

CUADERNOS DE
R E C I E N V E N I D O

MARKUS KLAUS SCHÄFFAUER

La “farmacia” del *diálogo criollo*:
la innovación de un género antiguo
a través de la oralidad

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/9

*Publicação do Curso de Pós-Graduação
em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editor: Jorge Schwartz

Assistente Editorial: Gênese Andrade

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas

S322 Schäffauer, Markus Klaus

La "farmacia" del diálogo criollo: la innovación
de un género antiguo a través de la oralidad/
Markus Klaus Schäffauer. - São Paulo:
Humanitas/
FFLCH/USP, 1998.
26p (Cuadernos de Recienvenido, 9).

ISSN: 1413-8255

1. Literatura Hispano-Americana 2. Oralidade
3. Literatura popular 4. Platão I. Título II. Série

CDD 868.9

Catálogo: SBD/ FFLCH



© *Copyright* 1998 do autor.

Os direitos de publicação desta edição são da Universidade de São Paulo.
outubro/ 1998

NOTA EDITORIAL

Esta conferência de Markus K. Schäffauer é uma inspirada contribuição ao estudo dos registros da oralidade nas literaturas do Sul, especialmente da Argentina e do Brasil.

As normas do “bem falar” e da “escrita correta” estabelecidas pelas metrópoles (Espanha e Portugal) sofrem modificações radicais a partir do momento em que as caravelas zarparam para o Novo Mundo. Os discursos adquirem novos contornos e os fluxos migratórios contaminam as falas cotidianas e os registros literários. Para destacar estas diferenças que, em dado momento, criaram um certo pânico entre os puristas da linguagem, apegados às normas ditadas pelas academias, Schäffauer detém-se com originalidade nas literaturas gauchescas e de cordel, nas histórias em quadrinhos e nos “poemas criminais” das prisões do Rio de Janeiro. Os fluxos migratórios dos grandes centros urbanos do início do século (Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo) acentuaram estas novas formas de expressão lingüística, produzindo o “cocoliche” argentino assim como o português macarrônico, que sobrevivem em certos registros literários da época. Iniciativas para dar legitimidade a estes novos gêneros, foram o crioulismo de Borges dos anos vinte, certa poesia pau-brasil de Oswald de Andrade e o projeto da gramatiquinha de Mário de Andrade. Formas de fazer da oralidade um discurso fundacional das novas nações americanas.

Esta contribuição, além de enriquecer, na sua abordagem comparativa e diacrônica (a tradição platônica), os estudos sobre a oralidade, marca a presença do intelectual e do amigo da Universidade de Freiburg, que passou um intenso ano de atividades entre nós para nos ensinar um pouco as nossas próprias linguagens.

J.S.

La “farmacia” del diálogo criollo: la innovación de un género antiguo a través de la oralidad

Platón,
aquél que solamente escribió
lo que Sócrates habló
y no quiso escribir

Introducción

Si la oralidad ya parece ser ajena a la literatura por definición, lo es doblemente con respecto a la literatura latinoamericana. Donde entra la letra escrita del vencedor, cede la palabra oral del vencido. La ciudad letrada acaba con la comarca oral. Y si tenemos huellas de la visión del vencido, entonces se debe a residuos orales en las novelas de los transculturadores. Éste es más o menos el cliché que predomina hasta hoy en los estudios latinoamericanos. Por eso, el crítico suizo Martín Lienhard, aún en 1990, puede llegar a excluir el Río de la Plata del mapa de la oralidad, así como también, en parte, Brasil, por situar la oralidad más bien en los países andinos, allí donde había y todavía hay culturas indígenas, mientras que en las “regiones más europeizadas (sobre todo en la Argentina, Uruguay y Chile, en parte también en Brasil), la discusión literaria del discurso oral ya no ocupa un primer plano”.¹

Esta exclusión sorprendente es en buena parte el resultado del discurso “exotista” de la crítica literaria europea y angloamericana, pero también de la crítica “auto-exotista” que consecuentemente se produjo en tierras americanas: ésta tiende a considerar la oralidad como algo ajeno, ora en el tiempo ora en el espacio, como si no tuviera lugar en el aquí y ahora. Sin embargo, lo oral es al mismo tiempo para muchos críticos algo “presente”,

.....
¹ Trad. mía del original alemán: “in den stärker europäisierten Gebieten Lateinamerikas (vor allem Argentinien, Uruguay und Chile, teilweise Brasilien) [...] die literarische Auseinandersetzung mit dem mündlichen Diskurs kaum mehr an der Tagesordnung” (Lienhard 1990: 277s.).

que, por definición, lo declaran “ausente” cuando se trata de literatura. El discurso oral parece ser así un objeto casi exclusivo de la lingüística. Ésta puede ocuparse de la oralidad real y presente. Más allá de su presencia real en el espacio y en el tiempo, la oralidad es objeto de los antropólogos y de los etnólogos: en las lejanías de África o de la Región Amazónica, cuando buscan la oralidad de los “primitivos” en el espacio, y en la antigüedad griega o precolombina, cuando la buscan en el tiempo. Entonces es lógico que los críticos sólo encuentren “huellas” o “residuos” de lo oral en la literatura y que le den el nombre de “oralidad fingida” o “ilusión de oralidad”.² Para ellos, ya lo dijo Platón: el poeta es un mentiroso que debería ser expulsado de la *res publica* y, cuando se trata de un poeta letrado que usa la palabra oral, es dos veces mentiroso...

De una manera muy curiosa e involuntaria, se confirma aquí algo que Mijail Bajtín ha observado con respecto al *skaz*. Los críticos rusos solían comprender esta técnica rusa de narrar como una imitación literaria del discurso oral. Bajtín, sorprendentemente, rechaza esta posición, afirmando que el problema del *skaz* no es tanto que se oriente hacia el lenguaje oral, sino que se oriente, en primer lugar, hacia el discurso de algún otro y sólo en segundo lugar, y como consecuencia, hacia el lenguaje oral: “in the majority of cases *skaz* is above all an orientation toward someone else’s speech, and only then, as a consequence, toward oral speech” (Bajtín 1984: 191s.).³

Creo que Bajtín acertó en una cosa fundamental: el problema de la oralidad literaria es ante todo una cuestión del discurso del otro y sólo en un segundo momento y como una consecuencia, una cuestión del lenguaje oral. Por tanto, falta ver la oralidad como discurso, más precisamente como discurso de la diferencia, y, llevándolo a un extremo, como discurso sobre la otredad. En este sentido hay que comprender la oralidad literaria como una oralidad discursiva que establece un nexo entre oralidad y otredad.

