria histórica (discursiva) es parte constitutiva de la lengua en la que esa historia se da (ibid., 20).

Pretendemos hurgar en el hatillo construido por Payer para definir la relación entre español y portugués en el espacio del Cono Sur. Considerando la idea de que, a partir de una lengua común, ambos simbólicos habrían pasado por un trabajo de división, de disyunción, de separación (Orlandi, 1994 y 2002), podríamos decir que (el acontecimiento de) *la historia habría sometido una determinada memoria del decir a una cierta (dis)continuidad*; y tal acontecimiento se haría significar *a través de* cada una de esas lenguas, y, también, *de* la diferencia entre sus funcionamientos. El juego de las preposiciones explotado por Payer se mantiene y también gana nuevas resonancias, fundamentalmente por la sintaxis a la que lo doblega la especificidad de nuestro objeto: a partir de ese trabajo de separación, marcado por una determinada tensión en el juego de repetición y de desplazamiento, el español y el portugués – desterritorializados, incluso por sendos procesos de colonización – guardarían en sus formas de decir y en la horizontalidad de sus enunciaciones la memoria de esa historia.

Así, cargarían memoria *en* la lengua, *a través de* la cual la historia significa y traza esa separación, y memoria *de* la lengua: en cada uno de esos simbólicos – como efecto de una disyunción en las fuerzas de regularización de la memoria (Achard, 1999, 15) – permanecen, justamente, determinadas regularidades que, por el trabajo de separación por el cual pasaron, producen resonancias:

recordando, rememorando, indicando, evocando, insinuando o, simplemente, aludiendo a formas de decir del funcionamiento de la otra. Se trataría, de acuerdo con la poética síntesis de Perlongher, destacada por Gasparini (2004, 318), de un verdadero “alud del aludir”.

En un trabajo previo (Celada, 2002, 114) dijimos que lo que caracteriza esa relación es un *entremeio*⁹ constituido, por efecto del referido trabajo de separación, por la (dis)continuidad y por la relación contradictoria que le supone al sujeto del lenguaje. En este momento de nuestra reflexión – por considerar que el español y el portugués guardan la memoria de una historia de separación y, así, cada una de ellas lleva inscrita *en* su funcionamiento la memoria *de* la otra – pensamos que con el término *entremeio* designamos, tomando como base definiciones de Milner (1987, 15), la *figuración* más cercana del real que constituye la relación entre esas lenguas¹⁰ y que se manifiesta haciendo irrumpir el equívoco promovido por los efectos de *homofonía*, *homosemia*, *homografía* (Milner, 1987, 13).¹¹ Por eso, si – como afirman Gadet y Pêcheux (1984, 63) – nada de la *poesía* es extraño a la lengua, porque el equívoco y todo lo que con él guarda relación (ambigüedad, doble sentido, inestabilidad semántica) son constitutivos de su funcionamiento, la relación entre el español y el portugués, pensada como (dis)continuidad está habitada por la poesía. Y esto nos lleva a observar, también, que cada una de esas lenguas, con relación a un sujeto, afecta a la otra *en el registro que justamente la consagra al equívoco*,

9. Dejamos el significante en portugués, aprovechando el sistema de alusiones que puede promover en español. Nos inspiraron las reflexiones que Orlandi (1996, 23-35) realiza al definir el Análisis del Discurso como una disciplina del *entremeio*. En nuestro caso, designa el hecho de que el español y el portugués brasileño, con respecto a un sujeto del discurso – errante –, se continúan, se rozan, se separan, se distinguen, atravesándose, entrelazándose en una frontera que interpretamos como (dis)continuidad.

10. Relación que siempre pensamos aquí con respecto a un sujeto.

11. Pensamos que los referidos efectos son pasibles de ser pensados con relación a dos lenguas, justamente por el trabajo de separación (a partir de una memoria común) que caracteriza a las que aquí nos ocupan.

sometiéndola a la desestratificación¹² e instalando *el juego (angustioso) de un espejo frente a otro* – juego en el cual, a partir de la ya citada afirmación de Zoppi-Fontana, (1995, s/d), una lengua expone al sujeto al equívoco en la otra, pues, cuando este irrumpe, se interrumpe el funcionamiento de la ilusión constitutiva por la cual el sujeto se siente dueño de su decir. Así, tiene lugar el *fading* al que ya hicimos referencia.

El funcionamiento de ese real en la relación entre las lenguas que nos ocupan¹³ paradójicamente contribuyó y contribuye a suscitar en el registro del imaginario, ciertas proyecciones sobre la lengua del otro que se vinculan a una *anticipación de goce*. En trabajos previos detectamos que la memoria discursiva sobre el español en Brasil estuvo determinada por una secuencia metonímica: *espanhol – língua parecida – língua fácil – língua espontânea = portunhol* y, también, que esa anticipación imaginaria en los últimos años ha sido sometida a algunas inflexiones; en este artículo, a partir del próximo apartado, nos concentraremos en explorar la forma en que esa anticipación de goce de la que hablamos se da, a partir de la proyección que hace el argentino, en el funcionamiento de la memoria discursiva sobre el portugués. y tendremos oportunidad de ver que entra en relación con una red imaginaria más amplia.

3. EL PORTUGUÉS: UNA LENGUA ALEGRE

En una investigación realizada en Argentina y a la que hemos hecho referencia en la nota inicial de este trabajo, nos pusimos como un objetivo el detectar las

12. Hacemos esta serie de afirmaciones a partir de la definición de *lalangue* de Milner (1987, 15). Veremos el funcionamiento y los efectos de esta desestratificación en el poema de Perlongher.

13. Retomando, insistimos en decir que la prefiguración más cercana de tal real es lo que aquí designamos como *entremeio*, y se caracteriza por someter a un sujeto a las contradicciones que supone el funcionamiento de la memoria de una lengua en la otra.

anticipaciones imaginarias que estudiantes de portugués, en diversos contextos de enseñanza/aprendizaje formales, proyectan sobre esa lengua. Cabe señalar que en todos ellos se trabaja con “el portugués de Brasil” y que, ante la pregunta “¿A qué ideas o palabras asocia esa lengua?”, una serie de formulaciones insistían en caracterizarla como “lengua alegre”.¹⁴ La determinación del portugués mediante el adjetivo “alegre” produce un cierto extrañamiento que creemos necesario indagar y, por eso, nos proponemos rastrear la memoria discursiva y comenzar a poner en relación ese enunciado con otras enunciaciones. Comenzaremos por analizar un tema que lleva como título “La bossa nostra”, del grupo argentino de músicos humoristas Les Luthiers. La composición, presentada en un show de 1972, nos dará acceso a la serie de anticipaciones producidas en un determinado momento, en el registro del imaginario, sobre Brasil y los brasileños.

3.1. “LA BOSSA NOSTRA” – IMPUGNACIÓN Y HOMENAJE

La letra de la composición musical cuyo análisis pasamos a realizar se encuentra en el anexo II. Debemos aclarar que, como se trata de una interpretación del texto producido para ser pronunciado (y cantado) en un español con marcas de portugués, le hemos introducido pequeños ajustes, sabiendo que los mismos de forma alguna garantizarán la serie de alusiones que produce su puesta en escena; por eso, invitamos al lector a que, al menos, disfrute de su audición.¹⁵

14. Aplicamos cuestionarios con la referida pregunta en diversos contextos, regiones y en los varios momentos de cada uno de los cursos y esa imagen se hizo presente de forma persistente. En ese sentido, Regueira (2000) constata que en general los alumnos no ocupan posiciones antagónicas o de rechazo a Brasil y señala una preocupación: “esta actitud positiva con relación al país y al pueblo brasileño en muchos casos es estereotipada y sobrecargada de generalizaciones”. También observa algo que aquí será productivo: “Las palabras que comúnmente traen consigo los alumnos a una primera clase de portugués son: *caipirinha, futebol, escola de samba*.”

