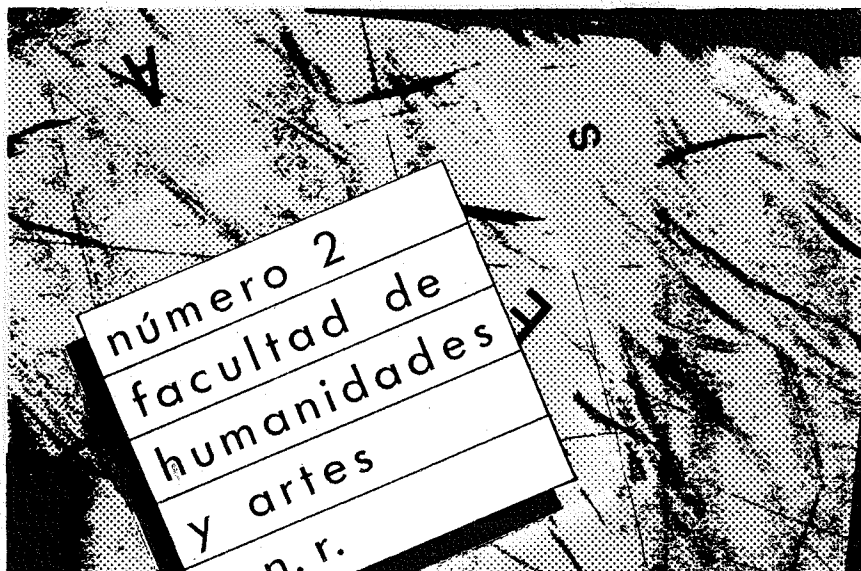
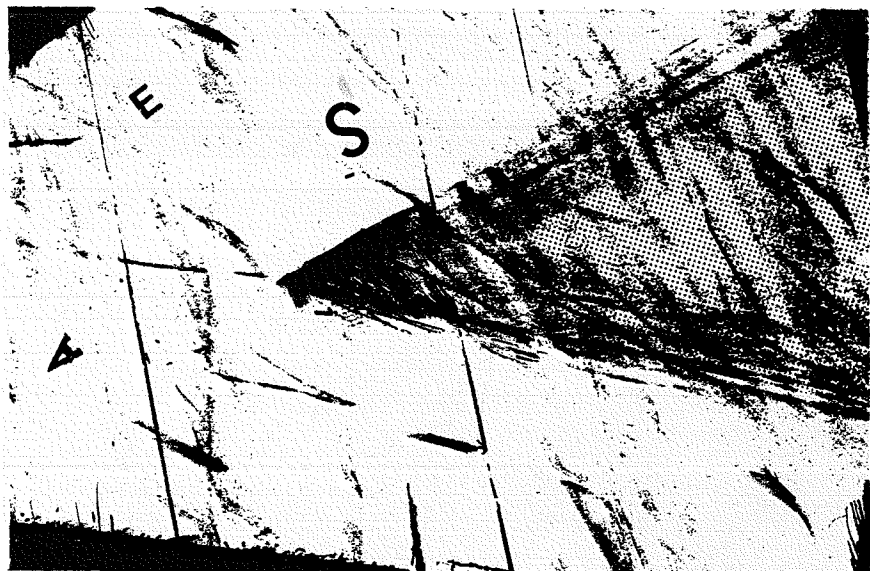
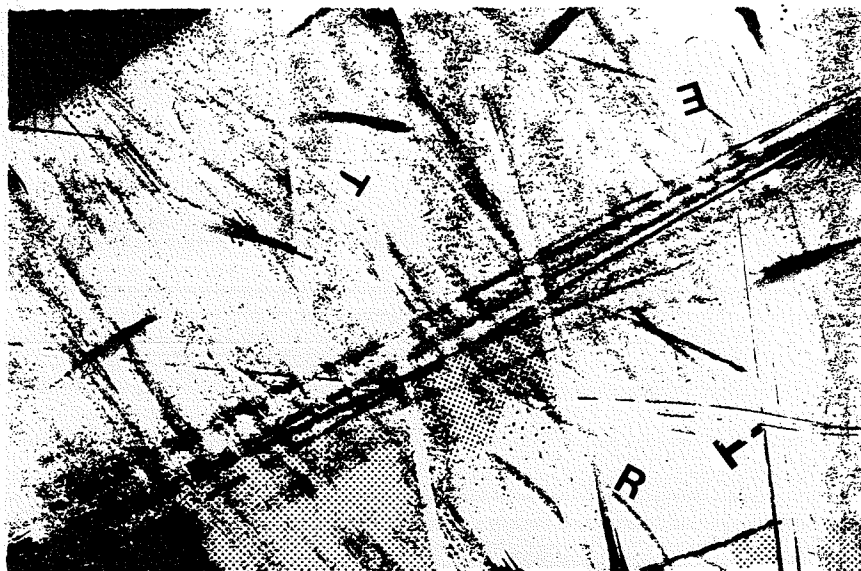
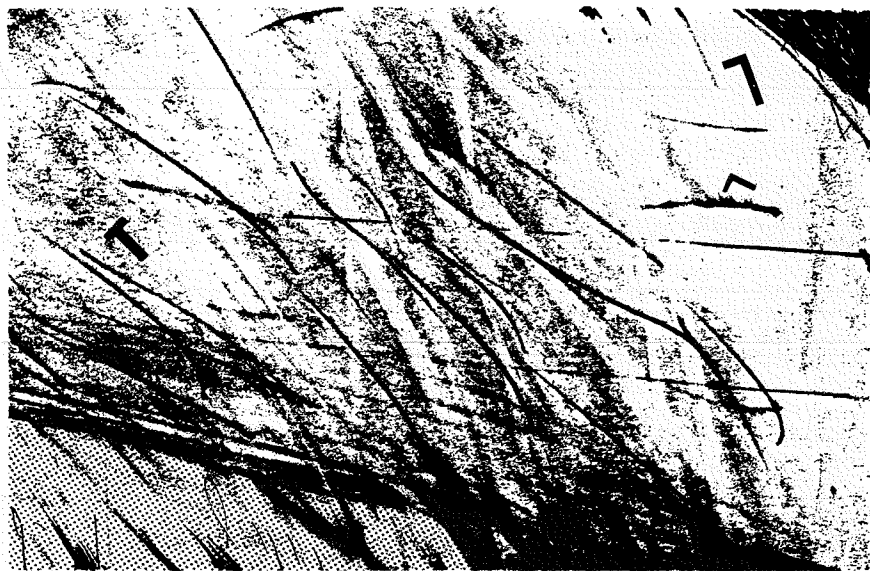


REVISTA DE LETRAS



número 2
facultad de
humanidades
y artes
u. n. r.

1

9

9

0

REVISTA DE LETRAS

AGRADECEMOS EL AUSPICIO DEL FONDO "AGNES KIRSOPP MICHELS"

No sale a domicilio

REVISTA DE LETRAS

dirección de publicaciones u.n.r.

número 2
facultad de
humanidades
y artes
u. n. r.

1

9

9

0

REVISTA DE LA ESCUELA DE LETRAS/ NUMERO 2

DICIEMBRE 1990

PUBLICACION DE LA ESCUELA DE LETRAS DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES Y ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Consejo Asesor :

ELVIRA ARNOUX
MARIA ISABEL DE GREGORIO
MARIA TERESA GRAMUGLIO
NOE JITRIK
NORA MUGICA
ALBA ROMANO
NICOLAS ROSA
SUSANA ZANETTI

Consejo Directivo :

MARIA ISABEL BARRANCO
CLAUDIA CAISSO
SONIA CONTARDI
ALBA DELLEPIANE
NICOLAS ROSA
ZULEMA SOLANA

Diseño de Tapa :

DANIEL GARCIA

Los autores de los trabajos son los únicos responsables de los mismos.

Correspondencia y originales :
Entre Ríos 758 · (2000) Rosario

1

Literatura

HACIA LO ESCENICO

SERGIO CUETO

Sobre cada cosa, sobre cada acontecimiento, flota algo que, por así decirlo, quiere manifestarse y se desprende de la cosa, para vacilar luego sobre ella coronando y completando su existencia. En lengua alemana existe para este fenómeno una palabra igualmente vacilante y multívoca: "Stimmung". También se hablaba de atmósfera... En un escenario, es aquello que no se asienta en las palabras mismas, sino más bien entre ellas, antes o después de ellas; algo que no se refleja en los ademanes mismos sino tal vez, precisamente, en lo que callan. El diálogo se desgrana en impulsos. Entre dos actores que se enfrentan, lo dramático estalla en la tensión de sus posiciones y de sus movimientos. Vibra junto al personaje y por encima de él, y logra intencionalmente que el hombre sea impreciso, de la misma manera como acrecienta el hechizo de la expresión por el hecho de velarla.

Hofmannsthal

El teatro se ha disimulado siempre —al menos para nosotros, para lo que todavía se llama nuestra "modernidad"— en diversos y nada sutiles malentendidos. A la irritación, al ofendido orgullo que manifiesta cuando se lo pretende "reducir" al "texto dramático", la crítica —siempre condescendiente al fin— le ha respondido con la multiplicación de los códigos, con una semiótica "integral" que hace de cada gesto un signo, de cada escena un lenguaje, pero que así se evita —ahora con verdadero rigor— preguntar por el vínculo entre el espacio y el lenguaje, la representación y la palabra, el teatro y la literatura.

Por eso el ensayo de A. Barsaq¹ es sin duda notable. Al poner en el centro del problema el lugar dramático, es decir, el concepto de escena, Barsaq enseña que es el espacio lo que define al hecho teatral. Al preguntarse de qué escena se trata cada vez que usamos esa palabra, muestra que la escena tiene una historia, que es esencialmente histórica. Al definir, en fin, el objeto de su búsqueda como "las leyes esenciales del género escénico", se pregunta por lo que está en el fondo de la escena, por su ser mismo: ¿qué es, finalmente, el teatro?

Barsaq no responde. O mejor dicho, responde con un relato, el relato de su primera experiencia escénica en el bosque de Rambouillet.

En un claro se disponen el tablado y la "sala", y el ensayo comienza. Pero ocurre algo. Barsaq —a la vez director y espectador— no logra interesarse en la acción, permanece distraído por la presencia manifiesta y absorbente de la naturaleza, en cuyo ámbito la presencia humana parece insólita, en cuyo "vacío" los comediantes se pierden sin remedio. Se hace necesario encontrar una solución, dar con lo que le falta a esa representación para que sea verdaderamente una escena. Es entonces cuando Barsaq, "guiado por una vaga intuición", anuda dos mantas y las cuelga de una cuerda en el fondo del escena-

rio. "Y el misterio del teatro se cumplió. Bruscamente, en el claro se hizo el silencio, un silencio de expectativa. La espera de lo que iba a suceder... La escena vacía, el área de la misma parecía esperar. Detrás de la cortina que acabábamos de poner se gestaba un mundo nuevo, desconocido para nosotros, y cuya revelación esperábamos. Entonces por la abertura central apareció el primer actor. Iba por fin a enseñarnos lo que pasaba detrás, en ese mundo desconocido de donde venía y en el que nadie más que él tenía el derecho de penetrar. Luego aparecieron otros actores y cada una de sus apariciones estaba llena de sentido. Las miradas de los espectadores ya no estaban distraídas por el bosque circundante; estaban atraídas, fascinadas, por ese mundo nuevo que se acababa de crear: *el mundo del misterio teatral*".

Leamos de nuevo esa anécdota. La voz de la Naturaleza², el vacío, la presencia vacía que es la Naturaleza, expulsa (o absorbe: hace desaparecer, en fin) toda presencia humana. La Naturaleza es lo que no se extingue, lo que distrae la atención, pierde al hombre en su murmullo ensordecedor. Es necesario callarla, fundar un ámbito de silencio, el ámbito estrictamente teatral. Surge así un espacio de espera (espera de un suceso), un tiempo silencioso que divide el tiempo del murmullo sin sucesos: un punto de comienzo. El teatro nace con la escansión, la implantación del tabique que detiene la voz neutra de la Naturaleza, le impone una pausa a lo que es sin matices, sin diferencia: voz no articulada ni articulable: voz sin sentido³.

El espacio teatral es ese espacio de silencio que da sentido. Es, así, también, ocultamiento que muestra. Las mantas delimitan un lugar, quitan un no-lugar a la vista, pero de modo que el primero recuerde el segundo y éste se instituya como "misterio". El teatro surge con la línea que divide, que instaure lo oculto y lo visible, lo velado y lo que vela. El misterio es lo que está detrás, escondido, cuyo sentido traen los actores a la escena, como si quisieran siempre, en ese lugar de apariciones, desvelar de una vez por todas aquello que en su mismo intento velan sin embargo.

(Pero lo que se oculta ¿no es acaso lo que no se podía dejar de ver; nada oculto, en fin: la neutralidad indiferente de la Naturaleza, que expulsa a sus fantasmas hacia la escena, fantasmas no de lo que fue, sino de lo que nunca llega a ser (existir)?).

Sin embargo, esta división, esta escisión, no es metodológica, no depende de ninguna conciencia, no es ninguna "epojé" fenomenológica⁴. No hay separación entre una realidad mundana y una realidad "ficticia", "imaginaria". Si el espectador se prohíbe las libertades de la vida diaria, se inhibe un lugar de su propio mundo, no es él quien instaure ese espacio intocable en el que se pierde. Se ve, por el contrario, arrastrado hacia ese lugar al que sin embargo no tiene acceso. A sus espaldas, la vida cotidiana no desaparece, sino que lo que aparece es el abismo en el que está fundada. El coro trágico, la disputa retórica (política), la historia divina, la trivialidad estúpida de la charla de salón señalan siempre hacia dos lugares perpendicularmente opuestos: el espacio del murmullo mudo, oculto detrás de la *skene*⁵, y el espacio de la vida diaria, sorda a ese llamado incesante. Si bien para constituirse la escena debe silenciar esa voz inaudible, por ese gesto sin embargo la muestra como lo que no deja de ser oído. Y si en ella, en la escena, se pone entre paréntesis la reali-

dad mundana, no es por obra de un designio evasivo o purgativo; ello significa que se pone de manifiesto el paréntesis que lo mundano instituye para realizarse. El espectador desaparece ante la escena inaccesible como el actor en el lugar vacío de la Naturaleza. El actor viene de esa nada a una exigencia fantasmal. El espectador hace de su mundo una apariencia a la que no tiene acceso, a la que sólo retorna como fantasma. La escena teatral hace aparecer la presencia visible de la Naturaleza bajo la apariencia fantasmal de su desaparición, y el carácter fantasmal del mundo cotidiano en su aparición como apariencia.

A la esencia de lo teatral Barsaq le da pues un nombre: es el misterio. Esencia indeterminada, pero que es condición de posibilidad de lo que determina, el misterio es la nostalgia de la escena, pero es también lo que debe permanecer velado para que la escena exista. Distancia irreductible, es más, en la que hay que sostenerse, la íntima lejanía que obsede a la escena abre a ésta a la Historia.

Hay, en efecto, una historia de las leyes escénicas, y es la historia de la "relación" que la escena sostiene con el espacio que parece abrirse más allá de la *skene*, pero que también se cierra en el centro mismo del escenario, entre los actores, detrás de los parlamentos, en medio de los diálogos, por encima de los objetos que constituyen lo que superficialmente se llama el "decorado".

Historia misteriosa, también ella indeterminada, puesto que no es otra cosa que la problemática enunciación de las respuestas que el teatro da a aquello que lo interroga, que no deja de interrogarlo.

En efecto: si al responder *ya estoy* en relación con el misterio, o mejor, si ya mi respuesta es de algún modo esa relación, entonces la Historia, si es Historia de problemas (no se trata aquí de deseos sino de *valor*), *vuelve a responder*, es decir, tiende a constituirse ella misma en el problema del que pretende hablar.

Es lo que ocurre con Barsaq, y también con Yeats. Sus periodizaciones difieren, pero esa diferencia no es otra que la de la distancia que sus discursos guardan con lo que permanece inexpressado en ellos.

"Para los griegos —dice Barsaq—, como para Shakespeare y los actores de los misterios del Medioevo, la escena era una superficie neutra que servía al juego, un punto de partida ideal. *El misterio está detrás, escondido por el muro que bordea la escena en su parte posterior*. Es por las aberturas de las puertas del muro, por donde la mirada del espectador penetraba en ese mundo escondido. Es detrás de esas puertas o sobre esas mismas puertas que los griegos, por medio de decoraciones apropiadas, buscaban precisar los lugares de donde llegaban los protagonistas de la tragedia: lo esencial no era saber dónde estaban, sino de dónde venían".

El misterio es lo que no deja de llegar, sin revelarse nunca, desde el espacio oculto por la *skene*. Es lo que llega disimulándose, se disimula en sus delegados, delegaciones de palabras que dicen una sola cosa: que lo esencial acon-

tece siempre más allá de las miradas, en el lugar imposible cuya imagen traen. sin embargo, suspendida de un relato.

Es lo que también expresan las aberturas del muro. Al precisar de dónde llegan los protagonistas, las puertas crean una pluralidad y una jerarquía de lugares⁶ "Así —concluye Barsaq—, la escena griega, por el simbolismo de sus diferentes aberturas, contiene ya en embrión la escena simultánea". Pero la simultaneidad sólo puede justificarse si aceptamos que el "afuera" de la escena ya ha invadido siempre su interior, que los protagonistas, los recién llegados, arrastran con sus cuerpos, sus discursos, los lugares de los que vienen.

El misterio es el espacio mismo que trabaja en las palabras, en el escenario; lo invisible que está detrás de lo visible, pero en lo visible mismo, dividiendo siempre a lo visible.

Respecto de Roma, Barsaq observa lo que sólo parece una verificación y que Yeats examinará con rigor. Aunque los romanos conserven la arquitectura y el dispositivo teatral griego, "el milagro no se cumplirá por falta de verdaderos poetas". Con Roma desaparecen el coro y los poetas: falta el canto, la palabra, y ello es motivo, irreparable, de decadencia. ¿Cuál es, pues, la primacía de la palabra? ¿Por qué la palabra es esencial para sostener la relación en que se funda el teatro?

Se produce en ese momento un hiato, un intervalo en el que el teatro se desvanece y que persistirá hasta el Medioevo, cuando resurja en la celebración de los misterios.

Pero el teatro medieval, dice Barsaq, no guarda ningún secreto, su ingenuidad lo muestra todo, "salvo algunos trucos de maquinaria". El misterio de los "misterios" es que no esconden ningún misterio. Su espacio es el de la Historia Universal (sagrada), el camino del Infierno al Cielo, del Génesis al Apocalipsis, de un extremo a otro del tablado, del mundo, del Libro. El teatro es "una vasta epopeya dramática", cuyo espacio escénico es el espacio *real* del desarrollo de la voluntad divina. Mientras en el teatro griego la aparición del dios era su más profunda desaparición, su alejamiento en las leyes inescrutables que rigen el mundo desde detrás de la *skene*, en el teatro medieval Dios es un Dios revelado, no ya (no todavía) un *Deus absconditus*. Todo se da a la mirada —pero acaso éste es el mayor misterio— porque Dios es la Presencia manifiesta en el escenario como en el altar, porque los misterios son la celebración, al borde de la herejía, de esa Presencia infinita.

La escena isabelina, por el contrario, es un espacio de interrogación: espacio ni real ni imaginario donde se pregunta por la verdad de la realidad, del sueño. "Las pocas decoraciones, muebles y accesorios, no sirven más que para excitar la imaginación del espectador, para ayudar al juego de los actores, no se les exige más. La escena isabelina no engaña, no se presenta sino como lo que es: un tablado, un punto de partida hacia los sueños". Digámoslo del todo: la escena isabelina no engaña porque se muestra como un engaño. Redobla su carácter teatral: el teatro en el teatro es el comentario indefinido acerca de su esencia; la aparición de los fantasmas (Banquo, el padre de Hamlet), la interrogación que la profundidad de la escena dirige a los actores sobre su verdad última.

Si para los griegos, para Shakespeare y los misterios medievales la esce-

na era un espacio abierto, dispuesto para recibir, acoger al dios, a Dios o a las fuerzas fantasmales y violentas que se agazapan a las espaldas de los hombres, si la escena era para ellos el índice torcido hacia su propio juego, el decorado clásico sirve de fondo a la acción y la representa en un cuadro diferente del de los espectadores. Leamos ese fragmento en el que Barsaq relata tan esencial pasaje, puesto que es el nacimiento de la escena moderna.

“Mientras que el muro antiguo formaba un fondo sólido sobre el cual se apoyaban los comediantes, el del teatro Olímpico [Vicenza, 1580] se convierte en un cuadro de decorados, un arco de triunfo que se abre sobre infinidad de aberturas. Los actores trabajan primero sobre el proscenio, lugar del teatro indeterminado, pero luego buscan de utilizar el decorado en perspectiva colocado detrás de las aberturas. En esta lucha para acercarse al muro-pantalla de los antiguos, el misterio que personifica termina por tomar prioridad”. La Puerta Real se ensancha bajo el empuje del decorado devorador que quiere expresarlo todo y que encontrándose todavía en la estrechez, recurre a los artificios de la perspectiva para agrandar su campo de acción.

Así nace la escena moderna.

La plataforma destinada al juego, que se encontraba delante del muro, es llevada hacia atrás de la abertura central de la Puerta Real ensanchada, que se convierte en un marco y sirve vagamente para ligar el cuadro de la escena con la arquitectura del teatro. Detrás de este marco, que pronto será cerrado por un telón, la escena, librada a las fantasías sin límites de los decoradores, terminará por olvidar sus leyes, sus disciplinas y sus títulos de nobleza; será relegada al rango de una vulgar cortesana a quien se puede exigir todo y que debe también aceptarlo todo”.

La escena moderna nace con la perspectiva. El decorado quiere expresarlo todo. Se vuelca entero, se abre sobre el “misterio”, lo *representa* (y así no hace más que alejarlo indefinidamente, según el punto de fuga que rige su estructura⁷). Pero también podría decirse que abre el misterio sobre la escena. Ya no actores y espectadores de un lado y lo oculto del otro, sino actores y escenario de un lado, del otro el público. Ya no se trata de imponer silencio, sino de hacer hablar a la representación en el olvido de que hay algo que murmura infinitamente, una voz áfona contra la que se constituye la representación.

La confusión entre dramaturgia y pintura y la exclusión del espectador son el corolario de la época de la representación. El sujeto que asiste a lo que ahora sí puede llamarse espectáculo, puesto que es exclusivamente visual, debe olvidar esa distancia irreductible que lo separa de su objeto. Así, la exclusión del público vuelve a la representación contra sí misma, la obliga a delatarse. Para que el público olvide que está en una sala de espectáculos es necesaria la máxima artificialización del decorado, de modo que la ficción de éste esté en función de la verosimilitud representativa.

Sin embargo, dice Barsaq, el misterio todavía, pese a todo, permanece en el teatro moderno. Lo hace detrás del telón, disimulado ahora en su propia promesa. Porque no es otra cosa que la repetida decepción de su ofrecerse, o, dicho de otro modo, sólo se ofrece como lo deceptivo de su prometer. Detrás

del telón está la trivialidad de la reproducción, la disolución del misterio en la rutina figurativa, en el cuadro exhaustivo del decorado.

La escena moderna es el espacio de la representación, de lo otro del espectador (lo absolutamente separado de la sala y de él), pero a la vez de lo mismo, dado que la perspectiva y el decorado tratan de reproducir, con curiosa fidelidad, el mundo cotidiano. Ni divino ni ficticio, el espacio escénico es ahora “ilusorio”⁸.

Se hace necesario, pues, cambiar la naturaleza del teatro actual, buscar nuevos lazos entre el espectador y la escena. Para ello, dice Barsaq, habría que “salir al aire libre”, volver a escenarios naturales. Parece saludable, quizá sea lo contrario. Pero ¿por qué este retorno? ¿Por qué el lugar de la distracción parece ser el de la suprema fascinación? La presencia que se ausenta retrocediendo, ¿llama acaso a la mirada a no ver sino su desaparecer en la escena que de su retirada surge? ¿No significa acaso este retorno que esa desaparición nunca había desaparecido, dejado de desaparecer, que murmuró siempre detrás de todos los parlamentos, de todos los decorados? Como si la escena se encontrase, allí donde se pierde, lo más cerca de sí, como si se acercase a su esencia anulándose, en el límite de su imposibilidad.

La búsqueda de ese teatro imposible es la que ha guiado a W. B. Yeats, la que ha guiado, también, su “historia” del drama⁹.

Esta historia comprende dos épocas.

“El drama tiene una época cuando las emociones de las ciudades aún recuerdan las emociones de los marineros y de los campesinos, las de los pastores y de los que usaban arco y lanza, del mismo modo que las casas, los muebles y los recipientes de barro de las ciudades, antes de la llegada de la máquina, recuerdan las rocas, los bosques y las laderas de las colinas y tiene otra época, que comienza ahora, cuando el pensamiento y la erudición descubren sus deseos. En la primera época, es el arte del pueblo y en la segunda, lo mismo que los dramas que se representaban en los lugares ocultos de los templos en los tiempos antiguos, es la preparación para un sacerdocio. Puede ser, aunque el mundo no es tan antiguo como para proporcionarnos algún ejemplo, que este sacerdocio extienda su religión por todas partes y que haga de su Arte el Arte del pueblo”.

La primera época es la del teatro popular, aquel tiempo, recién salido de la Edad de Oro, en el que la Cultura recuerda “naturalmente” a la Naturaleza, cuando el pueblo se reúne en torno a la fuente común de la simplicidad. La segunda es la del teatro simbolista, teatro del deseo, es decir, del alejamiento del origen. Teatro del pensamiento y la erudición extremos, el teatro simbolista es aquél que busca lo Absoluto sin renunciar al conocimiento del bien y del mal, por el contrario, llevando al límite ese conocimiento¹⁰. Teatro de los misterios, de lo sagrado y secreto, el teatro simbolista es la *promesa* de la restitución de la comunidad en torno a ese Absoluto que es su religión. Teatro del futuro, entonces, de un futuro siempre por venir, para el que el mundo se-

rá siempre demasiado joven, nunca podrá dar ejemplo de su efectiva presentación.

Entre las dos épocas surge el paréntesis (la época, la única que conocemos, por otra parte) de la representación. La representación es el olvido de la "oratoria", la sustitución del oído por el ojo, la expulsión, la marginación de la poesía. El amigo ya no lee junto al amigo, ni el enamorado junto a la amada. La poesía deja de ser un acontecimiento popular, público, social, pasa a ser lectura solitaria, privada, silenciosa. Se pierde la "autonomía" de la palabra, ahora en función de la representación, de la verosimilitud trivial de "las personas que se cruzan en una carretera". Ya no se canta, se habla, se "dice" artificialmente lo que conviene a la escenificación ya dispuesta. La sustitución del oído por el ojo es la otra cara de la sustitución de la voz por el decorado, de la descripción por la pintura. Se trata de la censura de la imaginación: no hay "misterio", nada que "ver-en-las-palabras". Todo se muestra a la vista, "a la mirada más presurosa". Citemos esa página notable:

"A medida que cambiaban el público y los actores, los directores aprendieron a sustituir las descripciones poéticas por paisajes chillones pintados sobre tela y madera hasta que la escenografía pintada, que en Grecia había sido una encantadora explicación de lo que tenía menos importancia en el relato, llegó a ser tan importante como el relato mismo. Se necesitaba algo de imaginación, un don para soñar despiertos, para poder ver los caballos, los campos y las flores de Colono mientras se escuchaba a los ancianos reunidos en torno a Edipo, o para ver 'el lecho suspendido y la cuna procreadora' del 'vencejo' al escuchar a Banquo delante del castillo de Macbeth; pero no se necesita imaginación para admirar la pintura de uno de los efectos más obvios de la naturaleza, pintado por alguien que sabe cómo mostrar todo a la mirada más presurosa".

Podemos, ahora, ceñir un poco más lo que Yeats llama "imaginación". El origen de la imaginación está en la palabra, en la ausencia de la imagen (pictórico-representativa), en la imagen como ausencia. ¿Dónde *ver* "el lecho suspendido y la cuna procreadora del vencejo" sino en la imagen en que se sostienen y que les niega sin embargo toda objetividad, toda visibilidad, toda existencia, que los nombra como posibles sólo en su absoluta imposibilidad?

Toda la escena debe estar en función de la poesía, debe "devolver a la palabra su soberanía", dice Yeats. Así se manifiesta la lejanía fundamental del arte imaginativo¹¹. Si todo lo escénico debe sostener esa lejanía que instaura la imaginación (la palabra imaginativa) es porque la imaginación es soberana (*absoluta*), lo reclama, exige todo, hace de todo el puro movimiento de sí misma.

Yeats encuentra en el Oriente —ese Oriente cuya fascinación Brecht reprobaba con cuidado— la distancia que según él es esencial al teatro, la neutralidad insomne en la que ya no se disimula el ser, en la que el ser aparece como la disimulación misma.

"Es, pues, natural que yo me dirija al Asia en busca de un convencionalismo escénico, en busca de rostros más formalistas para un coro que no toma parte en la acción, y quizá también para unos movimientos del cuerpo copiados del teatro de fantoches del siglo XIV. Una máscara me permitirá sustituir

el rostro auténtico de un artista vulgar, o ese mismo rostro maquillado de acuerdo con la vulgar fantasía del mismo actor: una máscara ideada por algún buen escultor me permitirá aproximar al auditorio a la representación de manera que no se le escape ni la más pequeña inflexión de voz (...) En la pintura y en la escultura poéticas, el rostro se ennoblece con la ausencia de las expresiones de curiosidad, de atención despierta, de todo, en fin, lo que resumimos bajo el célebre vocablo de los realistas: 'vitalidad'. Es incluso posible que únicamente los muertos se hallen en posesión completa del ser, y quizá porque lo barruntamos es por lo que contemplamos con tanto emoción la cara de la Esfinge, o la del Buddha" ("Algunas magníficas...").

La imaginación exige la muerte de todo, se afirma en ese morir y mata en esa afirmación. La imagen surge en el esplendor de la muerte, el esplendor del ser. Aparece allí donde todo ha desaparecido. Es sin sostén, sin fondo. La metáfora que mejor le conviene (pero ella es esta metáfora misma) no es la del hombre disfrazado, sino la del títere, tal como la enuncia Paul Claudel refiriéndose al *yōruri* (el teatro de títeres del Japón):

"El actor de carne y hueso, cualquiera que sea su talento, siempre nos molesta al incorporar un elemento extraño al papel que está representando, algo que es efímero y vulgar; es siempre un hombre disfrazado. En cambio la *marionette* no tiene más vida ni movimiento que los que extrae de la acción. Nace a la vida con el argumento. Es como una sombra a la que resucitáramos con describirle todo lo que había hecho, lo cual poco a poco se torna en presencia. No es un actor que habla; es una palabra que representa. La criatura hecha de madera es la encarnación de las palabras que se dicen por ella..."¹².

El títere no tiene un actor detrás: es una sombra sin cuerpo, una presencia ausente: la encarnación de la palabra: pura palabra, palabra pura.

Teatro imposible, que señala el límite de una búsqueda sin embargo incesante, porque quiere aproximarse a lo que constituye su esencia, el teatro de Yeats, haciendo eco a Chikamatsu y al teatro de títeres¹³, ensaya una respuesta: el teatro es lo irreal de toda realidad, lo real de toda irrealidad. La distancia insuperable de la escena, la palabra, lo imaginario.

No podemos dejar de hacer referencia aquí a dos experiencias teatrales extremas, muy diferentes entre sí, pero que tienen en común ese incierto centro que es el teatro absoluto, imposible. Hablo de esas experiencias que llevan el nombre de un "movimiento": el expresionismo, y de un poeta: T. S. Eliot.

El expresionismo ha sido quizá el primero en denunciar el vitalismo decadente con el que debió (¿debe?) enfrentarse el arte de nuestro siglo. El expresionismo delata a toda psicología, porque descubre que la psicología ha ocultado lo esencial: que ser significa ser antes de la individualización; que la esencia no es posesión de ningún sujeto, es pre o transubjetiva. Se defiende al "hombre total" contra el hombre-máquina, el expresionismo debe, para vencer, destruir al "hombre". El "hombre-total" es aquello que ya no podemos nombrar con esa palabra. Y antes que nada porque la palabra misma está despojada de toda concreción humana. Se ha emancipado. No es que se interpon-

ga entre el hombre y lo real, que lleve a exasperar la discrepancia entre el hombre y la vida¹⁴, sino que esos nombres (hombre, vida, realidad) ya no tienen aquí ningún lugar, o por lo menos el mismo lugar que en el naturalismo. La palabra se ve liberada de todo psicologismo, llevada a la máxima abstracción, hasta el grito, la fijeza muda del alarido. Es decir que allí donde el hombre se reconoce en su esencia, en la expresión pura de su dolor, sólo encuentra la desaparición de lo humano como tal, lo que lo liga a lo no-humano. El grito es esa abstracción pura, rígida, lo que linda con su otro extremo: el silencio.

El expresionismo, que ha buscado en lo estático el modo de expresar esa verdad que se manifiesta en la visión¹⁵, encontró, como Yeats, la máscara. La máscara es lo inalterable, lo inevitable, el destino, lo que el hombre lleva (desde siempre ha llevado) en sí, pero que sólo se revela sumando una máscara más, haciendo desaparecer al hombre tras el disfraz. La máscara desnuda la otra máscara: la desnudez naturalista, el conformismo burgués, la felicidad hipócrita.

Es por ello que el actor no debe ser un imitador. No hay imitación de un mundo ajeno al de la representación misma. No hay un *antes* de la "representación". (Las comillas tratan de subrayar esa paradoja). El actor no tiene un pasado (no tiene memoria) ni tiene propósitos, proyectos. No está ligado a nada. No se pierde en multitud de acontecimientos, de movimientos superficiales, inesenciales e inciertos. Es una abstracción simple. Es la corporización de la esencia inequívoca, estática, inmutable: es una máscara. Máscara que no señala nada, no imita nada, no recubre nada, que es la configuración pura del ser. No imita lo que es: es lo que no se puede imitar.

Teatro imposible, sin duda, pero no sólo en su realización escénica y por culpa de insuficiencias técnicas o empíricas, sino también imposible de *formular*, teatro que no acaba nunca de ser pensado, porque asoma allí donde el pensamiento tropieza.

Esa aventura del pensar es la que obsedió a G. Kaiser, aventura que para él se confundía con la de escribir: "Escribir el drama es pensar hasta el fin un pensamiento (...) Uno debe cargar con el trabajo enorme —si es que quiere reflexionar— de formular su drama. Lo que no puedo hacer llegar al prójimo con un diálogo sucinto, desaparece en lo estúpido. *El hombre expresa para pensar, piensa para decir...* En sus pensadores de dramas (*Dramendenkern*), la humanidad se ha propuesto cosas inmensas; aun cuando os dificultan la vida... en vuestros nietos triunfará el resultado: el individuo *piensa formando, forma pensando*". "El drama de Platón da testimonio. Está por encima de todos los dramas. El discurso instiga la contradicción —cada frase estimula el nacimiento de hallazgos nuevos—, el sí salta por encima de su no hacia un sí más pleno"¹⁶.

La abstracción, la des-psicologización de la escena da lugar en Kaiser al desarrollo puro del pensamiento, al movimiento dialéctico de las ideas. Pero el pensamiento sólo puede ser pensado en la *expresión*, en el acto de escribir. Lo que se dice va a la zaga de lo pensado, pero ambos sólo son el lado positivo, configurado de la expresión. El fin del pensamiento es lo que se promete a las generaciones futuras, pero la plenitud del sí es llevada siempre por la contradicción a su negación interminable. El "fuera de sí" del pensamiento

la *expresión*, es lo indefinido, lo resistente a toda forma definitiva, con lo que hay que enfrentarse —trabajo enorme— para formular el drama.

Si para Yeats el misterio —lo que Barsaq ha llamado "misterio"— brillaba en la imagen, en la palabra poética, en la máscara o en el títere, pero siempre como un paso de danza, como una música sutil tejida en un espacio simbólico¹⁷, para el expresionismo el misterio es la inmediatez ciega de la visión, la pasión insaciable de la tierra, la desnudez sin freno de lo impersonal, que arrastra a los hombres, marionetas de un juego insensato y mecánico, a la repetición inmóvil de un destino sin fin, a la expresión vacía de una interioridad desgarrada.

¿Cuál es el punto de encuentro de la tradición y lo nuevo, el orden (el mito) clásico y el caos contemporáneo, el tiempo y la eternidad, lo prosaico y lo poético, el drama y la poesía, la representación y lo que escapa a ella? Estas preguntas resumen —aunque de un modo equívoco y perspectivo— la búsqueda crítica y poética de Eliot. En ellas se juega el *destino* de la literatura (no su ganancia o su pérdida, ni sólo lo que le está destinado, sino también lo que ella destina en su movimiento a la vez ordenado y descompuesto¹⁸).

Comencemos por esa conferencia que Eliot dictó en 1950 y desde cuyo título sitúa la cuestión: *Poesía y Drama*¹⁹. ¿Qué significa allí la conjunción copulativa? Une, sin duda, pero aquello que sustantivamente existe al margen de esa relación; vincula, pero mantiene en una separación esencial; parece afirmar, una vez más, la diversidad de los géneros. Es esta "y" la que interroga Eliot, la que atraviesa todo el texto como su cuestión irresuelta. La que se deja oír incluso (o mejor, más que nunca) estando ausente. Es ella la que guía toda la argumentación, la que obliga a argumentar acerca de la existencia y de la esencia del "teatro poético", de lo que Eliot busca con ese nombre.

"Teatro poético". No se trata de añadir al drama un ornamento lírico. La poesía no es mera decoración, gratuito embellecimiento o superfluo goce melódico. "La poesía tiene que justificarse a sí misma dramáticamente y no ser simplemente pura poesía ajustada a una forma dramática".

"Teatro poético" no significa, pues, suma, adición. Ni siquiera significa "conurrencia" de dos actividades, sino "la expansión plena de una actividad única", más esencial que la que muestra el análisis, la división de los "géneros". "Para resumir: no hay una 'relación' entre la poesía y el teatro. Toda poesía tiende hacia el teatro y todo teatro hacia la poesía"²⁰.

Hay como una carencia en los géneros mismos, un defecto que reclama su completud. Para el teatro (en prosa) es la imposibilidad de expresar esa "emoción intensa" del alma, ese sentimiento que sólo el ritmo es capaz de *decir*²¹. Para la poesía es la incapacidad de ser "socialmente útil", es decir, de "dar placer, entretener y divertir a la gente"²².

De allí un doble movimiento: el teatro encuentra en la poesía la expresión de lo indecible, y la poesía en el teatro la utilidad social: toda poesía tiende hacia el teatro y todo teatro hacia la poesía.

Pero mantengamos la otra afirmación de Eliot ni suma de dos sustan-

cias ni concurrencia de dos actividades. ¿Qué es, pues, lo que atraviesa inquietantemente esos términos, lo que los ata en su misma separación?

Debemos seguir preguntando por lo que “encuentran” la poesía en el teatro, el teatro en la poesía.

El ejemplo decisivo para Eliot es Shakespeare: “La poesía más útil, socialmente, sería aquella que cortase al través de las actuales estratificaciones del gusto, síntoma acaso de desintegración social. El medio ideal para la poesía y su instrumento más directo de utilidad social es, a mi juicio, el teatro. En una pieza de Shakespeare, por ejemplo, se encuentran varios niveles de significación. Para el auditorio más sencillo hay el argumento, para el más intelectual el personaje y el conflicto del personaje, para el más literario las palabras y el estilo, para el más sensible musicalmente el ritmo, y para el auditorio de mayor sensibilidad y conocimiento un sentido que se revela poco a poco” (*Función de la poesía, función de la crítica*).

Los distintos niveles de significación del drama shakespeariano confirman, con su sola existencia, la desintegración social; pero al mismo tiempo integran esa desintegración en una obra, reconducen la dispersión y la diferencia a una estable unidad, resumen, en su propia heterogeneidad, la heterogeneidad social, lingüística, “literaria” de su público, que siempre encuentra, entonces, “algo para ver” en ese teatro.

En Eliot esos niveles funcionan de un modo complejo, constituyen distintos planos de actuación y distintos grados de comprensión. La aparente inocencia del drama burgués o la comedia de salón en que trabaja Eliot²³ disimula, tras el conflicto físico y psicológico de los personajes, el asunto mitológico y el problema religioso. De modo que el argumento es a la vez uno y varios, y cada nivel ilumina en los otros un aspecto que podría haber permanecido en la oscuridad. Así, *Su hombre de confianza* no es sólo una comedia de enredos, ni tan sólo la traumática ausencia de una figura paterna, ni únicamente otra versión del *Ion* de Eurípides, sino también la elección metafísica de sí mismo ante la revelación del origen propio.

El teatro de Eliot pertenece, parece pertenecer enteramente, al espacio de la representación. Los diversos planos sólo multiplican la significación, sitúan la acción en otro contexto, comunican en otro nivel. La poesía no pone en juego nada: *se agrega* a la representación dramática como un sentido más, complementario a los otros. No se ve, así, qué diferenciaría el drama poético del drama prosaico, a no ser el hecho, marginal y sin consecuencias, de estar escrito en verso.

Sin embargo estas afirmaciones son apresuradas, en todo caso sólo parciales. Dice Eliot: “Es muy posible que lo que distingue el drama poético del drama ‘prosaico’ sea una especie de doble fondo de la acción, como si al mismo tiempo se representara en dos planos diferentes”²⁴. Este desdoblamiento no tiene nada que ver con el distanciamiento brechtiano (con la distinción entre “mímesis” y “comentario”). Se trata de dejar en lo representado un vacío, un silencio, de hacer surgir allí donde la representación se agota un “fondo” sustraído; no otro plano, otro nivel de representación, sino lo otro de la representación, lo que Eliot busca en la poesía y que es la expresión de lo inexpresable, el límite inalcanzado por todo teatro no poético.

¿Cuándo acaba de revelarse el sentido? ¿Garantizan un mayor conocimiento y una mayor sensibilidad habitar, con la calma del que espera, indefinidamente, ese lugar en el que el sentido “se revela poco a poco”? ¿Pero dónde situarlo? Está en todas partes y en ninguna. Atraviesa los otros niveles sin pertenecer a ninguno de ellos, sin ser tampoco él mismo un nivel. El “poco a poco” del sentido no designa una progresión continua y finita, sino la intersección, el toque fulgurante e instantáneo de los niveles, la luz enseguida borrada, el resplandor inasible y repentino que corta el sentido (la expresión) con lo inexpresable, que se cierra de nuevo, parsimonioso, en la promesa de su repetición.

Siempre desplazado punto de encuentro, el “drama poético” es *lo improbable*, y la expresión de lo inexpresable, lo no expresado en la expresión. Es lo que H. Thomas nos invita a leer en la obra teatral de Eliot: “Tres de las cuatro piezas tienen como *héroes* al hombre y la mujer de hoy, divididos contra sí mismos, llegados al punto en que la disolución se va a volver destrucción, llegados a lo insostenible, que es también lo inexpresable cara a cara frente al prójimo: las extrañas querellas entre Lavinia y Eduardo, en *Cocktail-Party* son lo opuesto a la comunicación; por sutiles que sean las conversaciones en *Reunión de Familia* tanto como en *Su hombre de confianza*, no son ellas, sino decisiones silenciosas (la partida de Harry en *Reunión de Familia*, el renunciamiento de Celia en *Cocktail-Party*) las que hacen que los seres se aparezcan, por un instante, mutuamente verdaderos. Cada uno de los dramas comienza de alguna manera en los alrededores del peligro y termina inmediatamente más allá del peligro, siendo el centro ese salto invisible que hace posible un más allá del peligro”²⁵. El punto de la disociación definitiva o de la salvación última es el momento silencioso de la prueba, en el que hay que probar lo que de ningún modo puede ser probado, sostener lo insostenible, decir la mudez misma de la verdad; es el “instante fuera del tiempo”, en el que el tiempo es el salto infinito hacia la eternidad; es el lugar vacío, el acontecimiento invisible por el que se pasa desapareciendo y sin el que nunca pasaría nada.

“Teatro irrealizable”, dice Thomas²⁶, o mejor, cuya única realización es la experiencia de su imposibilidad, el “drama poético” de Eliot se deshace en el límite que parece trazar. Leamos, aunque sea fragmentariamente, las últimas páginas de *Poesía y Drama*:

“No quisiera terminar, empero, sin intentar fijar ante ustedes, aunque sólo sea en un confuso esquema, el ideal hacia el cual debe tender el teatro poético. Se trata de un ideal inalcanzable, por eso me interesa. Porque ofrece un incentivo para nuevos experimentos y exploraciones, más allá de cualquier meta que nos propongamos alcanzar (...) Me parece que más allá de las emociones y motivos nominables y clasificables que constituyen nuestra vida consciente orientada hacia la acción —porción de la vida que el teatro en prosa es perfectamente adecuado para expresar—, hay un margen, indefinido en su extensión, de sentimientos que sólo podemos descubrir, por así decirlo, fuera de foco y que nunca podrán definirse completamente; de sentimientos que sólo captamos en una especie de temporal apartamiento de la acción (...) Esta peculiar esfera de sensibilidad puede ser expresada por la poesía dramática

ca en sus momentos de mayor intensidad. En tales momentos, tocamos los límites de esos sentimientos que sólo la música puede expresar. Nunca podremos competir con la música, pues llegar a la condición musical significaría el aniquilamiento de la poesía y, especialmente, de la poesía dramática. No obstante, ante mis ojos tengo una especie de miraje de la perfección del teatro en verso, que podría ser un modelo de acción humana y de palabras, capaz de presentar a la vez los dos aspectos del orden dramático y musical”.

El ejemplo es, una vez más, Shakespeare. Dice Eliot refiriéndose a la escena inicial de *Hamlet*: “Esto es gran poesía, y dramática; pero tras de ser poético y dramático, es algo más todavía. Cuando lo analizamos, surge también una especie de dibujo musical que se confunde, reforzándolo, con el movimiento dramático. Sin que lo sepamos, ha detenido y acelerado el ritmo de nuestra emoción”. (*Poesía y Drama*). Lo poético es entonces el drama mismo: cuando la evolución musical se confunde como el movimiento dramático, el teatro alcanza su propio futuro: la identidad con el ballet²⁷. Eliot encuentra en la danza la impersonalidad de la convención, la pura aparición y desaparición del bailarín en la nada, la expresión no de una personalidad sino del arte mismo que se juega en el escenario²⁸.

No parece ser otra la esencia de la poesía: “Si la poesía es una forma de ‘comunicación’, lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él” (*Función de la poesía...*). Pura transitividad que es intransitividad pura (“temporal apartamiento de la acción”), la poesía alcanza allí, en el “fuera de foco”, en la ambigüedad que ella misma es, el límite de la representación.

Pero lo que excede a la prosa, lo que sólo se experimenta en la inacción esencial, al margen de la consciencia²⁹, no sólo es el punto en el que desaparecería el drama, sino el instante en el que también la poesía pasa a ser su propia, musical imposibilidad. Sería erróneo afirmar que la poesía es la desaparición del drama. Lo poético no tiene otra existencia que los niveles que atraviesa; fuera de esos relámpagos no es nada. Pero además hay otro motivo por el que la ruina del drama es también la ruina de lo poético. Eliot ya lo había indicado. Si todo debe poder decirse en verso, si la acción dramática misma debe ser “poética” (*Poesía y Drama*), entonces no hay drama sin poesía, poesía sin drama, el “drama poético” es “la expansión plena de una actividad única” que desaparece cuando llega a su perfección, apenas suprime la “y” que la divide en su unidad.

Mientras Yeats se perdía en la fascinación del movimiento, Eliot, más “clásico” (mantengamos la ambigüedad de esta palabra), se detiene en el límite de la representación. Hace brillar, en sus intersticios, los anhelos del salto, del instante, de la belleza detenida en medio de la descomposición; hace asomar el “misterio”, como una señal metafísica, en cada silencioso derumbe.

Pero acaso ese teatro imposible exista (*que exista*, he aquí la prueba de su imposibilidad). ¿No será *Tierra baldía* ese drama sin personajes, hecho de voces puras, sombras que se mueven, aparecen y desaparecen y se repiten, desde, hacia y en ninguna parte; ese teatro que es su propia desaparición en un escenario sin lugar y sin tiempo?

El teatro, o mejor, *lo escénico*, se ha disimulado siempre en esas leyes que, sin embargo, son las suyas. Lo escénico es el fondo, el abismo contra el cual, al trazo de la ley, la escena comienza.

En un poema célebre³⁰, en el cruce del teatro y el sueño, Baudelaire encuentra la *verdad* de la representación. Verdad sucinta, que cabe en dos tercetos:

*J'étais comme l'enfant avide du spectacle,
Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...
Enfin la vérité froide se révéla:*

*J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. —Eh quoi! n'est— ce donc que cela?
La toile était levée et j'attendais encore*³¹

Es, se habrá visto, la decepción de la representación. Pero también otra cosa, algo de más o de menos en la decepción misma, lo que experimento en el tedio, el aburrimiento, el *ennui*. El *ennui* no es nada más que ese estado, ese “temple” (*Stimmung*) en el que se nos revela el abismo de la representación. Entonces se aleja, se anonada el mundo, y la extrañeza de su desaparición me deja solo, me reduce a mí mismo, es decir, a lo que no hay de mío en mí, por cuyo olvido existo y ante cuya presencia sucumbo.

Sin embargo este sucumbir no es la muerte. El espectador de Baudelaire, ávido, vacío (*avide*) de espectáculo, vaciado por el espectáculo, muere sobre el escenario, pero espera todavía. ¿Dónde? ¿En qué platea o palco? La escena se ha extendido por todas partes, “la terrible aurora” lo envuelve todo, y en ese primer, infinito crepúsculo, separado de sí por una distancia no mensurable, vuelto espectro de sí mismo, el espectador no deja, no acaba de morir.

El *ennui* es, pues, la experiencia de lo que en la representación se disimula: la Naturaleza, el misterio, lo que se cree nombrar, no sin derecho, cuando se lo llama *el Ser*.

El ser siempre se da en una representación; el problema es saber cómo llega, cada vez, a la representación³². Hoy queremos que la historia del teatro sea la historia de ese advenimiento, de ese problema. La de Barsaq, la de Yeats son historias así. En ellas se trata de la “relación” que la escena mantiene con su esencia; de las formas que asume la imposibilidad de esa relación. En esas historias quizá, también, esté entonces en juego el antiguo drama del texto y su representación, la pertenencia o no del teatro a la literatura.