² Cf. Schäffauer 1997: 228.

³ “The problem of *skaz* was first brought to the fore in our scholarship by Erich Eikhenbaum. He perceives *skaz* as an orientation toward the oral form of narration, an orientation toward oral speech and its corresponding language characteristics [...]. He completely fails to take into account the fact that in the majority of cases *skaz* is above all an orientation toward someone else’s speech, and only then, as a consequence, toward oral speech” (Bajtín 1984: 191s.). Sobre la discusión acerca del *skaz*, cf. Schäffauer 1998a: 38ss.

Ahora bien, me parece importante reconocer esta premisa cuando analizamos la oralidad en el género del *diálogo criollo*, puesto que allí se pregunta por la oralidad en "otra literatura", o sea, en un tipo de literatura popular que normalmente no pertenece al canon de la crítica literaria, con excepción, tal vez, de la obra de Fray Mocho.

Si queremos estudiar la oralidad en un género de la literatura popular, conviene recordar que esto de antemano podría implicar una contradicción, al menos si adoptamos el criterio que Jorge Luis Borges propuso para distinguir entre *poesía gauchesca* y *poesía popular*:

Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el *Paulino Lucero*, con el *Fausto*, para advertir esa diferencia, que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas de amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de la palabra nativa, una profusión de color local.

(Borges 1989 I: 268)

Aunque Borges no usa aquí el término "oralidad", cuando sostiene que los poetas gauchescos "cultivan un lenguaje deliberadamente popular", ciertamente podemos hasta traducir su expresión "lenguaje deliberadamente popular" por "lenguaje o registro oral".

Ahora bien, es evidente que Borges, al formular este criterio de distinción, no está pensando en el género del *diálogo criollo*, a pesar de conocerlo bien.⁴ Está pensando, en primer lugar, en la *poesía gauchesca* y, en segundo lugar, en "cualquier colección de poesías populares". Pero en el fondo, Borges está proponiendo aquí no un criterio filológico de "lo popular", sino una auto-distinción del proyecto vanguardista: pretende distinguir la propia poesía urbana a la vez de la *poesía gauchesca* pseudo-popular y pseudo-rural, por un lado, y de la *poesía culta* cosmopolita de Leopoldo Lugones, por el otro. De ahí el afán del Borges de la década del 20 de presentar a

⁴ Esto puede comprobarse, por ejemplo, en los ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, en donde Borges señala que "Fray Mocho y su continuador Félix Lima son la cotidianidad conversada del arrabal" (Borges 1926: 22).

Evaristo Carriego como un verdadero poeta popular urbano: El Carriego según Borges resulta ser el precursor popular que al poeta del *Fervor de Buenos Aires* le hacía falta para su propia poesía urbana y, por supuesto, culta. Sin embargo, a la hora de atribuirle a Carriego el hecho de ser el poeta popular del suburbio por excelencia, Borges necesita censurarlo según el criterio antes mencionado, puesto que éste podría ser aplicado también a la poesía de Carriego.⁵ Es el propio Borges quien nos refiere la existencia de “algunas décimas en lunfardo que Carriego se desentendió de firmar” (Borges 1989 I: 118). Pero en lugar de sacar la conclusión de que Evaristo Carriego ya no corresponde a su concepto de un poeta popular por haber cultivado deliberadamente un lenguaje popular, Borges tiende a reducir la heterogeneidad cultural de la poesía de Carriego al relegar sus versos lunfardescos a “Páginas complementarias” (141) de la obra, a la manera de un suplemento que contradice la versión purificada del poeta popular.

Vemos que el criterio de Borges para determinar lo que es popular es discutible. Si los poetas gauchos de la época colonial cumplían el criterio establecido por él, nadie lo puede saber a ciencia cierta; tal vez podamos suponerlo, tomando como base ciertas prácticas que parecen continuar la *poesía gaucha* hasta la actualidad.⁶ Pero la suposición de una práctica continua y el remedio de reemplazar la falta de documentos históricos por “cualquier colección de poesías populares” no pasan de ser analogías problemáticas.

Esto lo podemos demostrar fácilmente: primero volviendo el propio argumento de Borges sobre sí mismo y después mediante ejemplos de otros géneros.

a) Aceptemos el punto de partida del criterio de Borges que dice que los poetas populares imitan a los poetas cultos. Muy bien, pero ¿qué pasa cuando los poetas cultos imitan a supuestos poetas populares desconociendo el criterio de Borges? Ésta fue la práctica poética durante muchos siglos de la literatura occidental: cuando el poeta culto quería imitar a un personaje del vulgo, tenía que imitar también la lengua vulgar. La imitación culta no

⁵ Que el criterio sirve no sólo en el caso del registro oral del (*habla*) *gauchesco* sino también en el del *lunfardo* para delatar al poeta culto, lo confirma Borges en una reseña que data del mismo año que la redacción de su biografía *Evaristo Carriego*: “los hombres de las orillas versifican en lenguaje corriente; los cultos, en trance de fingirse orilleros, en denso y deliberado lunfardo” (Borges 1929: 53).

