Sobre algunas querellas lingüísticas en *Historias de Cronopios y Famas*, de Julio Cortázar

Flavia Braga Krauss de Vilhena
Universidade do Estado de Mato Grosso

CONCEPCIONES LINGÜÍSTICAS: UNA CLARIFICACIÓN

Entendemos por concepciones lingüísticas los modos de cognición social a partir de los cuales se puede interpretar el fenómeno lingüístico, que abarca tanto la función como el grado de importancia que se otorga a la lengua y al lenguaje de manera más amplia. De acuerdo con lo que nos expone Travaglia (2002) de un modo muy didáctico, podemos dividir en la historia de los estudios que se relacionan con el lenguaje de modo genérico tres concepciones lingüísticas distintas: la primera considera a la lengua como representación del pensamiento, y aparece desde los diálogos platónicos, como el *Crátilo o Del Lenguaje*, donde se interroga sobre el origen de los nombres, subrayando la discusión alrededor de la arbitrariedad o determinación del signo lingüístico; la segunda percibe la lengua como comunicación y nace con los seminarios de Saussure (1969), desarrollándose principalmente a partir de los estudios de Jakobson (1997), que acaba por diseñar el esquema comunicativo que hoy aparece consagrado y congelado en los manuales escolares con sus respectivos constituyentes: emisor, receptor, código, canal, mensaje y contexto situacional; la tercera se refiere al fenómeno lingüístico a partir del significante maestro interacción, y tiene inicio, a efectos diacrónicos, junto al Círculo Bajtín (véase Bakhtin, 2006). Sin embargo, actualmente se alojan bajo ese significante-paraguas las áreas de estudios que consideran las condiciones de producción del discurso, incluso si en mucho se alejan de los presupuestos teóricos de Bajtín y su grupo, a saber: el Análisis del Discurso, tanto en su vertiente francesa como la vertiente crítica o la cognitiva, la Pragmática, la Sociolingüística y el Análisis de la Conversación.

A partir de la tríade expuesta, de ahora en adelante, lo que trataremos de hacer es abogar por el hecho de que Cortázar, en *Historia de Cronopios y Famas*, teoriza sobre la lengua a partir de un prisma que no se contempla en las concepciones que resumimos anteriormente, y que su punto de vista encuentra eco en gran medida en la confesión-reflexión de Derrida que aparece en *El Monolingüismo del Otro*.

HISTORIAS DE CRONOPIOS Y FAMAS

Libro editado en 1962. Lúdico y ligero a la vez. Compuesto por setenta y cuatro cuentos que bailan entre lo idílico y lo inquietante al compás de una metafísica que se considera surrealista. No todas las historias se burlan sobre famas y cronopios; la mayoría lo hace sobre la vida anónima a partir de su ritual nacarado, muchas otras sobre Cronos y sus querellas, y aun otras sobre opios.

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española (2001), de ahora en adelante RAE, el término **historia**, en su primera acepción, significa: **1.** *Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados*. Sin embargo, no podemos mirar de soslayo el hecho de que el título de la obra en análisis traiga amalgamada tanto su primera acepción como la séptima y la octava, en las cuales tenemos: **7.** *Narración inventada*; **8.** *Mentira o pretexto*. Estos conceptos en el portugués de Brasil se bifurcaron en dos significantes distintos: **história** y **estória,** significantes estos que, a partir de una lógica débilmente dual, visan separar el objetivo del subjetivo, la realidad de la fantasía, lo factible de la ficción, lo firme de lo efímero. *Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa,* como diríamos en buen portugués. Pues aquí intentaremos escudriñar cómo Cortázar desconcierta a esta esclerosis e introduce una señal de equivalencia en esta ecuación: defiende que una cosa es de modo concomitante otra cosa y también otros casos, excusas y esclarecimientos, como nos esforzaremos por demostrar en esta secuencia.

Si invocamos a la RAE, es con la finalidad última de introducir el tema que nos toca en este texto: defendemos que Cortázar esté construyendo, aunque no intencionalmente, una teoría lingüística a partir de su labor literaria. Por cierto, la RAE aparece aquí porque actúa incluso en la obra cortazariana, como nos damos cuenta en el siguiente trecho de la página 30, que trae *ipsis litteris* el lema de trabajo de dicha institución en frontal oposición a los movimientos de independencia, auto-afirmación y (re)conocimiento que uno podría efectuar con la labor poética.