15. No contamos con el “original”, escrito por sus compositores. La versión escrita que reproducimos en

3.1.1. LA LENGUA

Empezamos por observar el título, en el que detectamos marcas de una lengua babélica. *La bossa nostra* funciona en una tensión en la que, por un lado, se acerca a la designación “la bossa nova” y por otro se aparta, sobre todo mediante ese *nostra*, que podemos interpretar como expresión de la relación del español con el italiano, lengua de primera inmigración en la Argentina de comienzos del siglo xx. Vale la pena comentar que, en ese sentido, pensamos que la relación del argentino con el lenguaje, de forma predominante y, en especial, en determinadas variantes, está habitada por lo que se denomina “cocoliche”¹⁶ y

el anexo 11 conserva la grafía y resolución de la consultada en un sitio producido para homenajear al grupo: <http://www.lesluthiers.org/verobra.php?ID=42>. Los ajustes que introdujimos también tuvieron por objetivo que tal versión se acercara (en la medida de lo posible) a la que puede escucharse en http://www.youtube.com/watch?v=_ly8Y7-QsCk, tomada del disco “Lo peor de Les Luthiers”, grabado en los Estudios Trova (sin fecha). Reconocemos que esa versión no observa criterios estables en la textualización con respecto a la grabación pero pensamos que esto no afecta nuestro análisis.

En el primero de los dos sitios citados, encontramos la siguiente información:

Esta obra supone un caso único: es el único texto de la obra de Les Luthiers que no fue escrito por ellos mismos. Agustín Cuzzani, conocido autor teatral, quería que representaran una obra suya titulada “Agamenón y las ubres”. El grupo le propuso, más bien, que escribiera un texto brasileño cuyo argumento le dieron. Cuzzani regresó con una novela de seis páginas apretadas, muchas de ellas escritas en excelente verso. Carlos Núñez fue el encargado de abreviar la versión. Dejó la de Cuzzani en la mitad, antes de que sus compañeros hicieran exactamente lo mismo con la suya. A esa cuarta parte sobreviviente le pusieron música y resultó lo que resultó.

La información fue extraída del libro *Les Luthiers de la L a la S*, de Daniel Samper Pizano (Buenos Aires: de La Flor, 1991). En el mismo sitio encontramos como primer registro de la composición el “programa de mano” del espectáculo “Les Luthiers” que tuvo lugar en 1972 en el teatro Grand Rex de Buenos Aires. Posteriormente, fue retomada en el recital de 1974 e incluida en el disco “Les Luthiers, vol. 3”, grabado en los Estudios Ion, en setiembre de 1973. Estos datos aparecen confirmados en el así denominado “sitio oficial” del grupo, <http://www.lesluthiers.com/>

Debemos a Oscar Cesarotto (PUC-SP) el habernos permitido renovar el contacto con esta composición, y la interlocución que nos permitió producir el análisis que expondremos.

16. Para esbozar de manera sintética el sentido del término “cocoliche”, recurrimos a Fontanella de Weinberg, quien observa que en la Argentina

que aquí interpretamos, retomando conceptos de Payer (2006), como vestigios de la memoria que del italiano resta *en* el español de ciertas variantes de la Argentina. Por eso, cuando – en situaciones de vacaciones o paseo en Brasil – un argentino trabaja su enunciación en portugués a partir de una posición discursiva determinada por lo que denominamos “ilusión de competencia espontánea”, pueden aparecer formas o fragmentos o marcas prosódicas vinculadas al cocoliche. Así, el imaginario determinado por una “versión filogenética” de la lengua del otro (Fanjul, 1996) – que vincula el portugués y el español por provenir del latín – da cuerpo a esa enunciación “en portugués”, marcada esta por la relación con otra lengua (el italiano) “cercana” en dos sentidos: filogenéticamente, y porque habita y cruza el espacio de enunciación que afecta a ese sujeto (Guimarães, 18-23).¹⁷

En nuestro caso podemos decir que ese “nostra” funciona con todos esos sentidos pero también es marca del certero gesto de autoría que caracteriza la composición que analizamos porque, incluso, alterna con el posesivo en portugués: “*nosso Brasil*” (línea 17). La forma “nostra” califica – junto con el artículo “la” y mediante un fuerte efecto de determinación – el nombre en portugués *bossa* (“gracia”) y, así, el juego se da entre los fragmentos *La bossa nova/la bossa nostra* y evoca también *la cosa nostra* (el nombre de la mafia siciliana) y, en esa complejidad de relaciones, produce sentido no sin dejar de trazar una

[...] los inmigrantes italianos, en su paso de una a otra lengua, hicieron uso de formas intermedias a las que se conoce familiarmente con el nombre de “cocoliche”. Este término cubre desde un italiano con interferencias del español hasta un español con interferencias de italiano, pasando por formas mixtas que resulta imposible asignar a una u otra lengua y constituyendo un continuo lingüístico cuyos dos polos son el español y el italiano (138-139).

17. Como creemos que la relación con una lengua extranjera pone en juego la que un sujeto traba con el lenguaje, podemos decir que la toma de la palabra en esa lengua (o la parodia o remedo de esa toma), suscita y hace surgir formas o fragmentos de las varias lenguas que, como dimensiones, habitan tal relación con el lenguaje (Celada, 2008a, 141).

especificidad: la indicada por una autoría que, mediante la enunciación de ese título, afirma alinearse a una “gracia que le es propia”, asumida como rasgo identitario. De esta manera queda esbozada y anunciada la delimitación de una diferencia.

Con respeto a la lengua de la composición que, paradójicamente, no será objeto central de análisis en este trabajo, podríamos decir que presenta varias marcas de una especie de “aportuguesamiento abrasileñado” del español – muchas de ellas aparecen en la prosodia y en la entonación –, lo que implica un *saber sobre* el juego de anticipaciones que un argentino proyecta sobre esa lengua para llevarlas a un extremo y, por medio de la parodia, producir la risa.¹⁸ Pero ese gesto de aportuguesamiento incluye también la inscripción de fragmentos en portugués que parecen ser efecto de un *saber la lengua*; por eso, interpretamos que el gesto de autoría se constituye en esa alternancia de saberes.

Algunas de las marcas del referido aportuguesamiento son: la palatalización de la /d/ en “día” (línea 7); la palatalización de la dental y el cierre vocálico como en el fragmento “na praia de Copacabana” (l. 69); la pronunciación oclusiva de la /b/ y la nasalización en “banana” (l. 19 y otras); el cierre de vocales como en “bonitas” (l. 17); la oposición entre la bilabial oclusiva en “Brasil” (l. 11 y otras) – aquí también se da la sonorización de la sibilante – y la labiodental en vil (l. 122), siendo que en estos dos casos ocurre la velarización de la /l/. Ciertas intervenciones de claro carácter paródico aparecen en la curva de la entonación de “¿E como foi o final / da historia tan colosal?” (l. 119-120) o en la dip-tongación en “eis”, como en el fragmento proferido por el coro: “a la uma, a las dois y a las treis”, que Corpas retoma respondiendo “Okeis” (l. 62-63). Este

18. En ese sentido, la relación del argentino con la lengua del brasileño ha estado vinculada, predominantemente y de forma general, a la escena de la “comunicación en la playa” y a la música; por eso, el imaginario está vinculado fundamentalmente a la oralidad.

diptongo decreciente que funciona como una marca de la anticipación de la lengua del otro en tanto estereotipo y a partir de una ilusión de competencia espontánea, ya había aparecido con una palabra que se registra casi en español “oh sol cocineiro da gente” (l. 29).¹⁹

3.1.2. MÁS ALLÁ DEL PRINCIPIO DEL PLACER²⁰

En *La bossa nostra* los personajes son Corpas, Lampinho, el coro, la *escola de samba* y un sacerdote. Corpas presenta a Lampinho con quien en otro momento, estando en la paradigmática playa de Copacabana habría producido dicha composición, y la rememoración de esa estancia en Brasil pasa a ser objeto de buena parte de la composición (l. 1 a 25). En ese sentido, además del funcionamiento paródico al que ya hemos hecho referencia en el apartado anterior, creemos que *La bossa nostra* funciona como parodia de los diálogos que Vinicius de Moraes y Toquinho mantenían, entre canción y canción, en sus presentaciones de los años 70 y 80.