⁶ En este sentido Ángel Rama ya criticó las especulaciones sobre gauchos y en especial sobre “su manejo de letras tal como habría quedado testimoniado en cantares y ‘payadas’ de los que muy poco se ha conservado, seguramente menos que el mito que los ampara” (Rama 1977: ix).

dependía del lenguaje realmente hablado, sino de las convenciones del género: si este es bucólico, debe imitar también un lenguaje bucólico. Si es urbano, debe imitar un lenguaje urbano. Si el tema es trágico, un lenguaje noble; si es satírico, un lenguaje obsceno, y así sucesivamente. Ahora bien, si el poeta popular imitara aquella, a su vez, imitación culta, llegaríamos a la falsificación del criterio borgeano. Para poder aceptarlo tendríamos que ignorar justamente el criollismo argentino popular que consistió en la imitación popular de la imitación culta de la imitación popular... Frente a este círculo vicioso se nos revela que el criterio de Borges sirve probablemente para ciertas fases culturales, para ciertas capas sociales y hasta para ciertos géneros poéticos, siempre relacionados a una época histórica limitada, pero de ninguna manera sirve como un criterio filológico universal.

b) Si observamos diferentes expresiones de la literatura popular en diferentes países, vemos que el uso de un registro oral depende antes que nada de una tradición literaria que lo divulga. En Brasil podemos postular la falta de esa tradición hasta comienzos del siglo XX.⁷ La *literatura de cordel* es un buen ejemplo de una poesía popular que permite aplicar el criterio de Borges (casi) sin reserva alguna: el lenguaje de estas producciones populares suele orientarse más o menos siguiendo la norma poética vigente, y las pocas ocasiones en que excepcionalmente se aparta de ella parecen responder a una cierta ingeniosidad popular y, a veces, a una simple ignorancia por parte del compositor o del transcriptor, pero de ninguna manera al culto de un lenguaje especial. El *dialecto caipira o caipirés*,⁸ que Chico Bento usa en la actualidad en las historietas brasileñas de Maurício de Sousa,⁹ nunca entró en los folletos de la *literatura de cordel* (por lo menos así lo constaté en aquellos que fueron compilados en las antologías del género), aunque sí entró ya a partir de comienzos del siglo XX en los *cuENTOS regionalistas* de narradores como Valdomiro Silveira, Cornélio Pires y otros. Tampoco entró el *português macarrônico* en el género *chico* brasileño con el mismo ímpetu como lo hizo el *cocoliche* en el género *chico criollo*: la falta de antologías brasileñas de este género ya revela la poca atención que les mereció ese género a los críticos del teatro brasileño. Se sabe, eso sí, que

⁷ Cf. Meyer-Koeken 1991.

⁸ El primer término fue creado por Amaral en 1920; el segundo lo tomo de la presentación del CD-Rom *Chico Bento. Um dia na roça* de Maurício de Sousa.

⁹ Cf. Sousa 1998.

los dramaturgos populares de São Paulo llegaron no sólo a imitar el género *chico criollo* (que tanto éxito tuvo en el Río de la Plata), sino también el uso del *cocoliche* al incorporar el lenguaje mixto de los inmigrantes italianos.¹⁰ Sin embargo, las piezas de un acto que se publicaron por ejemplo en *Eu sei tudo*, una revista brasileña de la década del 20, indican que la aceptación de registros orales se encontró también con reservas en el sector popular: al menos las piezas publicadas en esta revista popular carecen de cualquier afán de cultivar tales registros.

Algo semejante podríamos decir de la *literatura das prisões*, que se ha registrado en una pequeña serie de ensayos aparecidos en la revista *Ilustração Brasileira* de 1913. El autor de los ensayos cita a la manera de una pequeña antología varias obras de los “poetas criminales” de las cárceles de Rio de Janeiro. Esto permite observar que en ninguno de los diferentes géneros practicados por los criminales se usa la *gíria* — el equivalente del *lunfardo* argentino — y que éstos se orientan sin excepción siguiendo la norma culta, por problemático que les resulte a veces su imitación. El único que sí usa la *gíria* para clasificar los criminales a la manera de un Fray Mocho¹¹ es el propio autor de los ensayos:

Salles é um profissional do crime. Ladrão arrombador, *escruchante*, para usar a classificação da *gíria*. [...] Na verdade, existem *punguistas* que podiam ser professores de idiomas, *escruchantes* que tanto manejam o pé de cabra como a penna e *escrocs* que fazem a cada momento *psychologia* como Mr. Jourdain, que fazia prosa... sem o saber.

(Carvalho 1913: I: 369 y III: 406)

Esta clasificación de géneros y autores — que parece creada para corresponder al criterio de Borges — nos muestra de forma ilustrativa que, a pesar de todo, es muy discutible en que medida estos u otros géneros brasileños son el producto de autores populares, independientemente de la validez del criterio borgeano. Es aquí el autor criminológico quien usa la *gíria* al igual que un Dellepiane¹² brasileño, lo que confirma muy bien el criterio de Borges, pero entre los “poetas criminosos” encontramos uno “que

¹⁰ Cf. Silveira 1976 y Schäffauer 1998.

¹¹ Cf. Schäffauer 1998a: 180.

¹² El estudio *El idioma del delito* (1894) de Antonio Dellepiane — el primer intento de registrar el argot de los delincuentes argentinos — contribuyó, no en poco, para la divulgación del *lunfardo*.

é um verdadeiro archetypo da degeneração” y que, sin embargo, compuso un “trabalho intitulado *Ignorancia e instrucção no terreno da delinquencia*, em que cita Lombroso, Garofalo e Colajani” y en donde “o bandido expõe conceitos philosophicos e theorias moraes, aliás furtados aos trabalhos modernos de criminologia” — como anota el criminólogo escandalizado —, “para sustentar que ‘admittir que a ignorancia seja a procreadora do delicto, é uma contradição tão real quão positiva, porque a instrucção, a base do desenvolvimento da intelligencia, longe de ser um elemento diminutivo da criminalidade é um factor para a sua expansão, e um copioso affluente do crime” (Carvalho 1913: III: 406).

Podemos concluir entonces que el criterio borgeano resulta problemático para determinar lo que es “lo popular”.¹³ Es válido para el caso de cierta poesía popular como por ejemplo la de la *literatura de cordel*, pero ésto tiene que ver, antes que nada, con la falta de una tradición literaria que aproveche el recurso de lo oral.¹⁴

¿Qué es el género diálogo criollo?

Después de haber relativizado el criterio borgeano que niega el uso de registros orales por parte de autores populares, cabe describir el *diálogo criollo* como un género popular que justamente se caracteriza por el uso de tales registros. Se trata, en el fondo, de un diálogo convencional como lo conocemos de cualquier novela realista que usa el discurso directo entre dos o más protagonistas. Encontramos ese tipo de diálogo en su forma más pura en el drama realista: la representación inmediata del discurso de los protagonistas, sin intervención de un narrador. Sin embargo, el *diálogo criollo* se distingue del diálogo convencional narrativo o dramático por una serie de particularidades:

¹³ Al respecto de “lo popular” cf. García Canclini 1984, ²1995 y Schäffauer 1998a: 150, nota 144.