> «A mitad de un verso que nacía tan contento, el pobre, la oigo que inicia su horrible chillido de censura, y entonces mi lápiz vuelve al galope hacia las palabras vedadas, las tacha presuroso, ordena el desorden, *fija, limpia y da esplendor*, y lo que queda está probablemente muy bien, pero esta tristeza, este gusto a traición en la lengua, esta cara de jefe con su secretaria.»

Lo que depredemos en la lectura de dicho recorte es la representación de la RAE, juntamente con su concepción hegemónica sobre la lengua como guardia defensora del idioma nacional (una institución que a lo mejor desarrolla a la vez el papel de Aparato Ideológico del Estado y de Aparato Represor del Estado, basándonos ahora en la dicotomía de Althusser (1998), y en estrecha relación al repugnante y demasiado conocido gesto del «estropea placeres», como se dice en nuestra jerga callejera, a la Ley que cohíbe y que de modo concomitante (nos) acoraza y (nos) acorrala con su «horrible chillido de censura». En consecuencia, nos lamentamos de manera marginal: *ya ha llegado quien no debería*, *se ha acaba-*

do nuestra alegría. Al fin y al cabo, la RAE logra unificar a la lengua, pero a partir de cierta alienación de los sujetos que con ella (se) constituyen y (se) representan.

Caracterizamos dicha alienación como un proceso de adaptación que acaba por enajenar al sujeto con su realidad. En el trecho que expusimos, la vinculamos al significante «tristeza», que desde nuestra perspectiva se genera partiendo del exilio del sujeto con relación a lo suyo, la frustración del desencuentro consigo mismo a través del lenguaje y la traición de una supuesta naturaleza en pro de lo que aquí consideramos superficialidades y distancias («esta cara de jefe con su secretaria»). Por tanto, juzgamos que este desplazamiento que hace del sujeto un ermitaño va de la mano de la formalidad de la norma patrón otorgada por la RAE a todos los países hispanohablantes de un modo específico, y de la escayola colectiva que nos somete a la imposición de una lengua única como rasgo característico y definitorio de un estado nacional, de un modo más general.

LA LENGUA COMO PARTE DEL CUERPO

> «Não se compreende música: ouve-se (…) tudo o que sei não posso dizer, só sei (…) pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aquí que usarte palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo (…) estou tentando escrever-te com o corpo todo.» Clarice Lispector, *Água Viva*.

A partir de nuestro punto de vista, sostenemos que Cortázar construye en su obra una concepción de lengua muy distante de aquella defendida por la RAE, ya que la concibe de modo muy semejante a Derrida en *El Monolingüismo Del Otro*. En esta obra, como el propio título ya nos indica, el autor argumenta a partir del análisis de su situación personal que seríamos todos sujetos de un solo idiolecto intraducible, de un cancionero inaudible, ya que compone a partir de una lengua extraña, que no se identifica totalmente con la materna y tampoco con las extranjeras.

La verdad es que esta lengua no se relaciona de modo fidedigno con ningún sistema lingüístico, siendo más bien la melodía que cada uno lleva dentro, un ritmo que es de cierta escritura arbitraria y aprendida en sociedad pero a la vez constituye el arrullo de la sangre (como tenemos en la página 2, «una polilla se para al borde de un lápiz y late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando, estoy palpando su corazón pequeñísimo, y la oigo, esa polilla resuena en la pasta de cristal congelado, no todo está perdido»), un rimbombar que nos descomprime y a la vez nos aterra, nos destierra (como aparece en la página 7, «Hágase la sencilla experiencia de ir a Roma y apoyar la mano sobre el corazón del rey, y se comprenderá la génesis del mar»); es el retumbar de la violencia que nos vuelve en víctimas en el momento mismo que nos funda (como aparece en la página 2, que describe este farfullar como «la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire»), de la maniobra musical que nos invade a la vez que nos ofrece una vida que prefiere tambalear a apoyarse en alguna falacia del futuro (como vemos

en la página 62, «el fama bailaba y se reía, para menoscabar a las esperanzas»). Connotando a esta melodía un carácter más material, Derrida (Derrida, 1996: 9) describe este monolingüismo de la siguiente manera:

> «Soy monolingüe. Mi monolingüismo mora en mí y lo llamo mi morada; lo siento como tal, permanezco en él y lo habito. Me habita. El monolingüismo en el que respiro, incluso, es para mí el elemento. No un elemento natural, no la transparencia del éter, sino un medio absoluto. Insuperable, indiscutible: no puedo recusarlo más que al atestiguar su omnipresencia en mí. Me habrá precedido desde siempre.»