Lo que el espectador baudelaireano espera es un texto. (No sabe, prefiere ignorar que el texto es esa nada de texto, el vacío suspenso que la decepción deja sobre el escenario). Lo teatral es la repetición, el ensayo (*répétition*) de un texto jamás escrito. El texto es el *otro lugar* del teatro, espacio que el teatro dibuja y desplaza a la vez, como si la representación estuviera siempre en otra parte que aquella en la que debería estar, como si debiese volver siempre a lo que cree su origen y su verdad.

Pero el texto no dice nada, obliga a decir y se disimula en lo dicho. El espectador de Baudelaire podría suponer que esa trivialidad inesencial es la fría verdad revelada. Pero una vez arrojada la máscara (*le masque était levé*).

cuando no queda ya ningún obstáculo, todavía la aurora disfraza; oculta, disimula (*enveloppe*). ¿Qué? Ella se disimula. La luz de un amanecer sin nada es la última imagen de lo teatral: el sueño, la curiosidad que no puede morir.

En su lucha por separarse, por acercarse, el teatro y la literatura se hunden en un círculo sin fin, sin comienzo. Notación puramente teatral, espacialidad escénica del poema, teatro épico, pantomima, monólogo dramático... Desvíos de ningún camino hacia una esencia improbable, porque el camino, según decía Kafka, no es nada más que indecisión.

Febrero 1987

NOTAS

1. BARSQAQ, André: *Leyes escénicas*, Cuadernos de Arte Dramático N° 18-19, Bs. As., 1953.
2. Este nombre, lo sabemos, sigue siendo impertinente. Pero acaso todo nombre lo sea para designar aquello que no puede ser nombrado. Sólo podemos remitir aquí, una vez más, a los trabajos de Heidegger y de Blanchot, que, se hará evidente, atraviesan nuestros argumentos.
3. Cfr. BREYER, Gastón: *Teatro: El ámbito escénico*, CEAL, Bs. As. 1968, quien señala explícitamente el carácter "negativo", violento del gesto divisorio, hecho para "dominar" lo que se sustrae a todo dominio: "Del lado abierto, del que llamamos tercer mundo, materializando de alguna manera el vector frontal, se levanta una entidad corpórea, arquitectónica. Con la expresa voluntad de negar el vacío y el horizonte abierto, siempre inquietantes para la mente griega, como una afirmación óptica, se yergue un cerramiento material y opaco. Este obstáculo macizo se llamó *skene* (cabaña, tienda, casa, baldaquín, pabellón..., escena)".
4. Nos apartamos aquí de Breyer, pero no sin citar esa página que abre el lugar de nuestra crítica: "Hacerse espectador es prohibirse, en rigor, las libertades de la vida diaria. El lugar 'suspendido' es ahora un paraíso perdido. Está vedado entrar y actuar, mirar pero no tocar. *Es espectador quien se inhibe un lugar de su propio mundo*. Con esto ha quedado inaugurado un sitio de privilegio, espacio imposible para el propio espectador. Lugar de reserva, de expectación, intocable para quien lo instaure. Pero también, y por eso mismo, lugar de todas las posibilidades, de todas las virtualidades, donde toda fábula, invento, sueño y paradigma hallan su morada natural y su propicio momento. Tierra de nadie y tierra de todo. Este lugar notable es el primigenio espacio escénico, puro lugar de expectación, prototipo teatral y previo y fundante de todos los tabladros del inventario de la historia". Hacerse espectador no es otra cosa que, literalmente, "iniciar una suerte de *epojé*".
5. Espacio sin embargo *atópico*, como se verá en el desarrollo.
6. "La parte central, llamada la Puerta Real, servía para las entradas del personaje principal, rey, héroe o dios; una decoración apropiada debía dar al espacio entrevisto detrás de aquélla, el aspecto de un templo o de un palacio. Las puertas laterales más bajas, más íntimas, más próximas a la escala humana, estaban reservadas a los personajes de menor importancia. Simbolizaban tanto una habitación de huéspedes como una prisión, o el lugar de los esclavos. En fin para los personajes que se suponía venidos de afuera, ya de una ciudad o de la campaña, había dos puertas, una en cada extremidad de la construcción de la *skene*".
7. Mientras el teatro isabelino multiplica las tramas, las representaciones en la escena, manteniendo el "más allá" oculto, apenas señalado por apariciones y alusiones, el teatro italiano diluye ese misterio en la claridad pura de la superficie pintada, del cuadro, de la representación pictórica.
8. Tomamos este término de S. Melchinger: *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, Fabril, Bs. As., 1959: "Ilusionismo significa: creencia en la realizabilidad de la 'ilusión', en doble sentido; 1°, en la posibilidad de crear en la escena una ilusión de realidad; 2°, en la posibilidad de introducir ilusiones (= inexistentes) en la realidad, para cambiarla. El primer sentido queda fijado por el axioma de naturalidad (= fidelidad a lo natural) como principio fundamental de toda representación escénica. El segundo, por la fe en el progreso". Podríamos igualmente decir que la escena se ha hecho "verosímil", arriesgando esta hipótesis: en Grecia lo verosímil era la acción, no el espacio.
9. Nos referimos a la que Yeats describe en su ensayo "El teatro", de 1899, incluido en *Ideas sobre el bien y el mal*. Citamos por la edición de Felmar, Madrid, 1975.
10. Según la definición de Blake que Yeats había citado unas líneas atrás: "Blake ha dicho que todo arte es un trabajo para traer otra vez la Edad de Oro y que toda la cultura es, sin duda, un esfuerzo para traer de nuevo la simplicidad de los primeros tiempos, añadiéndole el conocimiento del bien y el mal".
11. Cfr. "Algunas magníficas obras teatrales del Japón", en *Obras Escogidas*, Aguilar, Madrid, 1956: "El arte imaginativo, cualquiera que sea, necesita cierta lejanía; una vez elegida y fijada esa lejanía, es preciso mantenerla con firmeza contra un mundo que pugna por acortarla. El verso, el ritual, la música y el baile, asociados a la acción exigen que el gesto, la vestimenta, la expresión facial, el dispositivo escénico, ayuden a impedir que la puerta sea cruzada".
12. Citado por Donald Keene: *La literatura japonesa*, FCE, México, 1956. Sólo podemos aquí mencionar a Gordon Craig, cuyas teorizaciones sobre la *supermarioneta* encuentran su sitio en el contexto simbolista y particularmente junto al teatro de Yeats. Véase Galina Tolmacheva: *Creadores del teatro moderno*, Centurión, Bs. As. 1946.
13. "El arte es algo que está situado en el escaso margen que hay entre lo real y lo irreal. Por supuesto que —en vista del gusto actual por el realismo— parece de desear que el asistente de la obra copie los gestos y manera de hablar de un verdadero asistente, pero en ese caso ¿habría de ponerse un verdadero asistente de un daimyo colorete y polvos en la cara como si fuera un actor? ¿O resultaría entretenido que un actor, basándose en que los verdaderos asistentes no se ponen cosméticos, fuese a aparecer en escena y hacer su papel con la barba descuidada y afeitada la cabeza? Eso es lo que entiendo por el escaso margen entre lo real y lo irreal. Es irreal y sin embargo no es irreal; es real y sin embargo no es real. Lo divertido está entre ambas cosas" (Chikamatsu, citado por Keene, op. cit.).
14. Como lo afirma J. Lafforgue en el N° 115, "El expresionismo teatral", de *Capítulo Universal*, CEAL, Bs. As., 1970. Además de este trabajo citemos aquí esa obra capital de Lotte H. Eisner: *La pantalla diabólica. Panorama del cine alemán. Influencia de Max Reinhardt y del expresionismo*, Losange, Bs. As., 1955, cuyo título está lejos de ser un mero énfasis.
15. "Visión", ya que no se trata de "mirar" sino de "ver". A la retórica impresionista del fragmento (la unidad multiplicada del color, el instante fugaz de la luz detenida), se opone la visión de la totalidad, es decir, la esencia de la que el hombre y el mundo (sujeto y objeto) se verían excluidos, o mejor, el movimiento mismo de la tierra, la pasión a la que el hombre debe necesariamente plegarse, con la que siempre, quiéralo o no, y antes que nada sucumbiendo, colabora.
16. La primera cita está tomada de Ilse M. de BRUGGER: *Teatro alemán del siglo XX*, Nueva Visión, Bs. As., 1961; la segunda de otro libro de Brugger: *Teatro alemán expresionista*, La Mandrágora, Bs. As., 1959.
17. Esa música es la que Barsaq encuentra en las evoluciones del coro griego: una música hecha visible, es decir el puro movimiento de una imagen que no se asemeja a nada, que desaparece en la estela misma que deja tras de sí, que no se ve ni se oye ("se siente", dice apresuradamente Barsaq) porque no pertenece a ninguna empiria. Cito ese fragmento: "En las evoluciones de los coreutas que, ante los ojos de los espectadores, diseñan arabescos sobre la amplia superficie de la orquesta, se siente, en cierto modo, una música hecha visible".
18. Cfr. "La tradición y el talento individual", en *Los poetas metafísicos y otros ensayos I*, Emecé, Bs. As., 1944.

19. *Poesía y Drama*, Emecé, Bs. As., 1952.
20. "Diálogo sobre poesía dramática", en *Los poetas metafísicos I*, ed. cit.
21. "El alma humana, en una emoción intensa, se esfuerza por expresarse en verso. No me atañe a mí, sino a los neurólogos, descubrir por qué esto es así, y por qué y cómo están relacionados el sentimiento y el ritmo. La tendencia del teatro en prosa, de todos modos, es insistir sobre lo efímero y superficial; si queremos alcanzar lo permanente y universal tendemos a expresarnos en verso" ("Diálogo sobre poesía dramática").
22. *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1955.
23. La excepción es *Asesinato en la Catedral*.
24. *Selected Essays*, cit. por Melchinger: *El teatro en la actualidad*, Galatea/Nueva Visión, Bs. As., 1958.
25. THOMAS, Henri: "El teatro en la obra de T. S. Eliot", en *La Nouvelle Revue Française*, N° 97, Enero 1961. (La traducción es mía).
26. "Pero en fin, existe este sueño de un teatro de la irrisión trágica y de la vida, y que sea irrealizable no nos libera: queda esta imposibilidad misma, el sentimiento de un peligro, de una limitación, que será determinante para la coherencia de la obra, y no de un modo puramente negativo" (Idem).
27. "Si hay un futuro para el teatro, y en especial para el teatro poético, ¿no estará en la dirección indicada por el ballet?" ("Diálogo sobre poesía dramática").
28. "Quien haya observado a uno de los grandes bailarines de la escuela rusa habrá observado que el hombre o la mujer que admiramos es un ser que existe sólo durante la función, que constituye una personalidad, una llama vital que surge de la nada, desaparece en la nada y es completa y suficiente en su aparición. Es un ser convencional, un ser que existe sólo en y para la obra de arte que es el ballet. Un gran actor en la escena ordinaria es una persona que también existe fuera de ella y que alimenta el papel que interpreta con la persona que él es (...) En el ballet sólo se deja al actor lo que es en puridad la parte del actor. Los movimientos generales le son establecidos. Sólo le es dado hacer movimientos limitados, sólo un grado limitado de emoción puede expresar. No se le exige personalidad. La diferencia entre un gran bailarín y un bailarín competente está en la llama vital, esa fuerza impersonal y, si queréis, inhumana que se trasluce entre cada uno de los movimientos del gran bailarín. Así ocurriría en una forma estricta de teatro; pero en el drama realista, que es un teatro que se esfuerza de continuo por escapar a las condiciones del arte, el ser humano es el intruso" ("Cuatro dramaturgos isabelinos", en *Los poetas metafísicos I*, ed. cit.).
29. "Conscientemente, todos escuchan no la poesía, sino el significado de la poesía" (*Poesía y Drama*). "La principal utilidad del 'significado' de un poema en la acepción ordinaria (y aquí hablo otra vez de ciertos tipos de poesías y no de todos) es la de satisfacer un hábito del lector y mantener su mente divertida y tranquila en tanto el poema opera sobre él, un poco a la manera del ladrón astuto que siempre se provee de un buen hueso para el perro de la casa" (*Función de la poesía y función de la crítica*). La representación, el argumento (lo que la poesía encuentra en el teatro) son la carnada que sostiene al espectador mientras el poema realiza su obra.
30. "Le rêve d'un curieux", de *Les Fleurs du Mal*, Librairie Le Francois, Paris, 1946.
31. Yo era como el niño ávido de espectáculo,
Odiando el telón como se odia un obstáculo...
Y al fin la fría verdad se reveló:

Estaba muerto sin sorpresa, y la terrible aurora
Me envolvía. — ¡Y bien! ¿entonces no es más que esto?
El telón estaba levantado y yo esperaba todavía.
(La traducción es mía).
32. Copio nada más esas palabras de Francois Wahl, que podrían haber servido de epígrafe a este trabajo: "No me planteo la cuestión en términos de! porqué de la representación. Porque diré, en términos más bien kantianos, que de todas maneras no tenemos más que representación. Es un problema saber cómo el ser adviene a la representación y cómo, en un momento de la historia, el ser adviene a tal representación, teniendo en cuenta también estas afirmaciones de Heidegger, que cada vez que el ser se representa de una cierta manera, hay otra manera de representarlo que se borra. El misterio de la representación es que es siempre el advenimiento de un aspecto del ser, y la cancelación de otro. Y así, hacer, como trato de hacer, la historia de la aparición de cierto modo de la representación, es como hacer girar en las manos el cuerpo del ser" ("Esplendor y ausencia, según Francois Wahl" en *La Razón Cultura*, Domingo 26 de enero de 1986).

LAS DOS TRADUCCIONES

NOE JITRIK

I.

Pensar en Mallarmé en las "actuales" circunstancias exigiría una explicación, si responder a las determinaciones que fijan un texto como objeto de un trabajo crítico puede ser traducible mediante una explicación. Más bien se trata de explicar una "incitación" que, esta vez, proviene de un trabajo ajeno, de lo seductor de la tarea del otro que se abre paso en nosotros y nos insinúa que "hacer algo" es también posible para nosotros. Pero ante todo, Mallarmé vuelve, gracias a esta insinuación, como un texto aún vibrante, se verifica su vibración —efecto indudable de lectura— que repercute en nosotros no como el retorno de una "fuente" —pura reafirmación cultural— sino como la presencia de lo que todavía es actual, a saber lo que podría llevarnos a pensar en los problemas de la producción poética a través de una poesía en la que dichos problemas tienen un escenario privilegiado. Zona irreductible, no sometible, a una exaltación religiosa de la constitución del discurso poético.

Y si, como optamos por hacerlo, hablamos de poesía en términos de "discurso", es evidente que estamos dando por supuesta —un supuesto perfectamente afirmado— la radical historicidad —que está casi corrientemente, y por la fuerza de una ideología sometedora, marginada o reprimida o contenida— de la producción poética; esta afirmación, a su vez, no implica una reducción de la especificidad poética a "mecanismos" sino que, por el contrario, amplía su campo de acción, obra como apertura pero sin establecer compromisos con una "libertad" que, radicada metafísicamente, suele ser invocada como llave maestra para entrar en el ámbito poético; desde nuestra perspectiva dicha libertad no guarda relación ninguna con la infinitud significativa en la que, por una acción correlativa, resulta cuestionada.

Trabajo ajeno: se trata, en principio, de una traducción de Octavio Paz discutida y expuesta públicamente (otra apertura)* del *Sonnet* de Mallarmé conocido como el "soneto en x"; es lo que ahora sirve como pretexto o, más bien, como desencadenante aunque, si fuéramos rigurosos de entrada, tendría que actuar también como intertexto en la medida en que toda traducción propone una bifurcación insoslayable: por un lado el soneto, por el otro cómo se nos aparece en la traducción y, por lo tanto, los correlativos problemas de qué produjo el soneto y qué produjo la traducción. Si lográramos satisfacer los dos órdenes estaríamos ya en la instancia productiva de dos acciones singulares, la de *un* soneto y la de *una* traducción pero, también en la instancia de la producción poética misma a través de dos líneas.

Podemos pensar en los dos órdenes al mismo tiempo; podemos, incluso llegar al punto en el que la bifurcación puede desaparecer para dar paso a lo que importa, o sea el campo preciso del discurso poético, pero ni podemos partir de entrada de los dos brazos de la bifurcación ni suponer que no existen optamos, por lo tanto, por lo más inmediato, por la traducción considerada como una *reescritura* más visible. Pero aun cuando tenemos ante la vista lo que podemos entender como un "genotexto" —el soneto original— y el "fenotexto" que de él emerge —la o las traducciones— y aunque se nos haga claro que lo que nos queda por saber es lo que ha actuado para realizar el pasaje, la realidad de una práctica, la traducción, se nos ofrece hasta cierto punto enigmáticamente, lo cual nos obliga a entrar por las aclaraciones.

En este momento, el concepto de traducción se nos abre a su vez. Por un lado recoge y alude a un primer momento en general que abarca lo que entendemos como "escritura" propiamente dicha (y que arriba implícitamente matizábamos cuando decíamos "reescritura"), es decir el pasaje de una imagen mental a una imagen verbal o, dicho de otro modo y quizás con más precisión, el legítimo pasaje de un conjunto (no formulado) a un código (una formulación reconocible y calificada). Es en cierto modo una traducción lo manifiesto de lo latente o, si esto parece excesivamente esquemático, un traslado, a otro nivel y por medio de determinadas operaciones, de una serie de operaciones efectuadas en otra parte. Desde este metalenguaje que vamos empleando, el psicoanálisis, podríamos decir que lo latente —definible como lo preliminar— bulle en la multiplicidad, lo manifiesto se organiza, las operaciones que lo han hecho posible son, por lo menos, opciones. En esta articulación latente / manifiesto, el sueño o la obsesión, que pertenecería al primer ámbito, constituyen en realidad una zona intermedia atravesada, en virtud de sumas, restas, multiplicaciones y divisiones, por pulsiones aun anteriores, no imaginarias: si el sueño o la obsesión son "lo" expresado, la frase que está expresando traduce lo que toma una primera forma en lo imaginario, en esa zona intermedia. Lo anterior queda, en consecuencia, implicado. Pero la frase que expresa/traduce es frase en virtud de su escritura que es, de este modo, un nuevo espacio, el espacio de las operaciones de expresión/traducción. Y algo más: la escritura es, en tanto espacio operativo, el necesario proceso de transformación pero no sólo de las virtualidades de la lengua sino de aquello anterior, pulsional, que si por un lado da lugar al espacio intermedio del sueño o la obsesión, por otro, habiendo dado lugar a los signos de la lengua, está todavía presente en ella pues la lengua arraiga en procesos inescindibles de su funcionamiento actual; la escritura suscita entonces en lo lingüístico lo prelingüístico y produce con ambos planos una unidad orgánica, en un solo nivel del código que abarca, por cierto, todos los niveles preliminares. Escribir es, entonces, dar paso, por medio de ciertas operaciones, a una formación imaginaria, formada a su vez por otras operaciones que han transformado lo pulsional: es de esto que habla seguramente Klossowski cuando se refiere a la reiteración de una figura que traduce un campo obsesional el cual, como precede a la obsesión, no se agota ni satisface ni concluye con esa figura¹. La reiteración sería una de esas operaciones que dan cuenta de la figura-

ción de la figura y que, formando por eso parte de la escritura, anclarían todavía más lejos y profundamente: si, como quiere Lacan, la reiteración no es otra cosa que la "insistencia" de la cadena significante y caracteriza la escritura, escribir será necesariamente traducir puesto que es hacer presente, desde lo que sale de la cadena significante, la cadena significante misma²

Por el otro lado, más corrientemente, la traducción designa un traslado (que no está ausente en la vertiente anterior) de un código (un idioma) a otro (otro idioma). Este traslado parece aislarse, autonomizarse, deviene práctica social y se llena de problemas que parecen caracterizar la "reescritura", como una derivación, como un campo segundo, y no más la "escritura" en la cual, por ejemplo, de ningún modo se plantea la cuestión de la "fidelidad".

En la primera vertiente, lo que va de conjunto (lo preformado) a código (lo organizado) atañe a lo que designamos como crítica y tiene o debería tener su eje y su centro en la "escritura", que es lo que hay que determinar para entender. En la segunda, permanezco afuera (se trata de una experiencia), como ajeno a las pasiones que desata precisamente la "fidelidad", tema que consagra la esfera subordinada en que socialmente yace la "reescritura": apasionante, sin embargo, la tarea de hallar el "mot juste", la palabra que en esta lengua puede dar cuenta cabal de una pasión encarnada en palabras de otra lengua pero que fueron halladas, siempre y en todo caso, dentro del movimiento principal de la "escritura". Principalidad-subordinación: esta pareja promete una armonía en la que el sentido segundo de la traducción elimina lo que en ella pueda subsistir del primero y, a la vez, da lugar a otra traducción: en la medida en que traducir es ejecutar algo subordinado, lo principal resulta sólo objeto de consagración y, por lo tanto, se nos aparece en la posición de lo fijo e inerte, de lo que ha cesado su fuerza, de lo que no cuenta a fuerza de estar soberbiamente aislado.

Y si esta lectura de las dos traducciones puede configurar una tercera que nos restituya algo, ese algo es, creo, la sugerencia de un continuo entre la primera y la segunda cuyos azares, felicidades y desventuras ya no podrían seguir permaneciendo en el plano de la subordinación reescrituraria y lo que de ese límite se deduce. En otras palabras, la segunda traducción no es realmente posible si no hay un asomarse a la primera, operación que, a su vez, necesita de reafirmaciones; asomarse que en el mejor de los casos es siempre temeroso, siempre incompleto puesto que, necesitando del rigor que permita "ver" qué del conjunto ha pasado al código y cómo, todavía no lo halla aunque ya posee el concepto de la necesidad del rigor cuyo efecto y consecuencia no sería otra cosa que la reconstitución de un proceso y, a su través, el conocimiento, en lo particular de una escritura (una traducción), del movimiento genético de la escritura en general. ¿Podría, en esta perspectiva de continuo, entenderse una traducción de código a código que no tomara en cuenta que el texto que se traslada no puede sino estarse comentando a sí mismo como texto, es decir en el nivel de la primera traducción, o sea de su producción y actividad? Porque no hay texto que no se entregue en su proceso y es eso lo que se debería buscar en él como base indispensable para poder reescribirlo: esta tarea consistía simplemente, ahora, en recuperar las condiciones de su escritura.

Sin embargo, las traducciones de idioma a idioma inquietan y aun pre-

parándose y todo para la primera, no puede dejarse de reaccionar frente a la segunda, sobre todo si es tan razonada y exigida y responsable como la que tuvimos la suerte de escuchar en el Institut Francais, en la mencionada ocasión. Razonamiento y exigencia que mostraba ese asomarse al primer plano y que configuraba el esbozo de una lectura cuyos resultados, cristalizados en la traducción, descolocan, obligan a la réplica y, en consecuencia, desafían no a la traducción más perfecta sino a un trabajo que situándose en el primer campo ayude eventualmente a perpetrar mejor el segundo.

II.

El soneto (título) y el desarrollo discursivo del soneto
Empecemos por escribir el texto, en el original:

SONNET

*Ses purs ongles tres haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint reve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore*

*Sur les crédences, au salon vide: nul Ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).*

*Mais proche la croisée au nord vacant, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

*Elle, défunte nue dans le miroir, encor
Que, dans L'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitot le septuor.*

Ante todo, nos encontramos con una formación, el soneto, cuyas reglas (acento, metro, estrofas) aparecen como vacías a fuerza de ser necesarias: el soneto "es" así. Rigor de la forma que nos remite, por lo tanto, a las palabras que las llenan y a lo que las palabras dicen; pero remisión superficial porque la fijeza de la forma no es más que un movimiento detenido pero no cesado si es que creemos que la "forma" del soneto tuvo una génesis, se ha producido y lo que lo ha producido, en tanto impulso productor, sigue presente. Y bien, hay aquí una tensión —entre la forma definida y la fuerza productora encerrada en ella— que tiene dos campos posibles de resolución: uno es el título, otro el desarrollo discursivo.

Todo título alude a lo que las palabras dicen, intenta ser un resumen de lo que de ellas surge y que tiene, en la forma fija, algo así como un marco. Aquí el título —SONNET— es la forma misma o, dicho de otro modo, la palabra dice en el título que en el soneto se trataría del soneto. El título no remitiría entonces a lo que superficialmente puede entenderse como un "arte poé-

tica", puesto que las palabras de las que sería síntesis "refieren" otra cosa, sino sería indicación de alcance tautológico más general si el título, como se ha dicho, encarna aquello de que se trata; pero si toda tautología es en cierto modo una especularidad, el soneto como forma reflejaría el soneto como sustancia o, lo que es lo mismo, la forma reflejaría la fuerza constituyente del soneto, congelada exteriormente en la forma³. El título, en consecuencia, sería el punto de encuentro de ambas imágenes y el espacio en el que, contenida, se manifiesta esa fuerza arcaica actualizada. Espacio de pulsión en el que el indicio es apenas perceptible, tanto como lo permite una pulsión tan transformada. Nada tiene de extraño que la palabra "scintillations" aparezca sobre el final: es como el surgimiento, en el cierre, de lo que en el comienzo sólo podemos dibujar desde el análisis.

Para determinarnos respecto del desarrollo discursivo y poder definirlo, partimos también de la forma soneto misma que, como forma que simultáneamente está replegada y dispuesta a ser empleada, se sitúa en el campo genotextual; no siendo su repliegue estático, fuera de una producción (o producto concluido), sino una retención pulsional, la forma soneto contendría la pervivencia de su fuerza originante, de aquello que la engendró y le dio sentido en su génesis. Pero el nivel genotextual no se agota en ella: ella sería tan sólo un síntoma de todo el conjunto de necesidades contradictorias que definen lo genotextual: movimiento, tendencias, vínculos con lo que definido como materia significante a la vez tiene un anclaje en el inconsciente, zona de la producción⁴. La forma soneto, entonces, encarna, reprime y deriva parte de la fuerza genotextual que, transformada, reaparece en el fenotexto, en otros planos si se quiere. Pero, si tal como lo señalamos, en tanto forma que oculta su fuerza tiende a borrarse como si fuera lo obvio instrumental y son las palabras las que se relevan, la fuerza genotextual se desplaza y concentra en lo que las palabras *hacen* entre sí, no en lo que *dicen* a través de las frases, es decir que se concentra en la sintaxis. Debemos, por lo tanto, entender la sintaxis como energía que recorre el fenotexto, determinante, por lo tanto, de ciertas posiciones semánticas que no se deberían reconocer simplemente en la carga semántica de las palabras: la sintaxis —desarrollo discursivo por excelencia— sería la condición de la semantización y, a su vez, pivote entre diferentes campos.

Si todo esto es así, entre título y desarrollo discursivo el texto aparece como tensión, en tensión, no como esquema concluido y dicha tensión, que tiene en el espejo (la especularidad contenida en el título) y la sintaxis la escena de una pulsión incesante, es la fuente de su discurso, la cifra, al mismo tiempo, de su unidad y su significación.

III.

El espejo: sonoridad y pintura

Retomando: si "scintillations" puede vincularse al título y por ello hace aparecer la insinuación de un indicio, lo que nos lleva a suponer que algo bulle y termina por asomar, la relación especular entre el título y la forma, entre la forma y la sustancia (una sola y misma cosa), tiene en la palabra "miroir" (es-

pejo) su resurgencia, su declaración. Si ambos casos son aceptables podríamos ya conjeturar que todas estas vastas relaciones no dejan de "decirse", no dejan de hacer una presión tal que hacen elegir la palabra, razón por la cual la palabra está en una "posición" semántica y no sólo posee un valor semántico porque está dentro de una frase a la que le aporta o añade un significado. A esto me refiero cuando digo que la sintaxis es condición de la semantización, ya que desde la sintaxis, las palabras aparecen y organizan lo que hierve por abajo y desde antes; todo este movimiento culminaría en la palabra "espejo", reclamada por la relación que hemos establecido entre título y forma convencional.

Queda señalado que el espejo es "dicho" en un doble sentido: desde el análisis y desde la palabra "espejo" que permite que el análisis se corrobore. Ahora veremos que, además, el "espejo" actúa, está en lo que se escribe. Se trata, por lo tanto, de una nueva proposición cuyo desarrollo nos permitirá, ante todo, percibir lo que puede ser "escritura" (concepto que va de lo aparentemente material a lo que podría pensarse como el sistema de transformaciones de todo nivel que dan cuenta de la especificidad de la realización fenotextual) pero también nos otorgará la prueba de lo afirmado antes, acerca de la acción —articulación o construcción— semantizadora de la sintaxis y, por último, nos permitirá entender la relación de unidad que puede darse entre las palabras que la sintaxis necesita y la imagen semántica que surge.

Pues bien, creo poder situar esa acción del "espejo" privilegiadamente en el verso 6, "Aboli bibelot d'inanité sonore", que tantas dudas y cavilaciones ha suscitado en los traductores. Abordándolo no por las palabras y sus significados sino por lo más externo de su efecto, el sonido, podríamos destacar lo que se destaca por sí solo, obviamente la aliteración. Todo el verso es aliterado pero sin duda no toda la aliteración obedece al mismo principio; así, la cesura que, como se debe, separa rítmicamente el verso, separa también dos tipos de aliteraciones correspondientes cada uno a un hemistiquio. El análisis de la composición sonora de ambos hemistiquios nos da, en consecuencia, lo siguiente:

Hem. I: voc + b + voc + l + voc + b + voc + l + voc

Hem. II: d + voc + n + voc + n + voc + t + voc + s + voc + n +
voc + r

En un segundo paso, y poniendo el acento en las vocales, nos resulta esto:

Hem. I: a + con + o + con + i + con + i + con + e + con + o

Hem. II: con + i + con + a + con + i + con + e + con + o + con o
+ con

Considerando las vocales y reuniéndolas cuantitativamente obtenemos:

Hem. I: una a, dos o, dos i, una e

Hem. II: una a, dos o, dos i, una a

o sea, las mismas vocales en iguales cantidades en ambos sectores.

Ahora bien, si la aliteración fuera sólo reaparición regular de sonidos iguales aquí dependería de las vocales, que aseguran esa regularidad, pero es posible suponer que, por el contrario, se produce verdaderamente cuando los sonidos que reaparecen son capaces de engendrar una entidad fonética diferente sin que pierda presencia ni sentido la reaparición. En consecuencia, lo que definiría en este caso la aliteración es el juego consonántico —apoyado desde luego por la regularidad vocálica— en el interior de cada hemistiquio y, sobre todo —en su alcance de verso— en la oposición que se establece entre ambos. Precisamente, en cada hemistiquio predomina lo igual; entre ambos surge la oposición y es en ella que el efecto se completa.

En el primer hemistiquio, entonces, el juego es entre *b* y *l*, en el segundo entre *d* (*t*), *n* y *s* (*r*). Los sonidos entre paréntesis indican que entre *d* y *t* hay unidad así como entre *s* y *r* por cuanto los rasgos fonéticos que los diferencian (sonora/sorda en el primer caso, sibilante/vibrante en el segundo) junto con los que los igualan (dental, lateral) vehicularían precisamente la aliteración y lo que la produce, o sea la relación entre lo igual y lo diferente en conjuntos amplios. Desde esta observación podríamos formular un esquema consonántico más completo:

| | | | |
|----------|------|---|------|
| Hem. I: | b | | l |
| Hem. II: | d(t) | n | s(r) |

Sobre este sistema, no sería demasiado artificioso decir que entre ambos hemistiquios se establece una relación de especularidad por un lado en cuanto a que las vocales, siendo las mismas, están situadas de manera diversa, como invertidas o por lo menos enfrentadas y, por el otro, a que las consonantes, teniendo algo en común (la oclusividad, la sonoridad, la labialidad y, para el otro, la vibración) se diferencian del mismo modo que una imagen en el espejo se diferencia de su punto de partida.

En suma, la especularidad explicaría el alcance de la imagen sonora que se repliega en la aliteración y depende de ella pero, por otro lado, genera consecuencias semánticas en cuanto en este sistema de matices la sonoridad aparece como neutralizada, como apenas emergiendo, por medio de oposiciones fonológicas, del juego de semejanzas y diferencias entre sonidos aliterados, ley esencial, por otra parte, de un pensamiento dialéctico.

Pero si estas mínimas pero potentes oposiciones fonológicas hacen presente a la sonoridad como una fuerza que actúa pero que también se formula en ese curioso sistema de correspondencia entre la enunciación (la palabra “sonore”) y enunciado (lo que se “dice” es la sonoridad que brota de los sonidos de las palabras y produce diferencias) no puede dejar de advertirse que lo mismo sucede con la enunciación de “décor” que, como palabra, está en una posición central (en el final del segundo verso del primer terceto) desde la que como en un espacio de cruce, acumula y distribuye elementos visuales: un “or” precediendo, “des licornes” sucediendo. “Décor”, entonces, enuncia lo que constituye del mismo modo que “sonore” enunciaba la “sonoridad” y hace la síntesis en un espacio claramente figurado, la pintura, mientras que para producir esta imagen los elementos sonoros son disimulados por medio de una

multiplicidad de sonidos variados; se destaca, al contrario, por medio de los matices descriptivos señalados, la necesidad de detener, de fijar, propia del decorado y de la pintura. No parece, por lo tanto, fruto de la casualidad que en la misma posición que “décor”, o sea en el segundo verso del segundo terceto, aparezca la palabra “cadre”, que es lo que encierra, sucedida por el verbo “se fixe”, que completa perfectamente este brote de significación.

¿Cuál sería este brote? Por un lado la neutralización de la sonoridad, que resurge en el poema en la “inanité” y, por el otro, la fijeza del “décor” y, dando un paso adelante, la oposición entre ambos, y más aún, una correspondencia que supone paralelismos y correspondencias también fuera del poema, a saber entre la música y la pintura, pero que no se resuelven por una opción puesto que dentro del poema la música es vacía y la pintura estática y, entre la una y la otra, el poema, de todos, se constituye. Es más: lo que el poema declara es que se constituye entre lo que siendo opuesto permite no optar o sea en el terreno mismo de la negación como relación entre contrarios. Pero, hay que recalcarlo, la síntesis existe, lo que resulta de la negación existe: es la escritura misma del poema.

Dijimos correspondencias fuera del poema: si por un lado la sonoridad como tal es vacía y la pintura como tal es estática no puede dejar de pensarse en dos cosas; ante todo que frente a uno y otro concepto hay una negación en los términos mismos, lo que supone una actitud crítica; pero no obstante, no desaparecen los paradigmas culturales sobre los que esas imágenes se inscriben. Esos paradigmas son, por un lado la tentación de la música en la poesía (tradición de Banville y de Verlaine), por el otro, la tentación de lo pictórico (Lecomte de l’Isle). Pero la actitud crítica no es desdeñable; supone una neutralización tanto de música como de pintura, incluso de la fuerza cultural que invisten música y pintura: la negación (la crítica) se dirige por lo tanto al plano paradigmático histórico pero no queda en ello sino que, como en la instancia anterior, surgirá una espacialidad propia que no será de reproducción musical ni de imitación del cuadro, sino de desarrollo de la escritura regida por un principio de negación que produce *sus* imágenes. Y en este punto se abre un nuevo espacio, el de Hegel que, no es ningún misterio, recorre y trabaja el pensamiento de Mallarmé y explica, acaso, lo que en un texto como éste quiere realizarse. Acercamos para el caso una frase de Jean Hyppolite que nos confirma: “la tentativa mallarmeana como \ll la lógica de Hegel convertida en su propio cuestionamiento \gg ”⁵.

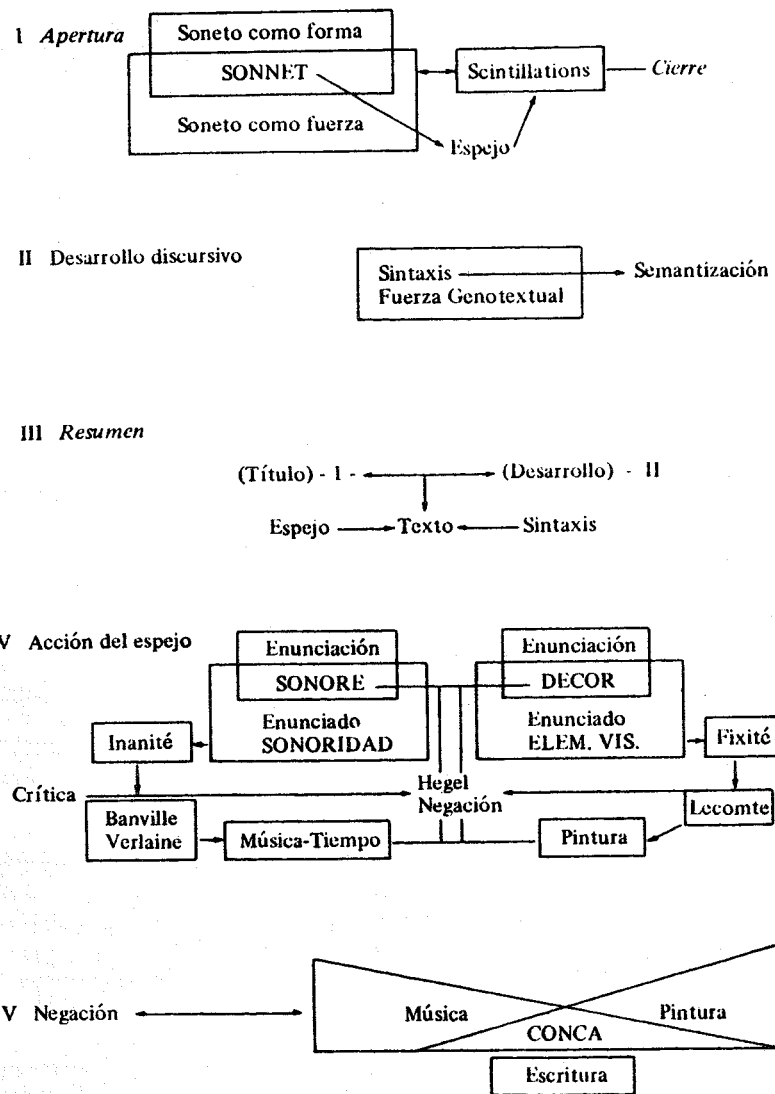
IV.

Negación – muerte – escritura

A partir de aquí, los versos del poema adquieren una nueva luz, en la medida en que se recortan sobre un fondo cuyas leyes no son cualesquiera sino éstas bien precisas. No pretenderemos mostrar la lógica hegeliana en su deslizamiento a través de los versos del poema, como si estos versos la tematizaran, sino lo que, procedente de la lógica hegeliana, en ellos construye el poema, y tiende a otorgarle una significación. Y, para empezar —recomenzar, pues todo trabajo sobre un texto es un recomienzo que no pierde sus anterior-

res aprontes— señalemos la abundancia de palabras de negación entre el cuarto y el octavo verso: ne, vide, nul, aboli, inanité, Néant, vacante. Es posible pensar que todas estas negaciones se acumulan y, por lo tanto, esta acumulación como tal ocupa un espacio. Término virtual y abstracto, este espacio no puede sino tener un signo opuesto, positivo, que contiene la acumulación en una perfecta complementación, en un geométrico acomplamiento; si las negaciones cavan un hueco, por así decir, esta convexidad debe caber en una concavidad que el poema nos presenta, como si, otra vez, materializara en una palabra lo que desde la lectura podemos vislumbrar como movimiento contenido: el "Ptyx", la concha o conca según Octavio Paz, un hueco continente que no podría ser reducido a la figuración de un adorno, reemplazable por otro. Pero si rechazar esa figuración reductora está en el campo de un rechazo general a la figuración, tampoco la conca es —para nosotros al menos— un espacio que *figure* un concreto movimiento de integración de dos entidades sino el movimiento dialéctico mismo, la posibilidad de que el juego negación-afirmación se establezca entre diferentes niveles y, por lo tanto, de que resulte esplandecientemente afirmada la acción metaforizadora del lenguaje. La concha —conca— es en consecuencia otro lugar de la concentración discursiva, así como lo eran "sonore" y "décor", concentración, por otra parte, de doble alcance porque si es un "bibelot" —tal como lo autoriza a suponer la sintaxis— que no está "sur les crédences", es un adorno y, como tal, pertenece al orden del "décor" pero, como concha, o sea como caracola, encierra sonido, así como las caracolas retienen el ruido del mar; el "Ptyx" resume, entonces, las dos líneas de que se está tratando; es algo así —dicho sea con toda prudencia— como un símbolo de los dos campos en que "sonore" y "décor" se inscriben: ante todo música y pintura y, si hacemos presentes las categorías que las definen, tiempo y espacio. Podemos, a nuestra vez, mostrar todo este movimiento analítico mediante un esquema que, gráficamente (espacio indispensable si se quiere hacer "ver" y, como esquema, concentración) señale la marcha de este dinamismo productivo (tiempo) y que al mismo tiempo nos permita exhibir la tensión que mantienen entre sí todos los elementos que han sido puestos en juego. (Observar cuadro en página siguiente).

Desde esta concavidad que es el gráfico precedente (en cuanto encierra elementos diversos) podemos retornar a los términos del poema desde el esquema de las negaciones y el triángulo semántico (sonore, décor, Ptyx) que, como hemos visto, nos sugiere algo relativo a la escritura cuyo desarrollo, en consecuencia, estaría regido por los movimientos que explican la aparición de estos términos que lo constituyen; no podríamos dejar de ver en cada uno de los instantes que configuran dicho esquema una aplicación o, mejor dicho, una presencia que al mismo tiempo que nos explica cómo se forman las metáforas nos insinúa la tendencia a la significación que les es propia y, por lo tanto, nos autoriza la "traducción". Retomando: señalamos lo que la "conca" simboliza pero en el enunciado no hay conca: "Nul Ptyx". Su estar es, por lo tanto, un estar anulado que establece, junto con su ya indicado valor simbólico, una cierta lógica de su desaparición en el "car" que aparentemente la explica ("Car le Maitre est allé..."); de ahí, de ese esbozo explicativo, la inminente necesidad de una reaparición que, implicada en dicho "car" hace que



"car" resulte otro espacio de cruce y de tensión entre la negación y la afirmación. En consecuencia, el "Ptyx" reaparece afirmado ("avec ce (seul) objet") y ofrece, junto con su visualización una explosión semántica en todas sus perspectivas. Enumerémoslas: ante todo, es un "objeto" material tenido por alguien, el Maitre; en seguida, y gracias al adjetivo "seul", equivale a "objetivo", a finalidad ("con esa única finalidad de la que..."); pero, ya desde una perspectiva más amplia, "seul" le restituye un valor posicional en el triángulo

semántico ya destacado porque, aun desde su simbolismo como lugar de encuentro de espacio y tiempo, el "Ptyx" sería único con "seul", lo único que alguien podría llevar para viajar por la región de la muerte, o sea el Styx, la famosa laguna Estigia. Si, a la vez, la región de la muerte es el "Néant" mismo y la "muerte-Nada se honran de ese objeto" habría una consecuencia para extraer: lo propio de la escritura, siendo la "nada" en la medida en que, hegelianamente, la palabra es la desaparición-invocación de la cosa, la escritura se nutre de la nada, escritura y muerte constituyen dos polos de una relación productora que se cumple en la palabra, que es la palabra misma. Blanchot, en *La littérature ou le droit a la mort*, razona sobre estos fundamentos: se trata, invariablemente, de la muerte, que manejamos en el código con que se presenta, que ha producido.

Esta bisemia de la palabra "objet" restituye nuevamente las dos direcciones que tensan la escritura del poema en forma de una bifurcación antagonizante —conca y finalidad— que encuentra, como podíamos preverlo, su síntesis en el adjetivo "seul" que, al aglutinar a las dos vertientes, configura un nuevo espacio de concentración que llama a una unicidad proyectada ciertamente sobre su relación con el Néant. A su vez, la Nada se honra, es activa, la Nada *hace, produce* y lo que produce —porque, gracias al "dont" entran en su esfera ciertos núcleos, se suscita una relación de pertenencia— es una finalidad y una conca cuya unificación puede pensarse, otra vez, en el plano de la metaforización ya que "finalidad" y "conca" pertenecen semánticamente a órdenes bien diversos.

Esto nos permite observar, en consecuencia, que "Maitre" no podría ser entendido como "maestro" sino como alguien que, con la conca, o sea con lo que retiene espacio y tiempo, o sea con la escritura, hace un viaje por la muerte, la misma que produce la conca⁶. El "Maitre", entonces, domina, controla, dirige sobre todo en el viaje a través de la Estigia, es "el" Amo que, por otra parte, es quien —figurativamente— ha sacado de las consolas la conca y que por eso ha desarreglado un equilibrio para hacernos presente con un desplazamiento el sentido que tiene y para situarnos frente a su origen y a todo origen. Es alguien que lleva y ejecuta, alguien que hace, en él está el principio mismo de una producción que reclama un espacio y en el que corrientes de decisión se entrecruzan para llevar a las instancias del acto pues el "Maitre" no sólo quita la conca de su sitio sino que la lleva y la hace servir para recoger algo, el "llanto", que vendría a ser una sustancia precisa, lo que en otros poemas podría ser la sustancia "dicha", aquello que un poema podría referir. Como lo podemos advertir, estamos aquí frente a otro paradigma, lo que habitualmente conocemos como "tema" y que nos remite a zonas poéticas rituales, específicamente del romanticismo. Pero esta relación nos parece secundaria y hasta caricaturizada porque lo que parece contar en la teoría mallarmea es la genética que da lugar a la conca, ese instrumento-palabra que recoge el "tema": lo que cuenta es la producción poética, no un "querer decir algo" que, invariablemente, pertenece al orden de lo preexistente, preestablecido, repetible, ritual.

V.

El trabajo en el inconsciente: hacia una teoría atomística de la producción poética

Tal vez esté apareciendo con alguna claridad que las palabras del poema son en cierto modo "necesarias", lo que también requiere de explicación no lo son porque, obviamente, estén allí y cumplan determinadas funciones en el interior de sintagmas ya realizados; tampoco porque el "poeta" las eligió mediante una decisión indiscutible y platónicamente entusiasta y en ese sentido son irremplazables e intocables; lo son porque están incorporadas a un movimiento más amplio, resultan de él y, recíprocamente, lo declaran. Esta necesidad, en consecuencia, permite considerarlas, todas y cada una, en la perspectiva de la constitución del poema y no sólo en el limitado alcance de la frase y su "sentido", completo o completable si acaso hay exceso de hipébaton. Como se puede advertir, estamos creando el campo para que, al ser consideradas como unidades, tome forma una suerte de atomística según la cual las palabras (unidades, núcleos o átomos) no sólo engendran sino que son engendradas y en esa relación configuran la unidad mayor que es el poema que no sería, por lo tanto, una línea trazada entre frases encadenadas ni una suma de sentidos parciales.

Dejando de lado este esbozo de teoría productiva, y para retomar la propuesta analítica, diremos que nos situamos en el movimiento poético productivo mismo, habiéndolo hallado ya: desde él se nos permite entrar en el resto, en lo que todavía no hemos considerado pero que forma parte del poema y que nos acecha con su enigma. En esta inflexión encontraremos lo que anunciábamos al comienzo o sea una acción traductora en su doble vertiente, en la medida en que al explicar un término nos hacemos cargo de una producción que culmina en él y ofrecemos lo que debe ser entendido en el nuevo código en que debe ser reubicado y, para emplear el primer lenguaje tentativo, reescrito.

Llaman en este punto la atención el segundo y tercer verso de la primera cuarteta ("L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore/Maint reve vespéral brulé par le Phénix"). Ante todo, quiero destacar un elemento gráfico, la primer coma, que acentúa la función que cumple lo que está separado por ella: "L'Angoisse, ce minuit". Si la coma es como un foso cavado para significar una separación (puesto que Angoisse es una cosa y minuit otra) en el predicativo "ce" que une ambos términos hay un acercamiento; la coma, por lo tanto, hace más nítida la relación (acercamiento-separación) entre Angoisse y minuit; para nosotros sería, en consecuencia, "La Angustia, esa medianoche" y no "La Angustia, es medianoche", como aparece en la versión de Paz, que sigue la tendencia a considerar los elementos del poema como si necesariamente estuvieran orientados a la descripción⁷.

Si la versión que proponemos es apropiada la predicación puede ser entendida como el pasaje a una equivalencia, como lo que la favorece o sea que La Angustia sería igual a medianoche; a su vez, la medianoche es el ápice, lo central de la noche misma, su núcleo: nunca la noche es más noche que a medianoche; en virtud de estos tendidos se producen sustituciones: Angustia y

noche dicen lo mismo, la Angustia es la noche, la noche es la Angustia y una y otra remiten a otra cosa, son alusiones. Estaríamos, casi sin duda, en el terreno de los símbolos al llegar a esas identidades pero eso nos importa menos que una nueva posibilidad que se abre, a saber, que la sustitución de un término por otro puede hacerse en función de esa otra instancia a la que remiten, inscripción anterior y más profunda. Veremos cómo llegamos a ella: si Angustia y/o noche son sujeto del verbo "soutenir", el objeto del verbo es, "reve" (L'Angoisse... soutient... Maint reve"). Ese reordenamiento sintáctico nos enseña lo que nuestra fórmula dice con toda claridad, a saber que la Angustia (o la noche) sostiene el sueño y ese sostener es como proveerlo, alimentarlo y, por lo tanto, en nuestra terminología, hacerlo trabajar; prefreudianamente, el poema postula que el inconsciente (La Angustia) hace producir (el sueño). Además, en la medida en que no es *un* sueño, sino "maint reve", es decir cada uno de los sueños, uno y todos, muchos, todos los sueños, la producción es incesante, como es incesante el inconsciente.