¹⁴ Una prueba más en este sentido es la suerte de *Antônio Chimango*, un *poema gaúcho* de 1923, que en su tiempo fue censurado y que prácticamente sigue siendo ignorado (cf. Martins 1980). La *literatura gaúcha* no llegó nunca a convertirse en una tradición literaria de peso nacional como en el Río de la Plata, ni tampoco logró establecer el *habla gauchesco* como prototipo literario de un registro oral. Por eso, podríamos invertir la hipótesis de Martín Lienhard según la cual tampoco en Brasil la discusión literaria del discurso oral ocupa un primer plano, aduciendo que la literatura brasileña recién está llegando a ocupar ese plano a partir de la vanguardia. Contrariamente, en el Río de la Plata, este proceso comenzó unos cien años antes.

- 1) es un diálogo autónomo (no forma parte de algo mayor, sino de la serie)
- 2) comienza *in medias res* (no tiene introducción ni comentario final)
- 3) falta el narrador (sólo aparece en excepciones)
- 4) faltan los indicadores de interlocutor (las fórmulas *inquit* se suspenden totalmente)
- 5) es muy breve (es una “instantánea” de una o dos páginas)
- 6) usa diversos registros orales (dominantemente: el *criollo*)¹⁵

Entre los autores argentinos que han practicado este género, el más importante es, sin lugar a dudas, el entrerriano José S. Álvarez, a quien se conoce más bien por su seudónimo Fray Mocho. Es él quien puede ser considerado como el inventor o mejor dicho como el innovador principal del género. Le sigue el porteño Félix Lima (1880-1943) a quien se considera como una especie de “heredero” de Fray Mocho (cf. Orgambide/Yahni 1970: 381). Heredó no sólo el género, sino también, tras la muerte de Fray Mocho en 1903, el cargo de director de la revista popular *Caras y Caretas*, en la que aparecieron la mayoría de estos diálogos. El hecho de que se los publicara en esta revista de alguna manera confirma que se trataba efectivamente de un género popular urbano. De Fray Mocho se sabe además que él declaraba no tener ninguna pretensión literaria. Consideraba los diálogos como una especie de infraliteratura, por lo menos frente a una crítica que lo acusaba de copiar sin mérito artístico la lengua que se habla en la calle. Aún pocos meses antes de su muerte, era un autor que no se podía citar en conversaciones sobre literatura: “Si la conversación recae sobre escritores, ni por broma citéis a Fray Mocho, porque es prueba de poco refinado gusto y educación deficiente conocer escritores que no se llamen Octave Mirabeau, Lamartine”.¹⁶

Podemos considerar otra prueba de que se trata de un género popular de la época en el hecho de que Fray Mocho fue imitado por varios otros autores. Uno de ellos¹⁷ fue Carlos Correa Luna, quien a su vez parece que

¹⁵ Eduardo Romero, en un estudio de las “breves escenas dialogadas” de Fray Mocho, destaca sobre todo la caracterización de los personajes a través de su habla (cf. Romero 1980: 280).

¹⁶ Eustaquio Pellicer, “Sinfonía” en: *Caras y Caretas*, n. 226, 31 de enero de 1903; cit. por Marín 1967: 25s.

¹⁷ Hay otros dos autores argentinos que parecen haber incurrido en este género: el payador de contrapunto y sainetero ocasional Nemesio Trejo y el gran cuentista del *turf* Last Reason (= seud. de Máximo Saenz).

era un periodista que llegó a ser director de *Caras y Caretas* en una época posterior.

Después de haber presentado las características principales del género y sus autores más conocidos, trataré a continuación de aclarar la "farmacia" del *diálogo criollo*, basándome en textos de Fray Mocho, Félix Lima y Carlos Correa Luna.

El uso de registros orales en Fray Mocho y Félix Lima

Entendemos por "registro oral" un estilo literario particular que difiere de la norma estándar literaria en vigencia. No necesita corresponder a un lenguaje que se hable realmente, pero siempre implica y hasta evoca esa relación semiótica en un nivel connotativo.

¿De dónde vienen los registros orales? La crítica literaria suele buscar el origen de la oralidad literaria preferentemente en la oralidad lingüística. Si la palabra escrita ya en sí es un signo de la palabra hablada, tal como nos lo sugiere la tradición aristotélica desde la antigüedad hasta la lingüística moderna de Ferdinand de Saussure, entonces la palabra escrita que imita la palabra oral parece serlo doblemente: en primer lugar, como signo simple de transcripción y, en segundo lugar, como signo complejo de imitación. Pero si es cierto que la semiótica nos enseña que los signos vienen de otros signos — *omne symbolum de symbolo* —, esto no quiere decir que esa relación siempre tenga que establecerse en la misma dirección, de la oralidad hacia la escritura. Puede producirse tanto una inversión como una emancipación de tal relación: puede aparecer la palabra hablada como signo de la palabra escrita así como también la palabra escrita como signo de otra palabra escrita.

A partir de ahí podemos afirmar que los registros orales no necesariamente vienen del lenguaje hablado en la calle: pueden provenir también de la literatura, de otros registros orales y de otros géneros literarios.¹⁸ En el caso del género del *diálogo criollo* son varias las posibilidades. Entre ellas quisiera destacar tres: el género *gauchesco*, el género *chico criollo* y el género antiguo del *diálogo platónico*.

¹⁸ Para un estudio acerca del origen de los registros orales del género *chico criollo* en otros géneros — y no en el contexto lingüístico — cf. Schäffauer 1998b.