En la huella de las letras que colgamos, hacemos hincapié en el hecho de que mezcla dicha musicalidad que le marea, le quita autonomía y le embala con el propio concepto de sujeto, en el sentido que no sabe separar la música de la orquesta, y esta de la platea, además de decretar la imposibilidad de dicha taxonomía, ya que este proceso constitutivo se caracteriza precisamente por su densidad y opacidad:

> «Soy yo. Ese monolingüismo, para mí, soy yo. (…) Me constituye, me dicta hasta la ipseidad de todo, me prescribe, también, una soledad monacal, como si estuviera comprometido por unos votos anteriores incluso a que aprendiese a hablar. Ese solipsismo inagotable soy yo antes que yo. Permanentemente.»

Amplificando lo dicho, no solamente todos seríamos monolingües (contrariando todas clasificaciones sobre destrezas y dominios lingüísticos hasta entonces compilados), sino que el sistema capaz de hablar la lengua de nuestra verdad, el idioma que nos pertenece de modo secreto, la posibilidad de expresión que nos singulariza y nos sedimenta, se refiere mucho más a cierta melodía interior y anterior que al código que utilizamos cotidianamente en la comunicación y afirma que, bajo nuestra perspectiva, está muy en consonancia con la obra de Cortázar.

Pues bien, tomando impulso en la afirmación de que seamos sujetos de cierta sinfonía suburbana, agregamos la declaración cortazariana de que sus cuentos se inspiran en el *jazz*. Como sabemos, el *jazz* es un estilo musical en el cual la melodía funciona como tema principal y mote para alguna posible interpretación y alguna (im)probable actualización, lo que en los términos de Chomsky (Chomsky, 1965: 3) denominaríamos como una específica actuación de determinada competencia. Al declarar que su producción artística se inspira en el *jazz*, el autor ya nos ofrece una doble clave de comprensión de su labor literaria: en primer lugar, que la tesitura que se entreteje a partir de palabras se presta a perseguir cierto ritmo, poniéndose insolentemente a servicio de cierta serenata; en segundo lugar, que la improvisación posee un especial espacio en su obra, ya que la actuación se presenta como más significativa que la competencia, que se refiere al dominio del idioma como sistema. Este sistema interno de conocimiento subyace a la actuación, a la palabra en el estado de diccionario, a la palabra bajo el yugo de la ley, ya que el sentido (tanto de la construcción lingüística como la construcción de nuestra subjetividad) no existe en estado de anterioridad discursiva, no poseyendo,

de esta manera, valor *a priori,* ya que este resulta de cierta relación entre los significantes en la cadena sintáctica que, a su vez, aparece sumergida en el conjunto de condiciones de la producción discursiva.

Con relación a la primera clave de interpretación, nos parece que tenemos en *Historias de Cronopios y de Famas* una red de palabras que sensorialmente subrayan el hecho de que, como los seres humanos, las palabras poseen un cuerpo antes de que signifiquen algo. Así, estaríamos delante de un juego lingüístico en que cada palabra trata de presentarse como desprovista de sentido, cobrando su valor a partir de su melodía antes de apuntarnos en dirección a algún referente o esquema interpretativo a partir del cual solemos interpretar no solo el lenguaje en nuestra comunicación cotidiana sino también la constitución de nuestra identidad (afirmación que sostenemos aquí con base en lo que aparece en *Instrucciones para llorar*, en la página 3, «Para llorar dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes en los que no entra nadie, nunca»).

LA LENGUA IMPLÍCITA: UNA LIBERTAD LATENTE

> «O que diz este jazz que é improviso? diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva (…) Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido (…) E esta é uma festa de palavras (…) A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim.» Clarice Lispector, *Água Viva*.

En la ruta abierta por esta cita, abogamos por que el lenguaje en estos cuentos no esté solamente al servicio de las ideas, de los significados, de las abstracciones, ya que también creemos que en estos golfos *«no entra nadie, nunca»*. Como si fueran notas musicales, vibran, reverberan, permanecen, prestándose de este modo a provocarnos sensaciones corporales que nos despiertan hacia otro lenguaje. Como una de las huellas que nos permitieron dicha interpretación, citamos una explicación metalingüística que nos ofrece el propio Cortázar en la página 60 de Rayuela:

> «como anterior al jazz (…) había nacido la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y mejor que el esperanto (…) hot y jazz cerebral, una música-hombre (…) una música que permitía reconocerse (…) es inevitable (…) algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore (…) los reincorpora al oscuro fuego central olvidado, torpe y mal y precariamente los devuelve a un origen traicionado.»