El poema se va haciendo entonces desde un inconsciente que es, ciertamente, productor y que permanece metido en las palabras que por otro lado ha ido exigiendo para manifestar esa aptitud o capacidad; el poema se hace y va diciendo su trabajo de constituirse, va haciendo la declaración de su pertenencia a un orden productor que, por cierto, no está enunciado pero está en el enunciado o, mejor dicho, da consistencia a la enunciación. Dicho de otro modo, el sueño, espacio que surge del trabajo del y en el inconsciente, puede quemarse y volverse a quemar (mito del Fénix que renace de sus cenizas), o sea consumirse como se consume la materia prima en la producción material pero permaneciendo, cambiado, en lo transformado y, en ese sentido, renaciendo en lo transformado; esquema de un proceso de cambio de forma, lo que permanece —y al permanecer hace presente su cualidad originaria, nunca eliminada, siempre renaciente— es similar al "valor" que acompaña todo cambio de forma material, lo justifica y da cuenta del proceso en su movimiento. Pero hay emergentes de esa transformación, instantes suspendidos en el proceso que no se desligan de lo que los precede ni están cortados de lo que sigue y que necesariamente sigue: son las palabras —las cenizas— que, nos enseña el poema, no son encerradas ni recogidas por ningún ánfora cineraria, el verdadero panteón, la muerte total. Y aun más: el inconsciente produce el y en el sueño y lo que resulta de esa producción es finalmente palabras que hacen el poema, palabras sueltas que marcan al mismo tiempo el proceso entero y una de sus etapas. Es claro que hay frases, versos, ritmos, rimas; configuran el aspecto estructural, consciente y posterior, allí donde la cultura puede actuar y lo hace olvidando sus orígenes en la medida en que da una apariencia de organización, recordándolo en cuanto no logra reprimir su propio proceso, su historia, tal como de alguna manera lo hemos mostrado al examinar, al comienzo, la forma "soneto". Pero lo que nos interesa es lo anterior a la organización presente en la organización: el *estar suelto* de las palabras tiene un más allá que tampoco puede ser encerrado, reducido a un cofre; equivale a lo que en ellas se ofrece como libertad, renacer constante que se parece a lo que podríamos definir como "significación" (lo que no cesa en el instante del contacto, lo que se sigue abriendo en una prolongación que no se corta con el

consumo, lo que hace presente el proceso de semantización y configura su objetivo, su finalidad, su sentido).

No parece abusivo, pues, señalar que en estos términos se dibuja una teoría de la producción poética (que calificamos como atomística en la medida en que las palabras "seltas" juegan en ella un papel central) cuyos elementos, para resumir, serían los siguientes: el inconsciente es productor, el sueño su espacio manifiesto, su primera traducción; allí las palabras van emergiendo y, porque están arraigadas en el sueño, no son reductibles, no desaparecen en lo que en ellas vibra, sólo se someten en una instancia segunda a las exigencias, siempre estructurales y por lo tanto autoconscientes de sus reglas, del sintagma, no son instrumentos de conceptos o de símbolos, muestran un proceso. Y si establecer los términos de una teoría como ésta supone definir una cierta actitud poética, también permite trabajar en un poema como éste que la suscita y, gracias a un trabajo como éste, permite formular una relación más o menos precisa entre dos teorías y dos prácticas: la teoría que hizo posible un poema que la declara y se declara como práctica de una teoría, la teoría que favorece un trabajo de análisis que toma su forma al establecer de qué modo la teoría poética dio lugar a un poema.

Pero, para retornar al poema mismo, debemos completar dos líneas que nos lo exigen desde los versos considerados. Por un lado, la cuestión, quizás sólo esbozada o meramente afirmada, de las "palabras sueltas", por el otro la de la producción del inconsciente.

Señalamos en el apartado II el papel que cumple el llamado "desarrollo discursivo" en la conformación del poema, o sea la acción de la sintaxis. Observándola más de cerca podemos registrar —hacernos cargo— de lo que se puede fácilmente apreciar en materia sintáctica: un acentuado hipérbaton que nos llevaría, si nos dejamos llevar, a recomponer una linealidad que encarna nuestra espontánea (!) tendencia a admitir como imprescindible un orden expositivo; aparte de eso, se pueden ver frecuentes elisiones ("... au salon vide (il n'y a): nul ptyx", "Mais proche (de) de la croisée...", "Elle (est) defunte (et) nue...") y, en general, mecanismos de adjetivación que generan, entre todos un amplio y complejo sistema de comprensión que, convencionalmente, podemos designar como "hermetismo". Resulta evidente, por lo tanto, que no entendemos este concepto desde un gesto intencional semántico sino como el resultado de un proceso cuyos balances básicos serían ante todo una contención del flujo lineal y, en seguida, su consecuencia, a saber las condensaciones que realizan dicha contención. Pues bien, tales condensaciones no se dan por medio de imágenes sino en palabras condensadoras destacadas en este juego por elementos gráficos tales como las mayúsculas y la puntuación. Tienen vinculación con este esbozo los análisis que tienen como centro "ptyx", "décor" y "sonore", o sea las palabras que agrupábamos en un triángulo semántico. La sintaxis, entonces, no es la encarnación de un movimiento de "legalización" de conceptos, el vehículo de la estructura, sino un canal contradictorio, un encuentro de fuerzas que tienen sus emergentes en palabras cuyas posiciones constituyen finalmente el poema.

En cuanto a la segunda línea, la de la producción del inconsciente, si

esa medianoche (ce minuit) no es una sola puesta que, como lo señalamos, es la "noche" misma, su ápice o su esencia, la Angustia, que se equivale a ella, es una traducción y por lo tanto un reflejo de ella pero también un nivel en el que ciertas operaciones son ubicables; como tal nivel, es un motor (o una máquina como querrían Deleuze y Guattari) que mueve los sueños (los produce) uno tras otro; pero si, a su vez, los sueños son "vesperales" son como prolongaciones de la noche, subsistencias o anticipos de la noche en el día que no ha concluido todavía. Se tiende, en consecuencia, un circuito: Angustia o noche, sueño semidiurno y, en su momento, infinito pues quemado por el Fénix no puede sino renacer, tal como lo exige el mito; por otro lado, eso que es quemado y no puede quemarse no es recogido por ninguna urna lo que hace que ya no sea más sueño sino lo que al poder ser encerrado, se sitúa fuera de la muerte, allí donde reina un trabajo incesante y desde donde todo puede constituirse. Pero si como lo habíamos escrito, la negación nos conducía a aquello que sale de la muerte, la escritura, no podríamos dejar de establecer una relación entre el inconsciente productor y escritura, no sólo como intercambiables sino como generándose recíprocamente, como dos niveles que se están traduciendo uno al otro constantemente. Dicho de otro modo: si el inconsciente es lo que produce y en su incesabilidad está la muerte como fuerza principal, la escritura, que a su vez nace de la muerte, es quien mejor lo saca al exterior, es en la escritura donde todo eso se puede hallar, su origen y su acción.

Este poema que, como lo quería Mallarmé, no tiene tema, es sobre nada, con lo mínimo para no abandonar el lenguaje, tiene finalmente tema: no es sólo su propia escritura sino la Escritura; comentarse a sí mismo alcanza dimensiones genéricas: sirve para determinar un orden en el que cierto tipo de objetos —los poemas— toma forma. Y nunca el orden viene directa e inmediatamente; en el deseo de llegar a él es necesario otra vez, hacer dos traducciones; la primera va de suyo: la Escritura que da paso a lo que el inconsciente no puede decir de sí mismo y de su actividad; la segunda, que se dramatiza en el poema, nos advierte de la relación que existe entre la Escritura y el Inconsciente y, a la vez, cómo dicha relación puede llegar a adquirir una forma precisa desde la que se puede retornar para alcanzar los planos anteriores.

¿Es esto lo que explica el interés de este soneto, su supervivencia? Es muy posible, todo eso configura su riqueza.

Y si la relación entre las dos traducciones que inició este trabajo de algún modo ha podido establecerse se podría, ahora y en consecuencia, proponer una nueva versión en la que todo esté incluido, y que cumpliría el papel de cierre. Es ésta:

SONETO

*Con sus uñas puras que en ofrenda entregan su ónix
La Angustia, esa nocturna, alimenta, lampadófora
Un sueño y otro sueño vespéral quemados por el Fénix
y no recogidos por ánfora cimeraria alguna*

*Sobre las consolas en el vacío salón: ninguna conca
Abolida nadería de inanidad sonora
(Porque el Amo se fue a recoger llanto en la Estigia
con ese objeto único del cual la Nada se honra).*

*Pero cerca de la ventana del norte, vacía, un oro
Agoniza quizás según un decorado
De unicornios que arrojan fuego contra una ninfa*

*Que está desnuda, muerta en el espejo en tanto que
En el olvido clausurado por el marco se fija
Con sus titilaciones, súbitamente, el septeto.*

NOTAS

1. Pierre Klossowski, "Le geste muet du passage matériel au dessin", en *Change* No. 5, París, Du Seuil.
2. Jacques Lacan, "La carta robada de Edgar Allan Poe", en *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1975. Traducción de Tomás Segovia.
3. Octavio Paz (*Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971): "La primera versión es de 1868 y ostenta un título que Sor Juana habría envidiado: *Soneto alegórico de sí mismo*". Y luego: "El poeta le envía la primera versión del soneto (a Lemerre) y una carta que contiene indicaciones precisas: "Es un soneto inverso, quiero decir: el sentido, si alguno tiene (yo me resignaría sin pena a que no lo tuviese, gracias a la dosis de poesía que, me parece, contiene), se evoca por el espejismo de las palabras mismas..." Las declaraciones del poeta ilustran, como se advierte, los esbozos que hemos trazado por medio del análisis. Coincidencia ejemplar que nos permite sortear el "querer decir exacto" para mostrarnos un texto cuya teoría no está fuera de él
4. Jean-Joseph Goux. *Economique et symbolique*, París, Du Seuil, 1973. El concepto de "anclaje" en el inconsciente remite a la "traza" o "marca" que sería el puente o sendero que lleva a lo que en el inconsciente produce y que permanece en el signo como unidad del código.
5. Jean Hyppolite, en *Les Etudes Philosophiques* No. 4, París, Oct., - Dic. 1958, cit. por Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, París, Du Seuil, 1975.
6. El *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, de Paul Robert (París, 1963), define "Maitre", en una primera acepción, como "Persona que ejerce una dominación, que dispone, de hecho o de derecho, de ciertos poderes sobre los seres y las cosas." Hay cinco variantes de esta acepción. En una segunda la definición es: "Persona calificada para dirigir" de la cual sólo la segunda variante se refiere a la enseñanza. Nuestras reflexiones, en consecuencia, atienden a lo fundamental de la carta semántica del término en francés; traducirlo por Maestro supone pensar más en el español.
7. A menos que se considere que hay una elisión: "dans", lo que daría "La Angustia, en esa medianoche"; no nos parece que esta interpretación sea plausible dado el nivel de abstracción del poema (movimiento antagónico de la descripción) y la aparición inmediatamente posterior de "Maint reve" que, sea como fuere, supone una repetición y una multiplicidad; si se prescindiera este matiz y se aceptara ese "dans" supuestamente caído se estaría singularizando y localizando lo que tiene otra inscripción

UNA ENFERMEDAD DEL SENTIDO

LA CONSTRUCCION NEOLOGICA EN EL DISCURSO DELIRANTE

NICOLAS ROSA

El neologismo como forma particular de la "creatividad" lingüística convoca necesariamente su opuesto contradictorio: el arcaísmo. ¿Qué es el arcaísmo sino una entidad que como retorno de lo reprimido en la lengua regresa desde el "olvido" para instaurarse como un "nuevo" discurso sobre el discurso? Lacan señala reiteradamente, insistentemente, que la lengua fundamental de Schreber es una mezcla de eufemismos y alusiones "quelque peu archaïque". En otras ocasiones, en otros lugares, la lengua fundamental (*Grundsprache*) es traducida como lengua de fondo; y de aquí podemos desplegar dos posibles significaciones complementarias en la producción discursiva schreberiana y en todo discurso psicótico: es el fondo necesario, el susurro consecutivo-secuencial, ininterrumpido, sonorización arcaica sobre la que se engasta la gema psicótica de las "creencias" neológicas, y el capital lingüístico (fondo de reserva, proto-economía) en el cual la paranoia espigará fiduciarmente la moneda lingüística que le permitirá construir su discurso delirante: fondo lingüístico sonoro que el sujeto se recitará a sí mismo (alucinación motriz verbal) o *thesaurus* lingüístico, la lengua del psicótico sólo podrá operar como el lugar de intersección de una experiencia (*Erlebnis*) de escritura-lectura. Mientras que el esquizofrénico lee en una doble inversión quiasmática las claves del discurso materno al que odia (cf. *Le schizo et les langues*, Louis Wolfson), el paranoico lee también quiasmáticamente la ley (del sentido) de la palabra paterna, para simularla "simbólicamente" en el registro de la imaginario¹. Hay por lo tanto un fraude simbólico como producto de una síntesis psicótica entre imaginario y real, un simbólico imaginario que simula (como un simulador cibernético) la estructura del discurso, la escansión de la escritura, la "verdad" de la palabra (la "confianza" y la "desconfianza" simultáneas que confirman nuestro "uso" del lenguaje) para proponerlos como el eje de estructuración del "constructo" delirante donde se enmascaran la alteridad absoluta de ese discurso, la alienación radical del mismo al otro imaginario, la convicción pétre de la verdad (*convicción delirante*) de (en) las palabras: el psicótico no puede mentir puesto que todo su discurso - su discurso-todo - no puede construir el horizonte de negatividad propio de toda estructura significativa, sobre el cual postular la verdad (discursiva) donde se instala la mentira ... del discurso.

Un neologismo se define, sobre la espalda de la tradición, como una creación lingüística que opera por analogía combinando una vieja materia ver-

bal (palabras, morfemas, desinencias sufijos... restos) para generar, por aplicación de las mismas reglas, una palabra "nueva". O, en otras consideraciones, como la aparición de un nuevo referente, un objeto, un ente, un acontecimiento que solicitaría la creación de una nueva palabra. Ambas posturas privilegian la generatividad del lenguaje como una operación que va de lo conocido a lo presuntamente desconocido. En suma, un *ars combinatoria*, y como tal una deflación metafórica. Las *neoglosias* se construyen como un saber sobre el lenguaje entendido como *énergeia* (von Humboldt). De aquí a vincular la creatividad lingüística con la creación literaria no hay más que un paso, y ese paso ha sido dado. Pero el neologismo lingüístico en función psicótica se opone a la creatividad lingüística como el fantasma de procreación se opone a la creación específicamente literaria. Al decir de Lacan: "En la mayoría de los casos, las producciones discursivas que caracterizan el registro de las paranoias florecen en producciones literarias, en el sentido en que literarias quiere decir simplemente hojas de papel cubiertas con escritura" (*Séminaire III, Les Psychoses*). La creatividad literaria, aquella que se funda en la escritura de la letra del deseo, en suma, la *poiesis*, es otro tipo de creación, no de un sentido nuevo, ni siquiera de una nueva palabra literaria, sino de un "nuevo" orden de relación simbólica con el mundo.

El neologismo psicótico, si opera a favor de las reglas de la lengua como contingencia necesaria, trabaja contra las reglas del discurso generando un grado de "extrañeza", otra lengua en la lengua, que sólo puede ser reconocida en la lectura. La plausibilidad semántica y la verosimilitud fónica producen ese simulacro de palabra que es el neologismo psicotizado. Incrustado, y es su forma de existencia fundamental, en el discurso, opera como una locución: unidad mayor que la palabra, homóloga al sintagma cristalizado, a los giros y expresiones idiomáticas, a los proverbios y sentencias (la lengua proverbial) (cf. J. Lacan *Séminaire XX, Encore*) y a la *frase alusiva* (cf. J. Lacan, *Séminaire III, Les Psychoses*). Como locución no re-fiere sino que interfiere en el discurso como función de lo escrito: ¿qué hace que el neologismo sea precisamente un neo-logos, un neo-discurso, en continua contestación a un neo-código? El neologismo, la construcción neológica así entendida, se libera de las leyes de la lengua y se somete a la Ley del Deseo. Lo que el discurso amoroso, o poético hace, como escritura de una lectura de la letra, es recusar el régimen semiótico del signo lingüístico y re-construirlo como pura metáfora del deseo, como metáfora radical y por ende como denegación, renegación o forclusión del Significante según los casos. El Significante psicotizado ha perdido la ley y por lo tanto se construirá como pura significación, como "mucha o poca significación", como puro desborde del significado des-reglado, fuera del régimen del valor, excluido de la estructura significante tanto como de la condición paterna del sentido. Rebajado a puro significado constituye a la psicosis como un mal del sentido.

El estilo no es la escritura

La psiquiatría clásica no ha dejado de señalar, con verdadero furor taxonómico, el polimorfismo constante de las parafrenias que generalmente acaba

por desbaratar el “espíritu paradigmático” que subyace en toda nosografía.

El polimorfismo fundante de la estructura del discurso paranoico: delirios de interpretación, delirios de querulencia, persecutorios o reivindicativos, megalomanía, delirio de empyrosis (delirio de conflagración —diría— sobre la idea delirante del fin del mundo que implica la tentativa de destrucción de la realidad y donde sólo sobrevive el Yo-construcción de la neo-realidad), los fantasmas sobre los que se soportan (de destrucción, de procreación, o de regeneración, e incluso de partenogénesis en el extremo megalomaniaco de Schreber), la diacronía que los sustenta desde la fase pre-psicótica, la consolidación y estabilidad de las construcciones sistemáticas (falsas cosmogonías, contra-teogonías y pseudo-sistemas filosóficos), hasta las formas posteriores de la disolución esquizofrénica, produce un *híbrido* que desbarata los “programas” genéricos y los esquemas tipológicos. Este polimorfismo presupone una capacidad combinatoria (“paranoia combinatoria” dice Lacan) que ha sido reprimida en la exigencia taxonómica: el pluriestilismo fundamental de todo constructo delirante, la polifonía textual que podría dar cuenta de la inmisión de voces que proliferan en la discursividad delirante (del “delirio de dos” a la polifonía que estructura el campo de la interlocución en la alucinación paranoide, verdadera poliglosia fantasmática). La estructura del delirio es intertextual, lugar de encuentro, de encrucijada, de *otros* discursos imaginarios (intertextualidad), de *otras* voces (polifonía), de *otros* ámbitos (ubicuidad del sujeto en la proliferación de los agentes del discurso)². Esta estructura móvil e indecible, generada sobre la doble catástrofe que sufre el psicótico³ no se funda en un déficit cuantitativo (insuficiencia o desequilibrio), sino en un déficit estructural; aquel que aparece como falla en lo que Lacan llama el aparato del lenguaje y que nosotros “traducimos” como *Topoelocutiva* (cf. N. Rosa, *De ese real imposible llamado lenguaje*).

La intertextualidad que genera el discurso psicótico tiene nombres: son los llamados *géneros*, y en particular el género epistolar, las cartas son una constante observable en toda producción discursiva psicótica, de la que no se salva ni siquiera Schreber, que por el peso de su “memoria” podría desmentir nuestra afirmación: recordemos la carta-protocolo al Dr. Flechsig que justifica, legítima y protocoliza (en sentido jurídico) su escrito, las memorias (cuyo texto *princeps* es precisamente el de Schreber), los alegatos, las autobiografías (sobre todo aquellas “susurradas” como confesiones: Rousseau). Pero, ¿qué son los géneros, más allá o más acá de las cuantificaciones retóricas o las definiciones preceptivas sino una inscripción, en la reversión de la palabra literaria e incluso la extra-literaria, de aquello que la institución no puede soportar como escritura? El género, ahora des-clasificado, sólo puede ser entendido según la voz de la letra que se introduce como escritura en lo puramente literario, como función de lo escrito producto de la inscripción de una *marca*⁴. Cartas, memorias, autobiografías, alegatos, confesiones manifiestan la organización del campo de la intersubjetividad (del Ego) en la literatura y del campo de la inter-locución (del inter-intra-dicho) en el psicoanálisis como efecto de lectura, es decir, de aquello que se olvida en toda memoria de escritura. Tanzi señalaba ya (cf. *Tanzi, E. Paranoia, en Classiques de la paranoia*) el hecho de que sus pacientes le contaban historias tramadas como *folletines* (verdadera este-

reotipia de la novela realista) y que hoy clasificaríamos como *novelas familiares del neurótico*⁵. Que el estilo no sea la escritura aunque la convoque, nos permite pensar un más allá de la nosología de las voces, una nosografía de las letras.

El pie de la letra o una conjura del sentido

En 1932, Lacan intentando dar cuenta del discurso del paranoico en su trabajo sobre Aimée, instauraba la categoría, luego abandonada, de “identificación iterativa de objeto”⁶ y adentrándose más allá de las puertas del psicoanálisis, nombraba algunos rasgos de la *trama* psicótica:

- a) fantasmas de repetición cíclica,
- b) multiplicación ubicua,
- c) retornos periódicos de los mismos contenidos,
- d) dobles y tripletes de los mismos personajes (duplicación y triplicación).
- e) alucinaciones de desdoblamiento de la persona del sujeto.

Anticipándose a W. Propp (conocido en Francia sólo a partir de la década del 50) y quizá haciendo uso de la herencia francesa sobre la gesta y la mitología (Gaston Paris), establece una relación de analogía estructural con otros discursos y otros saberes, el folklore, la antropología (cf. *De la psychose paranoïaque...*) y define como rasgos del estilo paranoico (cf. *Premiers écrits sur la paranoia*): la alteración de las formas de la palabra, elisiones silábicas, estereotipias que evocan la ruminación mental y el delirio, los neologismos, propios, y como efectos retóricos: la ironía, la alusión, la antífrasis. Muchos años después, en el *Seminario* sobre Las Psicosis, reformulará estos índices, ahora desde la perspectiva del aparato del lenguaje: la captura por el doble especular es correlativa de la aparición de lo que designa como el *discurso permanente* (ese no poder dejar de hablar (de escuchar) del paranoico) caracterizado por la lentitud del ritmo de la cadencia, el interés electivo del sujeto por el Significante, la insistencia verbalizada (reiteración, estribillo, refrán —funciones de repetición—, el arcaísmo en el caso de la lengua fundamental de Schreber (subyacencias etimológicas) y caída de la metáfora y predominio de las relaciones de contigüidad y de los neologismos (palabras - claves para Lacan). Pero es la *frase*, la frase interrumpida, la unidad mínima discursiva que permite verificar los síndromes de influencia y de acción exterior y la exterioridad del psicótico en relación al aparato interlocutivo, la alienación interlocutiva en la alucinación (auditiva) y su retórica: interpelación, ironía, desafío, antífrasis, alusividad (perífrasis, circunloquio), la escansión que juega sobre las propiedades del Significante y el punto de almohadillado que explicarían los fenómenos de *automatismo mental* (la despersonalización).

La noción de frase lacaniana no debe ser entendida en el sentido lingüístico tradicional: no es unidad gramatical ni de sentido. Es un operador discursivo, de extensión variable pero consistente, que funciona por dilación, postergación e interrupción en la lógica de la interlocución delirante: como proyección sintagmática se aliena en la expectativa del otro como retrospectión

se desdobra en lo ya escuchado, lo ya-contado, lo ya-dicho en el neo-código del psicótico y como repetición se escande en el *a posteriori* de toda significación donde se alteriza la insistencia propia del Significante. Que la estructura del discurso delirante repita, quiere decir que sólo repite como automaton del que ha desertado cualquier *tyjé*. Que el sujeto del discurso delirante hable, sólo lo hace amplificando la voz estereotipada de los *otros*. Que el psicótico escriba, sólo quiere decir que transcribe el recitado permanente que le *dictan* sus voces. Si el psicótico habla varias lenguas (es realmente un políglota) siempre terminará atacado, al decir de Lacan, por ese cáncer verbal que es el neologismo.

En 1904-1912, Tanzi (cf. *Paranoia. Traité des maladies mentales*), ha clasificado con impecable claridad aquello que llama "los neologismos de los paranoicos":

- 1) Nombres que aluden a seres y personajes, reales o imaginarios, verosímiles o sobrenaturales, aislados o asociados, maléficos o benéficos.
- 2) Sustantivos que indican los agentes físicos, influencias misteriosas, metamorfosis, estados fisiológicos, etc.
- 3) Las auto-denominaciones (casi siempre ambiciosas).
- 4) La terminología pseudo-filosófica o pseudo-científica.
- 5) Los conjuros.
- 6) Los fenómenos que no poseen ningún sentido.

Es notable en esta clasificación el predominio de los Nombres Propios (1 y 3) en su doble vertiente de nombre otorgado y recibido (autorrecibido: autoengendramiento), la presencia de los conjuros (5), enunciado que sólo en la evocación del (o contra el) otro obtiene sanción⁷, y los términos y pseudo-términos vacíos (de significación) (4 y 6). Sólo quedan los sustantivos (2) que, por los ejemplos aportados por Tanzi, aluden a una significación totalmente inventada, legalizada únicamente en el sistema delirante. Si seguimos a Lacan, *via* Jakobson, podemos reunir los términos de Tanzi en el primer tipo de relaciones establecidas por R. Jakobson para dar cuenta de la conexión que mantiene el mensaje (M) con el código (C): el de las relaciones circulares que remiten el mensaje al mensaje (M/M) o el código al código (C/C), circularidad que resulta de la cristalización en el discurso delirante de un neo-código que obliga a la lengua psicótica a mantenerse dentro del propio sistema generado como una excrecencia del sentido: modo autónomo del discurso que sólo podrá sancionarse rescindiendo el pacto elocutivo establecido con la ley paterna del Sentido rebajándola a su propia formulación imaginaria: del yo → tú (el Yo construido como evocación del otro especular) al tú ← yo (el Yo construido como interpelación del otro que *me* nombra): así nombres, nombres propios, conjuros (e injurias) se resumen en el valor vocativo e interpelativo (conativo e imperativo) que se auto-genera en la inter-locución. Como neologismos operan como *etiquetas* (incrustaciones) que auto-designan siempre a los nombres del propio discurso, pero que desalojan al Otro simbólico resignándolo a una sombra de simbolismo imaginario. La tan mentada coherencia, exactitud y rigor de los discursos delirantes (las locuras razonantes) se

fundan en este simulacro de sanción simbólica, a la espera de una disolución progresiva en la esquizofrenia o de una más sombría en la estupefacción catatónica. Sometidos al régimen de la interpelación, de demanda de respuesta / de respuesta a la demanda en el circuito imaginario, confirman el espectro mismo de la alucinación verbal (centro del problema de la paranoia): el sujeto articula (balbuce: escribe) las palabras que le dictan las voces: lugar de una inter-locución en *inter-versión* (versión escandalosa, de nadie, pues desapropia su propio proceso de enunciación) de letra sobre (en) la letra en posición paradigmática: la topo-elocución psicótica donde el discurso delirante se legaliza a sí mismo, rescindiendo la legalidad que puede otorgarle el otro a su palabra (aceptarla, rechazarla, negarla, denegarla) y forcluyendo la legalidad mayor que puede venirle del Otro.

La alucinación verbal⁸, producto de una endoscopia generada por la radical *endofasia* del psicótico, funda la retorsión del aparato del lenguaje, la topoelocutiva del sujeto del discurso delirante donde la palabra pierde espesor acústico, se estereotipiza y se inscribe en letra; de una continua latencia esquizofásica se convierte en una manifiesta esquizografía: a partir del Significante automatizado y la recensión de la significancia más acá o más allá de la significación, el neologismo rebota entre el código y el mensaje y se aferra al pie de la letra, corpus que deviene cuerpo literal, *grafía* de las voces que se inscriben como escrito en el decir del psicótico y por ende como un saber diferencial sobre (en) el texto⁹. Ese saber funda un nuevo territorio textual, un neo-discurso en el discurso: las construcciones neológicas forman un campo muy neto: se inscriben como *excedentes* del código y como *exteriores* al mensaje, se *incrustan* sobre la continuidad pseudo-lógico-formal del discurso (son sobreimpresiones) y se conforman sobre el privilegio de algunas entidades lingüísticas, zonas del discurso propicias para la emergencia del Significante psicotizado. De entre ellas, el lugar del Nombre Propio es quizá la más sobresaliente, lugar donde se juega el fracaso de la metáfora paterna (triumfo de la inter-ferencia neológica) y que escribe, al decir de Lacan, la tríada del Creador, la Creatura y lo Creado. Allí donde imaginariamente se presupone intangible la libertad (del Nombre). donde la asignación a la clase (del donador) o la identificación a él, impone la respuesta del Sujeto a la interpelación paterna por el linaje¹⁰.

Esta nítida y constante presencia de la construcción neológica en el discurso delirante no está constituida por las marcas del sujeto en el *estilo*¹¹ sino como regreso (rebote) del Significante del Otro (desde el Otro) instaurando la lectura psicótica del sujeto: como huella perdida y encuentro con la falta, el discurso alienado en la falta prolifera en su decir: en sus voces, en sus inyunciones, en sus injurias, en sus jaculatorias, en sus conjuras de sentido: el sentido con-jurado, pacto con la significación en contra del pacto con el Significante-padre. Reintegración narcisista que permite una re-simbolización, una re-libidinización total del discurso en el plano imaginario: para el psicótico *todo* deviene signo y en el mundo de los signos *todo* le habla, salvo el Significante: ese agujero funda la completud discursiva (restitución psicótica). Poseído por el lenguaje, funda su relación con el aparato del lenguaje en una pasivización total, en una erotización plena: al no encontrar el fundamen-

to del lenguaje en su propia subjetividad, no puede "emitir"; el psicótico no habla, sólo escucha, nunca toma la palabra, es tomado por ella. El psicótico no puede responder a la apelación del Significante-padre, a la inscripción del Significante inasimilable, y por lo tanto *pro-crea* un texto sobre la *filiación* de la escritura: linaje imaginario de un simbólico también imaginario.

NOTAS

1. Lectura del esquizofrénico: el Sujeto se aliena en el discurso materno en las claves maternas, (el falo materno) que se construye imaginariamente como Registro Simbólico, como *su* ley del sentido.
Lectura del Paranoico: el Sujeto se aliena en el discurso paterno (el Falo como potencia castradora genera la *imagen desmesurada* del Padre en el orden del Poder y no del Pacto Simbólico) que se construye imaginariamente sin recibir la sanción de lo Simbólico, catástrofe simbólica que forcluye la Ley del Sentido. El paranoico es un Sujeto fuera de la ley... sexual.
2. En el discurso schereberiano, en su fase de constitución, se construye la intertextualidad desencadenante: el discurso neurológico de Flechsig, el discurso ortopédico de Schreber padre y el discurso del "nervioso" Schreber, centro axial de la diacronía arborescente de la construcción delirante.
3. Doble catástrofe que permite la instauración del delirio sistemático: catástrofe imaginaria sobre la alienación mayor al otro imaginario y catástrofe simbólica sobre la forclusión del Ste. primordial, de la *escritura* del Nombre del Padre como metáfora radical en la esquizografía.
4. La conjetura lacaniana del signo como lectura (que invierte la posición clásica del signo entendido desde el lugar de la emisión se conjuga ejemplarmente con otra: la escritura como inscripción en el discurso del rastro de lo reprimido (falta de marca): aquello que hace *letra*, pura discontinuidad en la continuidad-discontinuidad del decir, sin referencia a ninguna sustancia fónica o grafemática.
5. Las posibles vinculaciones estructurales entre folletín, novela familiar del neurótico y construcción delirante son, creemos, mucho más complejas: en todo folletín subyace un delirio de linaje, como en la explicación por el origen en la novela familiar y como en las genealogías fantasmáticas de muchos delirios. Por otra parte, la *población* (el corpus de los personajes que habitan estos textos) y su *formulación*, posee rasgos arquetípicos y estereotipados a los que no escapa, por supuesto, la novela realista (cf. Balzac) y el fantasma sadiano (cf. Roland Barthes, *L'arbre du crime*). En este delirio de linaje se inscribe un *topos* analógico, el de la ascendencia real, principesca o fabulosa —común al folletín y a la novela familiar del neurótico— que en el caso del paranoico se funde con una vacilante convicción de su situación real. Cf. Kraepelin, *Les paraphrenies expansives*.
6. Esta "identificación iterativa del objeto" puede proceder de De Clérambault. Según el *postulado fundamental*: "El Objeto es quien ha comenzado y el que ama más o ama solo" (específico del Orgullo del erotómano) genera los "temas derivados evidentes" y los "temas derivados demostrables", con los que De Clérambault intenta mostrar la complejidad de las identificaciones de objeto en los delirios pasionales. Cf. Guy Rosolato, *Clérambault et les délirés passionnels*. en *La Passion*. Nouv. Rev. de Psych. No. 21, 1980.
7. El conjuro (la con-juración) se vincula con la in-juria no sólo por la etimología sino sobre todo por su construcción elocutiva: ambos son necesariamente *perlocutivos* pues se "consagran" en función del alocutor imaginario para introyectarlo o expulsarlo del circuito de la topoelocución. Y si, como dice Lacan, "la injuria es siempre

una ruptura del sistema del lenguaje", desde el punto de vista psicoanalítico nada une más a un locutor con un presunto alocutor que una injuria: o demasiado lejos o demasiado cerca.

8. Recordemos la insistencia con que Lacan ha señalado la necesidad de interpretar la tríada *perciptens, perceptum, sensorium* que funda el estudio de la percepción aberrante, desde la escucha del otro. Cf. *Séminaire III, Les Psychoses, D'une question préliminaire... y Introduction critique a l'étude de L'hallucination*, donde el objeto alucinatorio (la Voz) está en posición de objeto *a* y como erotomaniaco.
9. La relación del N. Propio a la voz, según Lacan, debe situarse en la estructura de la doble vertiente del lenguaje, hacia el mensaje o hacia el código. Es lo que decide el carácter de chiste propio del juego de palabras sobre el nombre propio. Agreguemos que Freud señala reiteradamente al nombre propio como el lugar propicio para la emergencia del lapsus, del olvido y del fallido.
10. Lacan ha asumido, retomando una afirmación freudiana, el origen psicótico de la producción neológica en su propio discurso. Creemos que la torsión constante que preside las formulaciones lacanianas nos permite entender este fenómeno así: su discurso, más cerca del discurso poético que del tradicionalmente clasificado como "científico" bordea el discurso psicótico (estilísticamente considerado) pero no se constituye como tal; por lo tanto su construcción neológica se funda en un pseudo-pseudo-neologismo psicótico. Ilustremos, corriendo el riesgo de recaer en alguna banalidad: *desêtre, parlêtre, m'être, m'etrise, dit-femme, dit-mension, ek-ister, ek-istence, jalouissance, l'étourdit*, etc. Desde el punto de vista retórico, cada uno de ellos merecería una descripción. Quizá los verdaderos neologismos psicóticos en Lacan sean los *matemas*.
11. Retomando una larga tradición, aunque adelgazándola, Lacan llama "precioso" ("el almicidido (el asesinato de las almas) sacrificial y misterioso, simbólico, se articula en lenguaje precioso") al estilo paranoico. Sin embargo, no deja de notar una diacronía específica en el estilo a partir de la progresión del discurso delirante. Si bien esta progresión del sistema delirante podría dar cuenta de la diferencia entre manierismo y barroco como un desplazamiento de la relación del Sujeto con la palabra, no podemos menos que recordar, más allá de la fascinación que engendran, que estas "categorías" son contingentes y meramente descriptivas. Las clasificaciones estilísticas del fenómeno delirante se basan siempre en la concepción del "complejo" delirante como *defensa*, hecho que es correcto pero no suficiente. E inversamente, las clasificaciones de los estilos artísticos usan la misma "prueba". C. G. Dubois define al manierismo como una actitud defensiva con respecto al modelo y opone la esquizografía manierista al esquema paranoico barroco. En esta línea, la poesía meditativa, propia del barroco fúnebre, podría corresponder al fondo hipocondríaco de ciertas fases crepusculares presicóticas, etc. Cf. C. G. Dubois, *Le Maniérisme*, P.U.F. 1979.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- CASTORIADIS AULAGNIER, P.: Observaciones sobre la estructura psicótica. En *Psicoanálisis de la Psicosis*, Bs. As. Letra Viva, 1978.
- DUBOIS, C. G. y otros: L'imitation sans limitation. En *Maniérismes*, Rev. de Littérature Comparée. Año 66, No. 3, 1982.
- DUBOIS, C. G.: *Le Maniérisme*, París, P.U.F., 1979.
- FREUD, S.: *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoïdes) autobiográficamente descrito*. O. C. Tomo II, Madrid, B. Nueva, 1968.
- JAKOBSON, R.: Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe. en *Essais de linguistique générale*. París, Minuit, 1963.
- KRAEPELIN, E.: *Les paraphrénies*, En *Analytica* No. 19, París, Du Seuil, 1980.
- KRISTEVA, Julia: Instances du discours et altération du sujet En *La révolution du langage poétique*. París, Du Seuil, 1974.

LACAN, J.: De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité, suivi de Premiers écrits sur la paranoïa. Paris, Du Seuil, 1975.
D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose. En *Ecrits*, Paris, Du Seuil, 1966.
Introduction critique à l'étude de L'hallucination. En *Scilicet*. No. 1. Paris, Du Seuil, 1968. (Sin firma).
Le Séminaire. Livre III. *Les Psychoses*. (1955-56). Paris, Du Seuil, 1981.
Le Séminaire. Livre XX. *Encore* (1972-1973). Paris, Du Seuil, 1975.

MALEVAL, J. C.: Guérir la psychose? en *Analytica*, Vol. 29. Paris, Navarin, 1982
MANNONI, O.: Presidente Schreber. Profesor Flechsig. En *Psicoanálisis de la Psicosis* Bs. As., Letra Viva, 1978.
ROSA, Nicolás: De ese real imposible llamado lenguaje. En *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral, 1987.
ROSOLATO, Guy: Clérambault et les délires passionnels, en *La Passion*, Nouv. Rev. de Psychanalyse, No. 21, 1980.

"TRAFALGAR" DE ANGELICA GORODISCHER

GRACIELA CARIELLO

El libro —"Trafalgar"— tiene varios comienzos (según lo que consideremos el comienzo de un libro): una dedicatoria, un epígrafe, dos artículos —de diccionario uno, de guía el otro— y una advertencia al lector. Y luego, el otro comienzo: el de los relatos.

Veamos los primeros. La cita, en francés, de Víctor Hugo, comienza por crear un clima de romanticismo, de lejanía, de extrañamiento, de referente literario (y digo romanticismo como escuela literaria, por cierto). Pero antes, la dedicatoria, con el apellido familiar, aun sin saber nada sobre la autora, ya sugiere algo de lo real (ese nombre volverá a aparecer en el libro, se verá). Los artículos también: el primero, textual y verificable recurso al Pequeño Larousse, trae el dato geográfico e histórico de la realidad. El segundo, vuelve la lectura más complicada. No existe la mencionada "Quién es quién en Rosario" —al menos con ese nombre—. Pero existen todos los mencionados en el artículo... menos el mismo Trafalgar Medrano, de quien se trata, y su familia. Ya vemos el artificio que marcará todo el libro: la ficción y la realidad entran en un diálogo donde ambas se relativizan. La misma autora es mencionada en el artículo como una de las relaciones del personaje de ficción. También la Imprenta La Familia, que aparece en el pie de imprenta del artículo, es real. Esta inclusión de personas y datos reales en medio de la ficción recuerda muchos de los cuentos de Borges (por ejemplo "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius").

La advertencia al lector aporta un elemento significativo: las marcas de la enunciación. Este mensaje directo al lector por parte, no ya de un narrador, sino de la misma autora (las iniciales que firman la advertencia son A.G.) nos introduce en el tono personal, de "charla de café" que todo el libro tiene. "Usted y yo" son los dos sujetos que toman a su cargo toda la lectura. Y ese trato un tanto distanciado, formal, propio de los que se conocen "en este momento", que recién "han sido presentados", con que la autora se dirige a su lector (en singular, además, dejando bien claro que habla con cada uno de nosotros en particular), nos ubica en nuestro preciso lugar de escucha: en el texto, pero un poco afuera todavía; conociéndonos (construyéndonos) en este mismo momento, el de la lectura.

Pero ya entrando en el primer relato (lectores obedientes, leemos los cuentos del primero al último, como la advertencia pide, tan gentilmente.) descubrimos que el sujeto de la enunciación no es el esperado. Luego, en la relectura, cuando nos permitamos pasar por encima del pedido gentil, y abordar salvajemente el libro por donde se nos ocurra, veremos que el juego —su-

til— era aparentar que el orden nos tranquilizaría, cuando en realidad sólo nos llevaba al sobresalto y la sorpresa.

Los sujetos de la enunciación, en el libro, van cambiando de cuento a cuento. En el primero, se trata de un hombre, un abogado, que dialoga con Trafalgar (a esta altura, ya es innecesario que digamos que Trafalgar es el personaje central del libro, que trata de sus aventuras de vendedor ambulante intergaláctico). En otros, es la narradora quien lo hace.

En "Sensatez del círculo", la narradora —se identifica como mujer— relata un encuentro, en que no estuvo presente, entre Trafalgar y sus amigos (y que da a entender le fue contado a ella).

En "Trafalgar y Josefina", esta última, un personaje (tía, ¿real?) de la narradora, en diálogo con esta (diálogo presentado en discurso directo) cuenta (en discurso indirecto) su propio diálogo con Trafalgar. Y la narradora cuenta el diálogo con Josefina.

En "Constancia" se relata en tercera persona un diálogo entre Trafalgar y Jorge —personaje— donde aquel cuenta uno de sus viajes.

"La lucha de la familia González por un mundo mejor" es un monólogo de Trafalgar, en el cual el interlocutor está presente en ciertas expresiones que lo señalan: respuestas a supuestas preguntas u ofrecimientos:

"Sí, disfraces..." (pág. 123)¹.

"Sí, gracias, nunca digo que no a un café tan bueno" (pág. 154). En el último —"Trafalgar y yo"— se cuenta un brevísimo monólogo. En el relato-marco, el sujeto de la enunciación está en una primera persona en el caso objetivo: "me". La interlocutora aparece como sujeto de una escucha.

Hay siempre dos planos de lo relatado: los viajes de Trafalgar (relatados por él directa o indirectamente, en diálogos), y los mismos diálogos relatados por los relatos-marco. Los sujetos de la enunciación de uno u otro plano del relato no son siempre idénticos. En consecuencia de esta particular enunciación, el relato de Trafalgar-personaje está siempre mediatizado, en un grado o en dos (como por ejemplo en "Josefina") por la enunciación de un narrador que narra los diálogos. Cuentos dentro del cuento, están enmarcados como el "Fausto" de Estanislao del Campo, de similar estructura: los cortes del relato para tomar o pedir más café, por ejemplo, recuerdan los intervalos con el porrón de ginebra, entre Laguna y el Pollo.

Así como en "Fausto", el marco del relato trae lo cotidiano, y el relato enmarcado, lo extraordinario (inhabitual, extraño). Pero en "Fausto", lo inhabitual está parodiado y deviene cómico. La interpretación "gauchesca" del hecho "culto" que el sujeto relator hace, es compartida por el sujeto de la escucha, Laguna. Y si éste se muestra incrédulo, el relator utiliza procedimientos para convencerlo: es un pacto, como todo relato lo es. Y la condición primera es la aceptación, para lo cual relator y escucha deben compartir un código: en este caso, el del mundo conocido, el de lo habitual, al que todo se remite por comparaciones².

En "Trafalgar", el relato de lo inhabitual es aceptado como tal. Lo que "verosimiliza" al relato es sólo el hecho de serlo (un relato). El código que se comparte es el de la convención narrativa. No hay distancia ni inversión como en el Fausto. Y en esta diferencia, en esta reubicación del relato en lo conven-

cional, está el diálogo que "Trafalgar" mantiene con "Fausto". El horizonte de "Trafalgar" es un horizonte literario: hay intertextualidad, pero no hay parodia (los rasgos de humorismo de este texto nada tienen que ver con la comedia: están del lado del juego de palabras, del "mot d'esprit", del chiste en sentido freudiano). En ambos textos, el interlocutor acepta y comparte el punto de vista del relator. En Fausto la aceptación se basa en el pacto y en los mecanismos de convencimiento; en Trafalgar se cree en la palabra. Se confía en el relato del otro, más que en los hechos en sí. En Trafalgar, nadie se asombra demasiado por los viajes fantásticos (en Fausto, la sorpresa es constante), aunque las "realidades" se pongan en duda. En lo que se cree es en el relato (convención lectural): se lo recibe sin filtrarlo por los criterios de verdad. No importa que lo narrado sea verdadero, pues lo es el hecho de narrarlo (su enunciación). Dice el narrador:

"No he sabido nunca si es cierto o no que Trafalgar viaja por las estrellas pero no tengo por qué no creerle" (pág. 21).

En otro lugar, ante una vacilación en la credulidad, la narradora es traída a la aceptación sólo por el decir, sin mediar ningún otro argumento:

"Creí que me estaba macaneando, pero me dijo..." (pág. 92).

En otro, es Marcos, el mozo del bar, el que no confía —o así parece— en lo relatado:

"A Marcos no le interesan los viajes de Trafalgar. Sospecho que no le cree" (pág. 113), lo cual no impide que los acepte con naturalidad (se verá más adelante). Y ante la duda de Josefina, la narradora afirma rotundamente su confianza en el relato de Trafalgar:

"¿No será nada más que un cuento de hadas para una vieja que está sola tomando el té?

—Trafalgar no cuenta cuentos de hadas" (pág. 177).

El texto juega con el discurso directo y el indirecto. De todos modos, es siempre discurso citado. No hay narración de hechos (de acciones) inmediata, salvo en los "marcos": encuentros en el Burgundy, o en casa de alguien. Los viajes (el relato relatado) siempre vienen portados por el diálogo. Todo el texto tiene estructura dialógica. Y no solo en el plano narrativo. En lo intertextual, por ejemplo, el diálogo es con Borges, Bustos Domeq, la ciencia-ficción, los relatos de viajes, los cronistas, ya vimos entre líneas nada menos que a Fausto con toda la cadena intertextual que éste evoca; y la serie sigue.

Pero hay, además, otro diálogo, fundante de la escritura de Gorodischer: el que se establece entre la naturalidad y el asombro, lo cotidiano y la maravilla, lo "realista" —entre comillas— y lo "fantástico", no menos encomillado, lo real y lo ficcional.

Este diálogo (que es intratextual) puede detectarse en cualquiera de los cuentos. Tomemos uno: "El mejor día del año". Se abre con una *nota*, donde entra, de lleno, lo real. La narradora se instaure como autora, o mejor, como escriba de lo que otro cuenta (el mismo "otro" a quien está dedicado —y sigue la circulación dialógica— el libro). Cuento del cuento, establece de salida, con esta llamada (¿a la realidad?), un primer diálogo: entre la realidad y la ficción.

Luego, ya en el texto mismo del cuento, un diálogo entre Trafalgar y la narradora: tono coloquial, formas de tratamiento propias del rosarino intelectual medio, estructuras de lenguaje oral. Esto, más los referentes de lo real (Francisco, en quien adivinamos, los que conocemos al grupo, a Gandolfo; la Biblioteca Argentina) van configurando el verosímil realista. Pero ya en este primer diálogo surge, en medio de lo cotidiano, lo absurdo: la enumeración de las lecturas de Trafalgar, dando un matiz humorístico por el acercamiento de lo prestigiado con lo marginal, de lo extranjero con lo costumbrista autóctono.

Detengámonos un momento en lo coloquial: este rasgo, que en una primera instancia construye el verosímil realista del diálogo inicial —todavía perteneciente al "marco" del relato o al relato-marco— invade libremente los tramos narrativos del mismo "marco", naturalizándolo (y nos llega como un eco lejano el idéntico recurso de la narrativa del verismo italiano, por ejemplo en Giovanni Verga, pero ya veremos que se trata de otra cosa). Leemos, en la página 89: "Y cuando salimos, *claro*³, me invitó con un café". Se trata de una forma conversacional, un guiño de complicidad con el lector, algo que nos hace confiar tranquilos en que todo es habitual y cotidiano, y "como siempre".

Pero luego, lo coloquial va a extenderse también por el relato (por otra parte fantástico —por lo que cuenta: no hay referente realista) del viaje de Trafalgar al extraño planeta Uunu, donde el tiempo no transcurre, y existe conciencia sincrética del mismo. La ley "natural" transgredida establece lo fantástico. Pero lo coloquial acerca el relato a lo cotidiano, otorga un contexto "tranquilizador" —para usar una palabra del mismo texto— para las más extraordinarias aventuras. Ahora bien: ¿extraordinarias para quién?

La interlocución pone una primera distancia, una primera brecha de desconfianza. Pero la brecha es superada (ya se dijo) dialógicamente, por el relato, por el *decir* (la única garantía confiable). Ya vimos el ejemplo de la página 92: "Creí que me estaba macaneando, pero me dijo..." Se cree *porque* se dice. La interlocución es brecha y superación de la brecha. El interlocutor (¿figura del lector?) en el texto, es sospecha y aceptación.

La relación dialógica es constante y no resuelta en la interlocución. En ese espacio topoelocutivo, el otro es límite y confirmación del yo —sujeto enunciante. Así como abre sospecha, puede clausurarla: la intervención de Marcos (el mozo del bar) en el diálogo, "naturaliza" el relato fantástico, que aparece así ceñido al código de la opinión corriente (*no conviene* enojarse):

"—No se enoje —dijo Marcos que llegaba con más café y más jugo de naranjas—, así no se va a ninguna parte.

—Cierto —dijo Trafalgar—. Una vez me enojé en Indaburd V con el presidente de la corporación de fabricantes de veltra, y me perdí una venta fantástica.

—¿Ha visto? —dijo Marcos— y se fue muy satisfecho" (pág. 107).

Otro diálogo que establece el texto es la referencia a la literatura, que también "naturaliza" lo fantástico, por contraste: "Una cosa es leer una novela o escuchar cuando a uno se lo cuentan, y otra es estar metido en el asunto" dice Trafalgar en la página 101. Esa mención de la ficción narrativa hace que su relato parezca "natural", pero en una vuelta de boomerang hace con-

verger la mirada en el texto que *es* una novela y que alguien *escucha contar* y se hace flagrantemente ficción y fantástico.

Diferente es el diálogo que se establece entre los niveles coloquiales y "literarios" (también encomillado intencionalmente) de la lengua. Tomemos el ejemplo de la página 90: "Trafalgar suspiró un si es no es indignado y puso un paquete de negros con filtro sobre la mesa". Dos códigos coexisten, el casi afectado "si es no es" contrapuesto a "negros sin filtro": la coexistencia no es, por cierto, inocente. Se produce una combustión.

En el diálogo que sigue a este ejemplo, sobre las lecturas de Trafalgar, luego del discurso "serio" en que nombra la bibliografía consultada, sigue una fórmula vulgar: "nadie sabe un pito". El efecto de desacralización es evidente.

También dialógicamente actúa (pero para ficcionalizar, o mejor, desverosimilizar, el verosímil realista instaurado por el referente —el bar, Marcos, la narradora, el mismo Trafalgar en cuanto tranquilo parroquiano—), la inversión de lo real y lo ficcional. En la página 91 se echa mano del código literario, pero invirtiendo las relaciones: la narradora se propone escribir un cuento con las situaciones que está viviendo —en la ficción—. Lo real (la enunciación del cuento) se postula como ficción. Por lo tanto vuelve ficción a la enunciación —real— del cuento, y lo relatado (el enunciado del verosímil realista) nunca ha tenido lugar como relato: se instaura como lo real aún no relatado. Pero al mismo tiempo se asiste al relato de la intención de relatar... en un juego de espejos infinitos, lo real vuelve a ser ficcionalizado. Es el pincel que se pinta a sí mismo.