Pero también creemos que la composición funciona como parodia del ritmo de la *bossa nova*. Para fundamentar lo que postulamos, comenzaremos por observar que en la línea 27 el coro hace su primera intervención mediante una especie de homenaje al sol, al cual le atribuye una secuencia de adjetivaciones. Estas que, incluso, podrían funcionar en el campo del erotismo o de la sexualidad van abandonando un tono que, en el contexto, es posible interpretar como positivo (“quemante”, “ardente”, “de fogo encendido”) para pasar, con ironía, al campo de lo disfórico (“cocineiro da gente”, “que quema hasta o

19. En cambio, cuando el brasileño enuncia en español, también a partir de una ilusión de competencia espontánea, deja marcas de diptongos crecientes (“ie”/“ue”).

20. Nos servimos aquí de la clásica formulación freudiana.

apelido”). Inmediatamente, el adjetivo “sostenido”, en el fragmento “...oh sol, oh sol sostenido, / oh sol, / oh sol bemol” permite un pasaje entre referentes: del “sol/astro” al “sol/nota musical”.²¹ A seguir, Corpas retoma el hilo del “sol/astro” y dice que su relación con este es paroxística: el significante “paroxismo” entra en relación con “exacerbación/acceso violento/exaltación violenta de una pasión”²², lo que lleva a pensar en una adicción obsesiva o neurótica al sol que se materializa en la formulación que adquiere la conclusión del coro: “é um verdadeiro *solista*”, en la cual el significante que destacamos soporta el vaivén entre el sentido de “ser adicto al sol” y “ser un cantante”, no sin recibir la modificación de un adjetivo que señala un grado de ejemplaridad. Veamos el fragmento al que hacemos referencia:

Corpas: Eu gosto tirarme na areia / da praia sereia / asando meu corpo gentil, / asando de frente e perfil. / Eu gosto hasta o paroxismo / con o bestialismo / do sol do Brasil.
Coro: Que él gosta do sol está a la vista / é um verdadeiro solista (l. 36-45).²³

Para retomar lo del valor paródico que atribuimos a la composición desde el punto de vista musical, la parte en la que nos estamos centrando representa una pieza de la *bossa nova*, ritmo que será retomado cuando Corpas le cante a la recordada aparición de la “garota” (a partir de la l. 64). Desde el punto de vista temático, podríamos decir que, si en el *samba* los diversos elementos del

21. El fragmento completo es el siguiente

Coro: Oh sol, oh sol, oh sol, oh sol, oh sol / oh sol quemante e ardente, / oh sol cozinheiro da gente, / oh sol tan firme e bruñido, oh sol de fogo encendido / que quema hasta el apelido, / oh sol, oh sol sostenido, / oh sol, / oh sol bemol (l. 27-35).

22. Colocamos en relación fragmentos que aparecen en la entrada lexical de la palabra en el *Diccionario de Uso del Español*, de María Moliner.

23. Es preciso aclarar que el significante “paroxismo” se inscribe en la cadena mediante un fragmento en el que aparece una cierta falla sintáctica.

paisaje (el sol, la playa, el mar) tienden a aparecer en una cierta armonía con relación a los sentimientos de la voz poética; aquí, en cambio, lo que aparece es un cierto desequilibrio y desmesura.

Pensando en las formulaciones elaboradas por Bajtín (1974) alrededor del concepto de parodia, creemos productivo afimar que la composición de Les Luthiers funciona como *homenaje* y, al mismo tiempo, como *impugnación*. Tal relación – intrínsecamente contradictoria – es central porque se vincula a la *admiración* y a la *envidia*, que consideramos en el sentido psicoanalítico. El primer par – homenaje/admiración – parece vincularse a la proyección del Brasil como un paraíso natural²⁴ y a la relación de sus habitantes con el mismo, pues el brasileño tendría usufructo pleno de ciertos bienes, algunos de los cuales aparecen en la textualidad de la composición: sol, arena ardiente, mar, frutos e, incluso, la mujer. Y también se vincula a la música que, en la composición está ligada a la naturaleza, tal como vimos al observar que el significante “sol” soporta el equívoco y permite el pasaje de un campo a otro. Pensamos que esa relación tiene que ver justamente con los dos aspectos que, de forma fundamental y general – como anticipamos en nota al pie –, alimentaron la memoria discursiva sobre Brasil: escuchar música brasileña y veranear en las playas de ese país. Y, en este sentido, *La bossa nostra* parece trabajar, con ironía y maestría, las diversas dimensiones del *preconstruido* (Pêcheux, 1988), fuertemente cristalizado en la memoria discursiva sobre Brasil, según el cual, este sería un paraíso y el goce de las referidas vacaciones en tal espacio sería ilimitado. Así, por un lado, pone en evidencia los diversos aspectos de tal preconstruido, que se presenta como conformado por una serie de saberes desmembrados; y, por otro, explora la ironía de una proyección realizada en tanto absoluta *idealización*, bajo el régimen de sentidos que produce un estereotipo, una imagen rígida que no se somete a

24. Ese imaginario del “Brasil paraíso” también funciona en la sociedad brasileña.

inflexiones. Resta decir que, la composición, al mismo tiempo que da visibilidad al referido preconstruido, señala las condiciones de producción en las que un sujeto realiza tal proyección y con relación a las cuales iremos señalando otras determinaciones: un porteño habituado a climas más fríos o templados y, sobre todo, menos soleados, en la Argentina de los años '70.

Para observar mejor la constitución del referido estereotipo, veamos el fragmento del diálogo entre Corpas y Lampinho en el que el primero invita al segundo a recordar “esas cosas tan bonitas de nosso Brasil” y, de inmediato, aparece una secuencia de objetos: “cachaça”, “feijoada” y la fijación obsesiva por parte de Lampinho en la “banana”. Incluso, cuando Corpas trata de interrumpir la repetición que implica esta fijación, diciendo “no solo bananas hay en Brasil” (l. 22), no logra salir de otra secuencia clásica “fútbol, Pelé”; hecho que provoca que Lampinho enuncie el fragmento “Pelé banana(s)” (l. 24) en el que, mediante una forma coloquial del español, confiesa, justamente, su fracaso con las mujeres. Esto lleva a Corpas a intervenir en la orientación del decir y restaurar el “tono”, introduciendo un significante del ritual religioso – “saravá” (l. 25) – que, desde la perspectiva de nuestro análisis, interpretamos como otro elemento indicador del funcionamiento del estereotipo y de su corto alcance, al estar constituido por un “conocimiento del otro” superficial y acotado, que se expresa muchas veces de modo fragmentario. Al mismo tiempo, la alusión de Lampinho ya traza otra delimitación: las fronteras con respecto a un “poder ser” que, en la composición, funciona como un eje altamente significativo.