El *género gauchesco* es probablemente el más importante: allí se ha establecido el primer registro oral argentino, el *gauchesco*, que ha servido como padrón para los demás registros, sobre todo para el registro del *criollo*, que deriva directamente del *gauchesco*, siendo su ambiente, en vez de rural, urbano. Le sigue en importancia el *género chico criollo* con sus breves piezas teatrales que, desde 1890, exhibían de manera muy vistosa diversos registros orales, tales como el *gauchesco*, *criollo*, *cocoliche*, *vesre* y *lunfardo*, junto a una serie de otros registros que mezclaban las lenguas nativas de los inmigrantes y el *criollo*. Por eso, algunos críticos suponían que Fray Mocho habría copiado los registros del *género chico* por el hecho de que sus primeros *diálogos criollos* justamente combinaban el *criollo* y el *cocoliche*, que eran las que predominaban en ese género dramático. Efectivamente, podía suponerse que Fray Mocho había llegado a sus *diálogos* partiendo de una escena de *sainete criollo* y simplemente suprimiendo los nombres que indican quién está hablando junto con las acotaciones escenográficas. Pero cuando analizamos los primeros *diálogos* de Fray Mocho, vemos que no se trata de la supresión de los indicadores dramáticos, sino del discurso del narrador. En este sentido me parece relevante observar que tal operación podemos encontrar ya en el modelo clásico del género, en los *diálogos platónicos*. Platón mismo justifica su innovación en el prólogo del *Teeteton* a través de la explicación que pone en boca de su alumno Euclides. Éste explica la manera según la cual procedió para transcribir un diálogo de Sócrates, eliminando las fórmulas intercaladas en el discurso como en el caso en que Sócrates dice hablando de sí mismo “y yo le dije” o “le contesté” o en aquel en que, hablando de sus interlocutores, aclara que “él estaba de acuerdo” o “no consintió”. Platón introduce así un diálogo directo que se asemeja mucho a la técnica dramática y también al *diálogo criollo*, aunque los interlocutores de Sócrates no usen registros orales. Se trata, en fin, de cultores de la retórica griega que saben muy bien que para filosofar tienen que usar un lenguaje adecuado, razón por la cual hay relativamente poca diferencia estilística entre sus discursos. Pero el modelo del *diálogo platónico* fue imitado en los siglos posteriores también en otras áreas del saber y en otras lenguas: el primer texto brasileño de valor literario que se conoce es justamente un diálogo en esta tradición: el “Diálogo sobre a conversão do gentio” del Padre Manuel da Nóbrega de 1556/57. En este diálogo encontramos ya, cuando no un registro oral, por lo menos el estilo humilde del padre Nugueira, que tiene la vulgar profesión de un herrero, al lado del estilo sublime del padre culto Gonçalo Alvarez.

Si es cierto que Platón llega al modelo del *diálogo directo* al suprimir las fórmulas *inquit* para economizar y probablemente también para avivar el diálogo filosófico, la génesis de los *diálogos criollos* de Fray Mocho difiere también en este aspecto, puesto que Fray Mocho llega al modelo del *diálogo directo* al suprimir el discurso del narrador. Quisiera mostrar esta evolución a través de un esquema abstracto de los primeros diálogos fraymochianos (ver anexo). En este esquema he reproducido los cuentos en el orden cronológico de su aparición en *Caras y Caretas*. Se ve que Fray Mocho está partiendo del *cuento costumbrista*; aumenta sucesivamente las partes del diálogo, hasta llegar a una especie de *monodiálogo*. Esto parece haberle resultado un callejón sin salida. También es posible y hasta probable que la crítica le haya hecho vacilar, pues, le reprochaba, como ya he mencionado, que sus *diálogos criollos* fueran una copia sin mérito artístico. De cualquier forma, podemos observar que Fray Mocho retoma el género de una *tradición entrerriana* y abandona el proyecto de desarrollar un género "instantáneo" durante varios meses, hasta volver, a mediados del año siguiente, con un *diálogo criollo* que establece por primera vez el padrón de lo que va a ser el género durante varios años. De los 140 cuentos que se han conservado en diferentes lugares, más de la mitad corresponde a este tipo, que llamo aquí *diálogo criollo*.¹⁹

Es interesante que los primeros intentos de crear un género breve con diálogo directo comienzan no sólo con el registro oral del *criollo*, sino también con el del *cocoliche*. ¿Por qué Fray Mocho usa también el *cocoliche*? En 1898 el *cocoliche* se había establecido ya en el *sainete criollo* como uno de los dos registros principales (de donde viene también su nombre) y desde mucho antes el *español macarrónico* era parte ya del *sainete español*, pues, se lo encuentra desde los sainetes de Ramón de la Cruz en el siglo XVIII.²⁰ Vale la pena reparar en este detalle: el *cocoliche* surgió como un registro teatral y sólo a partir de ahí se aplicó a la lengua hablada de los inmigrantes italianos. Sin embargo, en Fray Mocho, el *cocoliche* de los dos *diálogos* iniciales sirve sólo para caracterizar a los inmigrantes italianos frente a los criollos: los inmigrantes son los mejores comerciantes y los criollos, en cambio, son los mejores amantes. Los unos tienen éxito con el

¹⁹ Acuñé la denominación *diálogo criollo* para referirme a esa serie de textos que hasta la fecha no ha sido estudiado como género.

²⁰ Con respecto al *español macarrónico* en Ramón de la Cruz, cf. Schäffauer 1998b.

negocio, los otros con las mujeres. Esta obvia parcialidad cambia en los *diálogos criollos* posteriores, en los que la crítica costumbrista se dirige también contra los criollos. Pero después de este comienzo llamativo, el *cocoliche* aparece en Fray Mocho sólo en otros diez *diálogos criollos*, o sea, en un diez por ciento del total de su producción, proporción que no corresponde de ninguna manera a su nivel de propagación en la calle, pues, según registra el testimonio contemporáneo de Vicente Quesada, la tercera parte del país usaba a diario el *cocoliche* (cf. Quesada 1902: 169). Es ésto otro indicio de que Fray Mocho no buscaba reflejar fielmente la oralidad de la calle. Al contrario, buscaba perfilar un género breve en el que se expresara la voz del *criollo* de forma directa, tal como lo había hecho José Hernández con la voz del *gaucho*, pero en prosa y en un género “instantáneo” que se adaptara mejor al ritmo acelerado de la ciudad.

Si comparamos ahora los diálogos fraymochianos con los de su “heredero” Félix Lima, estos se distinguen del padrón fraymochiano básicamente en tres aspectos:

- 1) la reaparición del discurso del narrador en muchos casos, aunque no siempre;
- 2) una mayor variedad de registros orales: *cocoliche*, *yiddish*, *alemán*, *ruso*, etc.; y
- 3) el uso de letra cursiva para distinguir los hablantes en algunos diálogos.