Hay otro diálogo que transita por el texto, que podríamos considerar intertextual (en tanto remite a un género narrativo) aunque articula intra-

textualmente todos los otros diálogos: el que se juega con el código de la novela de enigma. Las pistas pueden rastrearse a lo largo del relato. Son las alusiones, frases a medias, suspensiones del sentido, que algunas, se aclaran en seguida, otras casi al final y una (la del cuenco de madera) sólo en el último tramo del cuento. Sigue la línea clásica de enigma-solución, pero todos los mecanismos dialógicos que he venido describiendo, que son coextensivos con la novela de enigma, impiden al cuento ser *sólo* una novela de enigma. Se convierte, en todo caso, en un diálogo sobre los enigmas. El máximo enigma, el del tiempo (tematizado en el cuento) ocupa sin duda el centro: con la desarticulación dialógica, con la desconstrucción de códigos, se elabora una gran metáfora. El diálogo ocupa el lugar de todo devenir (aun, el del relato).

Y el cuento se cierra, tranquilizadamente (pero ya nada puede ser tranquilizador ni libre de sospecha) con una trivialidad:

"En la calle seguía haciendo mucho calor".

—Te acompaño hasta la parada del ómnibus— dijo Trafalgar" (pág. 121).

NOTAS

1. Esta y todas las citas de "Trafalgar" fueron tomadas de la edición de El Cid Editor, Bs. As., 1979.
2. Para lo paródico en el Fausto, ver el artículo "El Fausto criollo, una doble mirada", de Nora Domínguez y Beatriz Masine, en "Lecturas Críticas", Dic. 1980.
3. El subrayado es mío: el texto no lo necesita.

JUAN L. ORTIZ: ANÁLISIS DE CUATRO POEMAS

ALDO F. OLIVA

Los poemas que trataremos de analizar, como toda la extensa obra poética de Juan L. Ortiz, ofrecen una dificultad casi irreductible a todo intento de recortar las formalizaciones del código poético (o de sus variantes). No creo que se trate de una ruptura intencional, de un antiformalismo de escuela o de tendencia, de una decisión iconoclasta enfrentada a las renuencias retóricas del movimiento postmodernista. Creo que se trata más bien de una precoz y largamente desarrollada recompreensión de las complejas relaciones entre el lenguaje y las posibilidades de la práctica poética. Toda posible lectura está instalada —y con esto no afirmamos que necesariamente debiera estarlo— en los estatutos que la tradición, dentro de la lenta variabilidad de los códigos, otorga a las experiencias de la práctica escritural. La clasificación más visible de estos encuadramientos que coaccionan la actividad de la búsqueda de una realización de sentido, escritural o lectora, es la de los géneros literarios. No se trata de algo así como la división del trabajo, o de un repertorio decorativo para ejercitar, lo más económicamente posible, nuestras filiaciones culturales. Se trata de una coacción preceptiva instituida bajo la advocación (y la amenaza) de una legalidad que incursiona al borde de los límites judiciales y que se trama con la manía taxonómica de estirpe aristotélica con que nuestra cultura ha recomprendido el mundo. Cada práctica de producción o de lectura (si es que estos dos términos no están en relación metonímica) de un texto está inexorablemente expuesta a esta acechanza y, en los casos más siniestros la condena a la frustración o al olvido, por lo menos mientras las reglas del juego de la interacción social no generalicen la relevancia central de la gestión libre en la actividad productora del hombre.

El tiempo ha variado, sin embargo, la vigencia de los géneros y sus rígidos andariveles. Pero, en los estratos que soportan cualquier intento de práctica poética, subyace un temblor sísmico que, en los casos de aguda autoconciencia, se configura textualmente como el riesgo absoluto de superar estéticamente la escisión entre el lenguaje y la vida. El caso de la poesía de Juan L. Ortiz es paradigmático en este sentido; y esta tarea que vamos a realizar está propuesta, por sus límites obvios, apenas como una suscitación para una lectura minuciosa y total de su obra.

"Invierno. Tarde tibia..." pertenece a "El ángel inclinado", el tercer libro del poemario de Ortiz y fue editado en 1937. Vayamos al análisis.

Los tres primeros versos del poema tienen una construcción particularísima. Se trata de cuatro oraciones yuxtapuestas (salvo los cortes finales de

INVIERNO. TARDE TIBIA

- 1 Invierno. Tarde tibia.
- 2 Como una dicha diamantina todo.
- 3 Aéreos, casi, la hierba y el agua.
- 4 ¿Será la noche inquieta, aterida,
- 5 un recuerdo translúcido, esta tarde?
- 6 Un aroma infinito, tibio, debiera ser,
- 7 penetrando los sueños llenos de formas quietas
- 8 y como eternizadas.
- 9 Debiera ser. Como un vuelo se pierde, sin embargo.
- 10 —¿Pero se pierde un vuelo?—
- 11 Visita alada sin la mínima atención humana
- 12 a que tenía derecho.
- 13 Pienso. Oh, no sueño.
- 14 Entre la sangre y el fuego, quizás,
- 15 entre el dolor paciente,
- 16 se ganarán los estados necesarios a la cortesía con los [ángeles
- 17 La cortesía de todos para que la gracia no sea un privilegio,
- 18 y puedan las noches futuras delicadamente defendidas.
- 19 para todos y para algo que será más que la dicha
- 20 —oh exquisitos a quienes la dicha sola os hiere—
- 21 estremecerse, secretas, con el recuerdo aún vivo
- 22 de alas entrevistas y de nimbos extraños.

verso) y elípticas. La yuxtaposición sintáctica compacta la totalidad (expresada centralmente por el "todo" del v. 2). ¿Qué es ese "todo"? Básicamente, los cuatro viejos elementos de las cosmogonías (depurados ya de la deificación y de la aventura agonística): aire, agua, tierra, fuego. Es cierto, el fuego, apenas como "tarde tibia" (v.1); la tierra como meramente "hierba" (v.3); pero esta reducción no hace nada más que recortar lo cósmico en paisaje y en tiempo antropológico, a manera de una gema hialina esencializada de placer (v.2). Esta esencialidad puede aún gozarse como suspendida en sí misma. La enfatización de este don recae sobre las elipsis verbales y, aunque en el supuesto de que consideremos la verbalización implícita, notamos que en todos los casos se trata del verbo ser; es decir, que los elementos se encadenan como

sintagmas de la predicación de una esencia virtual, que se configuran como sinécdoques de la totalidad. En esas cadenas hay dos significantes que están jerarquizados: a) lo térmico de “tarde tibia” (v.1), por la evidente carga cualitativa de su adjetivación, contrastada con la nominación escueta, desnuda del “invierno” (v.1); b) lo “aéreo” (v.3), por la semántica expansiva con que implica a los otros elementos: “hierba” y “agua”. Esta jerarquización, tan sutilmente, tan miniaturísticamente suscitada, es uno de los niveles en que el texto apoyará el desarrollo de su elevación dramática.

Los vv.4/5 plantean una interrogación —que una tenue angustia atraviesa— generada por el contraste entre la posibilidad de perduración en la memoria (v.5) de “aquella dicha diamantina” (v.2) y el advenimiento amenazante de la noche invernal (v.4). Esa noche está sugerida como un ámbito despojado de afectividad, potencial en la naturaleza, de la calidez originaria y maternal de la luz (“noche(...) aterida”, v. 4); es decir, como la ausencia de una relación primordial en la armonía cósmica (“noche inquieta”, v.4), y no como el recuerdo debiera conservar una vez aprehendida (v.5): cálida y armónica. ¿Cuál es el sentido de esa calidez y de esa armonía amenazadas? Los vv. 6/7/8 retoman aquellos elementos naturales jerarquizados: lo “aéreo” como “aroma” (v.6), lo lumínico como “tibio” (v.6), reformulan las sinécdoques anteriores con una dinámica que se resuelve en la adscripción de lo infinito y de la plenitud a la esfera de los sueños. En este contexto, los interrogantes que anudan los vv. 7/8 son múltiples, y veremos que hallan su resolución recién al final del poema. El principal es de orden semántico: ¿cuál es el sentido, aquí, del término “sueños”? Me refiero a sentido y no a significado porque considero que la función expresiva está determinando en este caso la función denotativa (cf. R. Jakobson) en un grado decisivo como para orientarnos con propiedad entre los rasgos polisémicos del término en cuestión.

En efecto, aún a pesar de las latentes alternativas de aquéllas, creo que el texto ofrece en sí mismo una posibilidad de decodificación semántica como para que no se introduzca lo arbitrario y al mismo tiempo no se destruya la excelencia de su densidad.

Si interpretamos “sueños” en su acepción específicamente onírica, sorprende que se inscriban como “llenos de formas quietas y como eternizadas”. Como sabemos, según Freud (“Interpretación de los sueños”, ensayo “Sobre los sueños”, “Disertaciones introductorias”), “...Un sueño es la realización (disfrazada) de un deseo (suprimido o reprimido)”: concepto que implica una distinción, en principio entre a) *contenido manifiesto*, que es lo que experimentamos o recordamos; es el asunto de que trata el relato del sueño; y b) *contenido latente*, es lo que da al sueño su contenido o significado; recibe a veces el nombre de los “pensamientos del sueño” (XV, 171). Otras distinciones se hacen necesarias: c) las ideas del sueño no se restringen al deseo que instiga el sueño. Más bien incluyen la situación o contexto global del deseo; d) la distinción entre contenido manifiesto y contenido latente es una distinción funcional, es decir, está referida al papel que juegan los pensamientos, de tal modo que queda abierta la posibilidad de que los contenidos latentes y manifiestos coincidan; e) lo que se ha llamado al *trabajo del sueño* puede ser considerado como el proceso o la parte de la actividad mental por la que los

“pensamientos del sueño” se *convierten* o *transcriben* en el contenido del sueño, pues es crucial para la concepción del sueño en Freud que el contenido latente del sueño se transfiera en fragmentos, elemento por elemento, al contenido manifiesto, dentro del que sólo se realiza un mediano intento de moldearlo para que constituya una unidad.

El trabajo del sueño es un proceso que consiste por lo menos en tres actividades psíquicas concurrentes:

1) *Condensación*: se ejemplifica en el hecho de que “el sueño manifiesto tiene un contenido menor que el latente”, o, más exactamente, que éste se realiza sin omisión pero condensado. Es la condensación la que impide la existencia de una clara correspondencia biunívoca entre los elementos del contenido manifiesto y los del contenido latente. Y es también la condensación la que hace posible una característica del sueño más general, es decir, la *sobre-determinación*, de acuerdo con la cual para cada contenido manifiesto puede haber más de un contenido latente, y cualquier sueño puede expresar varios deseos aislados.

2) *Desplazamiento*: por él se refería Freud a dos procesos distintos pero relacionados: a) el sueño está centrado de modo diferente a los pensamientos del sueño, de tal manera que no refleja la importancia relativa de esos pensamientos; b) los elementos en el sueño sustituyen a los elementos de los pensamientos del sueño, siendo acorde la sustitución a una cadena de asociaciones. El desplazamiento está peculiarmente relacionado con el disfraz que lleva el sueño.

3) *Representación* (o consideración de la representabilidad) es la de la *trasposición* de las ideas a un *simbolismo*. En una de sus analogías, Freud compara la dificultad con la que trabaja el sueño, en tanto mecanismo asociativo, con las limitaciones que, de acuerdo a la teoría estética clásica, son inherentes a las artes plásticas de la pintura y la escultura, en contraste con la poesía, y revela el ingenio con que el trabajo del sueño trata de incorporar el material más recalcitrante y abstracto. Dice Freud que ‘este tercer proceso es el más psicológicamente interesante’ (cf. *Laplanche-Pontalis*: “Diccionario de Psicoanálisis”). Posiblemente pensaba, para Wollheim, en el modo en que la plasticidad de los sueños los vincula al prototipo del proceso primario: la experiencia de satisfacción alucinatoria.

Aún a pesar de lo sucinto (y de lo fragmentario) de esta enunciación sobre la teoría de los sueños, dos aspectos adquieren relevancia inmediata y evidente: el de la compleja (vertiginosa) movilidad de las imágenes oníricas y el de la versatilidad de sus formas, su proteica facultad de transmutación.

Si retomamos la pregunta que originó esta digresión y su primer intento hipotético de respuesta, aquella sorpresa aparece justificada ya que resulta imposible cohonestar esta final caracterización de los sueños con el estatismo platónico de las formas en las que los sueños del texto estarían constelados. Más aún, ese “aroma infinito, tibio” (v.6) debiere ser el que penetrando los sueños (v.7) les otorgue su peculiaridad esencial. Pero ese fluir, ese influir se pierde “como un vuelo” (v.9), como la visión de un vuelo percibido y olvidado. Si esos sueños del texto no pueden ser el sueño onírico, ¿qué pue-

den ser? Con algo de asombro me inclino a pensar que son casi lo contrario. es decir, la vigilia desaprensiva y quietista frente a las minuciosas, variadísimas flexiones de la realidad natural que la atención humana no tiene derecho a olvidar. La posibilidad del ejercicio de ese derecho —de esa otra vigilia lúcida y totalizadora de la multiplicidad de la naturaleza— está propuesta en el texto como la raíz misma de la práctica poética (v. 13), sentida como un acto de rescate enriquecedor y fundante en la noche empobrecida, desprotegida y obturada de los hombres. Pero además, está propuesta —prospectivamente— como un valor teleológico circulante en el tránsito doloroso y cruento de la historia (vv. 14/16). Este valor: la generalización de la gracia para que no sea un privilegio (v. 17) supone el cuidado infinitesimal de los vínculos originarios, consagrados entre el hombre y la naturaleza; más aún, ese cuidado es la práctica específica que define lo humano, su distinción y su implicancia conatural: “algo que será más que la dicha” (v. 19). Será entonces viable y plena una reviviscencia de lo sensible y abiertas solidariamente las “puertas de la percepción”, podrán “las noches futuras delicadamente defendidas” (v. 18) por la memoria activa, incorporar, estremecidas en una vigilia fervorosa, el venero que enmascaran los sueños, los avatares prodigiosos de los objetos del deseo, el vuelo y el esplendor de la poesía, como sugieren los magníficos últimos versos.

“Aquel anochecer cálido de otoño...”

El poema “Aquel anochecer cálido de otoño...” que ahora intentaremos analizar pertenece al libro “La mano infinita”, 1951.

Si contabilizáramos los títulos de los poemas de Juan L. Ortiz obtendríamos un porcentaje de casi el 70 % para aquéllos que meramente copian el primer verso o parte de él; es decir, en la gran mayoría, apenas son una marca indicial (tal vez una sinécdoque) para preservar su individualización en la abigarrada red de su innúmero poemario. Tal como cada rostro puede cumplir, inobjetable, la representación de cada persona en una multitud. En el resto de los poemas los títulos son nombres; es decir, deícticos reconocibles en una intertextualidad dentro de una referencia genérica, o epítomes semánticas que cumplen una función similar. El título del poema que consideramos pertenece a este último caso. Sin embargo, en muy pocas oportunidades el primer verso ha condensado tan plenamente el núcleo generador del texto en su conjunto, y esto, desde cualquier nivel en que lo analicemos.

Lo que primero nos retiene (estuve por escribir “demora”) es la reiteración verbal en el centro métrico del verso; esta reiteración simétrica y contigua (al primer “demora” corresponden las sílabas 6, 7 y 8, al segundo las 9, 10 y 11) enfatiza a nivel de la secuencia sintagmática, la orientación semántica del término en su instalación paradigmática. La morosidad se establece a partir de esta simetría y se expande, también simétricamente, hacia los extremos del verso (“Dulce sombra” - “beso íntimo”) suspendiendo y pregustando el momento del placer. A cumplir el sentido de una prosodia de la morosidad se dirige también el extraordinario juego de las aliteraciones (“som-

AQUEL ANOCHECER CALIDO DE OTOÑO.

- 1 Dulce la sombra, demora, demora su beso íntimo.
- 2 Las suaves colinas, sin embargo, se exhalan hacia el cielo
- 3 con una frescura apenas azul
- 4 que casi se hace fluida en los caminos de arena.

- 5 ¿Dónde el chajá, dónde los teros, y el balido?
- 6 ¿Y el roce aéreo ya de invisibles bañados?
- 7 Sólo los grillos, aún claros, o recién claros, junto a los
[alambrados, entre las altas hierbas.

- 8 Sólo los grillos.

- 9 ¿Y las vacas que vacilan hacia su noche reunida?
- 10 ¿Y el hálito vago, profundo como un mar, de esos
[perfumes?
- 11 Oh, besaríamos, besaríamos también cada tallo de gramilla,
- 12 cada barranquita de la calle pálida, pálida. . .
- 13 Si nuestro amor fuera el de la penumbra lenta sobre estos
[campos. . .
- 14 No sería tan sólo una infinita brisa oscura sobre algunas
[frentes abatidas,
- 15 ni un pétalo más del fuego pobre frente al rancho perdido:
- 16 otra estrella primera para la pura fe que miraría recién,
- 17 y los fuegos, los alegres fuegos, a pesar de las leguas, se
[entenderían una noche. . .

bra, demora, demora”, con rima interna, además), (“Dulce” - “beso”/“sombra” - “íntimo”).

Esta morosidad —esta renuencia erótica de la sombra— es apenas un tránsito sutil (“penumbra lenta”, v.13), una ligera inminencia de configuración difumada hacia el objeto del deseo. El objeto de ese deseo, por otra parte, no es fácilmente referenciable: así, los vv. 2, 3, 4 denotan una animización de las colinas donde lo sensorial prevalece penosamente, sugiriendo fenómenos evanescentes o embrionarios (“frescura apenas azul/ que casi se hace fluida”, vv. 3/4); los vv. 5, 6, 9, 10 radicalizan esa indefinición perceptiva y la hacen aún más compleja: la interrogación del v. 5 supone una ausencia, pero también una presencia virtual de los animales, más propiamente, de sus voces; los vv. 6 y 10 desvanecen ya la posibilidad de que las imágenes correspondan a una relación perceptiva coexistente a su textualización: “¿Y el ro-

ce aéreo ya de invisibles bañados?" (v. 5), "¿Y el hálito vago, profundo como un mar, de esos perfumes?" (v. 10), implican sensaciones extensivas y abarcales, pero, al interrogarse sobre ellas, las representaciones se tornan indecisas en el espacio y, más importante aún, imprecisas en el tiempo. (Es necesario relacionar esto con la ambigüedad temporal del título del poema: "Aquel anochecer cálido de otoño. . ."). La sospecha de que se está ante imágenes que se niegan a sí mismas, es decir, niegan su inmanencia textual, su autosuficiencia imaginaria, para denotar una *búsqueda*, una lenta accesibilidad a un objeto que se afantasma y se esquivo, es lo que otorga al texto su particular estructura desiderativa.

Hay un elemento, sin embargo, donde parece posible aprehender la difusa realidad: son los grillos. Los vv. 7/8 plenifican su presencia textual (por eso el v. 8 aísla singular y formalmente esa presencia: "Sólo los grillos") Pero hay dos relativizaciones que hacer: a) sólo es la voz de los grillos, invisibles "junto a los alambrados, entre las altas hierbas" (v. 7); b) estas voces ¿son remisas o incipientes ("aún claros, o recién claros", v. 7)?, ¿retienen el pasado luminoso del día o inauguran la sombra futura de la noche? Retorna, por lo tanto, el texto a la equívocidad vacilante sobre el tiempo. Esta hesitación del instante puede eternizarse y pareciera surgir de aquí una relación problemática entre la experiencia y la memoria, por un lado, y el devenir de la historia y el deseo, por otro. Apelaré a algunos textos de Walter Benjamin, 1892/1940, extraídos de sus ensayos sobre Baudelaire (*Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971), para introducirme en el problema.

Al referirse al libro de Bergson "Materia y memoria", dice Benjamin que "este libro está orientado por la biología" y que "su título dice por anticipado que en él se considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria. Incluso rechaza toda determinación histórica de la experiencia. De tal suerte evita sobre todo y esencialmente tener que aproximarse a la experiencia de la cual ha surgido su misma filosofía o contra la cual, más bien, surgió su filosofía. Es la experiencia hostil, ennegrecedora de la época de la gran industria (...). "Materia y Memoria" define el carácter de la experiencia de la *duración* en forma tal que el lector puede decirse: sólo el poeta puede ser el sujeto adecuado de una experiencia semejante. Y ha sido en efecto un poeta quien ha sometido a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust "A la búsqueda del tiempo perdido" como la tentativa de producir artificialmente, en las condiciones sociales vigentes, la experiencia tal como la entiende Bergson. Pues sobre su génesis espontánea resultará siempre más difícil contar. Proust, por lo demás, no se sustrae en su obra a la discusión de este problema. Introduce de tal suerte un elemento nuevo, que contiene una crítica inmanente a Bergson. Este no deja de subrayar el antagonismo entre la *vita activa* y la particular *vita contemplativa* revelada por la memoria. Sin embargo, para Bergson parece que el hecho de encarar la actualización intuitiva (o contemplativa) del flujo vital sea asunto de libre elección. La

convicción diferente de Proust se preanuncia ya en la terminología. La *memoria pura* —"mémoire pure"— de la teoría bergsoniana se convierte en él en *memoria involuntaria* —"mémoire involontaire"—. Desde el comienzo, Proust confronta esta memoria involuntaria con la voluntaria, que se halla a disposición del intelecto. Esta relación resulta esclarecida en las primeras páginas de la gran obra. En la reflexión en que dicho término es introducido, Proust habla de la pobreza con que se había ofrecido a su recuerdo durante muchos años la ciudad de Cambrai, en la que no obstante había pasado una parte de su infancia. Antes de que el gusto de la *madeleine* (un bizcocho), sobre el cual vuelve a menudo, lo transportase una tarde a los antiguos tiempos, Proust se había limitado a lo que le proporcionaba una memoria dispuesta a responder al llamado de la atención. Esa es la memoria voluntaria, el recuerdo voluntario, del cual se puede decir que las informaciones que nos proporciona sobre el pretérito no conservan nada de éste. Y así ocurre con nuestro pasado. En vano buscaremos conjurarlo a nuestra voluntad; todos los esfuerzos de nuestra inteligencia no nos sirven de nada. (Vol. 1. "Du coté de chez Swan"). Por lo cual Proust no vacila en afirmar, como conclusión, que el pasado se halla, 'fuera de su poder y de su alcance', en cualquier objeto material (o en la sensación que tal objeto provoca en nosotros). Además tampoco sabemos cuál puede ser. 'Que encontremos este objeto antes de morir o que no lo encontremos jamás depende únicamente del azar' (op. cit.).

Según Proust, es cosa del azar que cada uno cobre una imagen de sí mismo, que pueda adueñarse de su experiencia. Y en modo alguno resulta evidente que en tal asunto se dependa del azar. Las aspiraciones interiores del hombre no tienen por naturaleza un carácter privado tan irremediable. Sólo lo adquieran después de que disminuyen las probabilidades que las incidencias exteriores sean incorporadas a su experiencia(...).

En búsqueda de una definición más concreta de lo que en la *mémoire de l'intelligence* de Proust aparece como subproducto de la teoría bergsoniana es oportuno remontarse a Freud. En 1921 aparece el ensayo *Más allá del principio del placer*, que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de memoria involuntaria) y la conciencia. Tal correlación es presentada como una hipótesis. En ella se encuentra formulada la suposición de que 'la conciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo'. Estaría entonces marcada por una singularidad: el proceso de estimulación no deja en ella, como en todos los demás sistemas psíquicos, una modificación duradera de sus elementos, sino que, por así decirlo, 'se malgasta en el fenómeno de hacerse consciente'. La fórmula fundamental de dicha hipótesis es que 'hacerse consciente y dejar huella son incompatible para el mismo sistema'. Los residuos del recuerdo 'son a menudo más fuertes y más firmes, cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente'. Traducido a la terminología de Proust: sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido *vivido* explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como *vivencia* (*erlebniss* = vivencia; *erfabrung* = experiencia no consciente).

'Atesorar huellas duraderas como fundamento de la memoria' en procesos de estimulación es algo, según Freud, reservado a otros sistemas 'que hay que concebir como diversos de la conciencia'. Según Freud, la conciencia en

cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria. Por el contrario, tendría otra función importante, la de presentarse como defensa frente a los estímulos. Para el organismo vivo, defenderse frente a los estímulos es una tarea casi más importante que la recepción de éstos; está dotada de una provisión energética propia y debe aspirar sobre todo a proteger las formas de transformación de la energía, que operan en ella específicamente, respecto de la influencia niveladora, esto es, destructiva, de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior. La amenaza de esas energías es la del *shock*".

Volviendo a la problemática del texto de Ortiz. "Si llamamos *aura* a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en un objeto sensible", podríamos pensar que es el aura del anochecer de otoño la que reúne las imágenes hesitantes, morosas de la que experiencia que tiende a ser reviviscente en el poema y la que da la pauta de la dinámica del deseo: los vv. 11/12 son significativos en ese sentido: la reiteración de los verbos del v. 11 "besaríamos, besaríamos", que se corresponden a "demora, demora" del v. 1, irrumpen apasionadamente en la consecución del objeto, o de los objetos del deseo; pero esa irrupción es virtual o, más específicamente potencial, tal como el modo gramatical de los verbos. El no consumarse tiene que ver con la emergencia de la conciencia ante la amenaza del shock. ¿De dónde provendría ese shock? Los vv. 14/15 lo declaran: versos deprimidos por la relativización del amor y de su poder rectificatorio ante una realidad humana dolorida y empobrecida. Pero, "Si nuestro amor fuera el de la penumbra lenta sobre estos campos..." (v. 13); si la comunión connatural originaria de hombre y naturaleza deviniera como culminación de las contradicciones que escinden a cada término consigo mismo, a cada hombre con los hombres y con la naturaleza y, subsidiariamente, a la naturaleza con sus seres más inmediatos (contradicciones que la producción poética intenta conciliar vanamente, pero, cuya conciliación prefigura), entonces sería posible la identificación de una prosodia sinfónica del deseo con el equilibrio armónico de los factores de la historia. "...la pura fe que miraría recién" (v. 16), es decir, la representación libre del fluir inconsciente, re-generaría esa "otra estrella" (v. 16), que es un símbolo humano y cósmico, al mismo tiempo, de la historia futura. El texto, así, está consumado, además, como una redención. Ya habíamos visto que, de acuerdo al poema anterior "Invierno. Tarde tibia", esta redención podía costar alto precio. Este precio pretende diferenciarla de la facilidades de la utopía; y así como hubo y hay fuego devastador habrá "alegres fuegos" para entenderse en la noche "a pesar de las leguas..." (v. 17). Fuegos para entenderse, no para destruirse o hipnotizarse.

Bachelard ya ha advertido en el último párrafo de "El psicoanálisis del fuego": "Tomar el fuego o darse al fuego, aniquilar o aniquilarse, seguir el complejo de Prometeo o el de Empédocles, tal es el viaje psicológico que transforma todos los valores y muestra, asimismo, su discordia. ¿De qué mejor manera probar que el fuego es la ocasión, en el preciso sentido que le otorga C. G. Jung 'de un complejo arcaico fecundo', y que un psicoanálisis especial debe destruir las ambigüedades dolorosas, para desempeñar de modo más apropiado las alertas dialécticas, que brinden a la fantasía su verdadera libertad y su verdadera función de psiquismo creador?".

Los últimos cuatro versos del poema recogen la belleza amortiguada de esa espera; en su contraposición (vv. 14/15 - 16/17) parecen apelar al silencio, un silencio expectante y lúcido, un ámbito para el renacer de la palabra.

Las mariposas

El poema que intentaremos analizar ahora pertenece al libro "La brisa profunda", editado en 1954.

Como es visible, los diez y ocho versos que lo integran están agrupados en cuatro estrofas de métrica dispar.

1) *La primera* de ellas (vv. 1/4) funciona como una especie de "obertura" con respecto al resto del poema, en el sentido de que introduce y resume la *dinámica* rítmica y semántica de la totalidad. Pero el término *dinámica* debe ser aquí especialmente connotado. En efecto, si *dinámica* supone movi-

LAS MARIPOSAS. . .

- 1 Las mariposas de los jacarandaes
- 2 con su anhelo lila
- 3 y como dulcemente desconcertado
- 4 bajo la mirada perdida, de niña infinita, de la tarde. . .

- 5 La tarde se busca lejos, y allá está.
- 6 Las gramillas y el agua leve, al lado de los alambrados.
- 7 Un oro feliz que apenas es, y tiembla:
- 8 de los mismos prados extensos, extensos, o del cielo?

- 9 La arbolada medio oscura de la estancia, lueñe.
- 10 Y el camino casi ideal en una dicha que se va o flota.
- 11 Oh, los finos narcisos rojos de junto a los postes
- 12 y la luz varia y miniada de las verbenillas fieles
- 13 y de las innominadas, humildísimas, hijas de la estación y
[y de la lluvia. . .

- 14 En la visión, apenas pisamos y apenas murmuramos,
[deseosos
- 15 de oír la paz de las hierbas y del aire vibrar
- 16 en los silenciosos súbitos de las graves almas unidas y del
[campo:
- 17 claros abismos puros simultáneamente abiertos, por qué
[dios?
- 18 para que sigamos también con cierta angustia, en lo
[hondo, el hilo del canto único. . .

miento, percibimos de inmediato que en el contexto ese movimiento se configura como una suerte de *tensión* entre elementos que intentan integrarse y, virtualmente, interpenetrarse. El primer elemento está dado por los tres primeros versos. Percibimos que “las mariposas de los jacarandaes” (v. 1) es una metáfora siempre y cuando la asociemos en relación predicativa con los vv. 2/3; sólo así se reactualiza el término “sustituido”, es decir, *flores*. Pero esta sustitución, tal como está tramada en la cadena sintagmática, no implica un mero ornamento retórico, sino que, a través de la carga semántica de la predicación contextual, las *mariposas-flores* introducen un conocimiento (inexistente antes del acto escritural) que libere la idea de una impulsión que pareciera querer consumarse en despliegue y en vuelo.

Esta impulsión floral surge —a nivel semántico— de la interacción metafórica entre “mariposas” y “anhelo lila y dulcemente desconcertado”, es decir, entre la idea de un movimiento vivazmente desatado y su corrección por la idea del deseo vehemente, por un ansia aún no consumada (vv. 2/3). Si confrontamos esta estructuración con la de los vv. 11/13, que también hacen referencia a las flores, percibimos una diferencia esencial: mientras en el grupo 1/3 se potencializa una dinámica de índole predicativa, en el grupo 11/13 se resuelve meramente como una nominación exclamativa, en una suerte de epítome de quietismo descriptivo.

El segundo elemento de esta 1ra. estrofa está dado en el v. 4. El dulce desconcierto del anhelo lila de las mariposas de los jacarandaes, según habíamos anticipado, se halla en un estado de tensión bajo un ámbito infinito: el de la tarde. El concepto de *tensión* debe ser ahora recortado con alguna precisión. No se trata de oposición u hostilidad (aunque los elementos —las flores y la tarde— se hallen animizados con un vago sentido de enfrentamiento en el texto). Quisiera otorgar al término *tensión* casi el sentido que posee en la física, es decir, la referencia a un estado de los cuerpos cuando son requeridos por fuerzas que los solicitan para establecer un equilibrio. Se trata, entonces, de un tender *hacia* algo. Al ser predicada —con otra metáfora— la tarde como “niña infinita”, la relación tensionada se carga de una afectividad tierna y abarcante, que bordea lo angélico y que abre la posibilidad de resolver la tensión en armonía. El término clave para esa resolución es “mirada”, pero una mirada “perdida”, es decir, ubicua, total, con respecto al paisaje, según el contexto. El procedimiento de la animización, en este caso, pareciera establecer un sentido casi cósmico al poema, donde una objetividad absoluta se contempla a sí misma; vale decir, es a la vez la mirada y el objeto de la mirada. Para resolver esta encrucijada del poema debemos pasar a la 2da. estrofa (vv. 5/8).

2) El v. 5 produce un giro radical frente a la presunción anterior, siempre que se conciba la primera oración como una forma de las pasivas y no como una reflexiva. Me inclino por la primera variante apoyándome en el v. 14. Aunque no es totalmente inequívoco el sujeto de la *visión*, pienso que la presencia de lo humano ya está pesando decisivamente para la resolución del poema en esta última estrofa. Si esto es así, la tarde se convierte de mirante en ámbito mirado y ya podemos establecer los márgenes, casi infinitos (v. 8), de la tarde y en ellos sus mojones (v. 6). Pero la tarde, que es una demarcación

en el tiempo, se afirma como espacio y como materia jerarquizada (“oro feliz”, v. 7). Pero, en tanto tiempo, esta materia es casi evanescente (“tiembla”, v. 7). Su valor esencial está como amenazado por el sentimiento de su propia pérdida y de su indefinido origen (v. 8).

3) (vv. 9/13). En esta estrofa se produce el intento mayor de connotar y de circunstanciar el paisaje. Pero el predominio de la función referencial no impide la renuencia de los elementos “desrealizadores” de la *visión*: v. 9, “arbolada medio oscura” y “lueñe”; v. 10, “camino casi ideal”, “dicha que se va o flota”; v. 11, “finos narcisos (...) junto a los postes”; v. 12, “luz varia y miniada de las verbenillas”; v. 13, “innominadas, humildísimas, hijas...”. He aquí un movimiento de sutil trasmutación que se generaliza. Se produce así el tránsito de la mirada a la *visión*, que es un acto y un ámbito a la vez; se genera en la percepción y está más allá de la percepción; se viabiliza como fenómeno y se consuma como paisaje y, como paisaje, se estructura poéticamente en la reformulación de la naturaleza por el deseo.

4) Podemos pasar ahora a la estrofa siguiente. Instaurada la *visión* (v. 14), el deseo no se agota en ella. Con levedad y con tono menor (“apenas pisamos y apenas murmuramos” (v. 14)) nos transporta a una instancia que implica una experiencia ultrasensible, en el unísono acorde de cielo y tierra (“oír la paz de las hierbas y del aire vibrar”, (v. 15): esta experiencia tiene el sentido a la vez de un conocimiento y de una comunión cósmica que sólo emerge por una especie de misteriosa convocación (v. 17, “por qué dios?”) al silencio de los hombres y del campo (v. 16). Esos “silencios súbitos” (de ahí su estirpe misteriosa) conciertan a los hombres en tanto que “graves almas unidas” (v. 16), es decir, en tanto seres solidarios entre sí y con la naturaleza; en tanto depositarios y recreadores de un sentido jerarquizado de la existencia. De ahí que sus profundos hontanares sean “claros abismos puros” (v. 17). Kierkegaard decía que en los pródromos de todo conocimiento está la angustia. Pienso que el v. 18 tiene que ver con eso. Abierta la hora privilegiada del silencio, se recorta, con precisión, el canto de lo elemental e idéntico a sí mismo, debajo —“en lo hondo”— de la fuga de lo fenoménico. No sin cierta angustia accedemos a (y perduramos brevemente en) la aprehensión de la interioridad profunda de ese “canto”.

Una de las superaciones de esa angustia —creo— es la producción del poema que acabamos de analizar.

Quién eres tú...

Este poema, que pertenece al libro “De las raíces y del cielo”, editado en 1959, está estructurado anafóricamente ya a partir de su título.

Para la retórica la *anáfora* es una figura que consiste en repetir una palabra o una serie más extensa con fines expresivos.

Para Bloomfield y los distribucionistas, y ya en el plano lingüístico, se denomina *anáfora* a la relación de una forma con otra, a la cual remite en el discurso: el ejemplo más corriente es el de los pronombres llamados personales (“La luna se elevaba. Ella era enorme y rojiza”, G. Flaubert). Pero el artículo puede tener una función anafórica: “Tomó por cierta calle... La calle

QUIEN ERES TU . . .

- 1 Quién eres tú, oh niña, y de qué campos
2 con esa flauta triste?
- 3 Por qué el aire suena así tan melancólico
4 si el arroyo es el camino, allá,
5 de la plata del aire?
- 6 Quién eres tú, de música y de lágrimas,
7 en las colinas del silencio?
- 8 Quién eres tú, dí, quién eres tú,
9 y es de este mundo ese país que hilas
10 de repente a mi lado lo mismo que una lluvia?
- 11 Quién eres tú, y de qué muerte vienes,
12 o de qué vida dulce ni siquiera soñada
13 suspendida a un paisaje apenas entrevisto?
- 14 Quién eres tú, dí?
15 Eres la pena desconocida, de qué tiempos?
16 que encuentra no se sabe dónde, no se sabe qué agua
17 y moja y moja un aire blanco?
- 18 O eres acaso, dí,
19 eres la dicha inédita, niña misma del aire,
20 pero en un "aire" tímido tejido
21 por unos dedos de neblina,
22 al saberte, oh tú, recién libre de los velos,
23 y todavía imposible, ay, en los juncos de aquí?
- 24 Quién eres tú, dí, de llanto antiguo,
25 alado sobre un arroyo antiguo, en el soplo antiguo
26 de una melancolía casi de ángel.
27 con las perlas, que no sabemos, de este aire?
- 28 Quién eres tú, oh niña, y qué rocíos
29 los de esa flauta íntima?
- 30 Y qué hálito es el tuyo, dí,
31 que nos une, al final, del otro lado ya del aire,
32 en un solo hilo de tiempo, altísimo,
33 sobre las gotas de un abismo?

era siniestra". Lo mismo ocurre con los demostrativos, que pueden ser anafóricos tanto como deícticos. La anáfora es sólo un aspecto de la pronominalización o sustitución, fenómeno éste cuyo marco, por lo demás, supera.

La estructura anafórica condiciona la estructura formal del poema; por lo tanto, para su análisis lo dividiremos en nueve agrupamientos, tal como Ortiz lo concibió.

Conviene, antes de realizar su consideración analítica, introducir la siguiente aclaración: la anáfora, que generalmente tiene la función de enfatizar la presencia reiterada o encadenada de un antecedente, que trama el proceso escritural reiterativo y que, por lo tanto, muchas veces toma el aspecto o el sentido de una hipérbole, en este caso, por tratarse de construcciones interrogativas, en lugar de acentuar lo unívoco del antecedente, despliega una multivocidad semántica que, al no resolverse nunca de una manera precisa, carga al poema de una enorme densidad figurativa y de una virtualidad abierta casi insondable.

El *primer agrupamiento* vv. 1/2) plantea un problema singular. El vocativo (v. 1 "Oh, niña"), en el mero contexto de las dos primeras oraciones coordinadas e interrogativas, puede ser tomado en una de sus acepciones literales: una joven adolescente, supongamos; pero esta presuposición se nos relativiza un tanto si avanzamos en la lectura del poema. En efecto, los agrupamientos 5, 6 y 7, sobre todo, parecen difumar un referente para el vocablo "niña", o más bien, para el pronombre anafórico "tú"; y si leemos con una morosidad más escrupulosa, deteniéndonos en las sutiles connotaciones reticulares que rodean el término, es posible percibir que es justamente esa difumación del referente lo que otorga la dinámica central al poema y lo que hace que su sentido se focalice en esa búsqueda, en esa indagación en que se pierde y, al fin, se rescata lo sensible.

Dicho de otra manera: pareciera ser que el vocativo "niña" se ejerce, a través del poema, como una metáfora despojada, pero genésica y nuclear, cuyos avatares y transfiguraciones abren vías de configuración y crecimiento; algo así como la dehiscencia de una vaina vegetal libera sus esporas para su perduración como especie en la variedad de las nuevas plantas. Si esto es así, sería un buen ejemplo de que la metáfora poética, no aquélla que la tradición ha fijado en el paradigma de la lengua y cuyo uso puede aceptarse ya como de acepción "no figurada", sino la metáfora forjada en el proceso del acto poético, vivaz e insólito, y que no puede ser producto simple de un criterio analógico y sustitutivo, sino de una relación interactiva entre una palabra concepto y su contexto sintagmático; es decir, la metáfora así considerada aparece como un acto de *invención* y de emergencia en las concretas secuencias de la grafía poética y se concentra en el énfasis focal de una palabra que es así desplazada de su rol semántico coyuntural en el paradigma. Pero, por otro lado —esencial en este poema—, aquella emergencia metafórica recapturada en el regreso de la irradiación contextual, está suscitada por una suerte de lucha de fuerzas expresivo-formales: a) la incidencia repetitiva-sustitutiva de la construcción anafórica (y aquí tenemos que aliar el concepto *retórico* con el *lingüístico* de la noción de anáfora) y b) aquello que llamamos la emergencia y la dinámica de la invención metafórica. Dicho de otro modo: se *repite* para

sustituir, pero esta sustitución desborda sus márgenes hacia la invención. La fijación de la grafía se encabalga en la apatencia del inalcanzable y evanescente referente.

Asimismo, este primer agrupamiento introduce, además de la metáfora central, dos figuras que van a perdurar con variantes a través de todo el poema: a) la procedencia misteriosa de la aparición (v. 1 "y de qué campos"), su epifanía arcana, y b) el elemento musical que la expresa (v. 2 "con esa flauta triste").

En el *segundo agrupamiento* (vv. 3/5) pareciera desplazarse la focalización de la metáfora inicial ya que la construcción anafórica todavía no se estructura. Presuntamente, Ortiz sintió la necesidad de anticipar una primera oposición semántica entre el elemento musical cargado de misterios y triste singularidad y los elementos de la naturaleza (vv. 4 y 5, "arroyo", "aire"). Pero esta oposición asume la forma de una relación virtualmente conciliadora. En efecto, la "flauta triste" se ha transformado en "aire" "melancólico". Este adjetivo produce un rasgo más vago y perdurable que el "triste" de la flauta y el aura que puede suscitar se acerca mucho más al sentido que se perfila en las estrofas posteriores (V. G. v. 26). Pero, la oposición conciliada de que hablábamos recién se apoya en la homonimia entre el "aire" del v. 3 y el del v.5. En Retórica se llama *antanaclasis* a esta figura que, basándose en la homonimia y en la polisemia, presenta un enunciado en el que una palabra se repite pero con una significación diferente. Está marcada con mayor fuerza que la *diáfora*, la cual juega con matices de sentido. Se diferencia también de la *anfibología* y la *alusión* por cuanto asume plenamente la multiplicidad de los sentidos, cada uno de los cuales aísla cuidadosamente en un sintagma distinto (Cf. G. Mounier: Diccionario de lingüística).

En los versos que consideramos, la anfibología apenas si puede ser evitada apelando al contexto; sin embargo, pienso que este sesgo anfibológico es el que insinúa una aproximación conciliada entre los dos "aires" de la contraposición.

Es de hacer notar, anticipándonos, que esa conciliación, casi diríamos: esa identificación ya se presume como consumada más adelante, en el v. 19, si bien relativizada por los versos siguientes.

El *tercer agrupamiento* (vv. 6/7), a pesar de su simplicidad sintáctica y semántica, adquiere fundamental importancia porque presenta dos hechos poéticos medulares: a) el avance sutil del proceso metafórico expresado por las cadenas transformativas: "flauta" (v. 2) - "aire" (v. 3) - "música" (v. 6) / "triste" (v. 2) - "melancólico" (v. 3) - "lágrimas" (v. 6), paralelas y solidarias; b) la introducción de la idea de *altura*, expresada por "colinas" (v. 7) y la emergencia colateral del "silencio" (v. 7), que asumirá un sentido más pleno y absoluto que el que develamos en el v. 16 del poema "Las mariposas". Ya volveremos sobre ello.

El *cuarto agrupamiento* (vv. 8/10) presupone la sospecha de una revelación. El tramado envolvente de la metáfora de la "niña" se densifica de súbito y desconcierta la percepción de los datos de la realidad natural.

Este desconcierto se resuelve en una verdadera transfiguración en el *quinto agrupamiento* (vv. 11/13). Los campos "naturalistas del v. 1 se tornan

"muerte" en el v. 11. Pero no estrictamente la muerte como estado, sino como una sede, entre tantas, de lo maravilloso y de lo ignoto; esa muerte puede, por tanto, ser la vida (vv. 12/13), pero una vida casi ultraterrena, "suspendida a un paisaje apenas entrevisto" (v. 13). Este verso reitera y varía la imagen de la altura: el pasaje de la *topografía* ("colinas", v. 7) a la *visión* (v. 13) es paralelo al anterior "campos" - "muerte".

El *sexto agrupamiento* (vv. 14/23) es el más extenso y complejo. Se organiza en dos bloques sobre el pivote de una disyunción. El primer bloque (vv. 14/17), girando sobre la integración semántica de la cadena "triste" (v. 2) - "melancólico" (v. 3) - "lágrimas" (v. 6) - "pena" (v. 15), desata las virtualidades de su tiempo, de su localización, de su materia. La prosodia y la reiteración instalan en este bloque una especie de agobio ante lo desconocido que persiste en el "aire blanco" (v. 17), impregnando el texto de ansiedad angustiosa. El segundo bloque se alza sobre la disyunción (vv. 18/23). La dificultad de acceder a los confines de su sentido es obvia. Por lo tanto optaremos por exhumar su núcleo semántico. El conglomerado del v. 19 "niña misma del aire" creo que se trata de una metáfora de metáforas, una condensación prodigiosa que bordea lo hermético. Los términos "niña" y "aire" están en una relación de inclusión y de pertenencia a la vez, *casi de identidad*. Este *casi* me inclina a pensar la figura como una metáfora y no como una metonimia. Por suerte, ambos términos están connotados de una manera tal que develan su índole metafórica: "niña" por "dicha inédita" (v. 19) (metáfora asombrosa, que no se aleja demasiado, sin embargo, de la relación de semejanza); "aire" por una adversativa (vv. 20/21) que recorta con precisión perspicua, en un despliegue explicativo, la singular carga semántica de ese "aire". Este "aire tímido tejido por unos dedos de neblina", resumido como metáfora en la metáfora del v. 19, es el medio y la materia, a la vez, de la metáfora "niña", su veste y su configuración. En la altura, al disiparse, la neblina teje este nuevo "aire" que es el hábito translúcido, albo, blanco (v. 17), "de plata" (v. 5) —todas prefiguraciones de la aparición de la "niña"—. "Recién libre de los velos" (v. 22), la aparición se configura como habitante de la altura, pero "todavía imposible" aquí abajo, "en los juncos de aquí?" (v. 23).

El *séptimo agrupamiento* (vv. 24/27) ya se desliza por vías más certeras. El adjetivo "antiguo" unido a "llanto", "arroyo" y "soplo", da idea de una perennidad "alada" (v. 25), fluyente, grave y grácil, como "una melancolía casi de ángel" (v. 26).

El v. 27 debe ser relacionado, a mi entender, con los vv. 28/29 del *octavo agrupamiento*, pues a partir de esa contigüidad se releva nuevamente —ya no aquí como metáfora sino más bien como sinécdoques— la relación de implicancia entre "aire" y "flauta íntima" de la "niña" y entre "perlas" y "ríos"

El *noveno agrupamiento* (vv. 30/33) retrotrae el tema de la trascendencia hacia lo alto, ahora en un acto de unión (v. 31), más allá del aire físico, "en un solo hilo de tiempo" (v. 32), es decir, ya no en lo elemental, "en lo hondo", como en el poema anterior, sino en la línea medular y existencial de un único tiempo, "altísimo", donde el silencio "sobre las gotas de un abismo". recrearía y superaría el tránsito y el destino de la palabra poética.

BARRANCA YACO, LITERATURA, ACONTECIMIENTO E HISTORIA

ENRIQUETA RIBE

Hasta el día de hoy no sé lo que es miedo. Y ahora voy a que me borren, a que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quien será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendrá miedo.

J. L. Borges "Diálogo de muertos", El hacedor

El intento de abordar una obra tan polémica y tan importante para la historia y la literatura argentinas como lo es el *Facundo* de D. F. Sarmiento, a partir de un fragmento, exige algunas consideraciones previas. En primer lugar, una interpretación constituye una lectura de un enunciado y este enunciado —el fragmento en cuestión— es un acontecimiento que ni la lengua ni el sentido pueden agotar. En segundo lugar, la elección del fragmento debe entenderse como un corte arbitrario, como la delimitación de un espacio —una región— que el análisis podrá desorganizar y volver a armar con elementos atraídos a su seno del todo de la obra o exógenos a ella, elementos de otros universos discursivos pero que ordenan su aparición. Esta perspectiva significa reconocer que el discurso no es la expresión orgullosa de un sujeto que piensa, que conoce y que dice como dios, sino un conjunto de enunciados donde se manifiesta la discontinuidad del sujeto que produce y es producido simultáneamente por el discurso. Discontinuidad consigo mismo, discontinuidad debida a las distintas posiciones que ocupa alternativamente y desde las cuales dice, se dice y es dicho.

El espacio de producción

Año 1851. Sarmiento exiliado en Chile no tiene acceso directo a la información, ni existe tampoco en el Buenos Aires de la tiranía de Rosas una prensa opositora, *La Gaceta Mercantil* sólo transmite el acento monológico del discurso autoritario. El autor —en posición exógena con respecto al escenario y al tiempo del relato y en actitud de rechazo radical de la palabra oficial— privilegia, por lo tanto, como referente de su discurso, la memoria y las informaciones que recibe de viajeros y de otros exiliados. Se encuentra sometido así al régimen del recuerdo —del propio y del de sus relatores— y lo que es muy importante al régimen del olvido. Abundan en el texto las marcas de esta situación: excusas frente a imprecisiones, correcciones y rectificaciones que aparecen a pie de página en ediciones posteriores, aclaraciones en los prefacios: "el *Facundo* adoleció de los defectos de todo fruto de inspiración del

momento sin el auxilio de documento a la mano y ejecutado no bien era concebido, lejos del teatro de los sucesos"¹. Numerosos índices de oralidad (me dicen, me contó N.N., me he enterado...) recorren el texto y revelan la fuente de información.

A esta situación deben agregarse las necesidades y exigencias —comunes a la generación del 37— de un discurso propio, intencionalmente historicista y orientado al futurismo entendido como un universo de valores no concretado aún en bienes. Esta exigencia de discurso propio se desarrolla sobre la base de un mundo de discursos referidos frente a los cuales el autor adopta posiciones de rechazo explícitas o implícitas —lo que implica también valoraciones— posiciones de aceptación crítica y adhesiones entusiastas. La incorporación de discursos referidos se realiza rescatando al sujeto de esos discursos, es decir mediante su interiorización no como respuesta subjetiva sino como la aceptación de una pluralidad de sujetos. Se produce el reconocimiento de una realidad original extrínseca que por efecto de su transformación discursiva se convierte en una originalidad intrínseca. El mundo cultural de la población campesina y su axiología pueden así ser presentados como momentos del discurso propio: Sarmiento se apropia no sólo sujetos de su grupo social sino también otros sujetos integrando de este modo dentro de los discursos referidos el conjunto de la sociedad argentina de ese momento. Al proceder de esta manera reconoce "historicidad a la barbarie". Al mismo tiempo, las intenciones del sujeto del discurso y las circunstancias de su producción interceptan la estética y la filosofía románticas y señalan la orientación y apropiación que el movimiento profundiza en el Río de la Plata. No se pueden explicar, por lo tanto la presencia del paisaje, sus habitantes, la leyenda, la mitologización, lo popular, como efecto de la aplicación de *la couleur locale* porque esos elementos están presentes no como estimulantes del lirismo personal o como ingredientes del exotismo sino que constituyen las bases mismas del análisis sociológico y político. El romanticismo en el Río de la Plata escucha sobre todo la consigna de Hugo "el romanticismo no es más que el liberalismo en literatura".