En el trazado de tal delimitación tenemos la pista que nos permite detectar la posición a partir de la cual se proyecta esa anticipación cristalizada que podremos comprender mejor al internarnos en el bies de la impugnación que supone esta parodia. Si el homenaje – y, por tanto, la admiración – está en la evocación de lo bello, en la idealización de Brasil como un paraíso, en la interpretación cuidada de la música y de la letra de los diversos ritmos (*marchinha*,

bossa nova), la impugnación (y la envidia) aparece significada mediante las frustraciones que sufre un sujeto sometido a una identificación imaginaria, con visos de neurosis²⁵, que le impide precaverse ante los efectos de un sol fogoso y de la arena ardiente, yendo así más allá del principio del placer.²⁶ La secuencia de anticipaciones imaginarias “playa, garota, levante” que culminarían en el clímax de la cita resulta interrumpida por el peso de lo real: exceso de sol y consecuente piel quemada. Esto aparece claramente cuando Corpas se lamenta: “¡Perdí piel, perdí garota, perdí otras cosas mil!” (l. 132-133). Ahora bien, como al mismo tiempo la *escola de samba* sigue afirmando con alegría: “Viva as praias cariocas / viva o sol do Brasil.” (l. 134 y sigs), podríamos observar que, mientras el “otro” goza, nuestro personaje no tiene acceso a los bienes cuyo usufructo le atribuye y, por desearlos, puede envidiarlo. La impugnación, entonces, aparece por el bies de lo que resulta excesivo y no se soporta: el exceso que interrumpe el goce se vincula no solo a la arena y al sol ardientes, sino también a la alegría manifestada colectivamente en la irrupción en escena de la escola de samba cuando el “solista” va a entrar en lo mejor de su relato. Este reacciona gritando un “basta” que indica que interpreta esa especie de explosión como algo que es casi ruido y que supone una “desubicación” del otro. Se marcan ahí una serie de delimitaciones alrededor de lo que resulta insoportable.

En la discontinuidad que implica la frontera entre la anticipación del otro y de sí mismo, *La bossa nostra* señalaría umbrales y límites, puntos de identificación y de resistencia. Así, trazaría el horizonte imaginario de aquel momento histórico (en la proyección que un porteño, fundamentalmente, hacía del Brasil en aquellos años) y también la diferencia, en tanto imposibilidad o “no poder”:

25. La pensamos no como una sintomatología individual sino como la de un sujeto social.

26. Aprovechando la expresión tan productiva en la práctica discursiva del fútbol, podríamos sintetizar diciendo que la posición del extranjero argentino aquí es la de aquel “que la juega de visitante”.

justamente porque *la bossa nostra* (“nuestra gracia”) – en la contraposición con la imagen de Brasil que ahí se establece – no tendría gracia o se acercaría más a una desgracia. En ese sentido, observamos la interrupción del clímax al que llega Corpas en la descripción del agraciado cuerpo de la garota, pues se da mediante la intervención del sacerdote – “¡Oh, no! Hmmm, ¡detente pecador!” (l. 100) – seguida por la del coro, que pronuncia: *Pubis pro-nobis*. Tales enunciaciones se alinean a sentidos (la culpa, la condena del pensamiento pecaminoso) de una memoria determinada por la religión católica, e interrumpen la proyección del deseo. El trazado de la diferencia aparece aquí, con relación a la sexualidad y al erotismo, vinculada al juego deseo/represión, y retoma la delimitación de una frontera con relación a un “no poder ser”.²⁷

Ahora bien, en este punto, vale observar que desde los años '80 la relación entre los argentinos y Brasil por el bies de los viajes, vacaciones y veraneos se intensifica y el proceso de conocimiento avanza: por eso, si en *La bossa nostra* había una imposibilidad de *curtir* por “no estar curtido”, hay que decir que ese significante incluso llegó a migrar a la jerga rioplatense y circula en ella desde entonces.

Para ir cerrando este apartado 3.1., retomamos la idea de que la producción de sentidos de la composición de Les Luthiers gira en torno al eje de dar visibilidad al estereotipo “anquilosado” del otro en toda su capacidad y magnitud expresiva, hecho que contribuye a que, en el contraste, también aparezca la proyección o anticipación de una especie de “identidad argentina”, que se

27. No podemos dejar de mencionar que el fragmento “lengua muerta” (l. 95), en la descripción de la *garota das caderas bamboleantes*, produce el pasaje del referente “lengua” como órgano de la boca a lengua como “simbólico” y, de esa forma, parece anticipar el expresivo *Pubis pro nobis* (l. 102), que aparece después de la intervención del sacerdote. Así, “lengua muerta” funcionaría como una especie de designación que desautoriza la reivindicación (enunciada en latín) del *pubis* “en beneficio propio”, ratificando la intervención del sacerdote que interpretamos como manifestación de la fuerza de la interpelación de lo religioso en esa sociedad.

interpreta y exhibe en la parodia. Cabría reiterar que a esa proyección estereotipada del otro y de una especie de “ser argentino” se contraponen el saber exquisito sobre la música, sobre ciertas formas de la lengua y sobre la temática del samba (que incluye, entre otros elementos, la afinada descripción de la mujer). Este juego configura lo que Bajtín llamaría “excedente de visión” y que atribuimos al gesto de autoría que da cuerpo a la composición.

A partir de la serie de relaciones tejidas en el análisis de la composición de Les Luthiers, sobre las cuales volveremos, pinzamos en la maraña de la memoria discursiva, un enunciado que se presenta con fuertes resonancias por las condiciones de producción en las que fue pronunciado y por su forma material, pues trae en sí la sintaxis de una negación mediante la cual, de acuerdo con reflexiones de Courtine (2009), podremos indagar la memoria inscrita en su propia estructura.

3.2. “LA ALEGRÍA NO ES SOLO BRASILEIRA” – EL HOMENAJE AL OTRO

Exploraremos la *memoria del enunciado* “La alegría no es solo brasilera”, que “irrumpe” en una de las composiciones del rockero argentino Charly García, “Yo no quiero volverme tan loco” (anexo III), interpretada por primera vez en 1981 por Serú Girán, grupo del cual el músico formaba parte.²⁸

Según Courtine (2009, 90), que retoma las reflexiones realizadas por Foucault en la *Arqueología del saber*, el “dominio asociado” a un enunciado se vincula a un orden de formulaciones con las cuales entra en relación en el eje horizontal del intradiscursivo y en el vertical del interdiscursivo. Centrándonos en este segundo eje, observamos que la propia negación resulta altamente

28. El disco, que fue grabado en esa ocasión en el teatro Coliseo de Buenos Aires, se publicó en diciembre de 1982. Véase http://es.wikipedia.org/wiki/yo_no_quiero_volverme_tan_loco, consultado el 26/01/10.

La alusión a este enunciado ya aparece en la ponencia de Regueira (2000), mencionada en este trabajo.

significativa porque recae sobre un objeto o saber que, en tanto preconstruido, aparece como dado, o sea, como “no pensado” en la horizontalidad de la enunciación. Así, la enunciación de “la alegría no es solo brasilera” surte “efectos de memoria”²⁹ que reenvían a otros momentos de enunciación, mediante un preconstruido que funciona como materialización de la memoria discursiva. Nos referimos a la anticipación del otro, según la cual “la alegría sería una cualidad (casi) exclusiva del brasileño”, idealización esta, cuyo grado aparece marcado por ese “solo”, ya que la negación recae justamente sobre la atribución exclusiva de ese rasgo.