La invención de Fray Mocho — que consistía en la eliminación de los indicadores, la supresión del discurso del narrador, la concentración en el registro oral del *criollo* y la brevedad de los diálogos — crea una serie de problemas estéticos, que Félix Lima no supo o no quiso enfrentar de la misma manera.²¹ En fin, prescindir del narrador en la prosa implica a la vez una emancipación y una restricción: libera la voz de los personajes de la tutela del narrador, pero le quita la voz al narrador, aún cuando éste hubiera podido encarnar simplemente otra voz criolla, y no necesariamente la voz superior del narrador omnisciente y de la norma literaria.

²¹ El uso de diferentes registros puede facilitar el reconocimiento de los diferentes interlocutores. La letra cursiva, que Félix Lima usa en algunos *diálogos* para diferenciar algunos de los interlocutores — aunque ya se distinguen de los otros por usar el *criollo*, *cocoliche* o *yiddish* —, es una muestra elocuente de que Lima no confiaba tanto en la fuerza de los registros como Fray Mocho.

La oralidad como *phármakon*: Carlos Correa Luna

El *diálogo criollo* tuvo tanto éxito que fue aprovechado también por otros autores inclusive aún en plena época de Fray Mocho. Éste es el caso de Carlos Correa Luna y su *diálogo criollo* "La cuestión del criollismo" que quisiera analizar para concluir el estudio de la oralidad en este género.

"La cuestión del criollismo" apareció el 1 de noviembre de 1902 en *Caras y Caretas* (n. 213). Se trata — podemos adelantarlo — de una respuesta polémica al ensayo de Ernesto Quesada "El 'criollismo' en la literatura argentina" del mismo año. El contenido es el siguiente: Pipeto, un inmigrante italiano que habla *cocoliche*, encuentra a Juancito y le pide que intervenga como juez (ya que es un oficial de justicia) en una cuestión con Pascual. En lugar de preguntarle de qué se trata, Juancito lo insulta por su lengua estrafalaria:

— Ah, tano lengua'é trapo! Cuándo vas'aprender hablar en castiya? [...] Andás corrompiendo el idioma y ya estamos cerquita'é que nadie se va'entender en Buenos Aires!...

(Correa Luna 1902: 255)

Pepito insiste en su solicitud, pero Juancito no le hace caso y se refiere ahora al ensayo de Ernesto Quesada, pero sin revelar el nombre del autor:

Sé qui hablás en cocoliche, sé qui un doctor de campaniyas, un superior mío pá mejor en la magistratura, ha escrito un libro pá probar qu'ese minestrón d'idioma que vos y los demás gringos acostumbran v'á concluir con l'historya y la tradición de nuestra lengua... Si yo no sé por qué el gobierno no ha ditao una ley prohibiendo l'imigración de gente que no sabe gramática!

(Correa Luna 1902: 255s.)

No sólo alude al ensayo de Ernesto Quesada sino también al *sainete criollo* y a los *diálogos criollos* de Fray Mocho: "Y áura que li ha dao á los tiatrereros y á los macaniadores de los diarios por pintarles á ustedes..." (256). Pero la crítica de Juancito que acaba de condenar el *cocoliche*, de repente se vuelve también contra Pascual por el hecho de haber adoptado el *criollo*:

á ese compadrito'é Pascual, el de tu asunto, [...] le dá por quebrarse y hablar en gaucho sin fijarse en el patriotismo y la civilización... Porque al fin, pá que ha di andar hablando como Martín Fierro, cuando áura la confraternidá nos manda mirar p'atrás?... Ya no hay gauchos, ché, ni debe haber tampoco cocoliches... Hablemos español como yo, y como el doctor, mi superior...

(Correa Luna 1902: 256)

Cuando acaba de hablar, aparece Pascual. Y éste, que a su vez habla en criollo, le critica a Juancito su oportunismo de andar “á mano con la gramática” para ver si puede entrar en la Academia de La Plata:

Nosotros no hablamos en gaucho, pero hablamos lo qui hablamos. [...] Los gauchos son nuestros padres muy honraos, y el día que yo le oyera decir a un hijo mío que le gusta el ZapaLLo, ó saliera a cabrestiarle á la pronunCiaCión, me lo acostaba de un bife y lo sacaba'é la escuela, comprendés?... Cada cual en su lái, hermano. Este tano habla en cocoliche porque no ha nacido en la casa'é gobierno, y yo hablo en crioyo porque soy crioyo, y los españoles en castiya po que pá eso los largaron en su tierra...
(Correa Luna 1902: 257)

Y así termina el diálogo con la queja de Pepito que “lo cregoyo” son “berdedore de tiempo”; todos se ocupan de la cuestión lingüística y olvidan la cuestión con la cual comenzó todo.

Es una forma curiosa de contestar el ensayo de Quesada: lo convencional hubiese sido contestar con otro ensayo en el que se refutaran los argumentos del otro y se expusieran los propios. Correa Luna prefiere cambiar el género para cuestionar la posición conservadora de Quesada. Pero cambiando el género, pasa también a la oralidad literaria: abandona el campo de la norma estándar que Quesada autoriza como la única legítima y se adueña del lenguaje oral como instrumento para refutar la refutación del lenguaje oral de Quesada. Es un círculo vicioso. Pero también es una forma de decir: “si logro escribir con éxito en este lenguaje oral, entonces se comprueba que la base de la argumentación de Quesada es errónea”. Y así resulta que la polémica sobre la cuestión del criollismo — que implica a su vez la cuestión de la oralidad criolla — es una cuestión vacía. En fin, nunca nos enteramos de la verdadera cuestión del diálogo: la que dio origen al diálogo, la que contiene el asunto de Pipeto. La cuestión que éste tiene con Pascual queda en la obscuridad, cubierta por la cuestión de la oralidad criolla.