El referente histórico

En 1835 hace ya cinco años que ha caído el gobierno unitario de Rivadavia, la unidad nacional se ha quebrado y las provincias son gobernadas por caudillos locales. La guerra civil hace móviles las fronteras. Sobre el país quebrado se proyectan las figuras de Quiroga, López y Rosas luchando por extender su poder. Quiroga encabeza la unidad de las provincias andinas, López la federación de la Liga Litoral. En Buenos Aires se agiganta la figura de Rosas. Se viven momentos de irreconciliables tensiones socio-ideológicas: las que engendra el crecimiento de las ciudades —y en particular Buenos Aires— y las que perduran en el campo, se enfrentan con violencia. Pero las estructuras ciudadanas en surgimiento no son homogéneas. El proyecto ciudadano de sociedad no es uno ni armónico, en el corazón mismo de la ciudad por excelencia, Buenos Aires, se enfrentan el impulso hacia la sociedad mercantil salvaje, heredera de la colonia, católica e hispánica y el proyecto de sociedad moder-

na, cultura y refinada cuyo centro está en la Asociación de la Joven Generación Argentina impulsada por Echeverría, Alberdi, Gutiérrez. Esta generación romántica cuyo proyecto de país es exógeno y minoritario se ve asediada por la vieja Argentina, la Argentina de la ciudad colonial y por la Argentina arcaica, la de la campaña. No es por lo tanto la oposición simple de campo y ciudad, o civilización y barbarie sino que en el corazón mismo de la polis es la concepción de sociedad moderna la que está en juego. Pero el debate entre viejos y nuevos hacedores del país ha sido interrumpido por la invasión de la campaña, por el ascenso y dominio de la mentalidad rural y tradicionalista, la Ciudad es ahora de los gauchos, el chiripá y el poncho se lucen en sus orgullosos salones y el pantalón y la galera deben contemplarla y soñarla desde la otra orilla del Plata. Desde esta perspectiva se comprenden las frecuentes alusiones en el *Facundo* a la vestimenta, la insistencia en el atuendo que no pueden atribuirse a frivolidad o moda².

Hay en el *Facundo* una conciencia exaltada de este conflicto cuya representación poética se expresa en la personificación de la ciudad: la ciudad es "señora de la navegación", "está reclinata muellemente sobre un inmenso territorio", "es educada y mimada por la fortuna", "es orgullosa y confiada". Mientras tanto en la campaña se exagera un sentimiento feroz de libertad individual, crecen el resentimiento y el odio a la ciudad de los "doctores". Sarmiento comprende explica, ama la ideología que rechaza, —lo que impregna su discurso de un fuerte dialogismo— no le niega nada sino la imposibilidad de construir el país que él y su grupo deseaban, el del credo de la generación del 37, la "República posible" de Alberdi³, que para Sarmiento implicaba también la "República cultural".

Buenos Aires es ingobernable: los unitarios vencidos y en el destierro, los federales divididos en bandos que se disputan el poder a punta de cuchillo, una y otra vez cae el gobierno, las manifestaciones rosistas recorren las calles y hostigan a sus rivales. Rosas había dado fin a su campaña del desierto y acampa a las puertas de Buenos Aires. Una y otra vez rechaza el gobierno que se le ofrece, uno tras otro los posibles candidatos se retiran. Quiroga está en estos momentos en Buenos Aires, su nombre y prestigio crecen, también los celos que despierta. Estalla un conflicto entre Tucumán y Salta y lo envían como mediador con el beneplácito de Rosas. El 3 de enero de 1835 deja la ciudad, llega a su destino, compone la situación y emprende el regreso. No obstante haber recibido noticias de que planeaban asesinarlo en Barranca Yaco rechaza la escolta que se le ofrece y se niega también a cambiar de ruta. Al llegar a Barranca Yaco una partida al mando del capitán Santos Pérez le sale al paso. Quiroga y todos sus acompañantes son asesinados.

La muerte de Quiroga conmovió al país, en Buenos Aires el gobernador interino renuncia y el gobierno es asumido por Rosas con "la suma del poder público". Inmediatamente las opiniones se dividen, unitarios, liberales y federales disidentes acusan a Rosas de ser el instigador del atentado. Los federales rosistas acusan a los unitarios. Rosas ordena el juicio, sustrae a los sospechosos de sus jurisdicciones naturales y hace ejecutar a los convictos. La muerte de Quiroga es uno de los misterios de la Historia Argentina: quién mandó a matar a Quiroga y por qué es todavía cuestión que divide apasiona-

damente las opiniones y el acontecimiento marca líneas divergentes en la historia y en la literatura. Sarmiento lo constituye en el eje de su *Facundo* y lo adjudica implícitamente a Rosas, esta interpretación es fundadora de una familia textual: "Y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel". El asesinato es sentido de inmediato como un acontecimiento-catástrofe: inmoviliza la reacción y empuja al pueblo de Buenos Aires a la aceptación de la tiranía: "Hay un momento fatal en la historia de todos los pueblos y es aquel en que, cansados los partidos de luchar, piden antes de todo el reposo de que por largos años han carecido aún a expensas de la libertad o de los fines que ambicionaban, este es el momento en que se alzan los tiranos"⁴.

Este acontecimiento es el referente del fragmento que será analizado en el plano de su relación con la estructura de la obra y en el plano de la representación.

El acontecimiento en el texto

La elección del fragmento se rige por el interés que reviste el tratamiento del acontecimiento en su representación en el discurso. El acontecimiento —en términos teóricos— ocupa un lugar privilegiado en la historiografía romántica pero no es desde esta posición que será analizado. La teoría social contemporánea lo ha dejado de lado en favor de la estructura. Trata de asimilarlo eliminando así lo aleatorio, lo contingente, el residuo irritante. Sin embargo, el momento del paso de una estructura a otra, es decir el cambio, continúa siendo una zona donde algo se produce, sucede, entre varios posibles. En física y en biología se explica hoy la evolución como dependiente de acontecimientos-accidentes ya interiores, ya exteriores al sistema. Las ciencias humanas se resisten a aceptar el acontecimiento como un factor crucial en la historia porque hacerlo significa reconocer que además de la evolución de los sistemas, el acontecimiento puede desempeñar un papel modificador en el seno de una organización social. Es decir que los sistemas sociales se desarrollarían no sólo según mecanismos de crecimiento sino también gracias al juego de antagonismos internos que se constituyen en motores de desarrollo y que provocan catástrofes más o menos controlables según que el sistema se encuentre en una etapa de fuerte estructuración o en un momento de entropía en crecimiento. Este momento puede coincidir además, con un momento de tangencia con otro sistema a su vez fuertemente estructurado o en proceso de desorganización. Es en esta zona de tangencia de un sistema altamente desorganizado (la sociedad campesina) con otro sistema también vacilante (el de la ciudad) en que debemos ubicar el acontecimiento de Barranca Yaco. Desde esta perspectiva, el asesinato de Quiroga puede considerarse crucial para determinar la orientación del federalismo hacia una centralización cada vez mayor del poder en una sola provincia, Buenos Aires, y en una sola cabeza, Rosas, hasta llegar a convertirse paródicamente en lo que negaba: el unitarismo más radical. Esta interpretación pretende explicar por qué casi al mismo tiempo de acontecer, el asesinato de Quiroga conoce una difusión extraordinaria no sólo en los sectores políticos y militares en lucha sino en el pueblo campesino y de las ciudades, se expande por América y Europa y da

origen a una moda vestimentaria en París. Pero su resonancia es más profunda aún: golpea con fuerza la imaginación y el sentimiento, se inscribe en la memoria colectiva que lo vuelca en canciones. De allí lo toma Sarmiento: "el cantor anda de pago en pago, de tapera en galpón cantando sus héroes de la pampa... la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez"⁵. Juan Alfonso Carrizo⁶ desarrolla —con argumentos convincentes— la teoría de que el cantar que Sarmiento utiliza, prosificándolo, para escribir el episodio de Barranca Yaco, es el mismo que él recogió en Salta en 1930. No interesa aquí polemizar si por el contrario es el cantar el que copia, rimándolo, el texto de Sarmiento, lo que importa en esta perspectiva es constatar la existencia de un cantar que Sarmiento conoció y empleó como fuente de su relato y la permanencia de este tema —su inscripción en el folklore— que se corresponde con total fidelidad al relato y lo continúa más allá con las peripecias de Santos Pérez.

La representación

La representación es entendida como elaboración de los contenidos referenciales a través del imaginario del autor y este imaginario a su vez, como la expresión, en un grado de coherencia superior, del imaginario colectivo de un sector de la clase ilustrada a la que pertenecía Sarmiento.

El asesinato de Quiroga es envuelto desde el momento mismo en que se comete con una aureola fantasmática y esto sucede en un momento de la historia del país en que la muerte violenta es un hecho constante en la vida cotidiana, por lo tanto esta repercusión no puede explicarse sólo por el prestigio de la víctima. Una serie de factores que merecen analizarse con atención, concurren para fijar la fugacidad y la contingencia del acontecimiento en la memoria de los argentinos:

— El asesinato de Quiroga es sentido como el fin de un modo de vida, el de la exaltada libertad individual de que gozan los habitantes de las provincias, y por lo tanto conmueve a la población campesina.

— Como fundador de la política como crimen, como violencia que se justifica para asegurar la viabilidad de un proyecto⁷.

Pero sucede también que la emergencia de esta situación larvada, la comprensión, aunque confusa, de esta orientación de la política argentina, se corporiza en la persona de Quiroga, un personaje que encarnaba a nivel simbólico esos sentimientos de libertad y violencia. Se rechaza entonces, en el imaginario colectivo esa muerte como irreversible ya que de serlo arrastraría hacia el olvido, de una manera vaga, no conceptualizable, uno de los rasgos de la identidad nacional y esto sucedería tanto para los habitantes del campo como para los de la ciudad. No hay que olvidar que el acontecimiento se sitúa en un momento en que una sociedad está en el filo de su desaparición y en tangencia con la que va a advenir. Esta situación se expresa en la necesidad de destruir, pero de destruir asimilando como en un acto de antropofagia: incorporando ciertos valores que servirán para la construcción de la nueva sociedad. Por eso, en la estructura de la obra el anti-héroe no es Facundo sino Rosas. Facundo es el héroe primitivo cuya moral natural, debe ceder a la moral de la

existencia cultural, histórica. Tiene que desaparecer para dejar el espacio a la sociedad nueva y será destruido por un enemigo que pertenece a su mismo universo: Rosas que se constituye en el arquetipo de lo no deseable ("Ni el polvo de tus huesos la América tendrá"). Si ambos deben morir uno, Facundo es porque arcaico, pero como es portador de valores deseables, su muerte será rescatada por el mito; el otro, Rosas, arquetipo de vicios, responsable de la degradación de ese mundo arcaico al que ambos pertenecen debe ser repudiado, olvidado. El pasado —la historia— puede así permanecer, lo que se destruye es la desviación de ese pasado. Por lo tanto recuperación de la figura como fantasma y mitificación desde el momento mismo de su entierro: Quiroga fue enterrado de pie "Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma"⁸. En el prólogo a su edición de 1845, Sarmiento comienza diciendo: "¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta, las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡Revélanoslo! Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar los diversos senderos en el desierto decían: "¡No! ¡no ha muerto! ¡Vive aún! ¡El vendrá!"⁸ Expresión inesperada para introducir un texto que pretende constituirse en explicación sociológica de una realidad. Aún en 1877, su memoria está tan viva que sus descendientes retiraron el epitafio del mausoleo que guarda sus restos para evitar que fuera destruido. Nunca se volvió a colocar. El doble interrogante sigue en pie: ¿Qué razones secretas lo llevaron a correr hacia la muerte? ¿Qué hay en el fondo de la voluntad de hacer durar, de mantener el sector de sociedad argentina cuyo arquetipo es Quiroga?

Es el sector que Sarmiento caracterizó con el título de "barbarie" contraponiéndolo a la "civilización", el sector ciudadano. En esta concepción la civilización es el lugar pleno, el que debe servir de modelo: Europa. La barbarie, el lugar vacío, el que hay que llenar: el espacio americano. En este "espacio disponible" se intenta implantar el proyecto de país. Pero la supresión de ese hueco-barbarie significa también la supresión de los elementos con los que se puede construir el modelo de identidad nacional: los valores de coraje, lealtad, generosidad, familiaridad que se desean rescatar. El dilema es profundo y emerge como contradicción. Estos valores están incorporados en el imaginario de quienes instalados en un futuro proyectan construir el país del presente, por eso la supresión de "la barbarie" pensable en el nivel consciente, es rechazada en el nivel pulsional. Su reconocimiento, su emergencia en la ficción literaria se dará en plenitud en el *Martín Fierro*, pero está ya ficcionado en el *Facundo*, sin conceptualizarse pero con la fuerza del implícito y se manifiesta entre un admirar velado y un reconocer en el acto de negar. Su expresión estética en el texto, se manifiesta en el paso del plano reflexivo del discurso al plano emotivo. No se trata por lo tanto como la afirma N. Jitrik⁹ de que "en *Facundo* no se llega a la síntesis de los opuestos" ya que las dos posiciones no son oponibles, derivan de distintas raíces, una razonante, la otra pulsional y se expresan en distintos universos del discurso que se interceptan constantemente pero que no se mezclan. No hay sucesivas opciones que entrarían en contradicción sino entrecruzamiento de voces que dejan oír alternativamente sus

acentos pero que no dialogan, no pueden dialogar. Por eso la figura simbólica que representa la barbarie está desdoblada: Rosas será el destinatario de los anatemas, el bárbaro, el que hay que suprimir para que en el vacío que deja se implante la civilización, Quiroga el portador de los valores que hay que conservar para injertar en ellos la cultura europea que recibirá a su vez estos valores como legado fundacional de la identidad nacional. Por esto la lectura de la dicotomía civilización y barbarie —campo y ciudad— como una oposición irreductible es lectura unidimensional, se mantiene en la superficie de la escritura, no la rasga y por eso no reconoce en el *yo* que afirma al *otro* que niega. *No lee* el desdoblamiento del bárbaro que abre la posibilidad de que *yo* sacrifique a uno para que *el otro* goce con su doble. La figura de Quiroga así fantasmaticada se desplaza de los niveles conscientes del discurso hacia los niveles imaginarios del mismo. Este proceso —este hacerse de la escritura— se manifiesta en el texto como ruptura del tejido argumentativo, explica los fragmentos apologeticos sobre el gaucho (entre los más bellos que se han escrito) y la vida rural, la admiración implícita que fluye de los episodios anecdóticos de la biografía de Quiroga y la tensión dramática del fragmento de Barranca Yaco.

Esta lectura permite una interpretación más comprensiva de las “contradicciones” de Sarmiento —que no dejan de seguir apareciendo como contradicciones— pero que no son ya adjudicables a rasgos patológicos de su personalidad sino que son la expresión, en una producción artística privilegiada, de las dramáticas contradicciones que minaban la sociedad donde se gestó la obra y enfermaban el afecto de sus individuos.

El narrador y el autor

En el fragmento de Barranca Yaco emerge de manera dominante, totalizante, la identificación fantasmaticada con el héroe negado, lo que se manifiesta por una impregnación del narrador por el otro, una instalación del otro en la conciencia del narrador. Esta situación es anómala si se la compara con el conjunto de la obra que se caracteriza por una presencia vigilante del autor en la voz del narrador. El autor irrumpe constantemente para condenar, profetizar, proponer, satirizar. Se construye así un discurso que prevé respuestas y objeciones. En el fragmento, por el contrario, el héroe desplaza al autor, toma su posición y domina al narrador hasta convertirlo en su ventrílocuo. Este cambio radical otorga autonomía al fragmento, lo señala como diferente, como injertado. En suma, le da estructura de palimpsesto, deja ver los rastros de su transmigración desde otros universos del discurso: el folklore y el mito donde nace la canción popular.

Con toda esta fuerza evocativa el acontecimiento es atraído hacia el tiempo de la enunciación: al emplear la forma del presente se sitúa como contemporáneo del acto de discurso que lo menciona. El presente —dominante en el fragmento— es utilizado entonces no para estampar la voz del narrador-autor sino para hacer oír los acentos del bardo: comentarios, exclamaciones, interrogaciones, advertencias marcas todas de oralidad, también presentes en el estilo directo subrayado por el uso de las comillas. Nada más alejado del “relato histórico cuyo tiempo fundamental es el aoristo, que es el tiempo

del acontecimiento fuera de la persona del narrador”¹⁰ Este es el plano del discurso y de un discurso —el del bardo— que supone un auditorio y una intención de influir sobre él, de obligarlo a aceptar una determinada interpretación de los hechos. Si la enunciación histórica aparece —como es el caso— lo hace junto con ese discurso, es decir como estilo indirecto libre:

“La ciudad de Córdoba, entretanto estaba agitada por los más extraños rumores; los amigos del joven que ha venido por casualidad en compañía de Quiroga y que se queda en Córdoba, su patria, van en tropel a visitarlo, se admiran de verlo vivo y le hablan del peligro inminente de que se ha salvado. Quiroga debía ser asesinado en tal punto; los asesinos son N. y N.: las pistolas han sido compradas en tal almacén; han sido vistos N. y N. para encargarse de la ejecución y se han negado. Quiroga los ha sorprendido con la asombrosa rapidez de su marcha pues no bien llega el chasque que anuncia su próximo arribo, cuando se presenta él mismo y hace abortar todos los preparativos. Jamás se ha premeditado un atentado con más descaro; toda Córdoba está instruida de los más mínimos detalles del crimen que el gobierno intenta y la muerte de Quiroga es el asunto de todas las conversaciones”. (P. 174).

La representación, liberada de la voz del narrador, deja oír aquí el discurso —los discursos— de los personajes. Estos personajes, que dan razón a las precauciones de Quiroga “¿A qué hora ha pasado un chasque de Buenos Aires?” ¡Caballos! ¡Caballos sin pérdida de momento! confirman el punto de vista desde el cual el bardo profiere su discurso.

Múltiples procedimientos que quiebran la voz unitaria del texto, el fragmento puede verse como una fisura en una trama fuertemente dominada en su conjunto por un *yo* narrador hipertrofiado. Por esa fisura se escapan las sombras del drama. El autor se queda en las fronteras de ese mundo, del lado del futuro. El biógrafo de Facundo ha roto los lazos que lo unen al mundo del héroe, ha trazado el horizonte hasta el cual ese héroe no puede avanzar y se ha situado él, autor, más allá de ese horizonte. Desde esta posición retiene de esa biografía los rasgos que su intención le señala, para proyectar la imagen hacia el futuro. Se constituye en hacedor de sentido y el texto en reminiscencia de los discursos pasados y por venir. Facundo se ha escrito desde la utopía y con la certeza del advenimiento de esa utopía.

La recepción

Inmediatamente de publicado, el libro conoce una difusión que asombra a su autor. Leído y escuchado en clandestinidad por desinformados en busca de información, el informador repitiendo lo que los censurados dejaban escapar de lo sabido a medias, de lo fabulado entre el miedo, la evidencia y la fantasía, el relato de los hechos se dispersaba sin salir del mismo circuito del imaginario. Dos momentos del libro se han constituido en líneas de fuerza del discurso argentino y americano: una que retorna en el ensayo: la antinomia ciudad/campo o instituciones modernas/país arcaico¹¹ Otra, en la producción literaria: el fragmento de Barranca Yaco, retomado en la institución y en la marginalidad. Joaquín V. González cuenta¹² haber oído siendo niño a “un

loco del pueblo cantar en la guitarra el trágico episodio de Barranca Yaco". Existen numerosos romances populares que cuentan el episodio ("A Quiroga lo hemos muerto", "Quiroga perdió la vida", "Madre mía del Rosario", "La muerte de Facundo y el fin de Santos Pérez", "El canto de Juan Facundo o del gaucho Santos", "Los versos del gaucho José Santos"¹³). La emboscada es la materia de los poemas de Molinari, Capdevila, Benaros y Borges que ¿cierra? el ciclo. Retomado por la prosa, el teatro, la crítica, el fantasma de Quiroga sigue habitando la región penumbrosa del imaginario argentino. ¿Hasta cuándo? ¿Cuál es la ley que rige la dispersión de los textos? ¿Cuál la que dicta la sentencia que los condena al olvido? ¿Cómo se entreteteje la memoria textual con la memoria colectiva? Y la pregunta mayor: si el goce estético puede definirse como el goce de sí mismo en el goce del otro ¿en qué consiste el poder de seducción de este objeto artístico construido a partir de un acontecimiento (con)miserable?

NOTAS

1. DOMINGO F. SARMIENTO: Carta prólogo de la Edición de 1857 en *Facundo, Civilización y barbarie*. Buenos Aires, Ed. Espasa, Calpe Argentina, Colección Austral (novena edición), 249.
2. Existe, por supuesto, también en esta insistencia en la moda —como un estrato más de la formación discursiva— una constante visión antropológica que habría que estudiar en Sarmiento. Debe recordarse que el cambio vestimentario es uno de los síntomas de superficie de transformaciones sociales profundas. En Europa, la etnología romántica insistía sobre este motivo. Su correspondiente en el Río de la Plata es Juan Bautista Alberdi (cf. los artículos en el periódico *La Moda*).
3. Es interesante destacar como en los discursos circulantes actualmente en Argentina el rescate alberdiano presupone la "reconstrucción de una república tecnocrática y economicista" en oposición a la república cultural de Sarmiento. Cf. los artículos sobre la crítica romántica en Nicolás Rosa: "Los discursos de la crítica", *Los Fulgores del Simulacro*, Rosario, Cuadernos de Extensión Universitaria, Ed. Universidad Nacional del Litoral, Nro. 15, (1987), 19-72.
4. SARMIENTO, D. F.: *op. cit.*, 183.
5. SARMIENTO, D. F.: *op. cit.*, 35.
6. CARRIZO, J. A.: "Del cantar popular a la prosa de Sarmiento" en Armando Zárate: *Facundo Quiroga, Barranca Yaco: Juicios y testimonios*, Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, Col. Política e Historia, (1985).
7. Si la hipótesis es correcta, el cadáver de Quiroga inaugura una secuencia necrofílica por la que ciertos cadáveres de personajes argentinos desempeñan un papel determinante en la historia de país. Sólo basta recordar el de Rosas, todavía en exilio, y la trajinada y patética historia del cadáver de Eva Perón.
8. SARMIENTO, D. F.: *op. cit.*, 240.

9. JITRIK, Noé: "El Facundo: la gran riqueza de la pobreza" en *La memoria compartida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Col. Lengua y Literatura, (1987), 143.
10. BENVENISTE, E.: *Problemas de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, Coll. Tel. (1966), 241.
11. Cf. ROMERO, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI (1976).
"Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías" en *Las ideologías de la Cultura nacional y otros ensayos*, Buenos Aires, Capítulo, Centro Editor de América Latina, (1982).
RAMA, Angel: *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, (1984).
12. GONZALEZ, Joaquín V.: *La tradición nacional*, Buenos Aires, Hachette, (1957).
13. Cf. ZARATE, Armando: *op. cit.*, 15-40.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, Mikhail: *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, (1975).
Esthétique et création verbale. Paris, Gallimard, (1984).
- BENVENISTE, Emile: *Problèmes de linguistique générale I*. Paris, Gallimard, (1966).
Problèmes de linguistique générale II. Paris, Gallimard, (1974).
- DALLENBACH, L. y otros: "Théorie de la réception en Allemagne" en *Poétique*, Nro. 39, septembre 1979.
- FOUCAULT, Michel: *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, (1969).
- GARCIA, Antonio: *El proceso histórico latinoamericano*. Ensayos México, Ed. Nuestro Tiempo, (1979).
- HALPERIN DONGHI, T.: *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza Editorial, (1985).
- JITRIK, Noé: *La memoria compartida*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, (1985).
- MORIN, Edgard y otros: "L'évènement" en *Communications*, Nro. 18, 1972.
- PORTUONDO, José A.: "Literatura y Sociedad" en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Ed., (1978).
- RAMA, Angel: *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, (1984).
- ROIG, Arturo A.: *Teoría y Crítica del Pensamiento Latinoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, (1981).
- ROMERO, José Luis: "Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías" y "Sarmiento entre el pasado y el futuro" en *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, (1982).
- ROSA, Nicolás: "Sarmiento, crítica y empirismo" en *Los Fulgores del Simulacro*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, (1987).
- SARMIENTO, Domingo F.: *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, (1972).
- TERAN, Oscar: *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires, Catálogos, editora, (1986).
- ZARATE, Armando: *Facundo Quiroga, Barranca Yaco, juicios y testimonios*. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, (1985).

MONTREAL, 1988

FRAGMENTOS A SU IMAN*:
FABULAS DE LA IMAGENCLAUDIA CAISSO
LUIS PESCHIERA

Escribir de a dos: hacer de *Fragmentos a su imán* un texto conversable. De a dos se inventa la posibilidad de restarle turbación a un infinito desvío, porque pareciera que en alguna parte el temblor de la palabra de uno puede conjurarse con la del otro: como si confiáramos en que el diálogo apacigua las reverberaciones de sentido que la letra, apenas escrita, en su fijeza, desata; como si escribir juntos pudiera disipar el temor a quedarnos sin palabras. No obstante, en el marco de esta circulación —darla, tomarla, modelarla, reescribirla, hablarla— la palabra, imprevista, impone su riesgo que es el de la confusión: confundirse con el otro acerca del trayecto de lo escrito o de su lugar de llegada. Enredar la palabra en lo que se lee quiere decir confundirse entre la cita y la paráfrasis. Así, a partir del comentario de algunos poemas, los fragmentos que siguen no desdennan ese ademán de palabras inútiles.

Escribir de a dos a propósito de Lezama, hacer de su poesía un texto “conversable”, no es hablar *de* Lezama entre dos, sino otorgarle lugar a dos hablas, porque “conversar” no metaforiza aquí el pasaje de una palabra labrada a un registro coloquial. La anfractuosidad de esta escritura es irreductible.

La oscuridad, el hermetismo en algunas zonas de estos poemas hace pensar que también allí algo de luz está obrando. Pero no se trataría tan sólo de la iluminación que prodiga la “fingida transparencia” de los enunciados —como efecto de una simulación: nombrar la naturaleza— sino que es el destello de un orden, es cierta claridad hallada en los agrupamientos espaciales de objetos la que erige el contraste. Más allá del registro oracular que recubre algunos versos, cripta del sentido construida por la alegoría, el *claroscuro* se vuelve artificio porque la analogía con la imagen pictórica cifra la diferenciación de las formas, en tanto organiza la visibilidad y la invisibilidad. Y sin embargo, propensa la palabra a componer, a disponer lo que puede y no puede verse... ¿por qué todo se ha vuelto irreconocible? “Esa blancura / me hace propenso / como si todos fuesen otros”¹

Al abrigo de la analogía con la imagen pictórica, la poesía de Lezama

(*) LEZAMA LIMA, José *Poesía Completa*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985.

promete inteligibilidad cuando el cuadro ofrece un modelo de organización de lo icónico. Y esta iconicidad, alejando la Naturaleza, impone a veces un código de representación: el de la *naturaleza muerta* —medianía que fija la mirada de un obstinado frenesí.

Poema destinado a la relación de la palabra con la imagen, “Me hace propenso” vuelve al saber de la mirada un saber en el lenguaje: entre el inventario de lo comestible y lo que no lo es, la alusión a lo fácil y a lo dificultoso, la bifurcación del ademán verbal y el visual (“se mira”, “se pinta”, “se intenta dibujar”), la palabra finge traducir, concluye con el redoblamiento de una imagen para la semejanza: “el espárrago brilla como un ojo de pan”.

Entre los objetos más familiares, ese mundo de las formas y de las figuras cotidianas, lo próximo se ha vuelto inalcanzable; “intacto” porque ajeno a las manos, pierde la precisión de sus contornos, se transforma en un “fantasma dificultoso”. Pero eso no acontece porque el ojo sea imantado por lo otro como el envés de lo que se ve, o porque la mutación vertiginosa de lo que se admira (plus de la mirada) irradie imágenes interpuestas. El blanco del espárrago, mostrándose preciso al ojo, reconocible ante el anón, diferenciado en su esplendor, es lo inasible que vuelve: propende hacia una analogía insólita que pudiera decir *el color de la nada*, dato cromático del “tokonoma” o “visión de la muerte”.

“Esa blancura / me hace propenso / como si todos fuesen otros” podría ser leído como una fórmula aclaratoria, reiteraría lo que encierra en su hermetismo la semejanza del brillo. Sin reducirse al volumen que esta poesía nombra con la insistencia en lo palpatorio —“los ojos como un dedo que restringe”—, o al color, o a las transfiguraciones, el enigma de las formas es lo que, estorbándonos (porque por “casualidad” se tropieza con él), concita nuestro anhelo. Lo que perturba en estos “fragmentos” no es tanto la decepción de una búsqueda, la fuga de un tropo que imante y con el cual se detendría lo proteico de la imagen, su fuerza metamórfica, sino la permanencia de la muerte como lo restado, lo no mediado.

En “Discordias” se espacializan las imágenes en función de dos movimientos: oscurecer y transparentar la lengua. Mediante el gesto distributivo, la palabra poética se hace ordinal al modo de un haz de luz que al caer sobre algunas zonas deja otras en penumbra. Abierto por una “fórmula lógica” que pareciera tender hacia el hallazgo de una finalidad, el poema concluye con la insistencia: entre la progresión y su borramiento, lo que vuelve constituye al retorno como fundante de la relación mutación-permanencia. Si el poema parece transparentar cuando enumera las contradicciones, o cuando indicializa las acciones de la palabra (que “destruye”, “gira”, “restringe”, “estalla”), tematiza con la irrupción de la luz una amenaza. Encontrar la claridad desencadena el cierre retórico del poema y su fijeza: “al amanecer cuando la luz te borra”. De otro modo: el texto de “Discordias” anhela organizar con diferentes principios distributivos la dimensión pictórica de la imagen poética.

Cierta andadura “explicativa” que articula una búsqueda escalonada, pautada, en la medida en que la palabra jerarquiza cuando enumera, es con-

tradicha por el hermetismo de algunas imágenes. La insistencia ritmada por el número (“primera”, “segunda”, “última”) promete resguardar a la imagen de lo indistinto e incierto. Pero esa diferencia restada al “caos”, esa disonancia en la coexistencia de lo diverso a la que ya aludía el título, no encuentra centro.

Mutantes, las imágenes se agrupan por la contraposición y el cruce quiasmático. Sus restos semánticos se hilvanan mediante una propensión que los conduce, imantados, hacia el lugar donde la antinomia pudiera dirimirse; por inexistente, esa zona en la cual se anularían las contradicciones desata otro modo de encauzar la búsqueda. Al borde de la ironía, “con cómicos ojos de langosta”, el dispositivo que emplaza la enumeración y la serie de las acciones simula postular los principios programáticos de una poética.

Los poemas de Lezama nos vuelven ciegos. Abandonados en la oscuridad de una cueva de insensatez, asistimos al alumbramiento (al engendramiento) de la palabra bruñida. “Con lo bello se pretende cegar por un instante, para que el dios dorado ocupe toda la gruta”. Lo bello, entonces, es una máscara de oro, intermitencia entre luces y sombras del sentido. Aunque destellos del surrealismo —lo fúlgido de la ocurrencia, de lo insólito de la emergencia onírica— vuelvan extraña, ajena, a la imagen (allí donde la apariencia se vacía de pensamiento porque no hay sustento “natural” del parecido), es preciso buscar también en el relieve de una palabra como gema la fuerza que enhebra la vertiginosa heterogeneidad de estos textos.

Imágenes emplazadas a horcajadas del mediodía y la noche, construyen símiles que son artefactos porque, arbitrarios, suelen exaltar la incrustación de alguna palabra que en su reverberación exhibe la sobreabundancia. Sometida al exceso de luz de una palabra, la frase promueve un sentido de fuga. Presencia del oropel, el cuerpo de aquellas palabras fastuosas desata la discontinuidad. Entonces irrumpe la lejanía, la ausencia de semejanza... Con todo su espesor, ¿a qué se parecen?, ¿qué dicen?... pero ¿por qué tanto resto?

“Coincidieron allí el caracol, / la hormiga ladeada / y la cáscara de la piña”: sobre la superficie de un objeto, o en la oquedad de otro (“Dentro de la botella .../ un esqueleto, un molino, las bodas...”), agrupar, reunir “entes de imágenes” postula un límite, una contención que actúa como un ‘punto momentáneamente logrado’. Más que el movimiento caricioso de la mirada, el “punto” y la “espiral” (“Aquí llegamos”) son los soportes metafóricos de una fábula acerca de la imagen, constituyen su fundamento. Aunque parecieran hacerlo, no designan el recorrido de un ojo que ve, más bien indican los ardides de la palabra para “nombrar y hacer el nombre en la ceguera palpatoria”. En “El cuello”, penetrar lo indescifrable implica construir la analogía, no tanto como exasperación de la mirada indagando la botella, sino como una fórmula retórica: emplaza la simulación de la coincidencia y la igualdad, esto es, la posibilidad del agrupamiento, de lo que ofrece el parecido, frente a las discordias, las antítesis, las bifurcaciones. Meterse en una cueva hasta que ésta “desenrolle su terrible” es abandonarse al ‘dictado de nuevos cuer-

pos’, es confundirse, más que descifrar. El “barroco carcelario” es el epítome de una vacilación: el movimiento que el texto ofrece entre el registro quieto de la semejanza y un recorrido espiralado, vertiginoso, profuso. Las imágenes son versiones de la oquedad...

El *tokonoma* nos permite pensar el valor del imán en esta poesía: una fuerza rectora que pareciera constituirse allí donde emerge una zona que, siendo “insignificante”, hegemoniza los fragmentos. Hegemonía trabajada según un régimen desproporcionado, desmedido, porque esa zona atrae, pero difiere de lo atraído. Entre el “estuche de ébano” (“Dos familias”), que representa para la “petit Louise” la primera visión de la muerte, y el *tokonoma*, la envoltura, lo que ella contiene, la evaporación son rasgos de convergencia. Como el estuche de ébano, el *tokonoma* envuelve un fragmento ajeno al lenguaje: ambos esconden una *secreto*. De uno al otro, la visión de la muerte —ese cuerpo o volumen que se evapora— se ha vuelto un “fantasma elástico”.

Todo en *Fragmentos a su imán* lleva al “Pabellón del vacío”. La casa, la cueva, la botella, la gruta, la caja, el hueco prefiguran el *tokonoma*. Míñusclo, ubicuo, insistente, quizá sea lo insustituible, ya que es imposible nombrar su parecido: su singularidad se sostiene en la ausencia de analogía. Sin ser intercambiable, promueve la proliferación de un intercambio: el de las formas del vacío. Espacio privilegiado de la metafóricidad, se vuelve inmutable sobre el límite que confiere imagen a lo invisible (con su poder generador despliega la “palmera de la imagen”) y sonido a lo inaudible.

Proveniente de otra lengua y destinado por ello a una pura sonoridad, el *tokonoma* se ofrece como fin de las imágenes; aleph en el cual, luego de su itinerario mutante, las imágenes repliegan y abisman sus restos. Pero no se trataría de una antípoda de lo que figura el origen —indistinción o caos— sino de un centro vacío y ubicuo en la ausencia de totalidad. Precisamente, porque no hay organicidad posible, el habla poética deviene aquí un habla voluptuosa de “sumados añicos”. Metáfora de la falta de entidad, carente de extensión, el *tokonoma*, ese punto, ese vacío “calmoso”, no es un lugar de reconocimiento.

Atrayendo con un hilo el rumor de otros versos, aquellos que dicen en “Nacimiento del día”: “El cuerpo se escondía en la casa de las imágenes / y luego reaparecía idéntico y semejante / a un fragmento estelar, / volvía”, el espacio del último poema prueba su reverso: “escondirse allí es temblar” y multiplicarse en el que interroga, se vuelve ciego, se mira a sí mismo en la infancia, se reduce hasta desaparecer. El misterio “terrible” de toda cueva reside en desconocer la proporción de lo no escondido, es decir, en la permanencia de lo restado. Estas metáforas sugieren que un cuerpo permanece a la vez, en su desdoblamiento, refugiado y expuesto. Esa escisión plantea un enigma con respecto al cual el lenguaje se exaspera: el *tokonoma* es una cita del “barroco carcelario”, un “silencio lleno de luces” que se cierra sobre nada².

1. “Me hace propenso”, pág. 455 - 6, *op. cit.*

2. Trabajo leído en las “Jornadas de Literatura Argentina e Iberoamericana Angel Rama”, realizadas en la Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., octubre de 1988.

NOTAS (escritas) AL MARGEN

ADRIANA KANZEPOLSKY

1.

Uno podría ingenuamente suponer que tras cierta confusión aparente los diarios de Arguedas se organizan sobre un juego de opciones binarias y casi obligadas: ser un escritor de oficio o un escritor de "goce", habitante de las ciudades o del campo, escribir o enmudecer, o mejor aún escribir para no morir, "porque si yo no escribo y publico me pego un tiro" —dice el propio Arguedas— y a partir de ahí intentar una lectura que dé cuenta, que cuente, estas opciones. Sin embargo los diarios atentan contra la posibilidad de esa clase de lectura, siempre hay un plus en su escritura que nos expulsa del ámbito de las certezas, una escritura que nos seduce y expulsa casi con igual intensidad.

Quiero ahora centrar mi lectura, justamente en el juego que establecen los diarios, que repito no es un juego de opciones u oposiciones binarias, quizás sí de contradicciones y tensiones múltiples.

Quiero leer en el lugar que dejan abierto esas tensiones.

"La muerte se oculta en el instante que se revela..."

GEORGE BATAILLE

2.

En el último de los diarios, allí donde los detalles del funeral se confunden, entremezclándose con aquello que no ha podido contar en la novela, la presencia de la muerte se torna ceremoniosa, casi burocrática.

Cuando hablar de la muerte se hace insoportable por su proximidad, la escritura se desvía en procura de nuevas voces.

El diario anuncia el final de la pelea y el triunfo de la muerte "He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente escribiendo... Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido" página 283, pero significativamente, en este triunfo, pierde la palabra.

La escritura voluptuosa que acerca y aleja a y de la muerte se desvanece en la palabra melancólica de una despedida: "Despidan en mí un tiempo del Perú", esta frase encierra uno de los pedidos que formula Arguedas a quienes se harán cargo del funeral. El relato que desea y teme a la muerte es reemplazado por el de la organización del entierro. Quién debe tocar la quena o el charango, quién hablar en nombre de la Universidad o los alumnos parecen ser las preocupaciones de última hora de Arguedas: "Yo te pediría que después de que algún hermano mío tocara charango o quena (...) después que cualquiera de los jóvenes políticos de izquierda que no están sentenciados y

presos y que tanto se peleaban cuando salí del Perú... Sí, si fuera posible y él aceptara, Edmundo Murrugarra". pag. 286, La demanda que en esta frase se pierde en el nombre de Edmundo Murrugarra, que tiene la cara de los Zorros es concluyente cuando dice: "Me gustan hermanos las ceremonias honradas, no las fantochadas del carajo".

Esta última escena, en la que el rito ocupa el primer plano, actúa como un límite preciso y riguroso entre lo que puede o no decir(se), entre lo que puede o no nombrar(se), en última instancia "teatraliza" la indecibilidad de la muerte y nos reenvía a cuestionarnos acerca de qué dice y cómo es dicha a lo largo del relato.

3.

Los diarios irrumpen fragmentaria y desordenadamente cuando la fascinación por la muerte desborda los márgenes de la novela, cuando éstos estallan y se transforman en otro texto que la contiene y la quiebra "una novela contenida, contenida y no trunca" (José M. Arguedas, en carta a Gonzalo Lósada).

Escribir para paliar el dolor y para alejar a la muerte parece ser la razón primera de los diarios. Conjurar a la muerte, sí, pero sólo a condición de nombrarla, de organizar el texto en función de su ausencia presente. "Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad, pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único tema que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia" pág.12.

¿Escribir para no morir? ¿Escribir la muerte?

En *El placer del texto*, Barthes recuerda una frase de Bataille "Escribo para no volverme loco" y explica ...queriendo decir que escribía la locura; pero quién podría decir —agrega— "Escribo para no tener miedo". ¿Quién podría escribir el miedo (lo que no quiere decir narrarlo)?

Reflexionando en torno a esto, creo que puedo decir sin temor a equivocarme que la muerte como el miedo carece de una escritura que la nombre.

¿De qué hablar entonces?

¿De qué hablan, entonces, los diarios?

También Arguedas, como Bataille, intenta escribir para no volverse loco, o un proyecto más ambicioso aún: escribe desde la locura, desde el terror a la muerte para recuperar la sanidad "porque si yo no escribo y publico me pego un tiro" —dice en uno de los diarios— pero inmediatamente sobreviene la trampa que condiciona y articula su proyecto; escribir sólo sobre el único tema que lo atrae, narrar sus fallidos intentos por encontrar la muerte en el pasado y narrar ahora el trayecto *actual* de su búsqueda obsesiva por hallar "el modo de liquidarse con decencia".

Nos propone o sería más adecuado decir, se propone un doble relato, el relato de un fracaso y el relato de una búsqueda, posibles de escribirse porque no saben, porque testimonian una misma ignorancia, un mismo no saber: el del modo de encontrar la muerte, de encontrarse con la muerte; instaurando

entre ambos la espera o la ilusión de que al hallar la muerte, la escritura encontrará la palabra que la nombre, la palabra propicia.

El relato de la memoria, aquél que se hace cargo de narrar el fracaso por conocer la muerte en el pasado, recupera desordenadamente los episodios de suicidio frustrados (puntos neurálgicos de una breve y dolorosa autobiografía, que podemos reconstruir en la lectura de los diarios). Arguedas es minucioso más que en el detalle del dolor, en la viabilidad o no de un método para matarse. Así los episodios recordados oscilan entre el sentimiento desesperado del niño que despierta en el maizal, después de haberle pedido a la Virgen que le envíe la muerte y el adulto que ironiza acerca de la muerte "macanuda" que producen ciertas pastillas siempre que maten.

Cómo encontrar la muerte para de este modo dejar de percibirla hasta la exasperación, parece ser una de las preguntas que recorren los diarios.

Ella es el único referente al cual Arguedas puede remitirse cuando vuelve sobre algunos fragmentos de su biografía. Desde la intimidad de su iniciación sexual, percibida como la llegada de la muerte en forma de aire caliente, hasta su visión de la revolución cubana, narrada casi como un acontecimiento privado, la mirada sobre la vida está organizada por esta presencia que no encuentra pero que intuye insistentemente.

La escritura que puede contar sólo el fracaso en el intento de ser aceptado por la muerte en el pasado y que fracasa también en el intento por encontrar una palabra que la nombre, testimonia sólo el trayecto de un sujeto que mientras escribe se diluye en la agonía. Herido por la muerte, herido de muerte, pero también por la escritura, no encuentra las palabras para nombrarla, pero tampoco puede dejar de hacerlo. Así la muerte aparecerá metafórica en el amarillo del huayronko "...el amarillo, materia misma de la muerte" —dice Arguedas—, en el dolor persistente y feo de la nuca, en los efectos lentos del veneno...

La escritura desconoce el lugar y la voz de la muerte o la voz que propicia a la muerte, sin embargo o tal vez justamente a causa de esto la instaura imaginariamente al final del relato.

Esta presencia figurada al final del relato lo convierte en un compás de espera, lo suspende tensionándolo, al tiempo que tensiona también la lengua de los diarios.

Arguedas merodea obsesivamente en torno a la proximidad o lejanía que se establece "diariamente" entre su persona y la muerte, registrando los efectos de degradación progresiva que ésta ejerce sobre sí.

"...me siento a la muerte...", anota el 13 de mayo de 1968.

"Cada quien toma veneno a sabiendas (...) y yo siento los efectos en estos instantes", 15 de mayo del mismo año.

"No es una desgracia luchar contra la muerte escribiendo", también el 15 de mayo.

"...decidí otra vez suicidarme". 13 de febrero de 1969.

Pero el encuentro no se producirá en ningún momento, la escritura no encontrará nunca la palabra que cubra a la muerte, la última palabra que imaginan los diarios es la palabra de la vida encarnándose en las voces de otros.

4.

Quisiera esbozar ahora una última reflexión sobre estos diarios.

Apenas iniciado el primero, Arguedas anota:

"...y si me curo y algún amigo a quien respeto me dice que la publicación de estas hojas serviría de algo, las publico", 11 de mayo de 1968.

¿Cuál es el servicio, la utilidad que pueden prestar estas páginas, que por momentos se saben marginales? Y si finalmente útiles, ¿útiles para quién? En otras palabras ¿en quién o en quiénes piensa Arguedas al escribirlas?

Se me ocurren dos respuestas a la pregunta por la utilidad de los diarios. La primera la posibilidad de leer un deseo arguediano de hacer público lo privado mientras vive, diseñar una imagen de sí lo más nítida, lo más claramente posible, convertir a los diarios en la(s) memoria(s) de alguien que finalmente ha sanado y en ese contar el tránsito hacia la cura, residiría la utilidad. Dudo que fuera ese su proyecto, la frase aparece cercada por los dos temas que lo fascinan y obsesionan: la muerte y la literatura. En ese espacio la condición de la cura para poder publicar pierde su sentido desdibujándose.

La segunda, quizás más que a una respuesta se asemeje a un cuestionamiento a la preocupación manifestada por Arguedas, en relación a la posible utilidad de un texto que se nombra como diario.

No es casual que el "autor" de un diario y más aún en este caso, de un diario que establece un pacto con la muerte y no con los "días comunes", digo, que no es casual que este "autor" pueda pensar en la utilidad de su escritura.

Nada más paradójico que pensar en la utilidad de un diario íntimo.

Esta paradoja, que se hace evidente en la frase antes citada, atraviesa a los tres diarios y pone de manifiesto una de las contradicciones más fuertes que los estructuran.

Por una parte, páginas escritas para decir nada, para hablar de aquello que (se) desconoce (cómo acceder a la muerte), páginas en que se escribe gratuita e inútilmente, sólo por el goce de escribir "escribimos por amor por goce y por necesidad" —dice Arguedas en uno de los diarios, páginas escritas en el no saber de la escritura y de la muerte.

Sin embargo otra voz se hace oír en estas mismas páginas, una voz que dice que sabe que existe un saber positivo acerca de la literatura y es más esa voz "generosa" ofrece su saber como útil, como utilizable, ofrece su saber como mercancía.

Podemos pensar, entonces, que dos voces recorren los diarios, voces que polemizan, que se desean y rehúyen, dos voces que se disputan el privilegio de la palabra. Dos voces decía, la voz del escritor, que se hace cargo de la inutilidad de la literatura, pero también la voz del intelectual, aquél que sustenta ciertas certezas y desde allí polemiza no sólo con otros escritores, sino consigo mismo.

Creo que en el lugar que dejan abierto esas dos voces, entre la certeza y la incertidumbre, en ese espacio, entre dos lugares, entre dos polos, se ubican estos diarios.

Las citas de los diarios de Arguedas, pertenecen a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Losada, Buenos Aires, 4ta. ed. 1973.

SOR JUANA: DOS CARTAS

LAURA GUSPI

Podríamos decir que la *Carta Atenagórica* y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* son las cartas dirigidas por Sor Juana a un destinatario anónimo, identificado como el Obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Pero esta afirmación, sin ser falsa, es insuficiente. Se trata de dos textos, entre tantos otros de nuestra historia literaria, incalificables: son cartas, en la medida en que no se les permite otra forma de circulación; escritos teológicos, literarios o polémicos, en tanto son publicados. Despliegan o enjuician a aquellos elementos que hacen a la singularidad de una época.

A partir de esta comprobación, nos detendremos en algunos aspectos más o menos puntuales, dentro de la vasta trama que conforman las cartas. Se trata, más bien, de producir un cruce entre dos cuestiones.

¿Cómo leer estos textos como puesta en escena de una lucha discursiva, en el sentido de que continuamente la escritura busca espacios para sobreponer un saber? Posiblemente un discurso donde el tema sea un pretexto.

La escritura busca espacios... ¿Se podría sustituir en esa frase "la escritura" por "la escritora"? Tal vez sí, atendiendo a que en ambos textos funciona —aunque de distinta manera— la autorrepresentación. Habría que aclarar que "la escritora" no aparece como un centro único y localizable, sino como punto móvil, a-tópico: no dice dónde está, o está en donde no dice estar.

I) En cuanto a los centros de irradiación cultural de la Nueva España, Juana se ubica en la corte y en la Iglesia (el convento tenía un estatuto intermedio), y por eso *ni* en la corte *ni* en la Iglesia.

Aquí la oscilación obedece aparentemente a la carencia de un lugar propio para la instrucción femenina¹; "ni la Universidad ni los colegios de enseñanza superior estaban abiertos a las mujeres. La única posibilidad que ellas tenían de penetrar en el mundo cerrado de la cultura masculina era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y de la Iglesia. Aunque parezca sorprendente, los lugares en que los dos sexos podían unirse con propósitos de comunicación intelectual y estética eran el locutorio del convento y los estrados del palacio. Sor Juana combinó ambos modos, el religioso y el palaciego"²

No se trata de un movimiento solamente registrable como dos momentos en su biografía (al establecimiento en la corte le sucedería la entrada al convento), sino que desde el convento se mantiene esa doble relación, y se dice de una doble incomodidad:

"Entreme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (...) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía

II) Sor Juana divide a sus escritos en religiosos y profanos. En las cartas se preocupa por ubicarse "fuera de foco", como sujeto productor, tanto con respecto a unos como a otros.

A propósito de su producción literaria, en la *Respuesta...*, se expulsa como sujeto activo de la escritura, puesto que insiste en haber escrito "forzada" y con cierta incomodidad⁴. Pero no condena la escritura en verso, sino que a través de un trabajo de argumentación —que analizaremos más adelante con detenimiento, a propósito de otro tema— la reivindica.