Al explorar la relación con el dominio asociado en el plano del eje horizontal del intradiscurso, observamos que el enunciado *acontece* en el contexto de una serie de negaciones, que tienen que ver con el rechazo a la tristeza, la pena, la locura. Tomemos el siguiente fragmento:

Yo no quiero volverme tan loco / yo no quiero vestirme de rojo / yo no quiero morir
en el mundo hoy.

Yo no quiero ya verte tan triste / yo no quiero saber lo que hiciste³⁰ / yo no quiero esta
pena en mi corazón (l. 1-6).

Y veamos que, de forma más inmediata, se relaciona con la serie “Escucho un tango y un rock / y presiento que soy yo / y quisiera ver al mundo de fiesta” (l. 21-23), “Yo quiero ver muchos más delirantes por ahí / bailando en una calle cualquiera” (l. 26-27), serie que culmina en una constatación “en Buenos Aires

29. La formulación es del propio Courtine (2009).

30. Este fragmento entra en relación con enunciados que circulaban en la época de la dictadura que comenzó el 24 de marzo de 1976. Uno de ellos: “Algo habrá hecho” trataba de justificar actos de represión, inculcando a la víctima y justificando la acción del gobierno militar.

se ve / que ya no hay tiempo de más” (l. 28-29) y que desagua en la negación que abordamos “la alegría no es solo brasilera” (l. 30). En el juego de fuerzas que ahí se establece, la interpretamos como una exhortación expresada en tanto necesidad. Pero, además, es preciso retomar que, en *La bossa nostra* la “alegría” aparecía como un elemento más de la serie de componentes que constituían una imagen estereotipada y, por estar asociada al “ruido” de la interrupción de la *escola de samba*, suponía un punto de no identificación (de distanciamiento); aquí, en cambio, detectamos una reconfiguración que parece agitar las rutinas de una memoria.

En primer lugar, la alegría es objeto de una cierta determinación y resulta *especificada*: los fragmentos que acabamos de citar la vinculan a *la calle*, al *baile*, al *delirio*, una serie que podríamos colocar en relación con la fiesta que hace culminar la alegría del otro: el carnaval. En segundo lugar, el propio enunciado que estudiamos denuncia un punto de identificación; veamos por qué. En la urgente exhortación que prefigura la constatación de que “ya no hay tiempo de más”, la negación de la locura, la tristeza, la pena y la paranoia (l. 31) funcionan como indicios de las condiciones de producción en las que esa composición se enunciaba: la dictadura militar iniciada en 1976.³¹ En ese contexto, atravesado por formas de decir marcadas por una modalidad deóntica (“deber ser”)³² características de discursividades del régimen militar, emergen formas relacionadas al deseo de un “querer ser” y de un “poder ser”. Y ahí irrumpe la identificación imaginaria de la que hablamos: la alegría especificada como *colectiva* se vincula – en un movimiento propio de Eros – a la exhortación a entablar vínculos con el otro en oposición a los lazos sociales rotos por el régimen político, que implicó Tánatos. Vínculos estos que alcanzan otro “otro”, pues la exhortación funciona

31. Observemos, en este sentido, la referencia que se hace a la alienación que no permitía ver o reconocer la represión, con el sufrimiento que esto producía: “Veo tantas chicas castradas y tantos tontos que al fin / yo no sé si vivir tanto les cuesta.” (l. 23-24).

32. Recordemos que en *La bossa nostra* tal modalidad había aparecido en la interpelación de lo religioso.

como necesidad de identificarse con el *brasileiro* – incorporando un rasgo que se proyecta en tanto virtud – y *devenir* atravesando las fronteras delimitadas por el estereotipo de sí y del otro. Al mismo tiempo, la negación no deja de indicar la propia imposibilidad con relación a la posesión de ese rasgo de identidad, que ya había sido trazada, con sus especificidades, alrededor de un “poder ser” en *La bossa nostra*. Vemos así que, en las composiciones analizadas, opera una reorganización de delimitaciones a partir de los desplazamientos que se dan en el plano de los procesos de identificación y que esto implica embestidas e inversiones, en todos los sentidos que el último significante implica.

Para pasar al último punto de esta reflexión, diremos que la proyección imaginaria que el argentino formula sobre el portugués como “lengua alegre” y que desató la serie de relaciones establecidas a lo largo de este apartado empieza a tener (más) sentido(s) cuando la vinculamos a otros momentos de enunciación y al juego de proyecciones imaginarias que implica el contraste u oposición entre sí mismo y el otro, y que tienen que ver con los efectos del régimen de sentidos que imponen los binomios formalidad/informalidad, tensión/distensión, represión/deseo, melancolía-tristeza/alegría, red de formaciones imaginarias que opera en el espejo empañado por la complejidad de los procesos que implican los movimientos subjetivos de identificación.³³ En este punto, podríamos decir que la *anticipación de goce* que el argentino proyecta alrededor de lo brasileño (su lengua, su país, la gente) y que parecen entrar en relación con el enunciado “el portugués es una lengua alegre” da cuerpo a la letra y a la lengua de la poesía de Perlongher, alcanzando el registro de lo simbólico y resignificando tal anticipación en toda su proporción.

33. Zoppi-Fontana y Celada (2009, 179).

3.3. EN LA VERTIGEM DE LA LINGUAGEM: UN ESPACIO INFINITO DE GOCE³⁴

Tomaremos la siguiente composición del antropólogo y poeta argentino (1942-1992) que residió en Brasil³⁵; como ya fue analizada de manera expresiva y rica por Gasparini (2005), solo abordaremos algunos aspectos significativos para este trabajo.

(grades)

1 y por las gradas esa estola que
radas, rodas, rueda, greda
en el degrau –degrádase, desagradable boa, la de esa
moquerie, y cuyos flejos, gelatinosos, lame. losa
5 la de esa escala. pues en sus ascensiones, o descensos, o
líneas, de laberinto, boas de fleco y
“filipetas”, botas
lo que se pisa: paño
de “pranto” y “maquerie”: machette ruinosa, lo que enella
10 rolaba, o el rolar de
esos vahos, mohosos, musga el rielar
de ese desliz: pétalo caviloso que, pecado
en su pasmada esplendidez, tremola; vino que áspero

34. Tomamos la expresión “En la vertigen de la linguagem” de la “noticia” con que Bueno (1992, 13) abre *Mar paraguayo*, obra escrita – como observa Chahad (2007 – en un “*entremeio* escandido de guaraní”.

35. Vale la pena reafirmar lo que ya afirma Gasparini (2005, 29): la poesía de Perlongher no exploraría el registro de los vaivenes del lenguaje a los que está expuesto un inmigrante, en tanto alguien que sufre, pasivamente y sin capacidad de reflexión, los efectos del exilio lingüístico. Aquí veremos algunos de los trazos de lo que consideramos un gesto de autoría determinado y complejo, que no puede ser observado sin pensar también en la escritura del Perlongher antropólogo.