Es en este momento de la argumentación que nos toca descubrir la “farmacia” secreta del *diálogo criollo*: se trata de la innovación del diálogo antiguo a través de la oralidad. Vale recordar aquí que el primer texto de la tradición occidental acerca de la cuestión de la escritura (frente a la oralidad) es el *Fedro* de Platón. Es considerado *el* diálogo sobre la escritura. Y no sólo eso: es considerado hasta la fecha una *condenación* de la escritura, a pesar

de los esfuerzos de Derrida por mostrar que: "somente uma leitura cega ou grosseira pôde, com efeito, deixar correr o boato de que Platão condenava *simplesmente* a atividade do escritor" (Derrida 1991: 11). Obsérvese bien: Derrida destaca la palabra "*simplesmente*", pues, en el original francés también aparece en cursiva. De esta forma sugiere que Platón condena *no sólo* a la escritura (sino también a la oralidad) o, al menos, que lo hace de una forma *no simple* (sino compleja). Y en efecto, Derrida muestra la complejidad textual del *Fedro* a lo largo de más de cien páginas. Evidentemente, al final de nuestro estudio, se vuelve difícil seguir tan extensa y densa argumentación. De cualquier forma, la crítica de Derrida destaca la importancia del "padre del discurso", no importa que sea oral o escrito. Por lo tanto, el argumento de la "ausencia del padre", que Platón parece atribuir al discurso escrito, queda refutado por la forma y la ironía del *diálogo escrito* que comienza con la farsa de Lysias de querer presentarle a Sócrates un discurso oral, cuando, en realidad, esconde el discurso escrito en la mano. Lo que a Platón le preocupaba al hacer *hablar a Sócrates sobre la cuestión de escribir* no era la palabra escrita o hablada, sino el *logos vivo*, que presupone una especie de identidad entre el alma (interior) del autor del discurso y su expresión exteriorizada. Las múltiples ironías y juegos semánticos (que revela Derrida) aluden al hecho de que tanto el discurso escrito como el hablado *sólo hablan* — sólo logran articular un *bla bla bla* en el sentido de una exteriorización vacía — cuando no corresponden a una *escritura en el alma*: "uma *outra espécie de escritura*: não apenas como um discurso sábio, vivo e animado, mas como uma *inscrição* da verdade na alma" (Derrida 1991: 100).

Conclusiones

Llegamos así a las conclusiones que conciernen a la cuestión de la "farmacia": ¿Qué tiene que ver el *diálogo criollo* con el *diálogo platónico*? Y en particular, ¿qué tiene que ver la "farmacia" del *Fedro* con "La cuestión del criollismo"?

Antes de poder contestar estas preguntas tendríamos que sacar aún una conclusión de la lectura derridariana del *Fedro* que literalmente no está escrita en el ensayo: ya en *De la grammatologie* Derrida puso como preámbulo una sentencia sobre el primer filósofo 'verdadero': "Sócrates, aquél que no escribió". Aquí, de forma implícita, se alude a que Platón es

“aquél que escribió”, razón por la cual Walter Ong pudo juzgar que en ese entonces “literacy first clashed head-on with orality” (Ong 1987: 24). Pero esto es sólo una media verdad: falta completar que Platón *solamente* escribió lo que Sócrates habló y no quiso escribir. Y en efecto, Derrida está insinuando en diferentes niveles de su escritura²² (aunque nunca “lo diga”) que Platón usaba la escritura como *phármakon* con relación a la filosofía de su padre espiritual Sócrates: es un veneno con el que mata a su padre cual un parricida y, a la vez, es un remedio con el cual remedia la esterilidad de su padre, para convertirse así en el filósofo fértil del *phármakon*, en un farmaceúta. Así se coloca en la posición del “padre de la escritura” y se sirve de la escritura como una “semilla” que él disemina en nombre y en forma de un diálogo directo *de Sócrates*.

Dicho esto, no voy a aventurarme aquí en contestar las preguntas antes planteadas acerca de si los dos diálogos — el *Fedro* y “La cuestión del criollismo” — tienen el mismo valor literario. Sería absurdo. Son diálogos infinitamente diferentes, aunque comparten, también en medida diferente, el discurso sobre la cuestión de la oralidad y escrituralidad.²³ Si para el uno el *phármakon* del *diálogo* es la escritura, entonces para el otro lo es la oralidad. Los dos son diálogos altamente irónicos, venenosos y saludables en cuanto a los padres ausentes del discurso — las voces paternas eliminadas que están detrás del velo de su escritura —; pero el uno nos dice que “esa cuestión simplemente no cuenta”, porque lo que cuenta es el trabajo, la economía y *otras* cuestiones, y el otro nos dice que “no es *simplemente* así”: la cuestión que realmente *cuenta* es... la cuestión, en el sentido de “conócete a ti mismo” y de una “escritura en el alma”.

²² Derrida revela que Sócrates nació el día del *pharmakós* (el día de la purificación colectiva a través del sacrificio de un ser humano) y que era un *pharmakeús* (mago), que sufrió con el *phármakon* (veneno y remedio) la muerte del *pharmakós*. Y el parricida Platón sigue usando el *phármakon* que dio muerte (escritura) a las palabras de Sócrates. Desde esta perspectiva, la escritura es testamentaria, observación que el propio Derrida hace también en otro lugar (cf. Berg 1995).