A raíz de estas palabras, desprendemos que para Cortázar existe algo que es universal justamente por la senda abierta a todas posibilidades de interpretación.

Este universal es «inevitable» y nos «reincorpora al oscuro fuego central olvidado», de la misma manera que el monolingüismo derrideano es «insuperable, indiscutible» y nos «habrá precedido desde siempre», constituyéndonos, dictándonos «hasta la ipseidad de todo». Asimismo, a partir de la explicación expuesta, nos damos cuenta de que para Cortázar la lengua no es mera representación sonora del mundo de las cosas, sino que constituye un mundo propio, posee corporalidad; es una «música-hombre» que de modo cuantitativo y cualitativo se distingue del esperanto –que se propone como instrumento de comunicación universal– y que reivindica su valor e independencia a partir de dicha materialidad musical. Lo que presenciamos aquí es cierta apología a una suerte de antropofagia del idioma nacional por nuestra isoglosa, por nuestro pergamino personal, única posibilidad de hacer que la lengua impuesta nos toque, nos incremente, nos encandile, nos encandezca, nos reincorpore «al oscuro fuego olvidado (…) un origen traicionado». Al fin y al cabo, «un buen mapa de Roma es rojo como Roma», como aparece en la página 9 de *Historias de Cronopios y Famas,* subrayando el hecho de que las fieles representaciones conservan las características definitorias de lo representado.

Por consiguiente, si nuestra posible traducción se relaciona a alguna pantomímica partitura musical, también debería serlo así la lengua nuestra de cada día, ya que esta lengua tomada como instrumento colectivo de comunicación, en el último extremo, no sirve para que representemos el mundo y nos comuniquemos entre los seres humanos, por no relacionarse con la verdad de cada uno, como ya se ha mencionado más de una vez en la obra en la que aquí nos centramos. Aquí ponemos un fragmento del cuento *Qué tal, López,* de la página 43, para que analicemos los motivos por los cuales entendemos que en esta obra existe una denuncia sobre la inexistencia de una efectiva comunicación entre los sujetos:

> «Un señor encuentra a un amigo y lo saluda, dándole la mano e inclinando un poco la cabeza. Así es como cree que lo saluda pero el saludo ya está inventado y este buen señor no hace más que calzar en el saludo (…)
>
> Ahí viene López:
>
> –¿Qué tal, López?
> –¿Qué tal, che?
>
> Y así es como creen que se saludan.»

Como se vislumbra, los señores no se saludan efectivamente, ya que lo que hacen es repetir un gesto por todos conocido y memorizado, automatizado. Desde otro prisma, sabemos que de acuerdo con las funciones comunicativas tales como están descritas por Jakobson (1997), la *función fática* desempeñada por los saludos no transporta ningún mensaje, incidiendo solamente sobre el canal comunicativo y prestándose más bien a abrirlo, cerrarlo o mantenerlo. En el ejemplo en cuestión, como se trata de un saludo, serviría para abrir este canal; sin embargo, como defendemos aquí, no se abre el canal en el sentido del estreno, en el sentido inaugural, sino que se retoma un acto mecánico, maquinal, moribundo, actualizándolo como si se tratara de cierta comunicación.

Ya en otro cuento, *El almuerzo*, que aparece en la página 69, leemos:

> «No sin trabajo un cronopio llegó a establecer un termómetro de vidas (…) Por ejemplo, el cronopio recibía a un fama, una esperanza y un profesor de lenguas. Aplicando sus descubrimientos estableció que el fama era infra-vida, la esperanza para-vida, y el profesor de lenguas inter-vida. En cuanto al cronopio mismo, se consideraba ligeramente super-vida, pero más por poesía que por verdad.
>
> A la hora del almuerzo este cronopio gozaba en oír hablar a sus contertulios, porque todos creían estar refiriéndose a las mismas cosas y no era así. La inter-vida manejaba abstracciones tales como espíritu y conciencia, que la para-vida escuchaba como quien oye llover – tarea delicada. Por supuesto, la infra-vida pedía a cada instante el queso rallado, y la super-vida trinchaba el pollo en cuarenta y dos movimientos (...).»