15 en los rajados torsos se disipa, pringado: gredas o paño,
 botas, gelatinas

El poema fue publicado en *Alambres* (1989, 33) y aparece intercalado entre DEGRADEE³⁶ – de cuyo título parece tomar una parte, haciendo eco – y dos composiciones cuyos títulos, tal como el de (*grades*), van entre paréntesis: (lobos) y (Mamparas). El del siguiente poema, después de esa que podría ser una pequeña serie, retoma las mayúsculas: “ANADE, CARACOLES”.³⁷

Comenzaremos por decir que *grades* es un significante posible en portugués (no en español) que significa “reja”, “enrejado” (Gasparini, 2005, 28) y que entra en relación de sentidos con “preso”, “cadeia” y “prisão”.³⁸ En el poema también se relaciona (por efectos de homofonía y homografía) con “gr̄adas” (v. 1), y en ese juego y en el que establece con “DEGRADEE” (del poema anterior) hace oír también una forma de subjuntivo que exhortaría a “gradar” en la escala de resonancias que se producen entre “agradar” y “degradar”.³⁹ Ahora bien, lo que nos llama especialmente la atención es que los significantes *grades* y

36. Vemos que en el libro el juego entre-lenguas supera la relación español/portugués.

37. Y no podríamos dejar de mencionar que retoma un significante expresivo en nuestro texto: *caracol(es)*.

38. *Diccionario bilingüe de uso. Español-portugués / portugués-español*, de Moreno, Francisco y González, Neide Maia. Madrid: Arco Libros, 2003.

39. “Gradas” también guarda relación con “enrejado” en español.; y “gradar” significa “pasar la grada por un terreno”, en el sentido de “allanar”, “rastrillar” (*Diccionario del Uso del Español*, de M. Moliner).

El poema de Perlongher, como ya habíamos anticipado en el apartado 2, hace cesar el trabajo de estratificación al que sometemos a las lenguas en el campo de los estudios del lenguaje al pensarla dividida en el estrato fonético, fonológico, morfológico hasta llegar al semántico (Milner, 1987, 14); veamos, si no, como la lengua resulta sometida aquí a las formas que le impone un sujeto: “musga” (v. 11), “tremola” (v. 13).

*degrau*⁴⁰ – en portugués – traban una relación bastante específica en el poema, pues la enunciación de uno supone casi el movimiento inverso del otro en el sentido de que *grades* obliga a desterritorializar la lengua desde la garganta hacia el punto de las dentales, y *degrau* la somete al movimiento inverso: a partir de las dentales la lengua desliza hacia atrás, hacia la glotis y la garganta. Se trata de “lambidas”⁴¹ sobre el paladar (Gasparini, 2005, 33) que someten la lengua a una torsión. Nos parece que el poema materializa el trabajo de ascensos y descensos por una escala de “gradas” o *degraus* (en tanto puntos de articulación) en la boca y la enunciación del significante *degrau* materializa la modulación que estrecha la lengua contra la garganta, produciendo la guturalización que Gasparini (2005, 33) describe en detalle. Así, el movimiento de los significantes y de su enunciación desembocaría, sirviéndonos de la paráfrasis que el propio estudioso hace de la formulación de Rosa, en un ejercicio de glotificación.⁴²

La boca deviene una escala por la que la lengua desliza hacia la garganta, y esto parece ir en la dirección contraria a la (des)(re)territorialización fundadora a la que una lengua (materna) somete al cuerpo de un sujeto. “Esse ejercicio de glotificación, posibilitado – en la (dis) continuidad – por formas em las que el portugués trabaja el devenir español, señalaría el horizonte utópico de alcanzar, en una especie de descenso que lleva a la garganta, *el cuerpo sin lengua(s)*. Por eso, en vez de presenciar una práctica de sumisión a la lengua por parte de un sujeto, lo que vemos – tal como anticipamos en nota – es la lengua sometida al deseo de un sujeto que explora el alud de alusiones y, por eso, *el rolar musga* (v. 10-11) y *el pétalo tremola* (v.12-13).” En ese proceso, los significantes no se someten a la disyunción semántica, y la lengua ya no es una prisión.

40. Este último destacado gráficamente en la propia composición, verso 3.

41. Se trata del sustantivo de *lamber*, en español, “lamer”.

42. El trabajo de Nicolás Rosa, citado por Gasparini es: “De estos polvos, estos lodos...” *Cuadernos de Recienvenido*. 18 (2002): 23-48.

El hecho de que *grades* esté en el título de la composición entre paréntesis nos permite pensar en algo intermitente (un real que a veces se muestra e irrumpe, a veces se recoge) o en algo que se deja *en suspenso* (se suspende): en este caso, las propias *grades* impuestas por la ley de una gramática⁴³; por las normas de una lengua “nacional” gramaticalizada o estandarizada mediante las diversas acciones de un Estado y de las varias instituciones que sujetan a un sujeto a determinadas formas de decir⁴⁴; o por las exigencias de desambiguación, determinación y transparencia que imponen ciertas prácticas discursivas y los instrumentos lingüísticos que habitan, por ejemplo, la escena escolar.⁴⁵ Pensemos que en la composición, el gesto de autoría posibilita que una subjetividad se escurra⁴⁶, pues el *deseo* se materializa en un agenciamiento de la enunciación que desde la perspectiva del Estado, de las instituciones y de determinadas prácticas discursivas *degradaría* las lenguas; y en el terreno barroso o fangoso e inestable del *entremeio*, la lengua (el español) se amasa y amasija, y el neobarroso rioplatense remonta por el “querer decir” (a contramano de la imposición del decir) y sube por los ríos del Acuífero Guaraní atravesando las fronteras hidrográficas que la naturaleza reservara “naturalmente” a Brasil, para que este quedara delimitado en el territorio del Cono Sur.⁴⁷

43. Perlongher (Bueno, 1992, 9).

44. Recurriendo a la síntesis de Gasparini, recordemos las “acusaciones” que Alcalde (en “Ilusiones de isleño”, *Sitio*. 3 [1983]: 55.) le hacía al poeta: “lo que parece no tolerarse de Perlongher es su “ilusión extraterritorial”. “Fuera de su Estado (el de su pertenencia originaria)” – sentencia Alcalde – “escribe como si viviera fuera de todo Estado” (2005, 31).

45. En este sentido, véase el texto de Milner que introduce el libro de Haroche (1992) en la edición brasileña. En este punto, es preciso recordar que el trabajo político sobre la lengua fue altamente determinado ya desde la formación de ese Estado Nacional argentino, a mediados del siglo XIX y la escuela ocupó un papel central en ese proceso. De todo esto el sujeto de la composición trata de liberarse.

46. Incluso a partir de las exigencias que la escritura académica imponía a un sujeto antropólogo.

47. Rodrigues observa que en Brasil

La República reconstruye el imaginario colonial que *vinculaba el establecimiento de las fronteras con*

Mediante el gesto de autoría que opera en ese texto, el español aparece entonces escandido por el portugués y esto tiene una serie de consecuencias: desde una cierta perspectiva, como diría el propio Gasparini (2005, 28), el portugués interviene y socava la presencia absoluta de la lengua española; y, de esa forma, se explora y explota la potencia semántica que se desprende del poner a funcionar intensivamente las lenguas⁴⁸ al potencializar el “poder gravitacional” que la extranjera ejercería sobre el español (Gasparini, 2005, 28). El portugués parece entrar para hacer que, en el juego de relaciones múltiples e infinitas que puede entablarse en lo que llamamos *entremeio*, el español llegue a la frontera de lo imposible, explorando y explotando su devenir portugués, siempre “posible, incierto e improbable”.⁴⁹ Se opera así una (des)(re)territorialización del español a partir del portugués y la estructura del *entremeio* se vuelve *acontecimiento (de lo imposible)*, sin ser condenada exclusivamente a desecho o descarte; y por este bien retomamos un aspecto que designamos al concluir el apartado 1, preocupados con las prácticas de enseñanza/aprendizaje que también eran objeto de reflexión por parte de Perlongher.⁵⁰

Gustaríamos de concluir, nesse sentido, que el poeta ocupa e goza o entremeio e a partir desse lugar nos interpela e chama. Tal interlocución (que no desoímos) nos

los países sudamericanos a la geografía natural de la región, a partir de la cual Brasil ya estaría prefigurado aun antes de la llegada de los conquistadores, dadas las condiciones hidrográficas que proporcionaban una separación incuestionable entre los territorios brasileños y los de colonización española (2009) (cursivas nuestras).