Los escritos de carácter religioso que aparecen inventariados en la *Respuesta...* son "solamente unos *Ejercicios de la Encarnación* y unos *Ofrecimientos de los Dolores*". Sobre ellos la autora declara: "hícelos sólo por la devoción de mis hermanas (...) cuyos asuntos son tan improporcionados a mi tibieza como a mi ignorancia, y sólo me ayudó en ellos ser cosas de nuestra gran Reina...", donde se repite la misma actitud que en el caso anterior. Hay que agregar a esta enumeración la *Carta Atenagórica*, acerca de la cual dice: "la escribí con más repugnancia que otra cosa", "iba contra mi genio y no quería más que cumplir con la palabra a quien no podía desobedecer, no veía la hora de acabar" (similares expresiones pueden leerse en la propia carta).

III) Con respecto al lugar que el poder le asigna, Juana está en él y contra él.

Octavio Paz⁵ reconstruye el posible conflicto de poderes que originó la escritura y publicación de la *Carta Atenagórica*. Para el Obispo Santa Cruz —considerado el responsable de la publicación— la refutación a Vieyra es un pretexto para atacar a los jesuitas; para Sor Juana también, pero en otro sentido. La refutación es un pre-texto, espacio que se abre hacia un breve agregado final que, inesperadamente se convierte en sermón —género de gran prestigio en la cultura virreinal del XVII, vedado a la mujer— escrito por una "monja ignorante" como ella misma se califica⁶.

El obispo percibe cierto desplazamiento en el cumplimiento de su mandato y publica la carta tal vez amonestándola de "atenagórica"⁷, a la vez que escribe otra carta dirigida a su autora que incluye un reproche hacia su tarea de estudiosa y escritora:

"Lástima es que un tan gran entendimiento, de tal manera se abata a las rastreras noticias de la tierra, que no desee penetrar de lo que pasa en el Cielo; y ya que se humille al suelo, que no baje más abajo, considerando lo que pasa en el Infierno"⁸.

Finalmente Juana contesta con la *Respuesta a Sor Filotea*, donde los procedimientos y las palabras se multiplican, para producir un nuevo desplazamiento: a una aparente y proclamada aceptación del lugar privado y subalterno en que se la confina, la "máquina transformadora" del discurso barroco opone un enderezamiento; como lo señala Josefina Ludmer: "Aceptar, pues, la esfera privada como campo 'propio' de la esfera de la mujer, acatar la divi-

sión dominante, pero a la vez, al construir esa esfera en zona de la ciencia y la literatura, negar desde allí la división sexual. (...) desde ese lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se insta en él"⁹

IV) Consideremos ahora, eligiendo atender al aporte de Severo Sarduy¹⁰, dos figuras: la argucia y la elipsis, cuyo juego en el discurso barroco, este autor analiza.

La argucia —soporte del discurso científico y del arte barroco— se relaciona con un enderezamiento de la percepción, se trata del montaje de una escenografía argumental para afirmar como verdadero un conocimiento o un concepto que la evidencia natural o el sentido común perciben como falso. Enmascara una subversión y la presenta como repetición de lo ya sabido, procedimiento de naturalización y disimulación que opera estableciendo relaciones inéditas entre dos términos: "distorsión e hipérbole sobre uno de los términos, brusca noche sobre el otro", retorcimiento del cuerpo racional del argumento. "Todo artificio posible con tal de argumentar, de presentar autoritariamente, sin matices"¹¹. En este sentido Sarduy define al barroco como arte de la argucia.

"La elipsis proyección retórica de la elipse, paso de lo que está trazado alrededor de lo uno a lo que está trazado alrededor de lo plural arma el terreno, el suelo del barroco, no sólo en su aplicación mecánica según la prescripción de un código retórico (supresión de uno de los elementos necesarios en una construcción completa), sino en un registro más amplio: supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente"¹².

La elipsis confiere al lenguaje barroco una apariencia de superficie espejeante, en donde la proliferación de significantes reprime la economía semántica.

Es necesario acotar que el lenguaje de las cartas, aunque pueda resultar impregnado de estos procedimientos, difiere del de la poesía. Aquí, la elipsis posterga el significado, lo reprime, pero parcialmente. Puesto que predomina la argumentación, el sentido precede a la producción, no es su emergente, por lo menos cierto sentido.

Cabe entonces preguntarse ¿cuál es la subversión que se instala naturalmente en las cartas?, ¿cómo funciona la elipsis?

El cambio de paradigma en el que más insiste Sor Juana es quizás, el derecho de la mujer de estudiar y escribir en igualdad con el hombre. En la *Carta Atenagórica*, a partir del lugar común de la simulada modestia y de la escritura por mandato —que se repiten en forma significativa—, un juego sutil en el manejo de los sujetos y el uso de la pregunta retórica, la colocan como sujeto del saber y de la escritura:

1. "las *bachillerías* de una conversación, que en la merced que V. md. me hace *pasaron plaza de vivezas*"

"...V. md. gustó ver esto escrito; y porque conozca que le obedezco en lo más difícil, no sólo de parte del entendimiento en asunto tan arduo como notar proposiciones de tan gran sujeto, sino de parte de mi genio, repugnante a todo lo que parece impugnar a nadie, lo hago..."

2. "Todo el mundo" tiene "la común acepción" de que el sexo femenino es "desacreditado en materia de letras"
"El entendimiento humano" es "potencia libre que asiente o disiente" y "no se rinde por lisonjear"
3. El hombre abrió camino al atrevimiento y la osadía, adelantándose a "tres plumas canonizadas"
4. *Alguien* puede intentar, sin castigo, adelantar a ese hombre.
"¿qué mucho que haya quien intente adelantar la suya /su pluma / no ya canonizada, aunque tan docta?"
"¿qué mucho es que haya quien haga cara a uno, aunque tan grande hombre?"
5. Yo me propongo defender las razones de los tres Santos Padres.

Es interesante observar el trabajo de la corrección: "mi asunto es defender las razones de los tres Santos Padres". Mal dije. Mi asunto es defenderme con las razones de los tres Santos Padres, donde inmediatamente el sujeto activo se elide y se transforma en pasivo¹³.

Continuando con el cuerpo de la carta, la refutación que se presenta como simple referencia de su *sentir* es superabundante: en pruebas y argumentos, en saberes que se despliegan (conocimiento de las Escrituras y de los escritos de los Padres de la Iglesia, saber interpretar agudamente, conocer el comportamiento humano, conceptos de lógica: género-especie, causa-afecto; corrección del concepto de fineza). Siempre hay un gesto de agregar —que se repite en la *Respuesta...*—, esos continuos "más" introducidos una vez que la prueba ya está realizada. Estos agregados muestran, pero también ocultan; muestran que algo se elide: la "iluminación teatral" —usando la expresión de Sarduy— que cae sobre el sermón de Vieyra oculta a un sujeto que se esconde:

"Pero si yo hubiera de argüir de especie a especie con el autor dijera: que de las especies de fineza que Cristo obró en el Sacramento, no es la mayor estar sin uso de sentidos, sino *estar presente al desaire de las ofensas*"¹⁴

Posiblemente no sea sólo Cristo aquel que hace frente a los agravios, evidentemente existe cierta coincidencia entre este argumento y la biografía de Sor Juana, que tal vez se haya elidido.

Terminada la refutación se produce una escancción, para luego repetir el procedimiento inicial: otra vez aparece el disfraz de la "pobre mujer", la "mujer ignorante" cuya sabiduría y competencia superiores a las del hombre se afirman indirectamente.

El discurso parece terminado, pero falta satisfacer un último pedido, que cuidadosamente se responde aparte (ya señalamos la estructuración de un sermón en su interior). Allí se muestra que la mayor fineza de Cristo (aquello que la autora misma define como "signos exteriores demostrativos y acciones que ejercita el amante") son los beneficios *negativos*, o sea los que *no se hacen*. Esta proposición en sí no interesa, sino el hecho de que un aparato discursivo la haga ingresar con naturalidad y, justamente cuando se trata del conocimiento que Sor Juana expone como resultado de sus propios estudios.

La *Respuesta...* amplía el movimiento en continuos avances y retrocesos entre una concepción de la mujer como sujeto del saber-escribir y como objeto de voluntades ajenas —movimiento que registra Ludmer en *Tretas del débil*— o como ser capaz de guiarse sólo por su “naturaleza”¹⁵. Se apela a la repetición del lugar común, pero esta repetición funciona oponiéndose al espacio destinado a la refutación de la sentencia de San Pablo: “mulieres in ecclesiis taceant”. Por otra parte se incluye una especie de autobiografía que, leída en relación a lo que antes señalábamos a propósito de la *Carta Atenagórica* plantea ciertas interrogaciones: ¿aparece lo que antes se había elidido? ¿se trata de una confesión completa?

En este caso la escritura también necesita abrirse paso, es un “breve rólulo” al callar, que se extiende. El elemento que posibilita la extensión es lo que Sor Juana llama “narración de mi inclinación”, intimidad que se revela como pago a quien supuestamente la favorece, aparición de algo que antes no había sido escrito. Interesa este discurso de carácter autobiográfico, en la medida en que aparece estructurado por un sujeto ordenador que recorre su pasado recortando sus memorias y armándolas en torno a un “tema”; un centro —marcado por la primera persona— que se atribuye las acciones: “digo que no había cumplido tres años”, “acuérdome que en esos tiempos”, “me abstenia de comer”, “empecé a deprender gramática”, “entréme religiosa”. Pero en esta misma narración se menciona un elemento que perturba esa organización: “trájeme a mí conmigo y traje mi mayor enemigo en esta inclinación”. ¿Qué historia se cuenta? ¿La de una mujer que hace, evalúa y planifica según su conveniencia o la de una “negra inclinación que todo lo ha vencido?” ¿La de ambas? ¿Por qué la inclinación hacia el estudio entra en escena? Las respuestas se suspenden. Este desplazamiento señala que desde el principio se ha callado algo: la defensa ante una acusación, que de golpe aparece atribuida a una tercera persona (“pues ¿en qué ha estado el delito?”, “si como dice el censor...”)¹⁶

De todas formas Sor Juana nunca dice que se está defendiendo, sino que ni aún en el momento en que la defensa se hace más fuerte se la nombra, al contrario, se la niega: “lo que es por mi defensa nunca tomaré la pluma”, “mi dictamen que, como os he dicho, era de callar”

Al responder a la acusación el yo se desdobra o muestra su ruptura, se defiende diciendo que no lo hace, está donde no dice estar; desplazamientos factibles para el sujeto escindido del barroco, que Sor Juana representa en es-

tos textos tal vez como otra treta, o como un máximo esfuerzo de autorrepresentación.

NOTAS

1. Cf. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, pp. 464-465, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* tomo IV. México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1ra. ed. 1957).
2. PAZ, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 69.
3. SOR JUANA; op. cit. p. 446. Con respecto a esa doble relación hay que mencionar que, luego de su entrada al convento, Juana escribe la mayor parte de su literatura para la corte.
4. *Op. cit.*, p. 444.
5. PAZ, Octavio: *op. cit.*, pp. 511-533.
6. Es posible pensar en la irrupción de una forma dentro de otra, cuando una exclamación dirigida a Dios introduce la primera persona del plural: “¡Ah, Señor y Dios Mío, que torpes y ciegos andamos cuando no reconocemos esta especie de beneficio negativo que nos haceis!” que se mantiene hasta el final, prácticamente. Así, a partir de esta comprobación, podemos considerar la parte inicial (desde “La mayor fineza del Divino Amor, en mi sentir,...”) como la reflexión teórica sobre la acción divina, luego las consideraciones de los errores humanos y la invitación, finalmente, al auditorio a perfeccionar su conducta en función de la salvación. Cf. *Carta Atenagórica* pp. 436-439, en *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz* Tomo IV.
7. “*Atenagórica*: digna de la sabiduría de Minerva: ‘de las voces griegas Athena, Minerva, y agora, arenga, y del sufijo ica, que vale tanto como propio de, digno de’...” *Obras Completas...* Tomo IV, *Notas*, p. 631.
8. *Obras Completas...* Tomo IV, *Apéndices*: II. *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, p. 696.
9. LUDMER, Josefina: *Tretas del débil* en *Suplemento Cultural de Tiempo Argentino*, 14.9.86 (Extraído de *La sartén por el mango*).
10. SARDUY, Severo: *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo Cultural Económico Bs. As., 1987.
11. SARDUY, Severo: *Nueva inestabilidad* pp. 11-17, en *Ensayos generales...*
12. SARDUY, Severo: *Barroco* p. 186, en *Ensayos generales...*
13. Cf. *Carta Atenagórica* pp. 412-413, el subrayado es mío.
14. *Carta Atenagórica*, p. 421.
15. Es interesante que, a principios del siglo XX, cuando Beatriz Sarlo traza las “biografías de comienzos” de Norah Lange, Alfonsina Storni y Victoria Ocampo, estas concepciones se mantienen y son las desventajas con cuya potenciación las escritoras trabajaron. Cf. Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica*.
16. Esta acusación no sólo proviene de terceras personas, sino también del destinatario de la carta. Cf. *Obras Completas...*, *Carta de Sor Filotea de la Cruz* pp. 694-697.

Estos trabajos fueron escritos y discutidos en el marco de un Seminario que sobre el tema dirigió el Prof. Noé Jitrik en la Escuela de Letras de la UNR (año 1988).

APUNTES SOBRE VEINTE POEMAS... Y CALCOMANIAS

ADRIANA ÁSTUTTI - SANDRA CONTRERAS

"Sólo pues hay dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas".

J. L. BORGES

I. Quizás una escena de "Milonga" nos sirva para leer los dos primeros libros de Gironde. Aquella donde de pronto "un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro". En ese instante un espejo deviene un "fracaso de cristales"; de cristales que en el movimiento de la caída niegan la posibilidad de reflejar, de volver a hacer presentes las cosas en la imagen.

A esta escena, que dramatiza el derrumbe de la posibilidad de que el arte devuelva una imagen especular de lo real, la sucede un "oleaje de brazos y de espaldas". De las columnas y la gente queda un estallido de fragmentos; del espejo, quedan cristales que ahora quiebran la realidad para significarla mientras estalla y deviene, toda, fragmentos fugaces. Posiblemente sea ésta la forma de representar que quieren los *Veinte poemas...* y *Calcomanias*.

Si Gironde desalienta la pretensión de reflejar un todo no por eso rechaza toda forma de representación, sino que parcela la realidad para recoger algunos fragmentos en un orden azaroso. Así, carentes de afán teleológico, los poemas se debaten entre la aparición fortuita de imágenes, la ausencia de una métrica, y la simulación de un ordenamiento espacial en párrafos/estrofas¹.

Dos poemas ilustran la tensión entre el orden y el azar. En "Apunte callejero" se imponen agresivamente trozos de la ciudad que al minar toda posibilidad de contención —"pienso donde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes que se me entran por las pupilas—" parecen quedar en el orden indiscriminado, desprolijo del borrador. Tal vez sea este predominio de lo azaroso lo que separa a este poema del resto, en tanto es el único que no consigna fecha ni lugar precisos².

"Croquis en la arena" exaspera la fragmentación: por un lado, las imágenes (de cuerpos, de objetos, de acciones, de sensaciones) se yuxtaponen desgajadas, aisladas unas de otras —"Brazos. /Piernas amputadas. /Cuerpos que se reintegran. /Cabezas flotantes de caucho.", "Sirvientas cluecas. Sifones irascibles..."—; y por otro, una sintaxis austera corta el fluir del poema en sucesivas construcciones nominales que alternan en un ritmo desparejo, de "epilepsia", con otras verbales. Pero aquí esta pluralidad de fragmentos choca con la imagen unificadora de la totalidad —"¡Todo es oro y azul!", "¡Y ante todo está el mar!"— y en lugar de un apunte descuidado ya el título pre-

tende la recuperación de las partes en un croquis que las reúna y las arme, al mismo tiempo que exhibe la inestable condición de ese orden: un croquis imposible porque un dibujo sobre la arena es tan fugaz como las imágenes que devuelve un espejo al derrumbarse.

No se trata, en este debate entre el orden y el azar, de una oscilación entre términos equivalentes. El croquis y el todo no se oponen al apunte y al fragmento sino que se erigen como necesario horizonte sobre el que el estallido de lo real y el borrador indiscriminado se recortan. Allí donde se deja aparecer la totalidad es para disolverla en el fragmento. Es en esas apariciones donde se lee la forma de representar que estos poemas rechazan. Pero entonces, ¿cómo enfrentarse a lo real?, ¿cómo hablar de lo que se percibe? La vacilación que vuelve una y otra vez en estos libros parece responder a estos interrogantes. No se trata de una respuesta definitiva sino de suspender al poema en la vacilación de los órdenes³, como aquella que en "Café-concierto" confunde los límites entre lo visual y lo sonoro. (Desde la primera estrofa lo sonoro se vuelve una luz que se apaga, se silencia con la fugacidad de un coheite y lo visual se hace olor, relente, humo). Esta vacilación se condensa en un verso de *Calcomanias* que exacerba la duda, tal vez como ningún otro: "al insinuar la duda de que acaso estén muertos". Ubicado en el centro de "Siesta", resume la suspensión entre el sueño y la vigilia, entre el ruido y el silencio, entre la percepción y el recuerdo, pero sobre todo la suspensión del tono asertivo. El verso dice la duda o, mejor, la muestra en la acumulación exagerada de los recursos con que la lengua cuenta para no afirmar. No asevera ni niega, sino que suspende, retarda la afirmación. No es la duda sino la insinuación de la duda, y no de que estén muertos sino de que acaso estén muertos.

Quebrar en escena un espejo como respuesta al problema que lo real plantea, implica, entonces, una opción por lo discontinuo pero, al mismo tiempo, supone hacer explícito el carácter de representación de esa respuesta.

Así, del espectáculo que "Café-concierto" promete al lector sólo queda el espectáculo de las miradas. El poema, entonces, en la imposibilidad de decir un espectáculo opta por detenerse, por cerrarse, en las palabras que lo nombran como escena, como representación: escenario, público, telón, simula. También "Juerga", "Semana Santa" y "Tánger" están atravesados por el motivo de la simulación. Mientras en los dos primeros la escena del poema se ofrece como ensayo, espectáculo y simulacro³, en "Tánger" todo deviene gesto, pose, mueca fingida⁴. Si estas escenas importan no es como motivo o tópico sino porque muestran una literatura que, distinta del realismo, no se propone esconder el truco de su arte sino ponerlo en escena. De ahí que aparezcan en Gironde imágenes que confiesan, contra la pretensión de mimesis, su carácter de representación: "Una bandada de gaviotas *finge* el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel", "La ciudad *imita* en cartón una ciudad de púrpura", "La luna (...) *finge* un enjambre de peces plateados".

El último verso de "Siesta", —"¡Es tan real el paisaje que parece fingido!"— podría leerse, desde el horizonte de una elección estética, como una inversión o una corrosión del realismo⁵. Por un lado, invierte el orden de los elementos: en lugar de ser lo fingido lo que quiere parecerse a lo real, es lo

real lo que busca el carácter de fingido (así como en otras imágenes, es el arte el que unas veces modela lo real y otras veces lo modifica: “la influencia de Goya sobre las sombras de los balcones...”, “Semana Santa”; “Las caras idénticas/ a esas esculturas...”, “Gibraltar”; “Los frescos pintados en la pared transforman el ‘Salón Reservado’, “Juerga”). Por otro lado, el verso pervierte la condición de la retórica realista: si para dar un efecto de real el discurso debe callar su condición de lenguaje, aquí el verso no borra precisamente la palabra *parece* y en esta confesión se desenmascara como representación. Gesto, entonces, que lejos de querer ocultar la distancia que separa al arte de la naturaleza, la erige en valor.

Que el paisaje sea demasiado real ahonda el fracaso del realismo. Una estética que se quiere espejo de una totalidad necesita ocultar su limitación: el exceso en lo real que el lenguaje no puede decir; nombrar ese exceso, en cambio —“tan real”—, desplaza la pretensión de naturalidad para que en su lugar aparezca el artificio.

II. Si los poemas de Girondo configuran la realidad a partir de imágenes que la dejan ver, también insisten en el tópico de la mirada: hablan entonces de la operación que los sostiene. Vueltos una y otra vez sobre los ojos que miran y las cosas miradas, señalan siempre que mirar no es un acto gratuito. En “Croquis sevillano” “unos ojos excesivos que sacan llagas al mirar” dicen la ambigüedad del gesto en los dos libros: el exceso puede estar en la mirada que corroe lo real, lo opaca; o en lo real y entonces son los ojos los que se gastan.

Unas veces la mirada atraviesa los objetos para deformarlos y devolver de ellos sus desperdicios —“Es una mirada corrosiva que atraviesa las mallas y apergamina la piel de las artistas” (Café-concierto)—. Allí donde se genera la expectativa de lo acabado, se interpone una mirada que en lugar de exhibir el producto del trabajo, exhibe su proceso y sus restos: “Al tornarles los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus *virutas* sobre el *aserrín* de la playa”⁶.

Otras veces, cae sobre los lugares ya vistos por la cultura, sobre las cosas marcadas con cierto brillo (museos, Europa), se distancia de ellos irónicamente para mostrar lo que tienen de pose, de estereotipado⁷. En “Lago Mayor” los elementos “aristocráticos” de la cultura quedan relegados al museo (donde, para entrar, es necesario fingir una pose: “Al pedir el boleto hay que ‘impostar’ la voz”). “Venecia” muestra la ciudad como un lugar de percepciones y respuestas codificadas —“¡Cuando el sol incendia la ciudad, es obligatorio ponerse un alma de Nerón!”—. La mirada sobre el pasado, lejos de ser nostálgica o respetuosa es una mirada futurista: lo señala como pasado, gastado y ya imposible —“¡Balcones sin escalas y sin Julietas!”— (Verona).

El orden de la mirada que domina en los poemas de Girondo excede las cosas que se pueden ver y alcanza a otro orden: el del sonido. También lo corroe, lo silencia volviéndolo una imagen para ser vista. En “Café-concierto”. “Las notas del pistón describen trayectorias de cohete, vacilan en el aire, se apagan antes de darse contra el suelo” Vacilan entre lo visual y lo sonoro y

en esa vacilación se frustran las notas y la luz. También otros poemas citan la música pero no en lo que tiene de sonoro sino demorándose en su efecto visual. En “Biarritz”, “Cuando la puerta se entreabre/ entra un pedazo de ‘Fox-trot’”; en “Tánger”, “los hombres al hablar/ hacen los mismos gestos/ que si tocaran un ‘jazz-band’”. Estos versos hablan de la operación que el mismo Girondo realiza en estos poemas con otra música: la de la poesía, donde por el dominio de una estética de la imagen —visual— se posterga, se aplaza la musicalidad. Se desdibuja la frontera entre los órdenes visual y sonoro aunque no para dejarlos confundidos; se trata, mejor, de subsumir lo que se oye en lo que se ve. De modo que, allí donde el sonido se visualiza adquiere el carácter corrosivo de la mirada —“El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles” (Apunte callejero)—. Lo que corroe, entonces, no es el ruido sino el ruido silenciado por lo visual.

Este callar que los poemas de Girondo operan sobre la musicalidad de los sonidos se recupera en el motivo del silencio, que ocupa la densidad y la materialidad que supone el sonido: “El silencio hace gárgaras en los umbrales arpegia un ‘pizzicato’ en las amarras, roe el misterio de las casas cerradas” (“Venecia”)⁸.

Para que aparezcan los ruidos o, en otro plano, la música de los poemas, el silencio impone su condición: ruidos y música aparecen entonces signados por el fracaso o la finitud. De ahí que imágenes de algún modo paradójicas enmudezcan sonidos estridentes: “De pronto se oye un fracaso de cristales” (“Milonga”)⁹. Sólo se dejan oír plenamente aquellos sonidos que, más que a sí mismos, mentan el silencio, que lo necesitan para recortarse sobre él. Ruidos que se repiten y que en esa repetición llevan la marca de su finitud, que tienen al silencio como condición y como mira¹⁰.

Decíamos que el orden visual desplaza en los poemas de Girondo el orden sonoro. Si la musicalidad de los sonidos se escucha es allí donde fracasa como eufonía: sólo dos estrofas y algunos versos, que reiteran grupos fónicos, parecieran recuperar la musicalidad pero lo hacen en alteraciones tan ostentosas que lindan con la cacofonía. Estrofas y versos cuyo tema gira, significativamente, en torno a los límites de la sonoridad: o bien el canto seguido del silencio (“¡Canto humilde y humillado de los *mingitorios cansados de cantar!* ¡Y el silencio de las *estrellas sobre el asfalto humedecido!*”, “Otro nocturno”), o bien el murmullo que sigue al silencio (“De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un *solo susurro*, el *susurro de todos los senos al rozarse*”, “Pedestre”), o bien un sonido impreciso, dudoso (“con un *son de cenizos* que al diluirse en la tarde/ no se sabe si aún suena o ya es sólo un recuerdo”, “Siesta”)¹¹. Versos que insisten en un sonido que se confunde con lo que está a punto de callar para hablar de formas que suspenden la sonoridad entre el sonido y el silencio: el susurro, el son que se diluye, el zumbido de moscas que anestesia la aldea, se escuchan pero en sordina —“la muzárabe canción / que todavía la ciudad / sigue tocando en sordina”—: se oyen repitiendo de algún modo el velamiento con que la mirada nos hace entrever los objetos.

1. Ver, por ejemplo "Pedestre", "Río de Janeiro", "Croquis Sevillano".
2. Opuesto, entonces, al afán por datar y situar cada poema. Si por esta insistencia *Veinte poemas...* se deja leer como un diario de viajes, se diferencia, sin embargo, de éstos en la disposición azarosa de los fragmentos que impide el trazado cronológico de un itinerario. Los poemas no simulan que se escriben a medida que se viaja, lo que hace imposible la ilusión de recuperar la totalidad. Si de la ciudad quedan fragmentos tomados al azar de la percepción, del viaje también quedan fragmentos dispuestos en un desorden que hace pensar no en la recuperación de la memoria sino en la irrupción del recuerdo.
3. En "Juega" las comillas hacen evidente la simulación de una corrida de toros. El mozo "con la servilleta a guisa de capote" actúa su papel de torero y las niñas hacen un "simulacro" de espasmo que hace gruñir a espectadores pintados. En "Semana Santa", "Trece siglos de ensayo" sostienen la escena para que ante una multitud expectante "continúe la función".
4. "Los hombres, al hablar / hacen los mismos gestos / que si tocaran un Jazz - band" "los mercaderes (...) ensayan posturas budescas"; "los pordioseros petrifican / una mueca de momia"; "una multitud / (...) arroja y abaraja los vocablos / como si fueran clavos"; hay una "humanidad que gesticula / hasta con las orejas" y zapateros que "levantan los brazos en un simulacro de naufragio".
5. No nos referimos aquí al realismo en tanto escuela anterior a la que la vanguardia se enfrenta, sino como horizonte de representación.
6. En "Croquis en la arena" significativamente chocan estos términos de la producción (tornear, aserrín, viruta, caucho, explotar, vender, 80 centavos) con otros que se alejan de estas connotaciones ("Todo es oro y azul"). Si por un lado se usa el término producción en el sentido de fabricación, y entonces se exhibe el trabajo que esta fabricación implica ("...las mujeres /se gastan las pupilas /tejiendo puntillas de neblina", "Chioggia"), por otro la producción es de riqueza, se produce dinero a partir de lo bello (objetos, naturaleza) convertido en mercancía. Entonces se vuelven medios para ganar dinero tanto la rompiente de las olas, el cuerpo de las bañistas, y en "Río de Janeiro" el aroma del café, como los lugares de la cultura (Venecia, el museo de Isola Bella) que devienen lugares turísticos (Venecia queda impregnada por el olor a tarjeta postal), y aún los espacios de la religión ("Un cura de Zurbarán, que vende a un anticuario una casulla robada en la sacristía", "Croquis sevillano"; "A vista de ojo los hoteleros engordan ante la perspectiva de doblar la tarifa", "Semana Santa"). En "Tánger" una mezcla de culturas es el escenario de un mercado: "Una multitud (...) negocia en todas las lenguas de Babel" y "los judíos realizan la paradoja de vender / el dinero con que los otros compran".
7. Gironde mira a la cultura pero también desde la cultura. En "Lago Mayor" se dice que "Isolla Bella, sin duda, es el paisaje que queda bien en la tela que pintan las inglesas". Las mismas inglesas reaparecen en Alhambra, donde "reproducen, con exaltaciones de tarjeta postal las estancias...". Más allá de la ironía del tono, lo que nos trae a estas dos citas es la preocupación alrededor de la que se mueven: ¿cómo mirar?. Quisiéramos apuntar a modo de borrador algunas ocurrencias en torno a esta cuestión.

La cita de "Lago Mayor" preanuncia un gesto que se lee sobre todo en *Calcomanías*: el paisaje se rodea de palabras que nombran el código al que remiten pero que no lo describen. Pareciera que la mención de estos códigos sustituye la descripción, códigos pictóricos a veces y culturales otras: En "Toledo" hay perros "con los ojos pintados por El Greco. / Posadas donde se hospedan todavía / los protagonistas del 'Lazarillo' y del 'Buscón' "; En "Gibraltar" las caras de los indios son idénticas "a esas esculturas..."; en "Tánger" los zaguanes son "Tan frescos y azulados que los hubiera firmado Fray Angélico"; en "Escorial", "basta una sonrisa de mujer para

que nos asedien los pecados de Bosch"; y en "Semana Santa", "las mujeres ensayan su mirada 'Smith-Wesson' ", se reflexiona "en la influencia de Goya sobre la sombra de los balcones, en finura chinesca conque los árboles se esfuman...", "el resplandor de los pasos ilumina las caras con una técnica de Rembrandt", "una luz de 'Museo Grevin' dramatiza la mirada vidriosa de los cristos" y los nazarenos avanzan "con un ritmo siniestro de Edgar Poe". A partir de estas menciones quizás podamos pensar que no hay en estos casos una apropiación del modelo pictórico para describir sino una cita de códigos a partir de nombres propios que, de algún modo posterior a la descripción, el cuadro, para remitirnos directamente a la firma. Estas citas proponen un modo de manejarse con la cultura que por lo irreverente y heterogéneo nos recuerda los epígrafes que abren *Veinte poemas...*, sobre todo en "Tánger" donde la Jazz-band y el rugby conviven con posturas egipcias, budescas, con momias, lenguas de Babel, Fray Angélico, judíos e ingleses.

En *Veinte poemas...* no abundan estas referencias culturales, pictóricas. Allí, en cambio, se mira a la ciudad a partir de un modelo pictórico que aborda los objetos de una manera fragmentaria y puntual. Pareciera que la mirada se asentara en un punto y se dejara ocupar por lo que "pasa" (son siempre los objetos, las personas, los que pasan). Esto le confiere al poema un carácter de instantánea, y al mismo tiempo fugaz, desordenado, como si, escrito al pasar, no fuera a ninguna parte. No así en *Calcomanías* donde es la mirada la que avanza hacia los objetos y se mueve de un lugar a otro ("A medida que nos aproximamos / las piedras se van dando mejor", "Escorial"). ¿No es este desplazamiento lo que de algún modo acompaña cierto devenir y con él cierta anecdota que los poemas de *Calcomanías* acentúan? Al hacernos esta pregunta pensamos, obviamente en "Semana Santa", pero también en otros poemas que, como "Juega" pautan un movimiento temporal ("Después de semejar simulacro..."). También en tanto libro de viaje *Calcomanías* pareciera recuperar por su unidad espacial -España- y por su avance cronológico, una continuidad y un devenir.

8. "Para que el silencio /deje de roer por un instante /las narices de piedra de los santos" (Paisaje Bretón); "...los nazarenos perforan un silencio donde tan sólo se percibe el tic-tac de las pestañas, silencio desgarrado por 'saetas' que escalofrían la noche" (Semana Santa); "Y el silencio /alcanza tal intensidad, /que se camina /como si se entrara en un concierto" (Escorial); "¡Silencio! / ¡Silencio que nos extravía las pupilas /y nos diafaniza la nariz! ¡Silencio!". (Toledo).
9. En "Pedestre" hay perros "fracasados", que son, según se nos explica aquellos que tienen "una voz afónica como de alcoholista". En "Sevillano" "Un cencerro de llaves impregna la penumbra de un pesado olor a sacristía". En "Nocturno" "las cañerías tienen gritos estrangulados".
10. En "Paisaje Bretón" las viejecitas "entran en la nave /para emborracharse de oraciones". En los Nocturnos, de la oscuridad de la noche se desprenden los ruidos de los muebles, de las cañerías, "el cantar de las canillas mal cerradas" y los ecos de los pasos, que juegan un partido de pelota en la pared.
11. En "Plaza", mientras el primer verso habla de un espacio silencioso que se contamina del ruido de la ciudad ("Los árboles filtran un ruido de ciudad"), la estrofa que le sigue, quizás una de las más ruidosas de estos libros, es la que, al describir este espacio, actúa esta contaminación: "Caminos que enrojecen al abrazar la rechonchez de los parterres. Idilios que explican cualquiera negligencia culinaria. Hombres anesresiados de sol que no se sabe si se han muerto".

En "Domingo de Ramos" el repiqueteo de campanas se grita con el exceso del sonido /k /- "¡Campanas! / ¡Repiqueteo de campanas! / ¡Campanas con café se leche!"-, con sonidos que de tan repetidos se vuelven ruidos -"¡Campanas que acompañan el paso de la gente que /pasa en las aceras!"-. Se trata sin embargo de ruidos que devienen ritmo impuesto, -"imponen una cadencia"- cuyo único sentido es el de sostener un ritual que se repite.

LA GLORIA DE DON RAMIRO O EL VALOR DE UNA ESTIRPE

NORA AVARO

"La gloria no tiene nada que ver con la bondad de las causas; depende, en realidad, de los puntos de vista y, por descontado, de un dinamismo empeñoso".

Bomarzo / MANUEL MUJICA LAINEZ

En una edición sencilla de *La gloria de don Ramiro*¹ hay algo que falta, un olvido deja a la novela sin subtítulo. En la portada de otra edición² —más antigua, más lujosa—, en cambio, se lee: *La gloria de don Ramiro. Una vida en los tiempos de Felipe II*. Se reproducen aquí, entre ilustraciones y algunos retratos, cuatro páginas manuscritas de Enrique Larreta. Una de ellas la número uno sólo dice: *La gloria de don Ramiro. Una vida bajo Felipe II*. Entre aquel olvido y la aclaración está el nombre de una novela, está además la Historia y las historias de una vida.

La gloria es una novela respetuosa. Acepta, sin dudar de él, un orden preestablecido: la figura central de un monarca "bajo" la cual se traza la línea de un destino. En esta novela la Historia tiene dueño, alguien reina en un tiempo en el que la singularidad de una vida se trama en los alrededores. Si en el centro está la Historia, la ficción se resguarda en los márgenes. Así el subtítulo de *La gloria* no sólo enmarca en una época el suceder de una peripecia, sino que señala en el comienzo una cuestión fundamental de la novela histórica: la relación entre lo que pertenece a la ficción y lo que ya es parte de una realidad célebre.

El legado de una familia impone a sus herederos una meta: la honra de la estirpe. Esta meta se erige como única ley poderosa capaz de pautar las acciones del héroe renacentista. Todo se legaliza respetando el sagrado código familiar que regula la permanencia gloriosa de un nombre a través de los siglos. Una voz llega del pasado repitiendo incesantemente la propia tradición. Sus ecos se descifran en viejos pergaminos que, resguardados del tiempo, regresan cada vez a la hora de decidir la suerte de un descendiente. En el momento de la opción pasado y futuro se convocan: para lograr las viejas glorias será necesario imitar otras vidas —la de los ancestros—, mostrar la nobleza de la filiación y recuperar lo que sólo es recuerdo para vislumbrarlo como porvenir.

Un personaje, Ramiro de la Hoz, hará suyas las condiciones de una época y las exigencias de un linaje. Será el "héroe" del relato pero no logrará ser un héroe en esta historia acosado por la fatalidad de su nacimiento. Sus inten-

tos marcarán el éxito de la narración —las muchas peripecias, la reproducción de intrigas—, sus fracasos el cumplimiento de otro destino: la muerte de una estirpe.

La gloria se construye a partir de una imposibilidad, la exigencia de una utopía que se traza en los orígenes de la casta. Frente a una duda existencial —cómo servir a la corona española, centro de un poder que regula la vida de la nobleza— el protagonista no puede optar por un camino seguro. Posee la única certeza, quiere para sí y para los suyos los méritos de una dinastía. Pero la búsqueda infructuosa de este fin está condenada al fracaso; la honra exige la pureza de la sangre y Ramiro, último descendiente de la familia de la Hoz, es hijo de padre moro, delito inaceptable para las leyes que rigen la continuidad de un linaje. Ramiro cuenta con un saber equivocado, cree en la propiedad de un pasado que no le pertenece. Y si ese pasado teje las glorias venideras, Ramiro estará excluido de ellas porque su vida se inicia con una transgresión.

En la familia de la Hoz está prohibida la lectura de las novelas de caballería. El peso de esta censura introduce varios episodios que comprometen a la hija de Iñigo de la Hoz, Doña Guiomar, y marca el nacimiento de Ramiro. Su madre sólo sueña con ser ficción, su vida copia la de los libros prohibidos y su deseo es el de un personaje de novela³. Por eso será castigada, concebirá un hijo ilegítimo de un soldado morisco y se verá obligada a cumplir rigurosamente los preceptos de la Iglesia. Su presencia en el relato tendrá las características de "la pecadora que toma los hábitos", motivo que la hará ingresar no sólo al convento sino al verosímil de los folletines.

Una novela que se articula en la persecución de su personaje lo compromete en la responsabilidad de pautar la narración. *La gloria* tiene una estructura que quizá podamos llamar "inquisitorial", y no porque su historia transcurre en la España de Felipe II, sino porque persigue fatigosamente y en cada uno de sus actos a su protagonista: lo espía, lo delata, lo condena. Un trayecto certero organiza el relato, las apuestas y caídas de una vida fatalmente destinada a ser novela reproducen las intrigas. La figura central de Ramiro enlaza cada uno de los episodios que se suceden a lo largo de la narración compartiendo un solo motivo, causa y fin de la existencia: la suprema virtud, la gloria. La novela se apropia de espacios que son comunes a otros proyectos novelísticos, retoma, para el montaje de las intrigas, ciertos tópicos que "sirven" a sus propios asuntos. Así, el recorrido de su protagonista convoca, en su trajinar, otros recorridos que pertenecen a otros relatos: la novela de caballería, la picaresca, las narraciones maravillosas, la leyenda mística.

El amor exige hazañas arriesgadas que prueben las virtudes del caballero. Ramiro cumplirá una a una las que se le impongan recibiendo a cambio una prenda de su amada y la oportunidad de un casamiento provechoso. Una boda eficaz, la unión de dos grandes familias a través de sus vástagos, es el medio más apropiado para la permanencia de una estirpe porque al tiempo que resguarda la tradición la enriquece. Beatriz Blázquez frente a las otras mujeres presentes en la novela, se erige como la dama que es digna del amor de un de la Hoz es joven, bella, rica, de abolengo preclaro. Su condición impone las normas del amor cortés: hay que cortejarla, pasear bajo su ventana, responder

esquelas, aceptar la mediación de su celestina, manejar los códigos de la mirada y la elocuencia del silencio y, por sobre todo, vencer al rival. El encuentro en la iglesia (cap. XXVI de la segunda parte) ofrece la oportunidad del primer duelo, allí están los tres —Beatriz, Ramiro y Gonzalo. Con un lenguaje de miradas y gestos que dicen lo que las voces callan se inicia la contienda. Ambos caballeros recibirán de los ojos amados tiernas esperanzas que culminarán en la pila cuando sólo uno sea el vencedor, cuando Beatriz tienda “su temblorosa mano hacia la mano de Ramiro”. Este primer triunfo permitirá encuentros posteriores que colaborarán en el avance de la intriga amorosa⁴. Pero Ramiro no podrá ser el protagonista de la novela de Beatriz porque carece de la honra de la sangre, no puede cumplir con las preceptivas que el personaje de la doncella exige. Ramiro será rechazado. El duelo final que termina con la vida de Gonzalo no es el clásico duelo entre rivales: Ramiro mata al otro para ocupar su lugar en la cita con Beatriz, lo mata para ser noble. Esta simulación lleva una máscara, la del éxito —“se encontraba por fin con su amada, esposo y señor, sobre el encantado castillo”— pero también la del olvido —“olvidó como un ebrio, como un insano, que llevaba las ropas de otro hombre, olvidó la máscara que ocultaba su rostro” (p. 217)— El deseado beso de Beatriz no le pertenece y, por esa traición, ella merece morir.

Con la decadencia de la familia de la Hoz⁵, con el hambre, ingresa a la novela un nuevo personaje: el paje Pablillos, a quien Ramiro ha encontrado “al cruzar el largo puente de Tormes”. Este encuentro *literario* señala el lugar desde donde debe leerse el episodio: la novela picaresca. Si Pablillos es un servidor, Ramiro será el amo pobre que necesita de un criado para poder sobrevivir. Sobre el paje descansará la responsabilidad de conseguir el sustento y para esto se valdrá de su condición de pícaro. Es él el que posee “las tres virtudes teológicas del hambre”: la audacia, la presteza y el ingenio. Incitará a su señor al despojo más cruel, vender los retratos de sus ancestros, desprenderse de su pasado, “de los sagrados emblemas del abolengo” para lograr algún dinero. Con esta venta y la pérdida definitiva de Beatriz, Ramiro huirá de Avila hacia Toledo “sin compañía, sin paje, sin amor, solitario en el mundo”. La decadencia de Ramiro lo sustrae del tipo del amo pobre para convertirlo en sirviente. Pablillos, en cambio, llegará a ser un héroe respetado. Con esta inversión se cierra el episodio picaresco.

La decadencia se inicia con la desaparición del pasado. Al perder el derecho sobre la genealogía el futuro deviene incertidumbre y la línea de la vida, que antes se distinguía claramente, se confunde en una multiplicidad de trazos dispersos, irreconocibles. Ya no resulta fácil luchar por aquello que desde siempre espera, simplemente, porque se ha retirado en forma definitiva. Es entonces cuando un pequeño relato maravilloso trama la salida para un destino incierto y adelanta el final de la novela.

El escribano de relaciones Velazco ofrece a Ramiro el saber de la práctica del “arte notoria” por medio del cual logrará “todos los secretos del rey Salomón (...) todo lo que vuestra alma e vuestros sentidos puedan codiciar”. La anécdota parece conocida: tres personajes —un desgraciado que espera un golpe de suerte, un intermediario que promete el reino del mundo, un sabio pálido de blanca y larga barba que conoce piedras de mágicos poderes y posee

el Gran Secreto— y la visita previsible a un gabinete legendario. El sabio vislumbrará la línea de destino de Ramiro: en el pasado una “Salomé lo hechizó”, en el futuro (y es esto lo que importa) “una virgen lo salvará”. Afirmación que adelanta la leyenda mística de Santa Rosa de Lima. En boca del sabio la vida de Ramiro se reduce a dos encuentros: el que mantuvo con Aixa, la “hechicera” mora, y el que lo espera en América. Si uno aparece como la causa de todos los males, el otro será la única gloria de don Ramiro.

Con un claro cometido, el del espía al servicio del rey, y alentado por una insinuación amorosa Ramiro penetra en la morería⁶. Allí conoce a Aixa, la muchacha árabe condenada a morir en la hoguera, víctima de las “razones” de la Inquisición. Este encuentro diseña, al enfrentarlos, los órdenes de una ética maniqueísta que aparecen en la novela bajo formas diferentes —lo moro, lo español; el placer, la virtud; la moral cristiana, la herejía árabe—, al tiempo que señala ejemplarmente la característica estructural de nuestro personaje: la duda, la imposibilidad de optar por el camino “adecuado”. Ramiro “espía” ese otro mundo, el prohibido: “Era un cuarto de abluciones, lleno de paz secreta y somnífera. La luz sólo entraba por algunos agujeros de la bóveda, a través de gruesos cristales en forma de estrellas que imitaban el color del zafiro, del topacio, del berilo. Hacia la parte opuesta veíase una alcoba profunda cubierta de almohadas, para saborear la languidez que sucede a los baños” (p. 77). Pero inmediatamente otra voz se hace escuchar: “Ramiro escuchó en su conciencia un grito de indignación ante aquella práctica lasciva de los baños y aquel culto libidinoso de la propia carne. La sublime castidad, el ascético abandono, el desprecio y la mortificación del harapo corrupto de nuestro cuerpo, la santa fetidez de los religiosos, los admirables anacoretas dejándose podrir las ropas sobre la piel como anticipo de la sepultura. San Hospicio, comido por los piojos; San Macario, sumergido en el cieno; Santa María Egipciaca, reseca por el sol como un cuero; Santa Pelagia, habitando entre sus propios excrementos; Santa Isabel, bebiendo el agua de lavar a los tiñosos; en fin, la sublime aspiración abriendo su corola de pureza sobre el estercolero corporal; y luego la penitencia, la disciplina, el cilicio, todo pasó por su mente como un relámpago” (pp. 78-79). La opción es peligrosa. Pero, lo sabemos, Ramiro no podrá ser fiel (a la corona española, a la Iglesia, a la estirpe) y no porque no opone resistencia a la seducción árabe, sino porque su madre no pudo hacerlo.

En uno de los números de la revista *Poesía* que los antologistas⁷ han rescatado aparece una “Revisión de Larreta”. Es el XXV aniversario de la publicación de *La gloria de don Ramiro*. Esta revisión, presentada como encuesta, reproduce las opiniones de “los escritores de la llamada ‘nueva generación’ ” sobre la novela. Una a una se suman las respuestas. Por distintas razones —su galicismo, su radicalismo, su colonialismo, su incompreensión hacia los jóvenes, sus faltas de belleza, de color de patria, de objetivo— Larreta y Don Ramiro son ardientemente rechazados. Sin embargo hay una reflexión que nos detiene, la de Scalabrini Ortiz. Allí se lee: “*La gloria de don Ramiro* fue ya una borrosa lectura de la adolescencia. Apenas puedo distinguir a su protagonista en la muchedumbre de seres supuestos que conviven en esa época de mi memoria. En alguno de los tres mosqueteros o en alguno de los tigres de la

Malasia hay, sin embargo, pasión más viva que en Don Ramiro” Que la novela sea una lectura de adolescencia dice algo sobre ella. No sólo que debido al paso del tiempo Ramiro ya no pueda distinguirse, sino que su indiferencia convoca algunas semejanzas: los tres mosqueteros, el tigre de la Malasia. Pero aún confundido con otros “seres supuestos” que pueblan la memoria de Scalabrini, Don Ramiro sobresale por una carencia: es el que casi no tiene pasión. Los otros, los héroes, supieron apasionar la infancia (“quizá no hay días en la infancia tan plenamente vividos como los que hemos creído dejar sin vivirlos, como los que hemos pasado con un libro preferido⁸). Ramiro no pudo, a pesar de su empeño, remedarlos.

Junio de 1988.

NOTAS

1. LARRETA, Enrique: *La gloria de don Ramiro*. Bs. As. CEAL, 1968. Todas las citas corresponden a esta edición.
2. LARRETA, Enrique: *La gloria de don Ramiro. Una vida en los tiempos de Felipe II*. Bs. As., El Ateneo, 1944.
3. “Ya no pensaba sino en bizarro y generoso caballero que viniese a libertarla y la llevase lejos, muy lejos en la grupa del palafren” (p. 17).
4. En el episodio del “coloquio del estrado” (p. 147) el transcurrir de la escena está marcado por la descripción de un tapiz y de la imagen *tapizada* de Beatriz y Ramiro frente al cuadro que representa la cita amorosa. La *pintura* del ámbito en el que los personajes se encuentran, los juegos impresionistas de la luz, convierten esa descripción en la verdadera responsable de *narrar* el episodio. Este *detalle* de la historia de amor responde a uno de los procedimientos utilizados por el modernismo: la *transposition d'art*.
5. Ramiro ha empobrecido al empeñar sus pocas pertenencias a los genoveses, Doña Guiomar ha sido enviada a una casa de la Orden en Córdoba, don Iñigo ha muerto develando el secreto del origen de su nieto.
6. Este viaje de Ramiro hacia el mundo árabe “repite”, como otros episodios de la novela, algunos incidentes de las aventuras caballerescas. Como delegado del rey y con el fin de develar una conjura contra la corona, Ramiro deberá cumplir con las exigencias propias del espía en campo enemigo: dejarse transportar en una silla completamente a oscuras, aceptar una venda para sus ojos, escalar una ventana secreta para resguardar su intimidad con Aixa. Estos rodeos lograrán exaltar su “caballerescas fantasía”.
7. *Poesía* números 6 y 7, octubre-noviembre 1933 en: Provenzano y Lafleur: *Las revistas literarias*, Bs. As., CEAL 1968.
8. La frase pertenece a Proust, citada por Butor en su artículo “Lecturas de infancia” en: *Verne: un revolucionario subterráneo*, Bs. As., Paidós, 1968.

ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA POÉTICA DE XAVIER VILLAURRUTIA¹

MONICA BERNABE
SUSANA ROSANO

La obra de "Contemporáneos" ha buscado la originalidad en una propuesta literaria lejana del experimentalismo estridente. Su experiencia vanguardista ha comprometido un trabajo de investigación, de exploración de la lengua que, abriéndose a los acontecimientos literarios europeos, latinoamericanos y norteamericanos del momento, recusó sin embargo la imitación. Carente de programas y manifiestos, su proyecto se diseñó en el ejercicio de la crítica de la literatura mexicana existente. Con el telón de fondo del debate entre cosmopolitismo y nacionalismo en México durante el período 1910 a 1930, su propuesta inauguró una aventura intelectual *signada por la escisión*. Por un lado, recuperaron el impacto social de la revolución a través de su protagonismo en una estrategia cultural oficial dependiente del Estado. Por el otro, ofrecieron la provocación de "una demanda cuando todavía no había sonado la hora de su satisfacción plena"². Reflexionar sobre la vanguardia en el marco de la experiencia poética de "Contemporáneos" implica advertir el lugar donde se debate y emplaza la actualización y universalización de la literatura mejicana.

Los ecos, los reflejos

En "Nocturno", poema que abre la serie "*Nostalgias de la muerte*", de Xavier Villaurrutia, leemos el intento de configurar, de "dibujar" un espacio poético. Inscribe un todo textual a partir de lexemas cuya secuencia estructura el poema: *nóche / sombra / silencio / deseo / sueño*, y que por su repetición obsesiva a través de todo el texto se transforman en símbolos singularizadores de la poética de Villaurrutia.