²³ Si afirmo que son infinitamente diferentes, no por eso se convierte en un acto completamente arbitrario leer el diálogo de Félix Correa Luna desde el de Platón. La justificación sería la siguiente: esta herencia dialógica es parte del género y, aún más, de toda la cultura occidental, que, de una u otra manera, es heredera del discurso platónico.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL, Amadeu (1920): *O dialeto caipira: gramática, vocabulário*. São Paulo: "O Livro".
- BAJTÍN, Mijail (1984): *Problems of Dostoevsky's Poetics*. London: University of Minnesota Press.
- BERG, Walter Bruno [1995]: "Oralité et texte littéraire. Observations à partir de la *Grammatologie*" en: Actas del Coloquio "Embarquement pour l'écriture". Jacques Derrida's "Grammatologie" revisited, Freiburg (en prensa).
- BORGES, Jorge Luis (1926): *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Ed. Proa.
- _____ (1929): "Achalay, de Rafael Jijena Sánchez" en: *Síntesis*, n. 16, pp. 97s.; cit. por Noemí Ulla (1990): *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires: Torres Agüero Editores.
- _____ (1989): *Obras completas*, tomo I, Buenos Aires: Emecé.
- CARVALHO, Elysio de: "A literatura das prisões" en: *A Ilustração Brasileira*, n. 107-110; "I - Os poetas": 1 de noviembre de 1913, p. 309; "II - Os trovadores": 16 de noviembre de 1913, p. 386; "III - Os prosadores": 1 de diciembre de 1913, pp. 406s.; "IV - O que têm os criminosos": 16 de diciembre de 1913, p. 422.
- CORREA LUNA, Carlos (1902): "La cuestión del criollismo" en: Rubione, Alfredo V. E. (1983): *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, pp. 255-257.
- DERRIDA, Jacques (1991): *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras.
- FRAY MOCHO (1954): *Obras Completas*. Perfil de Luces para Fray Mocho. Prólogo y notas por F. J. Solero. Buenos Aires: Ed. Schapire.
- _____ (1979): *Fray Mocho desconocido*. Buenos Aires: Ed. del Mar de Solis.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1984): "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?" en: *Punto de vista*, año 7, n. 20, pp. 26-31.
- _____ (21995): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- LIENHARD, Martin (1990): "Spielarten und Bedeutungen des Umgangs mit mündlichem Wissen in der lateinamerikanischen Erzählkunst" en: Goetsch, Paul (ed.): *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 273-286.
- LIMA, Félix (1923): *Pedrin. (Brochazos porteños)*. Buenos Aires: Librería Editorial Argentina.
- MARÍN, Marta (1967): *Fray Mocho*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina.
- MARTINS, Maria Helena (1980): *Agonia do heroísmo. Contexto e trajetória de Antônio Chimango*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal de Rio Grande do Sul; L&PM Ed.

- MEYER-KOEKEN, Klaus (1991): *Die Illusion von Oralität im brasilianischen Roman: Zur Simulation realer Sprechsituationen in drei 'mündlich erzählten Lebensgeschichten' com um resumo em português: 'A ilusão de oralidade no romance brasileiro'*. Köln: Gabriele Klein.
- ONG, Walter J. (1987): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London & New York: Methuen.
- ORGAMBIDE, Pedro; Yahni, Roberto (eds.) (1970): *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- PIRES, Cornélio (1926): *Selecta caipira*. São Paulo: Ferraz.
- QUESADA, Ernesto (1902): "El 'criollismo' en la literatura argentina" en: Rubione, Alfredo V. E. (1983): *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, pp. 103-230.
- RAMA, Ángel (1977): "Prólogo" en: *Poesía Gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. ix-liii.
- ROMERO, Eduardo (1980): "Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900" en: *Historia de la literatura argentina*, tomo II: *Del Romanticismo al Naturalismo*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, pp. 265-288.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus (1997): "Glosando los debates (a modo de epílogo)" en: Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klaus (eds.): *Oralidad y Argentinidad. Ensayos sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 228-237.
- _____ (1998a): *scriptOralität in der argentinischen Literatur. Funktionswandel der literarischen Oralität in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde (1890-1960)*. Frankfurt/ M.: Vervuert.
- _____ (1998b): "'Un idioma del diablo': la oralidad en el género chico criollo" en: Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klaus (eds.): *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen: Gunter Narr.
- SILVEIRA, Miroel (1976): *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo: Ed. Quiron Limitada, Instituto Nacional do Livro.
- SILVEIRA, Valdomiro (1920): *Os caboclos*. São Paulo: Edição da Revista do Brasil Monteiro Lobato C.
- SOUSA, Maurício de (1998): *Almanaque do Chico Bento*. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. Globo (revista infantil mensual: "Reedição das melhores histórias do Chico Bento"; cf. también el CD-Rom de la "Turma da Mônica" *Chico Bento. Um dia na roça* con letra y voz de Chico Bento).

**Los primeros cuentos de Fray Mocho en
Caras y Caretas
en el orden cronológico de su publicación**

Cuadernos de
R E C I E N V E N I D O

- 1 ANTONIO MELIS
José Carlos Mariátegui hacia el Siglo XXI
- 2 MARIO M. GONZÁLEZ
Celestina: o diálogo paradoxal
- 3 EDWIN WILLIAMSON
La trascendencia de la parodia en el *Quijote*
- 4 ROXANA PATIÑO
Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)
- 5 NICOLAS SHUMWAY
La imaginación tribal: Raúl Scalabrini Ortiz y su reconstrucción de la tribu argentina que nunca fue
- 6 EDUARDO SUBIRATS
Conversión e invención: dos visiones del Nuevo Mundo
- 7 BLAS MATAMORO
América en la torre de Babel
- 8 EDWARD C. RILEY
La singularidad de la fama de Don Quijote

Endereço para correspondência

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – FFLCH/USP
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil
Tel.: (5511) 210 2325/ 818 4296
Fax: (5511) 818 5041
e-mail: d1m@edu.usp.br

HUMANITAS LIVRARIA – FFLCH/USP
Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil
Tel.: (5511) 818 4589
e-mail: pubflch@edu.usp.br
<http://www.usp.br/flch/flch.html>

<i>Título</i>	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/9
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da capa</i>	Norah Borges, <i>Ajedrez</i> , 1922.
<i>Editora de Arte</i>	Eliana Bento da Silva AmatuZZi Barros
<i>Coordenação editorial e diagramação</i>	M ^a . Helena G. Rodrigues
<i>Revisão</i>	Gênese Andrade da Silva
<i>Arte-final</i>	Erbert Antão da Silva
<i>Divulgação</i>	Humanitas Livraria - FFLCH/USP
<i>Mancha</i>	12,9 x 19,3 cm
<i>Formato</i>	16,4 x 21,7 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style 10/13 e BauerBodni BT
<i>Papel</i>	off-set 75 g/m ² e cartão vergê branco 180g/m ²
<i>Impressão da capa</i>	Pantone 472
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica - FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	26
<i>Tiragem</i>	800 exemplares

Markus Klaus Schäffauer – professor visitante na USP em 1997 e 1998 como bolsista do CNPq – é docente da Universidade Albert-Ludwig de Freiburg im Breisgau/Alemanha, especialista em Literatura Latino-Americana. É autor, entre outras publicações, do livro *scriptOralität in der argentinischen Literatur* (Frankfurt/ M., 1998) e co-editor – ao lado do professor Walter Bruno Berg – das atas *Oralidad y Argentinidad* (Tübingen, 1997) e da coleção de ensaios *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX* (Tübingen, 1998).