Y comenta que este mito geográfico se denomina “Ilha-Brasil” (Isla Brasil) y contribuyó a la circulación del imaginario de la predestinación y exclusividad de la nación brasileña en el contexto sudamericano.

48. Citamos a Chahad (2007, 15) que toma como base formulaciones de Deleuze y Guattari (1977).

49. Estamos reformulando parte de la afirmación que Perlongher realiza en “Sopa paraguaia” (Bueno, 1992, 9).

50. Véase su artículo “El portuñol en la poesía”, in *Tsé-tsé*, 7/8 (2000): 254-259.

leva, em primeiro lugar, a reafirmar la errancia – tantas veces recalçada, reprimida y reducida al erro/error – como constitutiva de la relación del sujeto con o espanhol e o português. Em segundo lugar, a também reafirmar la (dis)continuidade que el proprio gesto poético materializa e de la que falamos em 2, tentando dar-le visibilidad y discutir los gestos de reificación de que también falamos. Por fim, pensando en la heterogeneidade lingüística (sobre la cual también nos manifestamos neste texto), pregunto-me sobre o gesto que amassa a língua a ser ensinada no Brasil e nos leva, nas práticas de ensino, a não aceitar formas possíveis nas diversas variantes do espanhol.⁵¹ Esta pregunta recae sobre la posibilidad – como já dissemos (Celada, 2002) – de que el brasilero trabaje su posición de estrangeiro nessa lengua, a contramano del efecto de homogeneidad al que esta es sometida. Mediante a manifestação de tal inquietação, contribuimos a refletir sobre a necessidade de não re-forzar ciertas formas de violência simbólica, permitiendo que ese sujeto, sin renunciar a su específica proyección de gozo (ya deslocada), grade y deslice por entre grades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achard, Pierre, Memória e produção discursiva do sentido. In: _____ et alii *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. 11-21.
- Auroux, Sylvain, *A revolução tecnológica da gramatização*. Campinas: Unicamp, 1992.
- Bajtín, Mijaél, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. 1965. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores S.A, 1974.
- Bueno, Wilson, *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- Celada, María Teresa, *O español para o brasileiro: uma língua singularmente*

51 La heterogeneidad de esta lengua explora la relación del siempre posible devenir español por parte del portugués.

- estrangeira*. Tesis de doctorado. IEL/Unicamp, 2002. http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/docente/Tese_MaiteCelada.pdf
- _____, “O que quer, o que pode uma língua? Língua estrangeira, memória discursiva, subjetividade”. *Letras*, 37, v. 18, n. 2 (2008a): 145-168.
- _____, “Versiones de Babel – memoria de la otra lengua en la propia”, en: _____ y González, Neide Maia, (coord. dossier) “Gestos trazan distinciones entre la lengua española y el portugués brasileño”. *Signos ELE*, (2008b). <http://www.salvador.edu.ar/signosele/>
- _____, “Los estudios de lengua española en Brasil”. *Anuario Brasileño de Estudios hispánicos. Suplemento: El hispanismo en Brasil*. Brasilia: Embajada de España en Brasil, Consejería de Educación y Ciencia, 2000. 35-58.
- Chahad, Leo, “Relações discursivas nas entre-línguas: efeitos de poesia no entremeio espanhol-português, escandido de guarani”. Trabajo de grado individual. FFLCH/USP, 2007. http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/graduacao/TGI_Leo%20Chahad.pdf
- Courtine, Jean-Jacques, *Análise do discurso político. O discurso comunista endereçado aos cristãos*. 1981. São Carlos: EDUFSCar, 2009.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, “O que é uma literatura menor?” *Kafka. Por uma literatura menor*. 1975. Trad. Júlio C. Guimarães. Río de Janeiro: Imago. 1977.
- Fanjul, Adrián, “Aprendizagem e representações de português em Buenos Aires: um olhar sociolingüístico.” 1996 (inérito).
- Fontanella de Weinberg, Maria Beatriz, *El español Bonaerense. Cuatro Siglos de Evolución Lingüística (1580-1980)*. Buenos Aires: Hachette, 1987.
- Gadet, Françoise, “Trincher la langue”. Conein, B, et al. *Matérialités discursives*. Presses Universitaires de Lille, 1981.
- _____, e Pêcheux, Michel, *La lengua de nunca acabar*. 1981. Trad. Beatriz Job. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

- Gasparini, Pablo, “Riscos do português / Riscos do castelhano (a língua portuguesa na poesia do argentino Néstor Perlongher)”. *Ipotesi*, 9, 1-2 (2005): 27-40. Versión digital: <http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/15/cap03.pdf>
- _____, “Hacia la subversión geográfica: Mar Paraguayo de Wilson Bueno”. Alcaraz, Rafael C. y Costa, Walter Carlos, (orgs.) *Hispanismo 2004. Literatura Hispano-Americana*. Florianópolis: UFSC/ABH, 2006, 317-327.
- Guimarães, Eduardo, *Semântica do acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002.
- Haroche, Claudine, *Fazer dizer. Querer dizer*. 1984. Trad. Eni Orlandi et alii. São Paulo: Hucitec, 1992.
- Milner, Jean-Claude, *O amor da língua*. 1978. Trad. Angela C. Jesuino. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- Orlandi, Eni, “A língua brasileira”. *Trabalhos em lingüística aplicada*. 23 (1994): 29-36.
- _____, *Interpretação. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- _____, (2002). “A língua brasileira”. *Língua e conhecimento lingüístico*. São Paulo: Cortez, 2002. 21-32.
- Payer, Onice, *Educação popular e linguagem. Reprodução, confrontos e deslocamentos de sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, 2ª ed.
- _____, *Memória da língua. Imigração e nacionalidade*. São Paulo: Escuta, 2006.
- Pêcheux, Michel. *Semântica e discurso. Uma Crítica à Afirmação do Óbvio*. 1975. Trad. Eni P. Orlandi et alii. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- _____, *O discurso. Estrutura ou acontecimento*. 1988. Trad. Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.
- Perlongher, Néstor, *Alambres*. Buenos Aires: Último Reino, 1989.
- Regueira, Olga, “El valor de la diferencia”. Ponencia presentada en el 3er. Ciclo Internacional de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, 26ª Feria Internacional del Libro, Buenos Aires: La Rural, 2000 (inédito).

- Rodrigues, F. Dos Santos C., “La integración Brasil-Argentina *alrededor del Celu*”, 2009. http://www.celu.edu.ar/images/stories/pdf/coloquios/5_coloquio/
- Serrani-Infante, Silvana, “Diversidade e alteridade na enunciação em línguas próximas.” *Revista Letras*. 4 (1997): 11-17.
- Zoppi-Fontana, Mónica Graciela, “O espanhol no espelho.” *Anais Encontro sobre Políticas Lingüísticas*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná e Associação de Universidades Grupo Montevideú, 1995. 62-65.
- , y Celada, María Teresa, “Sujetos desplazados, lenguas en movimiento: identificación y resistencia en procesos de integración regional”. *Signo & Seña*. 20 (2009): 159-181.