En este primer "Nocturno" la repetición anafórica funciona como soporte, permitiendo la incrustación en el interior de la estructura estrófica del lexema que abre la estrofa posterior. Este juego de repeticiones hace aparecer a los términos primero en función predicativa, para luego ser ellos mismos los términos que generan nuevas predicaciones. En el nivel más amplio del texto, estos mecanismos de expansión semántica estructuran las "*Nostalgias*", en las que generalmente se señala un término ausente que luego se hace presente.

"Nocturno grito" amplía semánticamente a "Nocturno miedo" y anticipa a "Nocturno de la estatua":

"Tengo miedo de mi voz
y busco en vano mi sombra

.....
y serán mis manos duros
pulsos de mármol helado"

La palabra "grito", que en "Nocturno grito" sólo aparece en el título del poema, será repetida varias veces en el "Nocturno de la estatua". Progresión y avance espiralado que traza el recorrido de un modelo de lectura: lectura-viaje cuyo trayecto es de ida y vuelta, a partir del cual se genera un proceso de semantización progresiva por expansión de las imágenes, que si en un primer momento aparecen esbozadas, luego se irán ampliando, poniendo en evidencia de esta forma el modo productivo del texto. En cada poema hay resonancias de poemas anteriores y anticipaciones de posteriores: sistema de imbricaciones y encadenamientos múltiples entre poema y poema, en una suerte de desplazamiento metonímico de las imágenes que confiere unidad constructiva a las "*Nostalgias*", y, al mismo tiempo, articula una estructuración abierta donde en cada poema podemos leer a los otros.

El poema "Poesía", incluido en *Reflejos* (1926) puede leerse como el señalamiento del "ars poética" de Xavier Villaurrutia. El sueño y el silencio aparecen como los generadores de la palabra poética que, instalada en los bordes y mediante un proceso productivo especular, sólo podrá constituirse a partir de una voz que deviene *eco* y de una imagen pulverizada en *reflejos*. Las palabras se reflejan en otras y en esa repetición se producen las significaciones: "por mil Argos" / "por mí largos"; "sin más cara" / "sin máscara"³. Por medio de procedimientos especulares esta poesía constituye su sonoridad como efecto que provoca el "rebote"⁴ de palabras en un mismo poema.

Los secretos del espejo

"Le entrego el secreto de los secretos. Los espejos son las puertas por las que la Muerte va y viene. No se lo diga usted a nadie. Por lo demás, mire toda su vida y verá trabajar a la Muerte lo mismo que las abejas en una colmena de cristal..."

JEAN COCTEAU (*Orfeo*)

Postular a la página como un espejo en el que, con un doble juego, el poeta se mira mirándose implica una actitud frente a la actividad poética y también frente a lo literario. Más allá de la ideología que concibe a la literatura como "reflejo" de un real fuera del texto, la poesía de Villaurrutia, fascinada por los efectos de la duplicación, juega su especularidad en el propio texto con palabras que se reflejan en otras y en frases que se repiten con variaciones. Poesía atrapada en "el juego angustioso de un espejo frente a otro", se interroga sobre la textura de la imagen que nos devuelve el espejo, imagen que acecha y que al mismo tiempo es puesta en duda e interroga a un sujeto que ha perdido su integridad, su completud.

Si, como señala Macherey, "el secreto del espejo debe buscarse en las formas del reflejo"⁵, es en la interrogación por la figurabilidad del lenguaje

poético donde podremos detectar las marcas que ese reflejo imprime en el texto de Villaurrutia.

En la doble operación de VELAR / DEVELAR se cifra la palabra poética. Sólo el que vela mientras los demás duermen puede mostrar, correr el velo, repitiendo el gesto que el mismo Nerval reclama para los poetas

*"Caminemos en la sombra,
un velo oscuro
cubre los aires:
cuando todo permanece dormido,
aquel que vela
rompe sus cadenas"*

(Coro subterráneo)

En este viaje nocturno coexisten los opuestos, no se anulan las contradicciones, sino que luchan y conviven: el silencio y el ruido, el dormir y el despertar, el ser y el no ser; contradicciones que remiten al epígrafe de las "Nostalgias" y que hacen del oxímoron la figura retórica privilegiada. La exaltación de los sentidos conjugan el palpar, el oler, el oír. Efecto sinestésico⁶ que transita desde la crispación a la anulación de los sentidos, cuando se detiene en la superficie marmórea de una estatua.

Sólo restan los "reflejos", los "ecos" que sorprenden en el trayecto que va del sueño a la vigilia, de la vida a la muerte, del silencio a la palabra. En la medianía que impone lo entredicho, lo entrevisto, puede instalarse esta palabra poética pero a condición de su fugacidad, ritmada por la intermitencia de una imagen que se resiste a emerger, de una voz que encuentra en la repetición la ausencia de plenitud.

Tocar el poema "hasta la rosa"

"Gorostiza sabe —como Juan Ramón Jiménez— tocar su poema hasta la rosa, y dejarlo de tocar, precisamente, cuando ya es la rosa. De aquí la escasez de su obra"⁷. Breves palabras —¿homenaje?—, este reconocimiento marca, certero, el gesto más espléndido de la obra de José Gorostiza: su afán de precisión, de exactitud, la búsqueda de una palabra justa, que intenta garantizar en el irrepitible y fugaz acto poético el triunfo de la forma ante la muerte.

En *Nostalgia de la muerte*, la muerte es su nostalgia, el deseo de un regreso.

Sin embargo el "Nocturno rosa" marca una diferencia, una disonancia, con respecto al cuerpo de poemas. Vuelto sobre sí mismo, grave, se deja leer como un texto cuyo tono es conceptual.

Recogiendo de Jean Cocteau "el más espinoso y marchito de todos los trastos del bazar de la poesía"⁸, la rosa, la pregunta del poeta intenta deslindar horizontes, límites.

¿No es sugestivo que este poema haya sido dedicado a José Gorostiza, el poeta de la generación de "Contemporáneos" —la suya propia— precisamente constructor de un bellissimo y extenso poema sobre la imposibilidad de asir la vida, el incesante triunfo de la muerte frente al intento de la forma

para coagular, huidizamente, al agua en el cristal, a la palabra en el poema, para asir sin más lo fugitivo, en una circularidad mortal, "muerte sin fin de una obstinada muerte"⁹. Destino y elección de objetos se alían en "Nocturno rosa" para atravesar, develar, el enigma de la poesía. Desde el primer verso: "Yo también hablo de la rosa", el poeta se dispone a indagar, guiar sus murmullos, someterlos a una forma.

Aquí la rosa, con su carácter emblemático e hipercodificado, reenvía a una extensa cadena intertextual¹⁰.

El poema se estructura sobre un juego de afirmación/negación: Yo también hablo / yo no hablo / yo hablo. Las primeras estrofas, desde el anafórico juego no/ni, se construyen estableciendo diferencias. Su rosa no es "una forma de la quietud"¹¹; tampoco es la rosa mística "coronada de espinas", ni la material rosa de "la brújula rosa marinera". Frente a la "rosa rosa", desbordante de sentido, se sostiene "la negra rosa de carbón diamante".

El gesto de la palabra marca un desajuste con las cosas. La referencialidad se ha vaciado, "la sumergida rosa" borda un espacio deshabitado. Bocas que no existen, espejos que duplican los cuerpos y las palabras, ecos y reflejos en la poesía de Villaurrutia que resuenan en esta "rosa hueca", "que no ocupa lugar en el espacio". El intento de la poesía es una búsqueda en las tinieblas, enardecida, visceral. Las imágenes se construyen en círculos concéntricos: rosa digital, rosa labial, rosa del tacto, del oído, hasta llegar al término esencial: "la negra rosa de carbón diamante". Vaivenes que tantean una búsqueda donde la rosa se vuelve ciega, "desojada". Es un mirar hacia adentro, un sondeo más allá de la materialidad. Intento de llevar la palabra poética más allá de sus límites, de forzarla en ese espacio hueco, revulsivamente.

Desrealización. Vacío. Oquedad. La búsqueda certera conduce implacablemente al silencio:

*"Es la rosa que abre los párpados,
la rosa vigilante, desvelada,
la rosa del insomnio desojada.*

*Es la rosa del humo,
la rosa de ceniza
la negra rosa de carbón diamante
que silenciosa horada las tinieblas"*

La escritura deviene itinerancia, dardo lanzado hacia los confines de la palabra. Tocar la rosa, fugazmente, para después callar, "cuando ya es la rosa".

Silencio, ¿destino inaplazable de una palabra que se quiere exacta, pura?

NOTAS

- 1 Este trabajo y "Una descarnada lección de poesía", de Claudia Caisso, fueron escritos en forma conjunta para ser discutidos en el Seminario de docentes de la Escuela

la de Letras, de la Universidad Nacional de Rosario, coordinado por el profesor Noé Jitrik.

2. Cf. BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987.
3. En el ensayo "La rosa de Cocteau", Villaurrutia relata una experiencia: "Por algún tiempo tuve, en la poesía mexicana, un involuntario trato con los espejos. Su cara impasible y dura corregía todo lo que alcanzaba a copiar. Una noche puse un espejo frente a otro: se miraron de arriba a abajo como dos enemigos mortales. Dejé caer una frase entre ambos. Repetida por boca de espejos, la frase cambiaba de sentido sin cambiar de forma, diabólicamente;

"y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura"

4. "Tu voz, voz de ecos el rebote de mi voz en el muro", en "Poesía", primer poema

de *Reflejos*, en Villaurrutia, Xavier: *Obras completas*, pág. 26, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

5. Cf. MACHEREY, Pierre: "Lenín crítico de Tolstoi", en AA VV: *Literatura y sociedad*, Bs. As., Tiempo Contemporáneo, 1974.
6. Si consideramos a la sinestesia como una de las principales figuras retóricas del simbolismo, la proliferación de sinestesias en la poesía de Villaurrutia constituiría una deuda con aquel movimiento poético.
7. VILLAUURUTIA, Xavier: "La poesía de los jóvenes de México", en *Obras*, ed. cit., pág. 819.
8. VILLAUURUTIA, Xavier: "La rosa de Cocteau", en op. cit., pág. 830.
9. GOROSTIZA, José: "Muerte sin fin", en *Poesía*, México, F.C.E., 1971, pág. 117.
10. ¿Y acaso no nos somete a la pregunta por lo que la lectura silencia cuando no puede reponer el intertexto?, ¿qué instancia le confiere a la palabra el atributo de críptica?: el hermetismo de un poema parece residir en el intersticio mudo de la escritura y la lectura.
11. ¿Resonancia, eco, de la "helada emanación de rosas pétreas en la cumbre de un tiempo paralítico", de "Muerte sin fin", el poema de José Gorostiza?

**GOROSTIZA,
UNA "DESCARNADA LECCION DE POESIA"***

CLAUDIA CAISSO

...es visible el ejemplo de Tablada. En México la lección fue recogida por los mejores: Pellicer, Villaurrutia, Gorostiza...

O. PAZ

1. Hacia el "silencio blanco"

"Hacer un poema sin fin": el verso de José Juan Tablada¹ desata una notable paradoja ya que parece cumplirse en el espacio circunscripto y delimitado que propone la miniatura de un dibujo. Allí donde la dimensión ideográfica del poema "deja ver" otra vez una imagen que las palabras con su brevedad representan, el lenguaje explora la precisión. Eludiendo la simulación de desarrollos explicativos por encadenamientos de imágenes o ampliación de metáforas, el poema nombra de un modo conciso y *sin oscilaciones* un mundo al que confiere la opacidad de los objetos, su materialidad.

Quizás porque el espacio blanco de la página revela su valor significante en relación con la iconicidad de los versos —simultáneamente aristas de un diagrama— es posible pensar que como contraste del nombre certero se "cita" el silencio. ¿Pero cómo admitir que se "cite" el silencio?

Si el silencio se reduce a la ausencia de palabras, la proposición resulta inútil: es imposible incrustar la nada. Desde otro lugar, en cambio, si se consideran los desplazamientos y transformaciones de sentido que desencadenan en un texto los vacíos lógicos por la fuerza de las elisiones, el riesgo de la metáfora promete otras consecuencias.

"Muerte sin fin" de José Gorostiza, con su efecto de inacabamiento, suscita la reflexión en torno al proyecto y al proceso de una indagación poética atravesada por las marcas del silencio. Pero el silencio se constituye allí, menos como un lugar de origen imaginario que la palabra superaría, que como una propensión, un horizonte. La conformación de un motivo (por la insistente aparición de la palabra), la función de las pausas, la ausencia de unidades significantes que desde una perspectiva gramatical faltan a su lugar, hasta la repetición como marca retórica de la ausencia, señalan más que la imposibilidad del decir, el valor del aplazamiento, la postergación como trabajo

* Este trabajo ha sido discutido en el marco del Seminario para docentes coordinado por el Prof. Noé Jitrik en la Escuela de Letras de la U.N.R. durante los meses de marzo-julio de 1988 y fue presentado luego en el II CAELI, Bs. As. (23 al 27 de agosto de 1988).

obstinado de un retardo, el énfasis puesto en el *advenimiento*. Más allá de la figura de la elipsis, desde el ritmo hacia la oquedad referencial de una retórica articulada sobre la repetición de imágenes, el silencio "habla" de un proyecto irrealizable: el poema como espacio de una palabra resguardada —contra la ambigüedad constitutiva del lenguaje poético— de las contingencias, es decir, transformada en necesaria por lo inequívoca.

"Orfebrerías puras"², las palabras se someten al rigor de la reescritura y vuelven su presencia infinita en la medida en que actualizan el anhelo de proporción, la "hechura estricta"³. Valéry anotaba "...para los hombres deseosos de inquietud y de perfección, una obra no es nunca una cosa *acabada*, sino *abandonada*..."⁴.

2. "Preludio": la espera de la metáfora

Obertura en "Del Poema Frustrado", "Preludio"⁵ parece ser el "preámbulo" a "Muerte sin fin": simula la anticipación de una puesta en acto, de una puesta en palabras. El significado etimológico del título (lo que precede al juego) los deícticos y algunas fórmulas verbales diseñan dos ámbitos referenciales confrontados: el afuera y el adentro del poema⁶: su pasado y su presente⁷. Sin embargo, la oposición de los índices espaciales y temporales no incide en la diferenciación de la palabra que nombra con respecto a la que es nombrada. Aunque parezca fundar una dialéctica de la anterioridad —de la casualidad—, el poema es una operación contemporánea de aquello que funciona ilusoriamente como su origen o principio. "Preludio" intenta aprehender la entidad de una palabra que aun cuando parece *exterior* y *anterior* al poema es cantada (alabada) en su tardanza; en esa inflexión afirma y niega los efectos de progresión discursiva. Transcurre entonces, en el aplazamiento de una figura: la metáfora como soporte del acontecimiento poético. Se expande a expensas de un doble movimiento: mientras alude a la desustancialización de la palabra (al despojo de su corporalidad⁸ apela simultáneamente a su reificación en el registro perceptible —visual, táctil, auditivo— que la imagen ofrecería). Mientras el estribillo escande el poema con la reiteración de un exhorto, mirar y tocar una palabra en tanto objeto concreto, se desata la sustitución de imágenes enhebradas por la acción de volver tangible (perceptible) lo intangible o su relación inversa.

En el movimiento pendular de la palabra como entidad intangible/tangible ("desfalleciente" se hiela, "exangüe" se coagula) aparece el motivo del agua. "Muros de cristal", "amores de agua" podrían ser leídos como el anuncio de un acontecimiento posterior, es decir prefiguraciones del *vaso* y del *agua*, los soportes metafóricos del tránsito especulativo en "Muerte sin fin". Así constituyen la representación diferenciada de un tópico reiterado en la poesía de Gorostiza: la constricción de la fluidez del lenguaje por la "forma"⁹.

La sustitución paradigmática de "silencios" por "amores" juega un efecto relevante en el poema: el proceso de transformación de la palabra hacia la metáfora en el pasaje tangible/intangible; percepción/pensamiento. Pero este pasaje que parece cumplir la travesía desde el silencio hacia la metáfora no

es progresivo ni expresivo como lo hace creer la deixis a la que hicimos referencia o el hiato abierto entre la interrogación (“¿para qué silencios de agua?”) y el emplazamiento final de palabras (“Mírala cómo traza en muros de cristal *amores de agua*”) como si la indagación concluyera con el hallazgo de una imagen para la pulsión de escritura.

El poema se tensiona en la búsqueda de la singularidad de una palabra, entre “hacer ver” esa palabra y conceptualizarla. Pero la imposibilidad de percibirla se produce más que por el velamiento de su visibilidad, por el desplazamiento de la referencia: de la representación cosa (que el estribillo promete) hacia el proceso compositivo: no hay *qué* ver (ni tocar) sino *cómo* se desliza una mano, la que escribe, a su vez ausente (sin representación).

En esta poética las metáforas asumen el valor de fórmulas amarradas a la percepción, sin embargo constituyen sus puntos más oscuros: un *duelo de la percepción*, porque siendo “visibles” no son traducibles (no encuentran equivalentes semánticos).

*“este lenguaje nuestro
inaudible,
que se abre al tacto insomne”*

Quizás la imagen del “tacto insomne” como la “tentaleante lucidez”¹⁰ en “Muerte sin fin” digan acerca de un gesto intelectual en esta poesía; habrá que admitir entonces en el reconocimiento “a tientas” de un objeto la estrecha alianza que el conocimiento entabla con la percepción.

Otros sonidos, los del modernismo, han sido puestos en sordina. Ejecutar un preludeo (“tañer al aire (...) cándidas mariposas de escarcha”) más que acercar el lirismo a la música, implica concederle *espesor al silencio*. Modo de poetizar acallado, el “eco de nenúfares” acecha como rasgo de sonoridad, de musicalidad de una experiencia poética de la que esta práctica se aleja. El “áspero silencio” nombra un resto enmudecido, lo que se percibe como amenaza de la originalidad y permanencia de la palabra.

Cuando disipa la sonoridad estridente de la palabra (su “carnalidad”), cuando evita la oscilación o el merodeo¹¹, pero también cuando frustra el contacto, la continuidad, el enlace del sentido, la poesía de Gorostiza se sus trae a la contingencia de la percepción. La cesura entre versos, la ausencia de acentos, o la pausa interestrófica señalan al silencio fundando una periodicidad esperada. El ritmo implica una ruptura del silencio tanto como su mantenimiento en la medida en que el hiato exalta la repetición. Pero si el silencio es un componente que estructura la regularidad —más precisamente el intervalo rítmico—, es también lo que falta a la continuidad: el aislamiento de un verso, la soledad de una voz, (“islas de monólogos sin eco”¹²), impiden la asociación, el encadenamiento, la contigüidad, el contacto entre sonidos, palabras, sintagmas... sentidos.

3. Desde “Muerte sin fin”

En “Muerte sin fin” (“sueño desorbitado/ que se mira a sí mismo en plena marcha”), es el detenimiento de la especulación en el juego especular de los sintagmas y la imagen¹³, el que niega su soporte referencial. Sin “profun-

didad”, la imagen poética suspendida vuelve a la palabra pura. “La dificultad de ‘Muerte sin fin’ —al decir de Paz— reside en su claridad”¹⁴. Sin transgresiones notables a nivel de la sintaxis, —sin violencia ejercida sobre el lenguaje—, por la medida de la frase se transforma en un acto enunciativo que alienta con su “transparencia” la búsqueda infructuosa de sentido. Dispuestos a formular que *el poema no refleja nada porque nada ni nadie lo antecede como preexistencia*, sabemos del riesgo de la afirmación: conformar una coartada fácil para la lectura por la cual se clausuraría el sentido, expulsándolo. Se trata en todo caso de reconstruir sus movimientos con un gesto obstinado, en lugar de hacerlo callar. Quizás la proposición demanda un ajuste y un desplazamiento: alude a la acción perturbadora que el poema desencadena en cuanto a la posición del sujeto ante la lengua.

Quien enuncia la palabra poética opera por identificación, como si se viera en la superficie de un espejo: pero más allá del motivo que desata temáticamente en los primeros versos al poema (la dualidad de Narciso), la especularidad se expande en la evocación de enunciados diversos. En esa relación imaginaria se desautoriza la voz del sujeto como voz plena y se niega el estatuto ontológico de una subjetividad previa a la escritura. Las voces¹⁵ de San Juan, sor Juana, Valéry y Góngora, entre otras, inscriben la irrupción de la contingencia histórica (la mutación de las “formas” de escritura): refutan en “Muerte sin fin” la existencia de una palabra original, creada “ex nihilo”; constituyen la prueba “silenciosa” de que la palabra poética es siempre, y cada vez, hablada por la cultura.

NOTAS

1. Cf. *Li Po y otros poemas*, En: Tablada, J. J. *Obras*, t. I, UNAM, México, 1971, p. 397.
2. VALERY, Paul. *El cementerio marino*, versión y nota de Raúl Gustavo Aguirre en *Rev. Sin nombre*, Puerto Rico, vol. V, nro. 2, octubre-diciembre 1974, p. 61.
3. Cf. p. 142 de *Poesía* de José Gorostiza, 2da. edic., México, F. C. E., 1971; además de la tematización de la forma, el uso de una convención métrica singular, la silva, parecería confirmar esa tensión en “Muerte sin fin”.
4. Id. “Sobre ‘El cementerio marino’”, en op. cit. (traduc. de J. Guillen) 5ta. edic., Madrid, Alianza, 1983, p. 10.
5. Cf. P. 81 en *Poesía* de J. Gorostiza.
6. En la relación “*esa palabra*”/ “*esta exangüe bruma de magnolias*”; “*este universo insigne*”, entre otros.
7. Cf. “*quedóse a tanto enmudecer desnuda*”; “*pudo fraguar este universo insigne*”/ “*que gira*”: “*se calcina*”, etc.
8. Nos referimos a la constelación de imágenes (“aire de tu voz”, “respiración de flautas”, “aire de vidrio evaporada”, “floración de vaho”, etc.) que formulan la semejanza de la palabra poética con un hálito, aliento o soplo.
9. Véase también “Presencia y fuga” en “Del Poema Frustrado”, op. cit.
10. Cf. p. 126, op. cit.
11. Nos referimos a la disyunción o el circunloquio, relieves del discurso poético que señalan de un modo evidente la indecibilidad semántica en el poema.
12. Cf. “Muerte sin fin”, p. 109 op. cit.
13. Para una consideración más exhaustiva de estos aspectos, véase “*Muerte sin fin*, el ocaso de la armonía” de C. Caisso y L. Peschiera (En: *Discusión*, Suplemento de

Crítica literaria de la Rev. de la Escuela de Letras, Fac. de Humanidades y Artes, U. N. R., por aparecer).

14. Cf. *Las peras del olmo*, Barcelona, Sex Barral, 1971, p. 85.
15. La amplitud de la referencia suscita algunas consideraciones: a veces la evocación

de estas voces se "evidenciaría" a nivel de metáforas, de combinaciones métricas, de tópicos, etc., que marcarían la cita y la reminiscencia intertextual. De todos modos es riesgoso delimitar los linajes literarios estrictamente en función de esas marcas, ya que las impregnaciones discursivas (a diferencia de los efectos que la noción de "fuente" impone a la lectura) parecerían funcionar por atopía.

EL MODERNISMO COMO FRAGMENTO DE LA MODERNIDAD*

SONIA CONTARDI

"Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos descajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero su tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube hasta él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso".

W. BENJAMIN

"Tesis de filosofía de la historia".

Si cada época proclama y declara su modernidad, se podría decir que los modernistas son parte de esa humanidad en el momento de advertir el instante de peligro. La mirada instalada sobre algunos de los escritores lo señala en la imposibilidad de aprehender la totalidad que los rodea. En su imposibilidad de conocer la inmediatez, su gesto, como el del ángel, los acerca al pasado

Como fragmento del mundo en derrumbe producirían una nueva nominalización de las cosas. Las cosas se apartan de los viejos nombres y señalan una posible refundación del mundo. Postular su propia contemporaneidad como la modernidad, significaba asumir el gesto de volver a nombrar las cosas, en ese mundo mutante, cuyo futuro, al decir de Benjamin, es la tempestad.

¿Qué se elige recortar de lo real? ¿A qué cosas adjudicarles nuevos nombres? ¿Cuáles son las señales que ese ángel de la historia indica? Para Martí fueron los textos breves y fugaces, necesarios para dar respuestas certeras, apoyados fuertemente en la oposición de antítesis en busca de conjunciones, en las profusas alegorías sociales. Fue también la posibilidad de poder decir en literatura, "Los EE. UU. son grandes y potentes"¹, recuperar el habla cotidiana para la literatura, literaturizar la noticia en el periódico.

El peligro de ese instante hizo desatar diferentes gestualidades en los escritores. Las actitudes ante la forma y ante las interrogaciones sociales parecían modularse en una *estética de la provocación*.

Y la renovación de la forma se instalaría a partir de la lectura de un pasado tranquilizador. El pasado fue necesario como certeza para construir la modernidad en literatura.

*Yo persigo una forma que no encuentra su estilo
botón de pensamiento que busca ser la rosa
se anuncia con un beso que en mis labios se posa.*

En Darío elegir una forma supone recorrer la historia de las formas. La tradición es el reservorio de modos de escribir. Elegir el alejandrino, escribir "Al maestro Gonzalo de Berceo" señala un momento de la historia de las formas de la tradición hispana. Los poetas del mester de Clerecía, comienzan a trabajar los 14 versos.

Por otra parte, en Martí habría una expansión de la forma preexistente en los romances españoles anteriores al siglo XVIII. Pienso en "los príncipes", publicados en *La edad de oro*.

*Un salón en el palacio está cerrado. El rey
y la reina en negro aparecen sentados
todo el día sirvientes llorosos vienen y van.*

El palacio de luto, el llanto del rey y de la reina instalan una correspondencia fuertemente señalada en el romancero. La actitud de Martí ante la forma preexistente es una expansión más minuciosa, una distorsión de la métrica del romance².

Una lectura del prólogo al poema del Niágara de Pérez Bonalde situaría a Martí ante el fin de los milagros: "Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores. Los puños que escriben. No hay pintor que acierte a colorear la novedad y la transparencia de otros tiempos, la aureola luminosa de las vírgenes, ni cantor religioso o predicador que ponga unción y voz segura en sus estrofas y sus anatemas. Todos son soldados del ejército en marcha. A todos besó la misma maga..." "...No hay caminos constantes, vislúmbrese apenas los altares nuevos y grandes y abiertos como los bosques"³.

La secularización del mundo supone, además de una interrogación sobre la forma, un nuevo discurso en literatura con las interrogaciones sociales: la forma pierde su lugar canónico al mismo tiempo que se sustituyen los cultos.

Pensar en el fin de los milagros, en el fin de las certezas señala ese proceso en su universalización. Remite a la lectura de un texto que reorganiza el pensamiento del fin de siglo: Nietzsche escribe sobre la muerte de dios, dios es una suposición. Se trata de crear al superhombre porque no se puede crear un dios y porque si hubiese dios, no se soportaría no serlo⁴.

En *Las flores del mal*, un poema de Baudelaire, *Franciscae meae Laudes* (alabanzas para mi Francisca), escrito en latín, sustituye lo religioso por el culto a la mujer que se ama. En Europa la misa comienza a decirse en lenguas romances. El latín pierde su carácter críptico, Baudelaire toma el latín y lo restituye para otorgarle estatuto a un nuevo culto:

*Patera gemmis corusca
Panis salsus, mollis esca
Divinum vinum Francisca.*

*Haz brillar la copa de piedras preciosas
consume el falso pan tierno
el vino divino Francisca⁵*

Todo el poema es una invocación a la amada, que es estrella en el mar para los navegantes. Remite a las letanías, a la virgen.

En Darío, a *Francisca Sánchez*, pareciera remedar el gesto de Baudelaire

*Francisca tú has venido
en la hora segura
la mañana es oscura
y está caliente el nido.
Un marido y amante
que terrible y constante
será contigo dos
y que fuera contigo
como amante y amigo
al infierno o a dios
Francisca es la alborada
y la aurora es azul
el azul es inmenso
y eres pequeña tú
más en tu pobre urna
cabe la eterna luz
que es de tu alma y la mía
un diamante común.*

Podría decirse, cuando se piensa en la universalización de los procesos, que dos geografías que se comunican mal, pueden permitirse el acercamiento, instaladas en el borde de lo que se señala como modernidad.

A través de fragmentos de esas literaturas, podría también trabajarse la gestualidad de una época que sustituye la fe en dios por la fe en la razón, en la ciencia y en el progreso. Y articular esa textualidad con los discursos científicos y filosóficos que señalaron nuevas actitudes en el pensamiento de los escritores.

Reconocer las trazas de ese movimiento en la lengua poética, sería también trazar un horizonte de positividad de generación de discursos, que hicieron posible que una literatura, en las dos geografías, se hiciera cargo en parte de la *desmiraculización* del mundo.

Puede a su vez intentar dibujar el gesto social de la sexualidad, ordenar las figuras de una nueva retórica de lo erótico, que inscribe procedimientos que entran en constelación con los anteriores y que no los cancelan por completo.

Esta nueva gestualidad se modularía en un doble movimiento: recuperación y diálogo con las tópicos del romanticismo y del naturalismo francés y a la vez la postulación de una atopía en el discurso sobre el erotismo

En un poema de Víctor Hugo, atravesado por un nudo recurrente del romanticismo, la bella que se mete a monja.

*La legende de la nonne
Cette histoire de la novice
Saint Idelfonse abbé voulut
qu'à fin de preserver du vice
les vierges qui font leur salut
les prieures la racontassent
dans tous les couvents réguliers.⁶*

En *Sor Filomena*, Darío trabaja en cierto modo también con este tópico, pero produce inversiones, Eglantina es cantante y muerto su amor entra al convento.

En los cuentos completos de Gutiérrez Nájera, los núcleos poderosos son las mujeres en situación de extremo sufrimiento, en el cuento *Bebé*, en la descripción minuciosa de la muerte del hijo, o bien sus opuestas *Mme. Venus*, "Nacida no de origen honrado, ya de treinta años". "No se puede adivinar cómo era la niña, sólo sus facciones tiene puras, es ladrona de fortunas".

Otro cuento, "La familia Estrada", describe una familia de trabajadores mejicanos y las causas de la muerte de un hijo por la falta de afecto. Creo que Zola aparece casi explícitamente convocado en muchos cuentos de Gutiérrez Nájera. En su registro detallado de las mujeres que mueren jóvenes "no por causa del corsé, yo sé de una que murió de amor".

Una cierta fractura con los diálogos románticos se trazaría en la ausencia de amores contrariados pero puros, lo que se nombra son aquellos fugaces y extramatrimoniales. La mujer adúltera pasa a ser un personaje nimbado de virtudes y a la vez un ser que puede morir a causa de un hombre. La enfermedad de las mujeres que las conduce a la muerte proviene de daños espirituales causados por los hombres: *Dame de coeur*, la contrapartida de *Mme. Venus*, derrama la medicina para no curarse, morir y apartar así del juego a Pedro.

En *Morfina*, de Ambrogi, se describe con precisión la jeringa de la droga y el preciosismo se instala en el retrato de la morfinómana. La escritura desata la posibilidad de un escenario que permite la entrada de nuevos sujetos culturales⁷.

Se podría hablar entonces del intento de postulación de una nueva gestualidad de lo erótico y de los retratos de mujeres como códigos retóricos, que entran en constelación con los anteriores. Hay entonces una atopía del otro, un balbuceo cuando se intenta nombrarlo. La retórica⁸ de lo erótico descansa sobre el estallido de los sujetos que son nombrados por primera vez en la literatura hispanoamericana: la morfinómana y la adúltera, se les confiere rango y existencia en la literatura.

"Lo propio de una tópica es ser un poco vacía", dice Barthes, a medias codificada. Es quizá en ese gesto de construcción de una tópica que no alcanza a constituirse como tal, que balbucea y no se apoya en una taxonomía netamente, que pienso en los modernos trazando esa suerte de estética de la provoca-

ción. Provocación que se organizaría a partir de la cancelación fragmentaria del discurso de la moral victoriana, que es el discurso sobre la sexualidad que rodea esta literatura⁹. Pienso en la coexistencia de algunos poemas de Darío, "Carne, celeste carne de mujer arcilla". Confrontada a Margarita Debayle" o "Mather pulchra", donde se opera una sustitución del culto, la madre es Grecia.

El modernismo como fuerza constructora de nuevas tópicos sobre el amor y las relaciones humanas, se enfrenta con otro que no puede ser nombrado de una sola vez. Confrontarse con la rusticidad del lenguaje, con su anterior nominación, supone situarse en ese límite donde se provoca a partir del diálogo con las tramas anteriores o coexistentes.

En una de las dos geografías que se integran, en la modernidad mejicana y en la revista *Azul*, sería importante trabajar la actitud ante la forma y ante las interrogaciones sociales que tuvo un fragmento de la modernidad en el continente.

La revista *Azul* se funda el 6 de mayo de 1894. El primer número "Al pie de la escalera", firmado por El duque de Job, máscara de Gutiérrez Nájera, dice instaurar una *estética de la obediencia*.

"Y para obedecer ese mandato (el príncipe del arte) galanteamos la frase, repujamos el estilo..."

Se proclama como generación literaria, y admite la coexistencia de los géneros en la revista y postula los límites: "para que no entre la gentuza" estoy de guardia en la escalera, no es de mármol".

La modulación de una *estética de la provocación*, que sin embargo es estética de la *obediencia del arte*, se traza en la explicitación de ausencia de programa: "Nuestro programa se reduce a no tener ninguno..." "Si llueve leeremos, oyendo llover, los libros que huelen a papel húmedo, los que el correo nos trae de Europa y de casa se llevan los amigos".

No hay programa explícito ni manifiesto, pero se dibujan nociones de lo que se entiende por literatura: "el verso es cascada sonora, del rítmico cubrebreo de aquellas notas".

Estar instalado en la modernidad y dar respuestas a las señales del ángel de la historia, desataría la provocación de lo que está canonizado a partir de definir algo que es lábil y sin contornos. Pero la explicitación de ausencia de programa y manifiesto es ya una suerte de postulación de preceptiva literaria.

Desbordar los límites de la nacionalidad también fue parte de esa estrategia de los modernistas mejicanos. En "El arte y el materialismo" Gutiérrez Nájera escribe: "No puede decirse al literato que sólo describa los lugares de su patria". Esta idea de Nájera se instala en *Azul*, la revista es el proyecto cumplido.

La construcción de la mejicanidad en la modernidad constituiría, para esta estética, poder recuperar París como escenario de las narraciones. El cuento "14 de julio" es la señal de que la literatura puede permitirse narrar la

historia de una mejicana en París, México podía y debía ser París en 1890¹¹.

El diagrama de la revista puede leerse como trazado analógicamente al dibujo de un campo intelectual, en el que se desatan polémicas que se modulan como luchas facciosas entre afrancesados y nacionalistas, en el tramado de la organización nacional y la paz porfirista.

Si tomamos la noción de Rama de *poética epocal* para darle otro nombre al modernismo, estamos en el espacio en que las poéticas se construyen en confrontación con otros discursos sociales, con las interrogaciones sociales. En el caso mejicano, veo el modernismo inscripto en los debates acerca de lo nacional y armando allí su poética.

Si la época exige una poética, también exige nuevas actitudes por parte de los intelectuales. El trazado de una ideología estética se juega, a mi parecer, en la interrelación de los postulados del cómo escribir y sus actitudes en los debates que los constituyen como intelectuales.

Así la revista *Azul*, pasa a ser el lugar donde se juegan los nombres y los espacios de consagración, donde se trazan políticas de traducción. La revista constituirá en sí misma un manifiesto.

Alrededor de este diagrama de una parte del campo intelectual de la modernidad mejicana se produce una alteración de las prácticas sociales que están implicadas en la tarea de escribir; los escritores dejan los gabinetes de estudio. El café es un nuevo cenáculo. Si retomamos aquella idea de sustitución de los cultos en la modernidad, leeremos en el desplazamiento del lugar donde se escribe, entendiendo el cenáculo como un espacio que implica un maestro y sus discípulos, la desacralización de la escritura como práctica social. Escribir encuentra otro lugar, se hace profano.

Si las actitudes estéticas son desbaratadas por los efectos de la modernización, también lo son los tramados del imaginario social.

La revista busca un público, y lo constituye en la postulación de un lector modelo. "No entrará la gentuza" supone incluir sólo lo que ese lector quiere leer¹².

No entrará la gentuza diseña también el límite de lo que se imita y lo que se rechaza por las ausencias. Lo no publicable es lo no legible¹³.

En ese desbaratamiento de la idea de lector y autor, lo que es legible y lo que no debe ser publicado ni traducido, no todos toman el mismo discurso que *Azul*: González Prada en Páginas libres, estaría dando a su modo una suerte de preceptiva y así tendería a dar otra idea de lector-autor; "Los talentos que presumen de aristocráticos, los inaccesibles a la muchedumbre, disimulan lo vacío del fondo con lo tenebroso de la forma".

Una lectura incipiente de *Azul* nos muestra a Prada como uno de los ausentes en las publicaciones.

Varios sentidos proliferan en ese recorrido fragmentario de algunos escritos modernistas, de sus actitudes estéticas, de su postulación como intelectuales.

La proyección de una ideología estética, en la no declaración de un programa definido, el intento de construcción de una retórica de lo erótico, con máscaras superpuestas, en la formación de códigos que borran los anteriores y que se despegan de la vieja gestualidad. El trabajo sobre la lengua poética a partir de refugiarse en el pasado de las formas, en todos estos gestos, leo la dinámica de una tradición.

A partir de admitir la multiplicidad, la concurrencia de discursos, muchas veces disímiles: la oda antimperialista, el canto al erotismo, la posibilidad de discurrir con la infancia de la humanidad nos acerca a una lectura del modernismo como fragmento de una época cultural, en la que todo se inquiere y se quebranta, y donde se advierte la refundación de los sistemas de creencias. Los códigos retóricos en estallido, en retirada, en sustitución y diálogo con la literatura universal, imitarían esa señal, por la cual desde el espacio de la literatura se advierte el derrumbe del mundo.

Ese lugar excéntrico se incorpora armándose desde las formas viejas. El lenguaje y su renovación ayudan a mirar el mundo y lo construyen sobre las palabras fatigadas. Hay un vastísimo guardarropas, para tomar la idea de Rama, que se despliega ahora sobre la vasta sintaxis del mundo.

Hablar del derrumbe, del ángel caído, supone recorrer el pasado del ángel. Constituir estratos arqueológicos en la cultura universal y restituirlos para esa geografía distante.

La contemporaneidad elude y no permite una lectura transparente. La posteridad puede dibujar un diseño mejor.

Si Martí declara la urgencia de textos breves es porque sabe que la inmediatez ciega y es confusa, y en su intento de conjunción apuesta a la palabra, buscando una nueva nominación de las cosas.

"No existe documento de cultura, que no sea documento de barbarie, dice Benjamin". Los modernistas pueden ser significados como la inteligencia del fin de siglo hispanoamericano que se pliega a la construcción de una nueva modalidad del pensamiento en Hispanoamérica, y que se hace posible por su incorporación a la trama de la cultura universal.

NOTAS

- * Este trabajo ha sido discutido en el marco de un seminario para docentes dirigido por el Profesor Née Jitrik en la Escuela de Letras de la UNR, en julio de 1988.

1. RUBEN DARIO, *Cantos de vida y esperanza*, "A Roosevelt".
2. Cf., *Romancero general*, Colección Rivadeneyra, Madrid, 1849.
3. La escritura regida por la metáfora de la ley religiosa se diseña en *Libertad ala de la industria*. La industria se señala como la "religión" de la libertad.
4. F. NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial.
5. BAUDELAIRE, Ch., *Les fleurs du mal*, Gallimard, París, 1972.
6. El poema de Víctor Hugo convoca una historia de amores contrariados que se teje como una suerte de narración con moraleja para apartar a los jóvenes de lo no permitido por la moral del XIX.

7. Parece relevante recordar de *El poeta frente a la modernidad*, de A. Rama, la alusión a la mujer burguesa y su confinamiento al interior, como lugar compensatorio frente a la sordidez del mundo industrial.
8. Cf. entre otras, pp. 42, 43, R. BARTHES, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, 1986.
9. Cf. entre otras, pp. 155 ss, *Historia de la sexualidad*. I. El discurso sobre la sexualidad, en el fin de siglo europeo despliega una profusa tipología de enfermedades sexuales. Charcot es el discurso científico más importante de la época. Revisando algunos números de *La Nación*, 1893, vimos aparecer el nombre de Charcot varias veces en notas acerca de sus estudios sobre la histeria femenina.
10. *Al pie de la escalera* está firmado por Gutiérrez Nájera y por Duffau, que adopta para la revista el pseudónimo de Petit Bleu.
11. Toda una ideología liberal estaba presidiendo la posibilidad de esa literatura, que se enmarca a su vez en las polémicas nacionalismo/modernismo. Habría que continuar la indagación de los efectos de la polémica, incluso después de 1887. Amado Nervo se enfrenta con Salado Alvarez quien declara la imposibilidad de instauración del decadentismo en México. Nervo responde que en la constitución liberal y con total desprecio de las masas, con manifiesta repugnancia a las clases acomodadas establecimos la independencia de la Iglesia y del Estado, laicizamos la enseñanza oficial y con ostensible oposición de los mejicanos, poseemos ferrocarriles y telégrafos. En la polémica, Nervo parece hacerse responsable con otros de la construcción del país.
12. Supone un lector modelo que pueda leer un poema de Leconte de L'Isle enteramente en francés.
13. Las publicaciones organizan un sistema de lecturas, se publica a los pares y a algunos maestros, como Ignacio Altamirano. Se elige a los extranjeros, Loti, Goncourt, Baudelaire, D'Annunzio, Mark Twain. De los modernistas predominan las publicaciones de Darío, Del Casal, Chocano y Martí. Las citas de escritores apuntan a señalar una red ético-estética de la revista.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977.
 BARTHES, R. *S/Z*, Paris, 1970.
 BENJAMIN, W. *Angelus Novus*, Ed. Sur, Barcelona, 1971.
 FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad*, I, Siglo XXI, México, 1977.
 GUTIERREZ GIRARDOT, R. *El modernismo*, Montesinos, Barcelona, 1983.
 GUTIERREZ NAJERA, M. *Cuentos completos*, F. C. E., México, 1958.
 MARIATEGUI, J. C. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Bib. Amauta Lima, 1972.
 MARTI, José, *En las entrañas del monstruo*, C. Estudios Martinianos, La Habana, 1984.
 MARTI, José, Prólogo al Poema del Niágara de Pérez Bonalde.
 MARTINEZ, J. C., *La expresión nacional*, Ed. Oasis, México, 1984.
 NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, 1985.
 RAMA, Angel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Fundación A. Rama, Montevideo, 1985.
 RAMA, Angel, *Indagación de la ideología en la poesía*, en Lit/sociedad, Hachette, Bs. As. 1982.
 RAMA, Angel, *Rubén Darío y el modernismo*, Edic. del Norte, Hannover, 1984.
 RAMA, Angel, *El poeta frente a la modernidad*, Lit. y clase social, Folios, Bs. As., 1983.
 REAL DE AZUA, C., *Modernismo e ideologías*, Revista Punto de Vista, Nov. 1986.
 SARLO, B., *El imperio de los sentimientos*, Catálogos, Bs. As., 1980.

**RETORICA Y DECIR INSTITUCIONAL:
LA ORATORIA CICERONIANA**

LELIA I. AREA - ALBA DELLEPIANE - LILIANA I. PEREZ - PATRICIA G. ROGIERI

"... *lingua suspecta*..."

Orator, XLII, 145

"(*commovere*) ... *in quo sunt omnia*"

De Oratore LII, 215

"... *cum ipsum illud verum tamen in occulto lateret*"

Orator LXXI, 237

La oratoria ciceroniana se constituye como un saber conformado a partir de otros saberes, como un espacio a determinar, un lugar de circulación y redistribución de saberes que operan con intencionalidades específicas. Su delimitación implica la posibilidad de ser pensado como un discurso fisurado frente a la retórica aristotélica. Esta expone el lugar de la totalidad, de la completud, donde el saber retórico funciona de manera independiente de la filosofía y cuyos límites pueden ser establecidos en un tratado —que pretende abarcar esta totalidad—.

Abordar desde este horizonte la oratoria ciceroniana implica una operación de desbrozamiento: a partir de la lectura de su producción retórica es posible configurar el "ars oratoriae". Un objeto no definido que deberá ser conformado por medio de esta operación. Cada texto constituye la pieza que sólo junto a las otras forma a manera de mosaico este objeto.

Delimitamos así dos series: A) "De Oratore", "Orator", "Brutus", y B) "Partitiones Oratoriae", "De Inventione", "Topica", "De Optimo Genere Oratorum". La primera se funda en torno de la figura del orador, considerando un lugar axial por la oratoria ciceroniana. El modelo platónico es la estrategia que permite a la argumentación sobre la oratoria no anclarse manifiestamente en la voz del auctor-Cicerón sino enmascararse en las voces de otros oradores. La segunda serie (partes formales de la oratoria) expone el modelo del tratado, donde la figura del auctor recupera y formaliza lo establecido en la tradición oratoria.

Privilegiamos la primera en función del reconocimiento de una estrategia explícita en el texto ciceroniano: la de la operación metonímica de dar cuenta de una totalidad a través del fragmento¹ En ella Cicerón diseña dos espacios: uno formal —perceptivo— y otro discursivo —de actualización— que el orador pone en juego en cada oratorio.

El espacio formal. La tranquilidad cósmica

El espacio formal, pensado como fuente y completud, produce una instancia de tranquilidad, de crédito, de certeza, y aparenta ser inmodificable a lo largo de la historia.

Así, en él se organizan los saberes desde una perspectiva formalizada donde se puede establecer:

- *El lugar de lo decible*, de la formulación de normas precisas que permiten reglar el *bene dicendi*, organizado a partir de categorías que constituyen el ars: protagonistas, tópica, número, género.
- *El lugar de la Tradición retórica*, de lo Jurídico, de la Historia, de la Filosofía, de la Religión, de lo Poético, de la Doxa, de las "Mores Maiorum". Esta totalidad institucionalizada, *la Ley, la Sanción*, no puede ser puesta en escena sino a través del trabajo del orador.
- *El lugar del contrato*, donde la Ley impone una red de legitimaciones en la que la instancia orador-auditorio está preestablecida. La República legitima esta instancia como práctica institucional y le otorga al orador la eficacia oratoria de la persuasión.

"Nec enim in constituentibus rem publicam nec in bella gerentibus nec in impeditis ac regum dominatione devinctis nasci cupiditas dicendi solet. Pacis est comes otique socia et iam bene constitutae civitatis quasi alumna quaedam eloquentia" (Brutus, XI, 45)².

En consecuencia, es el *Lugar del Saber, de lo Uno, de lo Inmutable*, establecido en el orden institucional, el que aparece como una esencia siempre presente, cosmos organizador del caos, que permite ficcionalizar la posibilidad de pensarlo todo, de decirlo todo.

El espacio discursivo. La teatralidad del cosmos

Si el espacio formal puede ser pensado como una instancia de tranquilidad basada en la certeza de lugares prefigurados, el discursivo borra su intranquilidad constitutiva por medio de la aparente armonía en el decir del orador. Este lugar del parecer se presenta como una puesta en escena³ y produce la ilusión de homogeneidad al teatralizar el cosmos. Es una simulación sostenida por la trilogía artificio-apariencia-efecto. Su armonía no es más que un artificio en segundo grado, cuya función discursiva es borrar el trabajo que la produce y presentar el decir como no dicho.

"Neque vero mihi quicquam, inquit, praestabilius videtur quam posse dicendo tenere hominum coetus, mentis adlicere, voluntates impellere quo velit, unde autem velit deducere" (De Oratore, Liber I. VIII-30)⁴.

De este modo, la palabra oratorio existe en función de su eficacia. A

partir de ésta se establecen dos instancias tanto en el espacio formal como en el discursivo:

- la del presupuesto de que el par ordenado orador/auditorio existe en función de un contrato preestablecido (donde uno habla mientras el otro espera ser persuadido);
- la del acto oratorio, en el que se vela el par ordenado y se simula una relación dialéctica de mutua presuposición de existencia (donde no hay orador sin auditorio ni auditorio sin orador).

Configurada como el “ars bene dicendi ad persuadendum”, la *utilitas* ciceroniana ressignifica el bene dicendi al considerar la finalidad de la palabra elocuente en una *bene* sólo asignable a aquella que persuade.

Así, la elocuencia no está fundada sólo en la categoría de lo bello sino también en la de lo útil: *bene dicendi es persuadiri* dado que persuadir es bien decir.

El orador deberá ejercer una fuerza producida por el parecer del discurso y cuya finalidad está en la captación de la voluntad del auditorio. Ser persuadido implica ser atraído, perturbado por la ilusión que genera la palabra. Podríamos decir, entonces, que el espacio del auditorio es el del *iluso* que cede ante el poder de convicción de la espectacularidad que pone en juego el orador⁵.

“Argumentum ratio ipsa confirmat, simul atque emissum est, adhaerescit; illud autem genus orationis non cognitionem iudicis, sed magis perturbationem requirit, quam consequi nisi multa et varia et copiosa oratione et simili contentione actionis nemo potest. Qua re qui aut breviter aut summissis dicunt, docere iudicem possunt, commovere non possunt: in quo sunt omnia” (De Oratore, Liber II. 214-215)⁶.

“Satis id est magnum quod notes praestare, ut in iudiciis causa, quamcumque tu dicis, melior et probabilior esse videatur; ut in contentionibus et sententiis discendis ad persuadendum tua plurimum valeat oratio; denique ut praesentibus diserte, stultis etiam vere videaris dicere” (De Oratore, Liber I. 22)⁷.

Sostenida la simulación en la trilogía artificio-apariencia-efecto, y siendo su lugar el acto oratoria, podemos determinar la serie ilusionista-ilusión-iluso, donde la ilusión se construye en el espectáculo. Si, como dice Barrault, teatro es el arte del Ser Humano en el Espacio, en el Presente, en el Cambio, el Movimiento y el Ritmo, simultáneamente, la palabra elocuente sólo puede pensarse como *palabra representada*, como palabra-en-representación. De modo tal que el juego ejercido por el orador es doble y se desarrolla en dos dominios: uno, el terreno del foro donde la palabra elocuente pone en relación orador y auditorio, y el otro, el de la elocuencia misma donde gesto y verosímil disputan su eficacia a partir del efecto.

“Itaque quom ille discessit, tris personas unus sustineo summa animi aequitate: meam, adversaris, iudicis” (De Oratore, Liber II. 102)⁸.

Puesta en escena simulada a partir de un orador que actúa borrando su actuación en el límite de la estética teatral y la moralidad.