Como formulamos con la lectura de este fragmento, de una manera muy bien humorada, Cortázar vuelve a cuestionar la supuesta comunicación existente entre los seres humanos. De acuerdo con este párrafo, la relación entre los hombres que se da vía lenguaje es una ilusión interpretativa, ya que el contacto se da a partir de la escucha de cada uno, de la experiencia anterior que cada uno compartió y de las formaciones discursivas e ideológicas a las cuales está sometido.

En esta línea, Cortázar sigue argumentando que, además de constituir una realidad paralela a la que vivimos, las palabras muchas veces están en desacuerdo con este mundo, sirviendo para paralizarlo, estancar el flujo de la vida y la posibilidad de alguna especie de creatividad, siendo concebida como «una fría maquinación preestablecida, horrendamente impresa en chapas de bronce o de esmalte, tablas de la ley inexorable que aplastan la sencilla espontaneidad», como vemos en la página 32. En una narrativa donde se va ensanchando nuestro taponamiento vital vía lenguaje, a través del *nonsense*, las palabras sofocan las posibilidades de vida en *Fin del mundo del fin*, en la página 39:

> «Primero las bibliotecas desbordarán de las casas; entonces las municipalidades deciden (…) sacrificar los terrenos de juegos infantiles para ampliar las bibliotecas. Después ceden los teatros, las maternidades.»

Como ejemplo usual del hecho de que las palabras muchas veces le quitan vida a las acciones o impiden su consecución al entrar en su lugar, tenemos el refrán: «Perro ladrador, poco mordedor». Desarrollando esta perspectiva hacia lo increíble (estoy refiriéndome al cuento *Acefalia* de la página 41), así como decir que se quiere no es lo mismo que querer (qué cursilería...), decir que «a un señor le cortaron la cabeza» no es lo mismo que cortarle la cabeza a un señor. Tanto es así que el señor sigue vivo y empieza a recuperar progresivamente los cinco sentidos del cuerpo. Lo que se ratifica aquí, bajo nuestro prisma de análisis, es una independencia del orden del discurso, un desajuste entre el mundo lingüístico y el mundo de las cosas, y una posterior afirmación de que estos mundos corren como dos rectas paralelas, de modo que nunca sucederá su encuentro.

Es interesante notar que este corte con la tradición lingüística se establece a partir de un lance ilícito, de una risa que nos escara el cuerpo y a la vez escupe y nos produce cierta catarsis. La risa es de una maleza malograda, ya que es también pureza y acaba atrapándonos justamente por su seducción tierna, que tropieza en lo desautorizado, pero por eso se salva mientras transita al margen, como aparece en *Instrucciones para matar hormigas en Roma*, en la página 9:

> «Habría que encontrar el corazón que hace latir las fuentes para precaverlo de las hormigas (…) Después se irá viendo cómo en esta mano de mármol desarrollado las venas vagan armoniosas, por placer de aguas, por artificio de juego, hasta poco a poco acercarse, confluir, enlazarse, crecer a arterias, derramarse duras en la plaza central donde palpita el tambor de vidrio líquido, la raíz de copas pálidas, el caballo profundo. Y ya sabremos dónde está, en qué napa de bóvedas calcáreas, entre menudos esqueletos de lémur, bate su tiempo el corazón del agua. Costará saberlo, pero se sabrá (…) Y nos iremos en un tren nocturno huyendo de lamias vengadoras, oscuramente felices, confundidos con soldados y monjas.»

Como podemos sentir al leerlo, en el cuento (como metonimia del libro como un todo) hay un olor a siniestro que nos mete algo de miedo al prometernos lo impalabrable, que por su turno resbala en el placer de la invención de su (im)posibilidad. Aquí, el placer no se separa del pavor, del mismo modo que la vida no se desvanece de la muerte, la lamia que seduce también asusta, y es en los escombros que se esconde el corazón. Confusión que nos cuesta saber, felicidad oscura, cuerpos que se confunden «con soldados y monjas». ¿Cómo desenredar el cuerpo de la opresión que lo sostiene? Asimismo, para rescatar la jerga de Althusser, ¿se mantendría el cuerpo por sí mismo si no fuera por el efecto de sustentación y totalidad del sentido que desarrolla la opresión aquí representada por los soldados como Aparato Represor del Estado, y las monjas, como Aparato Ideológico del Estado? Como subrayamos, la fuga es nada menos que el fin del cuento, lo que cierra la narrativa y le ofrece sentido, aunque esta se escabulla en el *nonsense*. Sospechamos que en la obra de Cortázar el cuerpo no se distingue del deseo, aquí descrito como la musicalidad que nos mueve, una senda insondable, como el monolingüismo derrideano que me habla, que me toca, como tampoco se distingue de la represión y del movimiento que se produce en la tentativa de su fuga, como vislumbramos en «nos iremos en un tren nocturno huyendo de lamias vengadoras, oscuramente felices, confundidos con soldados y monjas», aquí leído como la norma lingüística, la imposición que nos confunde.