ANEXO I. NOCTURNO EN QUE NADA SE OYE — XAVIER VILLAUERRUTIA

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen
sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
en esta soledad sin paredes
al tiempo que huyeron los ángulos
en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
para salir en un momento tan lento
en un interminable descenso
sin brazos que tender
sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible
sin más que una mirada y una voz
que no recuerdan haber salido de ojos y labios
¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?
Y mi voz ya no es mía
dentro del agua que no moja

dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito
Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo
aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada
porque he dejado pies y brazos en la orilla
siento caer fuera de mí la red de mis nervios
mas huye todo como el pez que se da cuenta
hasta ciento en el pulso de mis sienas
muda telegrafía a la que nadie responde
porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.

ANEXO II. LA BOSSA NOSTRA – LES LUTHIERS

- I *Corpas*: Ahora les quiero presentar
a un excelente músico, S
un gran guitarrista nacido en Bahía,
en Bahía, en Bahía Blanca,
5 les voy a presentar a Lampinho,

con el cual hicimos La Bossa Nostra,
un día que caminábamos juntos por Copacabana
¿te acuerdas Lampinho? Copacabana...
el mar estaba tan hermoso

10 *Lampinho:* Tinha o mar

Corpas: (risas) o mar do Brasil,

el sol era maravilloso

Lampinho: (risas) o sol

Corpas: O sol do Brasil, ¿te acuerdas Lampinho?

15 *Lampinho:* No.

Corpas: No, no, no se acuerda.

Recuerda esas cosas tan bonitas de nosso Brasil, eh
cachaça

Lampinho: Banana

20 *Corpas:* Feijoada

Lampinho: eh, eh, Bananas

Corpas: Bueno, Lampinho, no solo bananas hay en Brasil,
¿no?, por ejemplo, futebol, Pelé

Lampinho: Pelé banana(s)

25 *Corpas:* Bueno, Lampinho, saravá, mejor saravá.

Maestro...

Coro: Oh sol, oh sol, oh sol, oh sol, oh sol

oh sol quemante e ardente,

oh sol cocineiro da gente,

30 oh sol tan firme e bruñido,

oh sol de fogo encendido

que quema hasta o apelido,

oh sol, oh sol sostenido,

oh sol,
35 oh sol bemol.
Corpas:
Eu gosto tirarme na areia
da praia sereia
asando meu corpo gentil,
40 asando de frente e perfil.
Eu gosto hasta o paroxismo
con o bestialismo
do sol do Brasil.
Coro: Que él gosta do sol está a la vista
45 é um verdadeiro solista.
Corpas: Eu contaré uma história
que aconteceu uma vez numa praia, numa pra... eh, eh!
que aconte...
O, meu deus?!
Escola de samba: No Brasil é bendición
50 como se faz a digestión.
De Botafogo a Ipanema
não tem que tomar enema
porque con todo respeito
Brasil... es tan digestivo...
55 *Corpas:* No, ¡basta, basta! (gritando)
Eu contaré uma historia
que aconteceu uma vez
e muito melhor eis
que me deixeis
60 e não me interrompéis.

Coro: Conta tu conto estrangeiro
a la uma, a las dois y a las treis.

Corpas: Okeis.

(ritmo de samba) Um día do sol na praia

65 sonhando coisas bonitas,
masticaba uma banana,
a mais folklórica fruta,
gozando a fresca viruta
na praia de Copacabana.

70 Estaba feliz no sol tan fogoso, ¿no?
na areia que ardía,
quando de repente...

¡Um oscurecimento!

Coro: ¿Um que?

75 *Corpas:* Um oscurecimento!

Coro: ¿¡¡¡En pleno día!!!?

Corpas: Eah, fizo a noite en pleno día

Coro: ¡No!

Corpas: Eah,

80 Uma sombra tan tupida,
uma sombra tan grandota,
era a sombra producida
das cadeiras de uma garota.

Era uma garota que tinía (batucada de samba)

85 um andar, um andar de gazela
cintura de avispa,
piel de terciopelo,
cabelos de lino,

manos de Eurídice,
90 unos piecitos, unos pies cúbicos,
talón de Aquiles,
nuez moscada,
dedo de frente,
frente popular,
95 y lengua, lengua, lengua muerta,
palmas de Mallorca,
l'homo sapiens,
(B)oca corazón,
nalgas marinas
100 y un pubis y un pubis...
Sacerdote: ¡Oh, no! Hmmm, ¡detente pecador!,
Pubis pro nobis.
Corpas: Continúo a relação
de tan colosal levante:
105 comencé a persecução
das cadeiras bamboleantes,
cruzamos Copacabana
debaixo do sol quemante.
E cruzamos Ipanema
110 aguantando o sol quemante.
Cuando ya no pude mais,
tomando muito coragem
decidí tirarme o lance.
Dixe de fazer romance,
115 dixе coisas tan bonhitas
que a garota me dio cita

- pra bailar en uma boite
esa mismísima noite.
Lampinho: ¿E como foi o final
120 da historia tan colosal?
Corpas: O final foi muito vil
pela culpa do Brasil.
O sol tan ardente e cruel
125 me queimou toda la piel.
Tenía queimado tudo
de la proa hasta la popa.
que ni siquiera desnudo
podía aguantar la ropa.
130 *Coro*: Maldita sea la praia
maldito sol asesino (bis)
Corpas: Perdí piel, perdí garota,
perdí otras coisas mil!
Escola de samba: Vivan as praias cariocas
135 viva o sol do Brasil.
Laralarala

ANEXO III. “YO NO QUIERO VOLVERME TAN LOCO” – CHARLY GARCÍA

- 1 Yo no quiero volverme tan loco
yo no quiero vestirme de rojo
yo no quiero morir en el mundo hoy.
Yo no quiero ya verte tan triste
5 yo no quiero saber lo que hiciste
yo no quiero esta pena en mi corazón.

Escucho un bit de un tambor entre la desolación
de una radio en una calle desierta
están las puertas cerradas y las ventanas también
10 no será que nuestra gente está muerta?
Presiento el fin de un amor en la era del color
la televisión está en las vidrieras
toda esa gente parada que tiene grasa en la piel
no se entera ni que el mundo da vueltas.

15 Yo no quiero meterme en problemas
yo no quiero asuntos que queman
yo tan sólo les digo que es un bajón.
Yo no quiero sembrar la anarquía
yo no quiero vivir como digan
20 tengo algo que darté en mi corazón.

Escucho un tango y un rock
y presiento que soy yo
y quisiera ver al mundo de fiesta.
Veo tantas chicas castradas y tantos tontos que al fin
25 yo no sé si vivir tanto les cuesta.
Yo quiero ver muchos más delirantes por ahí
bailando en una calle cualquiera
en Buenos Aires se ve
que ya no hay tiempo de más
30 *la alegría no es solo brasilera.*

Yo no quiero vivir paranoico

ENTREMEIO ESPAÑOL/PORTUGUÉS
MARÍA TERESA CELADA

yo no quiero ver chicos con odio
yo no quiero sentir esta depresión
voy buscando el placer de estar vivo
35 no me importa si soy un bandido
voy pateando basura en el callejón

Yo no quiero volverme tan loco
yo no quiero vestirme de rojo
yo no quiero morir en el mundo hoy.
40 Yo no quiero ya verte tan triste
yo no quiero saber lo que hiciste
yo no quiero esta pena en mi corazón.
Yo no quiero sentir esta pena en mi corazón.

<http://www.rock.com.ar/letras/o/979.shtml>, consultado el 26-07-09