Si, como estamos argumentando, el cuerpo no se distingue de la musicalidad que lo embala y tampoco de la represión de la cual huye, sugerimos que el sujeto sea movimiento. En tal caso, ¿de dónde sale y adónde va a parar dicho movimiento? Lejos de presentarse como una pregunta retórica, traemos nuevamente a Derrida para que nos ilumine en esta ruta en la que perseguimos alguna respuesta *(¿qué demonios hace el Iluminismo en este texto?)*. Según el filósofo, no hay para el monolingüe más que lenguas de llegada que no llegan a lograrse, ya que «no saben de dónde parten, a partir de qué hablan y cuál es el sentido de su trayecto.

Lenguas sin itinerario, y sobre todo sin autopista de no sé qué información». Como ese monolingüismo es del otro, no me pertenece, lo recibo de un extraño que me visita; por ende, es una lengua que me maravilla pero me molesta, me extasía y me intimida a la vez. A partir de una contradicción que quizás sea dialéctica *(¿existe o no existe algún tipo de diálogo?)*, Derrida (Derrida, 1996: 61) considera el monolingüismo de cada uno como una promesa y una amenaza que igualmente nos arrastra hacia un engranaje ineludible:

> «Ese deseo y esta promesa hacen correr a todos mis espectros. Un deseo sin horizonte, porque en eso reside su oportunidad o su condición. Y una promesa que ya no espera lo que espera: allí donde, tendido hacia lo que se consagra a venir, sé por fin que ya no debo discernir entre la promesa y el terror.»

Como vemos, la promesa es perezosa en el sentido de no cumplirse nunca. No obstante, es productiva porque nos ofrece combustible para que sigamos abriendo paso. A su vez, el terror la amenaza, hace que de ella huyamos pero, paradójicamente y probablemente por venir anclada a la promesa, también es objeto de una búsqueda abisal, y acaba por lanzarnos hacia la solución del secreto del engranaje que nos atrae y absorbe, una suerte oscura que nos fagocita, como aparece en Derrida (Derrida,1996: 54).

> «una gracia por la que habría que agradecer a no sé qué potencia arcaica (…) El día que sepa a quién dar las gracias, lo sabré todo y podré morir en paz. Todo lo que hago, en especial cuando escribo, se parece al juego de la gallina ciega: quien escribe, siempre con la mano, aunque se valga de máquinas, tiende la mano como un ciego para tratar de tocar a aquel o aquella a quien pueda agradecer el don de una lengua (…) A pedir gracia también. Mientras que la otra mano, otra mano de ciego, procura, más prudente, proteger –la cabeza en primer lugar– contra la caída, contra una caída prematura; en una palabra, contra la precipitación.»

Si colgamos esta confesión personal es porque nos parece bien subrayar el hecho de que el lenguaje toma parte de un juego peligroso pero prometedor, ya que ahí uno puede estrellarse pero también estrenarse; así, las palabras funcionan como trampolines y trampas en un mismo trayecto. Resaltamos aún que «en un mismo trayecto» en este contexto se refiere al hecho de que tanto el trampolín como la trampa están en el mismo lugar, así como el hecho de que este lugar es el mismo desde siempre.

Por lo tanto, aquí tenemos una denuncia de que la dirección del movimiento sobre la cual nos preguntábamos es ficticia, ya que tanto los movimientos como las palabras son los mismos desde siempre, como indica Cortázar en la página 41, al lamentar que nuestro sistema lingüístico está formado por «palabras de consuelo y esperanza muy hermosas en sí, lástima que con cierto aire de usadas, de dichas muchas veces, de gastadas a fuerza de sonar y sonar».

Al denunciar la vejez de las palabras, creemos que uno de los efectos de sentido posibles es una polémica alrededor de la punzante noción de originalidad, de la imperiosa necesidad de distinguirse del otro que nos abarca en la actualidad. Todo está dicho desde siempre, por ello, aunque podamos decir lo que queramos, combinar las palabras conforme más nos aplazca, nos parezca innovador o revolucionario, estamos condenados a la repetición (como cuando decimos: «¿Qué tal, López?»), a la imposibilidad de renovación, pues las palabras están colmadas de polvo, cargando y siendo cargadas a la vez por una historia bajo la piel, entre el significante y el significado que se reaviva a cada acto de enunciación.

Menos mal que la actuación vale más que el sistema lingüístico. A lo mejor si estuviese de acuerdo con esta dicotomía establecida por Chomsky, y defendida por Cortázar, ya tendría aniquilado este texto. Aunque nos esté prohibido lo totalmente nuevo, creo que, con algunos cambios en las condiciones de producción, vamos transformando el sentido de las palabras; a su vez, algunos arañazos en el cuerpo de las palabras serían capaces de significar la realidad de modo distinto. Si la relación que se establece con la lengua es de lucha, es un cuerpo a cuerpo entre el anhelar y el rechazar, subrayo que solamente cuando se escribe con todo el cuerpo, en una escritura del querer, existe la posibilidad de alguna relación con la lengua. En este punto casi final del texto, también me gustaría resaltar la interpretación, que aquí se asume, de que la lengua no se estructura con palabras que pretenden comunicar cualquier sentido sea el que sea, sino con la escritura entre líneas, con lo que se genera mientras las palabras se mueven, con lo que las envuelve y va más allá de ellas.

LA LENGUA COMO CUERPO DEL QUERER: ALGUNAS PALABRAS DE CIERRE

> «Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real (…) Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa. Quero escrever-te como quem aprende (…) E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa (...)
>
> O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão.» Clarice Lispector, *Água Viva*.

Ponemos un punto final a este devaneo acordándonos de que lo que hace Cortázar en *Historia de Cronopios y Famas* es querer jugar con las palabras. Sin embargo, al intentar hacerlo, va desnudándonos el proceso de producción lingüística, tal como la comprendemos en el esquema comunicativo, como una farsa, una falacia, ya que solamente podemos jugar con las palabras porque a ellas también les seduce el juego; la verdad es que nos enseña que las palabras son seres tan juguetones (si no más) como nosotros mismos. Así, acaba por denunciar a las palabras en su situación de seres mucho más vividos y listos que el propio escritor, ya que siempre se imponen en sus reglas de combinación y en su producción de sentidos, lo que en el último extremo nos apunta el hecho de que las palabras

sean quienes juegan con el autor, del mismo modo en el que siempre juegan con nosotros en la comunicación cotidiana (situación que se intensifica, por ejemplo, en el proceso de escritura de este texto, ya que no lo hago desde mi lengua materna, y en las clases de lengua extranjera, escenario donde actúo profesionalmente, y en el que, con mucha nitidez y frecuencia, las palabras se personifican como trampas).

Ya basta de palabras. Vaya mundo temible el de las palabras, donde para decir que ya no las queremos, estamos condenados a quererlas y a decirlas una vez más...

BIBLIOGRAFÍA

Althusser. L. P. (1998). *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro (7.ª ed.): Graal.

Bakhtin, M. (2006). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. SP: Hucitec.

Chomsky, N. (1957). *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton.

Cortazar, J. *Historia de Cronopios y Famas*. Documento de internet disponible en <http://tertuliasanagustin.blogspot.com/2009_01_09_archive.html>.

Cortázar, J. *Rayuela*. Documento de internet disponible en <http://www.librosgratisweb.com/html/cortazarjulio/rayuela/index.htm>.

Derrida, J. (1996). *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Documento de internet disponible en: <http://www.scribd.com/doc/7340646/Derrida-Jacques-El-Monolinguismo-Del-Otro>.

Diccionario de la Real Academia Española. (2001). 22.ª edición. Documento de internet disponible en <www.rae.es>.

Jakobson, R. (1997). «Lingüística e Poética». En: *Lingüística e Comunicação*. SP: Cultrix.

Saussure, F. (1969). *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix & Edusp.

Travaglia, L. (2002). *Gramática e interação: uma proposta para o ensino de gramática para o 1 e 2 graus*. SP: Cortez.