“Ut igitur in eius modi re quae mendacio nixa est, quae ad scientiam non saepe perveniat, quae opiniones hominum et saepe errores aucupetur, ita dicam si causam putatis esse cur audiat”. (De Oratore, Liber II. 30)⁹.

“Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cumconstet e voce atque motu” (Orator XVII. 55)¹⁰.

La palabra elocuente se inscribe y ressignifica en el cuerpo, la voz y el movimiento del orador, creando a su vez un perpetuo parecer verdadero; persuade en función de verosimilizar, tanto en el nivel del decir como en el de lo dicho, al actualizar el discurso de la opinión común. La palabra-en-representación pertenece al decir; su efecto borra el artificio de producción y la presenta como puro espectáculo. El nivel de lo dicho, por su parte, actualiza el sentido común de una época, lo socialmente aceptado, la ley, la norma.

De la institución a la función

Desde su lugar de estatismo, de esencialidad, el espacio formal —a través de sus instituciones— fiscaliza a quien ha investido como portavoz. Esta vigilancia genera sus propios mecanismos de reaseguro dado que ese portavoz debe probar, ante los otros y ante sí mismo, la vigencia de la investidura que le fuera delegada como agente social de su época. Época que lo piensa en los umbrales de la institucionalización de lo que se permite decir y le otorga la capacidad de diseñar lo que debe decir.

Así, el orador ciceroniano manipula los saberes circulantes de la Roma Republicana del siglo I A.C., saberes que sostienen las instituciones puestas en crisis por las luchas civiles.

Se instaure, de esta manera, un juego de reglas precisas cuya infracción se castiga con la pérdida de credibilidad: un orador sin crédito no tiene lugar en un espacio social que se basa en el crédito y en el poder de la palabra.

“Ex quo perspicuum est, quod optimo dissimillimum, id esse deterrimum” (De Optimo Genere Oratorum, I, 4)¹¹.

Juego de controles actualizado en cada instancia por el contrato institucional. Un contrato no concertado entre personas sino instituido como lugar social.

El contrato determina agentes y dominios; conduce a la conformación de una función construida en un umbral donde el orador se perfila a la manera de otros agentes sociales como el poeta, el actor, el filósofo, el jurista, diferenciándose siempre de ellos. Es decir, deberá conocer la preceptiva poética, pero no ser poeta; las leyes de razonamiento del filósofo, sin serlo; del derecho¹² las zonas sujetas a controversia, sin ser jurista, pudiendo entonces manipular estos saberes con el objeto de sorprender a quienes los presuponen pero todavía no los han escuchado decir.

La función-orador atraviesa el texto ciceroniano, encontrando su dominio en el horizonte de lo óptimo, sin permitir una gradación posible de la eficacia de la palabra. O se es óptimo o no se es orador. Esta función no es cuestión de grado: exige excelencia. Así lo piensa la institución, así lo asume quien tiene la capacidad de hacerlo, así es abandonada por quien pierde o carece de esa capacidad.

El contrato entre la institución republicana y la función-orador se establece, entonces, a espaldas del auditorio, que por ignorarlo puede ser persuadido.

La palabra elocuente entra en escena, teatralizando la Tradición Retórica, lo Jurídico, la Historia, la Filosofía, la Religión, lo Poético, la Doxa, las "mores maiorum", a través de ese portavoz, que como agente social, la asume y verosimiliza en función de su utilidad social.

Es así que desde un umbral que simula ser originario en la circulación de los saberes, la oratoria ciceroniana se presenta como habiendo presupuesto todo, como habiendo pensado todo.

Sin embargo sólo podrá ser dicho lo que ya ha sido pensado por la Institución. Quien no transgrede la frontera será legitimado en un espacio de aparente libertad; una vez transgredida, no hay lugar en ese espacio social para el orador ya que el desborde siempre está controlado.

NOTAS

1. "...el fragmento... es finalmente un género retórico, y la retórica es esa capa del lenguaje que mejor se presta a la interpretación, al creer que me disperso lo que hago es regresar virtuosamente al lecho del imaginario". (Roland Barthes por Roland Barthes).
2. "En efecto, ni en los que gobiernan la República, ni en los que dirigen las guerras, ni en los preocupados y ganados por la voluntad de los reyes suele tener origen el deseo de decir. Precisamente la elocuencia es compañera de la paz y aliada del sosiego y, finalmente, casi alumna de la ciudad bien organizada".
3. "(Al pasar al teatro, la escena se domeña: el teatro la doma, al imponerle que termine: una detención del lenguaje es la más grande violencia que puede hacerse a la violencia del lenguaje)". Roland Barthes por Roland Barthes.
4. "Verdaderamente nada me parece más excelente, dijo, que poder con la palabra gobernar las asambleas de los hombres, atraer los entendimientos, mover las voluntades hacia donde se quiera y, por lo tanto, apartarlas de donde se quiera".
5. "Incapaz de volverse convincente, es sin embargo la convicción misma del otro lo que convierte a éste en un ente de teatro y lo que lo fascina. Exige al actor que le muestre un cuerpo convencido, antes que una pasión verdadera" (op. cit.).
6. "La razón misma confirma el argumento, ni bien éste se ha admitido se adhiere a él: luego, aquel género de discurso no busca el conocimiento del juez sino más bien la perturbación, que nadie puede obtener si no es tanto con un discurso extenso, colorido y rico como con un esfuerzo semejante de la "actio". Por esto, quienes dicen o seca o pobremente, pueden enseñar al juez, no pueden convencerlo, en lo cual residen todas las cosas.

7. "Es suficiente que puedas garantizar con fuerza esto: que en los juicios, la causa, cualquiera que tú defiendas, parezca ser la mejor y más probable, que tu discurso valga muchísimo para persuadir en favor de las arengas y en las sentencias; finalmente, que para los prudentes parezca que hablaste con elocuencia, y aún más, para los necios parezca que hablaste con verdad".
8. "Así, cuando aquél (el cliente) se ha alejado, represento yo solo con suma igualdad de ánimo, tres personajes: el mío, el del adversario, el del juez".
9. "Como en un asunto de este tipo, que se funda en la mentira, que muchas veces no llega a la ciencia, que acecha las opiniones de los hombres y a menudo los errores, de la misma manera os hablaré, si consideráis que la causa es tal como para escucharla".
10. "En efecto, es la acción casi una cierta elocuencia del cuerpo, ya que consta de voz y de movimiento".
11. "A partir de esto lo evidente es que el desemejante del óptimo, ése es el peor orador".
12. "Entonces es lícito para el orador ignorar aquella parte del derecho no controvertido, que sin duda es la parte mayor".
13. Las traducciones del latín fueron hechas por la Prof. Lilibiana Pérez.

BIBLIOGRAFIA

- ANGENOT, Marc: "Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social" en "Texte" *Revue de Critique et théorie littéraire*, 1984, Les éditions Trintexte, Canadá. (Traducción de la cátedra Análisis y Crítica II, Fac. de Humanidades y Artes, U.N.R.)
- ARISTOTELES: *Retórica*. Porrúa, México. 1945.
- BARRAULT, Jean Louis: "Reflexions sur le theatre". Vautrain. París. 1949 (hay traducción en español).
- BARTHES, Roland: "El efecto de lo real" en *El susurro del lenguaje*. Paidós. Buenos Aires. 1987.
- *Investigaciones Retóricas I - II* EBA. Barcelona. 1982.
 - *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós. Barcelona. 1978.
- BOURDIEU, Pierre: *¿Qué significa hablar?*. AKAL. Barcelona. 1985.
- BURGELIN, Oliver: "Intercambio y deflación en el sistema cultural" en *Lo verosímil*. AAVV. Tiempo Contemporáneo. Bs. As. 1970.
- CICERON, M. T.: *De oratore*. Les Belles Lettres. París. 1927.
- *Orator*. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. London. 1952.
 - *Brutus*. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. London. 1952.
 - *Partitiones Oratoriae*. Les Belles Lettres. París. 1927.
 - *De Inventione*. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. London. 1952.
 - *Topica*. Les Belles Lettres. París. 1927.
 - *De Optimo Genere Oratorum*. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. London. 1952.
- DE MARINIS, Marco: *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Gruppo Edit. Fabbri. Bompiani. Milano. 1982.
- LAUSBERG, Heinrich: *Elementos de Retórica Literaria*. Gredos. Madrid. 1983.
- KRISTEVA, Julia: "La productividad llamada texto" en *Semiótica*. Fundamentos. Madrid. 1981.
- VIGNAUX, Georges: *La argumentación*. Hachette. Bs. As. 1986.

UN ESPACIO DE RUPTURA DEL VEROSIMIL DRAMÁTICO EN PLAUTO: LA MATRONA

DARIO MAIORANA - LILIANA PEREZ
ALDO PRICCO - BEATRIZ RABAZA

Ciertas claves, inscriptas en el contexto sociopolítico romano de los siglos III y II antes de Cristo permiten observar la aparición y funcionamiento del personaje de la "matrona" en la palliata plautina.

La elección de este rol no es arbitraria, no se propone clausurar ni agotar el examen de los tipos dramáticos, sino más bien indagar ciertas recurrencias advertidas en uno de ellos, apoyándonos en un corpus que juzgamos suficiente.

No se trata de resolver, entonces, una problemática sino de abrir una instancia de discusión acerca de los fundamentos pertinentes a la especificidad de la labor de Plauto más allá de las limitaciones de una mera traducción. En otras palabras, en lo que respecta a la "originalidad" del dramaturgo, intentamos dar cuenta de uno de los rasgos de aquélla, llevando a cabo una entrada que apela a focalizar la verosimilitud registrada según los discursos que, a nuestro entender, remiten a relacionar texto y extratexto.

Para alcanzar nuestro objetivo recurrimos a un relevamiento de material discursivo dramático, histórico y crítico, a fin de producir una lectura coherente de la tópica en cuestión.

Teniendo en cuenta la definición de verosimilitud dramática de Littré (cf. "La escritura liberadora: lo verosímil en la "Jerusalén liberada" de Tasso, de Genot, G.: en "Lo verosímil", Buenos Aires, T. Contemporáneo, 1973), podemos decir que en la comedia latina el extratexto fundamental es el de la comedia nueva griega y ésta opera según el verosímil genérico (formal) que le impone la poética aristotélica y el que imprimen los discursos históricos y políticos-filosóficos de la época (su extratexto).

En la lectura que hace Plauto de la Comedia Nueva Griega, más allá de mantener básicamente, como se ha señalado, el extratexto de la comedia nueva¹, hay un lugar de ruptura de la convención más claro que otros posibles, y ese lugar es el del tratamiento de uno de los personajes plautinos: "la matrona", que por cuestiones que intentaremos abordar, permite insertar como una cuña los discursos políticos, históricos, morales de Roma en su transición del siglo III al II a. C., y no ya los de la sociedad griega.

Sabemos que la producción dramática cómica del helenismo realiza un viraje en sus tópicos respecto de la Comedia Antigua. Si ésta se apoya en la estructuración de sus intrigas sobre una visión del mundo político y social de su tiempo para procesar desde esa perspectiva particular una sátira, aquélla, cer-

cada, censurada, condicionada por las variantes históricas que no permiten una proyección sobre el campo eminentemente político, se ve obligada a buscar otros referentes para configurar sus fábulas. De modo que la vida doméstica, cierta estereotipación de conductas cotidianas, devienen asunto de la Comedia Nueva, aportan las situaciones básicas que a partir de un ordenamiento especial conformarán las distintas piezas.

Así en las convenciones atenienses, algunos de sus protagonistas juegan el rol de referentes propios de la Comedia Nueva. Las ya conocidas frecuencias de la máxima moral, del uso del monólogo, del tratamiento de ciertos problemas contemporáneos, de las escenas del reconocimiento, del prólogo aislado y otros puntos, nos llegan no desde el corpus griego sino de reelaboraciones del mismo, de traducciones que los comediógrafos latinos llevan a cabo donde no está totalmente delimitada la fusión de más de un original o la operación sobre "lugares comunes". De hecho, entonces, que la confrontación entre Comedia Latina y Comedia Nueva, y por consiguiente la dinámica entre ambas, tendrán que partir de una hipótesis, de una reconstrucción del universo de relaciones de la original, de una descripción de los posibles modelos actanciales, que permita establecer las rupturas entre ambas, la elaboración de pautas que hacen a la producción de Plauto.

Así como las condiciones históricas del helenismo contribuyeron a que la Comedia Griega buscara otros registros de ficción, cimentados en el "carácter" y su mostración, el contexto de la Comedia Latina influyó para la elaboración de ciertos discursos morales típicamente romanos, como mencionamos anteriormente.

Podríamos establecer, entonces, un esquema general referido a la estructuración de roles de la comedia plautina basado en el juego de un eje fundamental dado por la oposición "esclavos-libres", a su vez cortado transversalmente por el contraste sexual "hombres-mujeres" y en relación de complementariedad con otro eje que opone en edad "viejos-jóvenes".

Las relaciones de antagonismos o de sinagogismo entre los agentes que participan de dichas dicotomías señalan el desarrollo de los conflictos domésticos, los que transitan los "loci communes" del enredo, del "ser" y "parecer" obstaculizando las relaciones amorosas, el rapto originador del caos y la anagnórisis desencadenante del cosmos.

Las líneas actanciales que se cumplen implican el funcionamiento de reconocibles máscaras que, en la medida en que obtienen coherencia, no sólo de su existencia dramática sino también de su condición de correlato de ciertos "ethé" sociales, y de acuerdo con los ejes trazados modulan la conducta no progresiva de un senex, de un adulescens, de una puella o virgo, de un miles, de un servus, de una scortum, entre otros. Sin embargo la referencialidad de los roles sociales y actanciales griegos en el entorno dramático común de comedia nueva y palliata se ve quebrada en el comportamiento de un personaje que escapa de la versión-traducción latina. Dentro del exotismo y distanciamiento del ambiente ateniense ostentado, la "matrona" impone una nota típicamente romana asociada menos a un rasgo extranjero que a las "mores maiorum"

En las instituciones familiares romanas la mujer legítima va a ocupar, a pesar de las normas jurídicas, un puesto mucho más importante que en Grecia. Así como las creencias domésticas y agrarias se concentraron bajo la autoridad de los colegios sacerdotales, del mismo modo el derecho familiar establecido en las manos del hombre se va a fortificar con la intervención femenina que opondrá al *summum ius* la nueva noción del “deber”, ese deber que transforma la vieja condición griega del “gineceo”. La mujer asume sus deberes y adquiere una autoridad personal, un prestigio, un rango al lado del marido, en contradicción aparente con la letra rigurosa de la ley arcaica.

Al mismo tiempo observamos que aquellas máscaras femeninas que no se incluyen en el paradigma “matrona” participan en acción, por lo general, a través de discursos referidos: discursos de un “afuera”, “traídos” por otro personaje pero no sujetos a la ostentación del texto espectacular, como una variante de “sanción de presencia”.

Así se destaca, por sobre los otros roles femeninos, la figura de la “matrona”, de la mater familias, compañera del marido en los trabajos y el consejo; mientras aquél orienta su actividad a la expansión mediterránea, Guerras Púnicas mediante.

En Plauto, en ocho de las veintiuna obras que llegaron a nosotros —*Fabulae Varronianae*— aparecen matronas cuyos discursos, que a continuación consignamos, trazan las cualidades de éstas y se enmarcan en grandes líneas isotópicas asociadas a los componentes fundantes de las “*mores maiorum*”.

1. Amor al esposo:

Alcumena constituye, en *Amphitruo*, el modelo más acabado de las condiciones de vida de la esposa romana ideal.

Al despedirse de Júpiter, creyéndolo *Amphitruo*, dice:

529 ALC. *lacrimantem ex abitu concinnas tu tuam uxorem.*

Obsérvese la relación que establece el participio con el sintagma “*uxorem tuam*”, al mismo tiempo que su ubicación en el verso.

Más adelante dice hablando consigo misma:

640 ALC. *Sola hic mihi nunc videor, quia ille hinc abest quem ego amo praeter omnis.* Donde la función de sí misma como alocutario en una convención tan frecuente en el teatro plautino, el soliloquio, redundando en un texto que se dirige hacia sí mismo, destacando el sometimiento de su amor, su deseo al deber, impartiendo el concepto romano de “*potestas*” del hombre frente a cualquier miembro de la familia.

1.1. Amor al esposo y cumplimiento del deber.

De la misma manera *Panphila* en *Stichus*, impone también el concepto de “*potestas*”; la *pietas* somete al amor.

7 PANPH.

*Nostrum officium
nos facere aequomst,
neque id magis facinus
quam nos monet pietas.*

1.2. Amor al esposo, pero subordinado al amor al padre.

También *Panphila* en *Stichus* dice:

96 PAN. *Numquam enim nimis curare possunt suum parentem filiae*

quem aequiust nos potioem habere quam te? . Postidea, pater, viros nostros, quibus tu voluisti esse nos matres familias?

El primer amor es el que se brinda al “*pater*”, primero en el tiempo y primero en importancia, ya que el “*pater familias*” es el dueño y jefe del hogar, el que marca las costumbres, distribuye los trabajos, transmite los lares y penates y decide, en el caso de las mujeres (quibus tu voluisti...) el marido que les va a tocar. Luego seguirá el amor al esposo (*viros nostros*) pero siempre subeditado al del padre, aunque la mujer esté en otra casa, en otra familia, con otros lares y penates.

En estos tres versos, ciertas palabras juegan un rol importante. Aparecen los principales términos de parentesco: “*parentem*”, “*filiae*”, “*pater*”, “*viros nostros*”, “*matres familias*”.

En lo que respecta a *padre*: se encuentran las palabras que complementan el rol paterno: “*parentem*”, “*pater*”. Decimos complementan porque “*parentem*” se refiere a la paternidad física, es equivalente a “*genitor*” mientras que “*pater*” tiene el valor de jefe de la casa y de la unidad social y jurídica².

Además “*filiae*” aparece junto a “*parentem*” y sabemos que el patronímico, para precisarlo iba acompañado siempre del nombre del padre en genitivo, no del de la madre³.

Obsérvese también el juego: “*parentem filiae / pater viros*”. En la relación esposa (*filiae*) — esposo (*viros*), la palabra “*filiae*” va unida a “*parentem*” que ya dijimos representa el parentesco físico, y la palabra “*viros*” unida a “*pater*” que resume el valor social.

2. Amor a la Familia, marcado como una tendencia a un sentido de “*gens*” que se privilegia otorgando a la agrupación familiar la calidad de integradora de lo fragmentario.

Eumonia, en *Aulularia*, trata de servir en todo a su familia. En primer término, se preocupa por su hermano Megadoro instándolo a que se case y toma la iniciativa de buscarle una mujer para procrear hijos.

147 EUM.

*Quod tibi sempiternum
salutare sit, liberis procreandis...*

La prosperidad, salud y salvación que provienen del matrimonio están marcados por el adjetivo “*salutare*”, al cual complementa “*sempiternum*” que indica el carácter eterno de dicho beneficio. La presencia del dativo refuerza la calidad de Megadoro como beneficiario de la acción de casarse a la vez que la construcción de gerundivo indica claramente la finalidad del matrimonio: procrear hijos.

Luego, cuando se trata del amor de su hijo, no duda en interceder en su favor, para satisfacer los deseos del joven:

694 EUM. *Ei hac intro mecum, gnate mi, ad fratrem meum*

ut istuc quod me oras / efficiam tibi / impetratum ab eo auferam.

El deber de la matrona de velar por sus hijos está fuertemente marcado por los verbos “*auferam*” y “*efficiam*”. Estos dos elementos más la construcción “*ab eo*” remiten a la acción de *Eunomia* para conseguir de su hermano

lo que el hijo, beneficiario claramente marcado por el dativo, le reclama. El vocativo "gnate mi", plantea el lugar de Eunomia como madre y el deber que cumplir.

En ambas ocasiones Eunomia actúa de acuerdo con su condición de "mater" y ejerce la función del "tipo" tercero instigador de la vinculación sexual, pero sin el objetivo de una obtención material, como las "lenae" de otras fábulas.

Artemona, en Asinaria, se siente responsable de la moralidad de su familia y de su hogar y por eso se altera por la conducta de su esposo y lo acusa de corromper a su hijo.

867 ART. *is apud scortum corruptelae est liberis, lustris studet.*

En estos versos Artemona contrapone el hogar, espacio de la "mos maiorum", con el exterior, indicado por el locus ubi y connotado como corrupto. Además el verbo "studet" acompañado del dativo "lustris" plantea el abandono del marido de las "mores maiorum", hecho que origina el reclamo de Artemona.

Por último el verso 875:

875 ART. *Is etiam corruptus porro suum corrumpit filium* indica claramente el carácter "corruptus" del esposo y el peligro que su "corruptela" introduce en el hogar: corromper al hijo. Este elemento adquiere sentido pleno si se lo compara con la construcción de gerundivo del verso 147 de Aulularia, mencionado anteriormente.

La "matrona" aparece como el signo de cohesión de la familia y en este sentido adopta el rol de custodio y salvaguarda de los vínculos familiares y de las virtudes y bienes del matrimonio y el hogar.

3. Amor a la Patria⁴.

Alcumena manifiesta su sentimiento patriótico deleitándose con el triunfo de Amphitruo y declarando que la "virtus" es el premio óptimo que contiene en sí todo: la libertad, la seguridad, la existencia, la fortuna, los parientes, la patria, los hijos.

648 ALC. *Virtus praemium est optimum,
libertas, salus, vita, res et parentes, patria et prognati
tutantur, servantur.*

Virtus omnia in sese habet, omnia adsunt bona quem penest virtus.

La palabra "virtus" aparece al comienzo y al final de estos versos seleccionados como una pinza retórica que encierra todo, todo lo que pueda considerarse importante para sostener las "mores maiorum", ennoblecer la república y justificar la ausencia del marido, cuando esa ausencia significa beneficio para la patria.

La congerie del verso 650 culmina con la aliteración de tres palabras asociadas semánticamente: parentes - patria - prognati, que marcan exhaustivamente al sentimiento, por parte de la matrona, de su amor al sometimiento de la patria y del deber, sentimiento, por otra parte, noble y romano, estableciendo una rígida jerarquía⁵

Alcumena soporta todo, la ausencia de su marido, el dolor de su parti-

da, ya que la alegra el saber que venció a los enemigos y que regresa a su hogar cargado de gloria.

643 ALC. *...perduellis vicit et domum laudis compos revenit:
id solacio est.*

En forma contrapuesta, Alcumena en la versión de Moliere (I, 3), inserta en otro contexto, pero respondiendo a un diálogo intertextual, se construye como una "gran dama" de la Francia del siglo XVII y somete cualquier otro sentimiento a su amor⁶.

4. Cualidades de la matrona.

Panphila en Stichus, a una pregunta del padre de cómo debía ser la mujer perfecta, responde:

113 PAN. *Ut, per urbem quom ambulent,
omnibus os capturent, nequis merito male dicat sibi.*

donde se confirma una constitución de rol atribuido desde el espacio masculino.

Y, por último, el discurso de Alcumena resume acabadamente las cualidades de la "matrona", su dote moral:

839 ALC. *Non ego illam mihi dotem duco esse, quas dos dicitur,
sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem,
deum metum, parentum amorem et cognatum concordiam,
tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosim probis.*

Vemos aquí nuevamente una congerie que va a desarrollar la "dotem", como antes lo hiciera con la "virtus", en el verso 650, paralelismo estructural y de sentido significativo.

Este recorrido nos lleva a preguntarnos a qué obedece el desajuste entre la matrona de Plauto, sus virtudes y su asignación de comportamientos sociales, leídos como históricos, y el extratexto de la Comedia Nueva. Podemos postular algunas hipótesis respecto de lo planteado.

En el contexto de la Roma de los siglos III y II a. C. podremos encontrar ciertas claves de abordaje del problema.

La palliata plautina fue escrita en un período de transición socio-político cultural, en el marco del proyecto de expansión de la Roma republicana. Dicho período transcurre durante el desarrollo de la I y II Guerra Púnica que, como hecho fáctico, contribuyó al proceso de cambio de una Roma austera, basada en la férrea autoridad del "pater familias", la vigencia de las "mores maiorum" y una economía agrícola-pastoril, a otra Roma, de costumbres más relajadas por el contacto directo con la cultura helenística que se sostendrá por un sistema de explotación esclavista y el surgimiento del latifundio.

El carácter de simpleza y austeridad generado por el sistema social republicano posterior a la expulsión de los Tarquinos⁷ posibilitó la conformación de un ejército de ciudadanos capaces de abandonar sus tareas rurales o urbanas "cuando la guerra llamaba al templo de Iano". Dicho ejército se constituyó en instrumento fundamental del proyecto expansivo de la república, sirviendo así al Senado que, gobernando en la práctica las relaciones exteriores y militares, era el motor del proyecto.

La situación generada por las guerras contra Cartago produjo el alargamiento de las campañas militares, con el deterioro consecuente en la "res rustica"⁸. Se añade al deterioro mencionado el ingreso al campo social de grandes contingentes de esclavos (si bien la categoría jurídica y económica ya existía, su lugar en el sistema de relaciones sociales no era aún relevante) que se constituyeron en mano de obra barata para el cultivo de los campos, los cuales progresivamente se iban concentrando en manos de los nobles, conformando latifundios.

El fenómeno del latifundio y de su contraparte, la desaparición de la pequeña propiedad rural, se origina en la gran cantidad de capitales líquidos provenientes de los botines de guerra y en el dominio político de la nobleza, que tenía acceso exclusivo al "ager publicus".

Como consecuencia de este cambio en el sistema económico, las masas de campesinos arruinados, fueron a desembocar en la urbe y se constituyeron así en la clientela parásita de los nobles propietarios. Clientela que vivía de la protección de la aristocracia y otorgaba a cambio su apoyo electoral y político.

Además de favorecer este cambio económico-social, las guerras púnicas posibilitaron un contacto directo de los ciudadanos, fundamentalmente a través de los soldados y los esclavos, con la cultura helenística. La domus urbana se convierte en una gran construcción articulada y amueblada con un refinamiento hasta ese momento desconocido; cambiaron las costumbres de la cocina, aumenta el número de platos que además introducen los vinos griegos, los peces del Ponto, entre otros. Ennio a imitación de un poeta griego, escribió un poema gastronómico. El "cocus" reemplaza a la matrona en el oficio de cocinar para la familia, y en el año 171 a. C. aparece el panadero como profesión. (cf. Kovaliiov: Historia de Roma. Madrid, Akal, 1979). Este contacto empezó a socavar el rudo y primitivo estilo de vida republicana y ocasionó el deterioro de la autoridad del "pater familias", el intento de emancipación de la mujer⁹, la disminución del número de matrimonios, el aumento del divorcio y la "declinación" general de las costumbres.

Junto a estos cambios del sistema axiológico patriarcal, se producen cambios en la forma de entretenimiento público, también de origen helenístico, que prendieron rápidamente en el pueblo urbano. La más importante de estas formas conservada fue la palliata.

Este modo de entretenimiento fue considerado muy provechoso por los nobles de mayor prestigio y por los organismos oficiales. "El Senado encargó cantos durante la II Guerra Púnica, merced a la multiplicación de los juegos y gracias al acrecentamiento de su presupuesto favoreció las representaciones teatrales: además autorizó la formación de un "Colegio" de autores y actores que se reunió en un templo¹⁰. Notamos así cómo la Institución senatorial tuvo injerencia directa en la producción de la Palliata, ya que, a la vez que la sostenía monetariamente, dominus gregis mediante, controlaba a las Formaciones de autores y actores a través de los Colegios sacerdotales¹¹.

Esta injerencia estatal en el teatro, en una forma muy romana, por otra parte, podría ser vista como un elemento más del esfuerzo de la aristocracia conservadora que no acordaba con la relajación de las costumbres en el pue-

blo y entre los nobles¹². Podríamos arriesgar un ejemplo de este esfuerzo en la figura de Marco Porcio Catón (234-160), contemporáneo de Plauto y largamente conocido por su pensamiento y accionar al respecto.

Concluyendo: la obra de Plauto se produce en el comienzo de esta época de transición en que las nuevas formas de vida y moralidad están luchando con las concepciones arcaicas, mantenidas por parte de la nobleza conservadora y por la institución senatorial, y en que los modos de producción económica están basándose en ese elemento masivo de nueva configuración social que es el esclavo. A pesar de todo Roma sigue manteniendo un proyecto de expansión política territorial que se seguirá verificando en el transcurso de los siglos siguientes.

A partir de estas claves contextuales y recuperando los lineamientos referidos a la particularidad del personaje de la matrona como espacio de ruptura del verosímil, podemos postular algunas respuestas a la cuestión planteada:

— La *doxa* distorsiona el verosímil literario trasladándolo a lo social, mostrando el carácter coercitivo, represivo del contexto.

— La mujer griega y el verosímil que a partir de ella genera la Comedia Nueva están sujetos a sanción en la comedia latina por la aristocracia conservadora. El Senado mediatiza su prédica moral a través del teatro, desde el personaje de la matrona como factor de solidificación de la familia, en el marco de las mores maiorum, y proyecta a este mismo personaje como la síntesis de la sujeción a la autoridad del "pater familias" y al ideal de patriotismo-virtus-para la unidad ante la expansión.

NOTAS

1. Este hecho condujo a la crítica tradicional a ver en la dramaturgia de Plauto una traducción latina de la Comedia Griega.
2. "Pater" se emplea como término de respeto, tanto para hombres como para dioses. Ej.: Juppiter, pater omnipotens; pater Aeneas; patres conscripti. En Ennio, Annales I, 77, Rómulo es calificado a la vez de pater y de genitor:
77 O pater, o genitor, o sanguen dis oriundum!
3. Se consigna en el Diccionario etimológico de Ernout-Meillet que el nombre de la madre no aparece adjuntado más que en títulos etruscos, en las designaciones de esclavos que no tenían madre legal y en los títulos galos, y da el ejemplo de CIL, I2 2023: C. Proenicus Titiae natus.
4. Para más detalles sobre esta noción véase la relación entre esta unión de nacionalidad y gens en Benveniste, Emile: "Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas".
5. Recordemos que los críticos como Boissier, Amatucci, Bignone, Arnaldi, Perna, ven en Alcumena la más bella y coherente figura de matrona del teatro plautino.
6. Molière, Amphitruo, I, 3

*Mais quand je vois que cet bonheur fatal
éloigne de moi ce que j'aime,
je ne puis m'empêcher, dans ma tendresse extrême,
de lui vouloir un peu de mal,
et d'opposer mes vœux a cet ordre suprême
qui des Thebains vous fait le général.*

7. Luego de la expulsión de los Tarquinos, Roma se convierte en una república simple y modesta. La corriente agraria, que ya prevalecía se refuerza significativamente,

- pues se suspende el comercio con Etruria y se soporta una fuerte competencia con Cartago y Sicilia. Durante los siglos IV y III las parcelas de tierras fueron cultivadas fundamentalmente por sus propietarios, incluso por la clase dirigente (cf. el relato de Cincinnato), con ayuda de los clientes. Por el escaso desarrollo de la propiedad era extraña la utilización de esclavos. Moral y socialmente Roma se mantuvo en un primitivismo. Había contactos con el mundo helénico, pero la moda y las costumbres griegas eran muy escasas, fundamentalmente en las familias más cotizadas. La mayoría del pueblo vivía en una gran sencillez.
8. T. Livius XXIII, 32, 14-15: ...et Q. Fabius, consulto prius senatu, ut frumenta omnes ex agris ante kal. Iunias primas in urbem munitas conveherent; qui non invisset eius se agrum populaturum, servos sub hasta venditurum, villas incensurum. T. Livius XXII, 11,4: Edictoque proponite ut quibus oppida castellaque immunita essent, uti commigrarent in loca tuta, ex agris quoque demigrarent omnes regionis eiusque iturum Hannibal esset, tectia prius incensis ac frugibus corruptis, ne cuius rei copia esset...
 9. Las matronas trataron de conquistar el derecho de disponer libremente de sus bienes; como la ley no les daba ningún asidero para ello, empezaron a recurrir a distintos subterfugios (matrimonios ficticios, etc.) para sustraerse a la tutela de los parientes. En consecuencia, en manos de las mujeres se concentraron tantos bienes que en el 169 a. C. el gobierno prohibió nombrar herederos por testamento a las mujeres. (cf. Kovaliov, op. cit.).
 10. Cf. CROUZET, Maurice: "Roma y su imperio", Barcelona, Destino, 1980.
 11. Cf. RAYMOND, Williams: "Cultura, Sociología de la comunicación y el arte", y DUCKWORTH, George: "The nature of Roman Comedy".
 12. Marcus Terentius Varro: De re rustica II, int. 3: "Igitur quod intra murum fore patres familias correpererunt relictis falce et aratro et manus movere maluerunt in theatro ad circo, quam in negotibus ac vinetis, frumentum locamus qui nobis advehat..."
- BIBLIOGRAFIA**
- BARTHES, R.: "Lo verosímil". Bs. As., Tiempo Contemporáneo, 1970.
 BEARE, W.: "La escena Romana. Una breve historia del drama latino en tiempos de la república". Bs. As., EUDEBA, 1972.
 BENVENISTE, E.: "Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas". Madrid, Taurus, 1985.
- BOMPIANI, V.: "Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutti le letterature...". Milano, Bompiani, 1947-64.
 BRUNT, P.: "Conflictos sociales en la República Romana" Bs. As., EUDEBA, 1973.
 CROUZET, M (Dir.): "Roma y su Imperio". Barcelona, Destino, 1980.
 DES BOUVRIE, S.: "Which morals and whats aims?" en *Symbolae Osloenses*, Vol. 19 1984.
 DUCKWORTH, G.: "The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment". New Jersey, P.U.P., 1952.
 DUPONT, F.: "L'acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique". Paris, Les Belles Lettres, 1985.
 ERNOUT, A.: "Introduction". En *Plaute tome I*. Paris, Les Belles Lettres, 1952.
 FOUCAULT, M.: "Histoire de la Sexualité III. Le souci de soi". Paris, Gallimard, 1984.
 FRAENKEL, E.: "Elementi Plautini in Plauto". Firenze, 1965.
 FRIEDLAENDER, L.: "La sociedad romana". México, FEC, 1984.
 GENOT, G.: en "Lo verosímil". Bs. As., Tiempo Contemporáneo, 1970.
 GREIMAS, A.: "Semántica Estructural". Madrid, Gredos, 1976.
 GUILLEMIN, A.: "Le public et la vie litteraire a Rome", en *REL* 1934.
 GUILLEN, J.: "Urbs Roma: Vida y costumbres de los Romanos". Salamanca, Sígueme, 1980.
 HOFFMAN: "El latín Familiar". Madrid, Nebrija, 1958.
 KOVALIOV, S.: "Historia de Roma". Madrid, Akal, 1979.
 KRISTEVA, J.: en "Lo verosímil". Bs. As., Tiempo Contemporáneo, 1970.
 LYNDSEY, W.: "Syntax of Plautus". New York, Stechert, 1936.
 MERCESI, C.: "Storia della Letteratura Latina". Milano, Principato, 1959.
 MARINIS, M.: "Semiótica del Teatro". Milán, Bompiani, 1982.
 MARTINO, Francesco de: "Historia económica de Roma". Madrid, Akal, 1985.
 MAC MULLEN, R.: "Women in public in the Roman Empire" en *Historia Vol XXIX*, 1980.
 MOSSE, C.: "El trabajo en Grecia y Roma". Madrid, Akal, 1980.
 PARATORE, E.: "Il Teatro di Plauto e di Terenzio". Roma, Ateneo, 1958.
 PAVIS, P.: "Diccionario de Teatro". Barcelona, Paidós, 1983.
 POMEROY, S.: "Goddesses, whores, wives and slaves". New York, Schocken Books, 1975.
 PERNA, R.: "L'Originalità di Plauto". Bari, LDV, 1955.
 TORO, Fernando de: "Semiótica del Teatro". Bs. As., Galerna, 1987.
 VEYNE, P.: "Familia y amor durante el alto imperio romano" en *Amor, Familia, Sexualidad*.

NATHALIE SARRAUTE: URDIENDO LA ANAMNESIS EN "INFANCIA"*

SONIA M. YEBARA - ANALIA MONTES

* Agradecemos a Nicolás Rosa porque, como el personaje de *Infancia*, este trabajo es "efecto de percusión" de sus palabras.

De unas comillas

—“Alors, tu vas vraiment faire ça? “Evoquer tes souvenirs d'enfance”¹.

¿Qué valor tienen las comillas en el comienzo de *Infancia*? Insinuar quizás un diálogo previo, arbitrariamente interrumpido por la escritura que sólo retomaría un sintagma; otorgar por tanto verosimilitud al inicio: la novela se plantearía entonces como testimonio de una oralidad. Tal vez prime lo visual, bordear las palabras, cercarlas, proveerlas de fronteras, en un proceso de extrañamiento que justificará la proliferación incesante del discurso en torno a ellas. Repetición de un gesto ya permanente en las obras de Nathalie Sarraute: jerarquizar la palabra de acuerdo a sus distintos “usos”². Leamos las comillas también como indicadoras de la cita: cita de un discurso exterior, previo, que se quiere universal, el discurso de la convención genérica: “evocar recuerdos de infancia”.

El diálogo que inicia la novela desdobra al narrador: dos voces que en su contrapunto parecen garantizar la “veracidad” del relato evocador. Con presencia intermitente en toda la extensión novelesca, el diálogo se acalla para dar lugar a los fragmentos narrativos, se enciende para comentarlos, desmenuzarlos.

Diálogo que crea una ficción de desalojo del lector como interlocutor directo del relato íntimo, relegándolo casi al lugar de espion que escucha la intimidad de lo contado a otro. Lector que recobra, sin embargo, su espacio: el texto lo piensa como “lector” aun en la ilegibilidad que produce la deconstrucción de categorías novelescas tradicionales.

Diálogo por el que pasan la mayor parte de los enunciados que configuran el saber literario del texto: lugar, diríamos, de su propia conciencia literaria. Espacio ambiguo: a la vez soporte y anclaje del género autobiográfico³, pero también denuncia de sus convenciones. Una voz, con modulaciones omniscientes, acicatea a la otra para que recuerde, pero somete a juicio la posibilidad de recordar, insiste, cuestiona, se torna permisiva... hace decir al texto,

en un gesto concesivo, casi generoso de veracidad, lo incierto de la reconstrucción del pasado, la fabulación de todo recuerdo y la certeza del olvido: “je ne me souviens de...”, “je ne sais pas...”, “je ne sais plus comment...”, “j'ai oublié...”

Diálogo, voz doble, desdoblamiento impide la instauración monolítica de una sola voz como propietaria del discurso novelesco, crea espacios intersticiales, descascara el yo que tiende a hacerse uno, espeso y denso en los relatos. Se muestra mostrando la “entrecasa”, la “fabricación” autobiográfica, la borrosa diferenciación entre recuerdo y conjetura, las discontinuidades de la memoria y el olvido. ¿Es posible sospechar al sujeto de la escritura en esos espacios?

Cuando el diálogo se apaga para dar lugar al primer relato, la pregunta que abrió el texto recibe una respuesta contundente. A la fuerza autoritaria de la palabra extranjera (“Nein das tust du nich” “Non, tu ne feras pas ça...”) se opone una misma fuerza verbal (“Doch, Ich werde es tun” “Si, je le ferai”) y una acción violenta (“J'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas (...).”). La decisión de *desgarrar*⁴ que será —aunque no únicamente— metáfora del “recordar” tiene como correlato, en el segundo fragmento, la enunciación de un cierto “mecanismo” de la reminiscencia: contar la manera en que los recuerdos advienen a la escritura pareciera ser un tópico de todo relato planteado como autobiográfico. Insistentes imágenes de la rememoración se inscriben en este tópico (“Quand j'essaie de m'enfoncer, d'atteindre, d'accrocher, de dégager ce qui est resté là, enfoui...”). Aunque no siempre respetado en todos sus pasos, ese mecanismo preside como modelo subyacente los distintos fragmentos. La palabra entrecomillada, la palabra de otra lengua, la palabra visual y palpable, minuciosamente escudriñada y manipulada por el discurso novelesco es la que evoca: llama y hace aparecer un cuadro, una escena de escasa movilidad montada con imágenes visuales; los datos de ubicación (lugar, fecha, nombres) aparecen y se dicen dudosos, borrados por el paso del tiempo.

“(…) je le faisais comme le font beaucoup d'enfants... et avec probablement des constatations et des réflexions du même ordre... en tout cas rien ne m'en est resté et ce n'est tout de même pas toi, qui vas me pousser à chercher à combler ce trou par un replâtrage” (p. 24).

“...auprès de qui? ...qu'est-ce que je faisais là? ...qui m'avait amenée?...” (p. 63).

Un detalle de la escena, que se afirma recuperar intacto (“est resté intact le sentiment”, “aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment”), es el supuesto portador de una impresión, un sentimiento, una *sensación*. Narrar la sensación⁵ en un presente absoluto es la forma que encuentra el yo de narrarse a sí mismo.

“...ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir tant bien que mal, de retenir ces sensations” (p. 17).

Un yo que irá armando su referencia como cúmulo de sensaciones provocadas por la palabra. Un sujeto imaginario cuyo cuerpo se constituirá como haz de sensaciones, puro efecto de percusión de las palabras.

Del casi exhibido encuadre de *Infancia* en el género autobiográfico —y volvemos al sintagma inicial: “evocar tus recuerdos de infancia”— se puede desprender simultáneamente su contracara. Leamos esta vez las comillas como señales que desnaturalizan el estereotipo, que ostentan su desgaste, que grafican su denuncia⁶.

El mismo diálogo inicial derrumba toda virtual taxonomía literaria: escribir es siempre lo mismo. Señalamiento de la máscara del género, del género como máscara.

“Je me demande si ce n'est pas *toujours* cette même crainte...” “aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpète faiblement... hors des mots... *comme toujours* (...)” (p. 9).

Enunciado que reinaugura un espacio propio de las novelas de Nathalie Sarraute: el de la tensión conflictiva entre las palabras y el “fuera de las palabras”, tensión característica de los tropismos, esos movimientos interiores casi indefinibles que su escritura dramatiza en cualquier escenario genérico.

¿Qué es, en efecto, ese recuperar el detalle y no poder reponer lo cotidiano que lo rodea? Todas las novelas de Sarraute pueden leerse como la consagración del detalle, agigantado, hiperbólico, en un mundo donde casi todo lo circunstancial, lo ambiental, lo fáctico ha caído⁷. El proceso de la rememoración es disfraz, disfraz nuevo para viejos juegos.

De una tapa

La (e)vocación lúdica que urde la anamnesis en *Infancia* se trama ya en el espacio privilegiado de la tapa⁸; una foto, la foto de una niña, pretende pactar una referencialidad sin réplicas. Está en la vidriera —privilegio casi erótico— se ofrece a los ojos y a las manos. Subyuga. Señuelo que atrae y pretende comandar una lectura, pretende decir “estos son recuerdos de infancia”

La esencia de la imagen fotográfica, según Barthes, consiste en ratificar lo que representa. Signo cierto de lo real, se articula sobre el problema del referente y testimonia la certeza existencial. La figura infantil simula un anclaje singularizante pero la presencia del sustituto (la imagen) no permite *per se* la referencialización; sólo la enunciación del nombre propio operaría la identidad entre imagen y referente. El texto no dice nunca esa identidad: obliteración que demarca, da relieve a la figura, re-presentando de este modo un cuerpo prestigiado.

Fuerza casi “esencial”, suerte de cuerpo emblemático del que el título del libro sería la divisa: “Infancia”. Pero este soporte textual es falaz porque “infancia” es, ante todo, un nombre anonadado, sustantivo genérico, desleído e ilegible. Desleído en la inconsistencia del nombre común e ilegible en la ausencia de junciones de voces determinantes (¿“mi infancia? ¿“la” infancia? ¿“una” infancia?). Presente sólo para señalar su borradura, la borradura del nombre.

Portadora de un sentido universal (*toda* infancia), esta divisa está en relación tautológica con la imagen, relación especular en la que se lee algo informalado, incongruo más bien: “este cuerpo, toda infancia”, donde el primer

sintagma —transposición lingüística de la imagen— funciona a la manera de un deíctico, mero índice ensimismado en su propio señalamiento.

Cuerpo de nadie, cuerpo sin nombre, esta figura es un cuerpo anunciado para ser consumido en (por) el juego (fuego) ficcional.

De unas máscaras, de una escritura

Yo, objeto denso del discurso novelesco, se ficcionaliza en constantes biparticiones. Disgregación de una unidad —que se hace letra en el nombre—, multiplicación de las máscaras, puesta en escena de la farsa del género.

Desplegado en dos temporalidades: el yo que recuerda, el yo recordado. Escritura de una ruptura temporal más que “visión retrospectiva”⁹ que distancia —más que “identifica”— el yo objeto del relato (yo-otro, yo-niño) del yo narrador, que es por lo menos doble, dos voces en diálogo. Adverbios, locuciones temporales de valor opuesto (“sur le moment” / “à présent”) y la metaforización de lo lejano (“un épais brouillard”, “cette brume”) provocan el efecto de las dos temporalidades puestas en juego, ya que el constante presente verbal no deja leer la retrospectiva tradicional.

Partido en dos lenguas: el francés, el ruso. Duplicidad que dibuja una topografía (los itinerarios del personaje: Ivanovo, París, Petersburgo...) y le sobrepone la recurrencia de una invariante: el abandono.

“Tiebia podbrossili (...) c'est en russe qu'elle me l'a dit..., en français elle aurait dû dire “on t'a abandonnée”, ce qui ne serait qu'un mou, exsangue équivalent des mots russes...” (p. 182).

Injerto de lengua extranjera en la lengua textual que se revela generador de discurso por el minucioso regodeo de traducción de sus matices. Deviene lugar central, protuberante, suerte de étymon, sentido verdadero, capaz de nombrar con máxima contundencia todos los abandonos aproximados por perfrasis y circunloquios¹⁰.

Escindido en dos vidas, escisión que parece metaforizar en la narración las etapas constitutivas de la historia del sujeto. El abandono marca el hiato, es ausencia de madre y despojamiento del nombre¹¹, vaciamiento, muerte. Clausura intencional de una vida signada por lo singularizante de las pulsiones, de las sensaciones encontradas y oscuras que son huellas de la voz materna. El personaje se re-crea a partir de su clausura. Autoengendramiento que sigue las reglas de un modelo, aquel que proveen los centros generadores de legalidad: la institución escolar, la gramática, la ortografía y la caligrafía¹², la “normalidad”¹³, la razón, el padre.

“Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit”

Y ese escrito (“parfait, tout lisse et net et rond”) es el deber escolar, el dictado, la copia de escritores decimonónicos (Balzac, René Boylesve, André Theuret...), dibujo de “un monde aux confins tracés avec une grande précision un monde solide, partout visible...”. El personaje se rubrica poniéndose un nombre (“je trace de ma plus belle écriture en haut de l'étiquette: Nathalie

Tcherniak”) y rubrica en ese acto la identificación genérica del texto: personaje y autor comparten un mismo nombre.

La relación opositiva escrito (del personaje)/ escritura (de *Infancia*) pone de relieve el carácter abierto, agujereado de la escritura sarrautiana. Entrecortada por puntos suspensivos, balbuceante, trazando imperceptibles contornos entre diálogo y relato, entre interrogaciones y dubitativas afirmaciones, entre oraciones de sujetos casi inaprehensibles como los tropismos que significan. Dos imágenes equivalentes al comienzo y al final de la novela: lo que escapa del respaldo del sillón como consecuencia del desgarrar inicial es “quelque chose de mou, de grisâtre”; lo que deja de “surgir” al final son “ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatéés”. Simulan nombrar un referente borroso: el recuerdo, el pasado, la infancia, pero dejan leer los colores desleídos y la superficie blanda, poceada de la escritura.

Si el escrito adherido al discurso institucional que funda al personaje dice de sobra los modelos literarios de los que participa, la escritura de *Infancia*, en cambio, oculta su linaje. Otra ficción de autoengendramiento: vela a los padres textuales porque, en última instancia, dice escribir la vida, la vida “recordada” —aunque admita la conjetura y la fabulación— y en ese gesto inscribe la engañosa ley del género.

1988.

NOTAS

1. SARRAUTE, Nathalie: *Enfance*. Paris, Gallimard, 1983.
2. *L'usage de la parole*, Gallimard, 1980, se construye enteramente a partir de este tipo de procedimiento de realce, distanciamiento y análisis de un sintagma. Pero puede afirmarse que la totalidad de la obra de Sarraute —desde *Tropismos*, 1939— está plagada del mismo proceso generador de discurso.
3. LEJEUNE, Ph.: (*Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975): es un modo de lectura más que un tipo de escritura, es un efecto contractual históricamente variable. BRUSS, Elisabeth W.: (*L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, en *Poétique* 17, 1974) considera que no se puede decir a priori qué características deba presentar necesariamente un texto llamado autobiográfico; asimila género literario a acto ilocutorio y estudia la autobiografía a partir de los roles y usos a que se la asocia, incorporando la variable histórica en la línea de *La evolución literaria* de Tynianov. Nicolás ROSA plantea que el acto autobiográfico —generador de ciertos procesos escriturarios específicos— funciona como soporte de un texto, siendo ambos solidarios y simultáneos.
4. ROSA, Nicolás (*La autobiografía o la escritura del nombre*, ponencia en el Segundo Congreso Nacional de Semiótica, San Juan, 1987) dice que la función de causa del “episodio” instaura a la autobiografía como: originaria de la escritura, originaria del sujeto, originaria del acto de recordar. Creemos que esta metáfora del *desgarrar* es un lugar escriturario denso, donde se concentra esa triple significación.

- Diferentes críticos coinciden en que parece imposible definir el género autobiográfico —como, por lo demás, cualquier otro género— a partir de marcas textuales.
5. La sensación es una entidad en el mundo sarrautiano. En *L'ère du soupçon*, 1957, se plantea como propio de la novela “dar la sensación de revivir una experiencia”, “hacer sentir al lector sensaciones análogas”.
 6. El mismo uso de las comillas —cita del género y simultáneo señalamiento del estereotipo— leemos en “beaux souvenirs d'enfance” (p. 31) y en “traumatisme d'enfance” (p. 85).
 7. Esta “nueva novela” destruye así el verosímil de la novela realista en la que el detalle es el que produce —como ha señalado Barthes— el efecto de real.
 8. Hablamos de la tapa de la edición citada (nota 1) en la que se reproduce la foto de una niña sin indicar, en ningún lugar del libro, la identidad de la misma. Sabemos, por la *Rev. L'Arc* 95, 1984, p. 4 —en la que se reproduce la misma fotografía— que se trata de Nathalie Sarraute cuando llegara a París.
 9. Lejeune define la autobiografía como “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad” (p. 14, op. cit.).
 10. “Il n'y a que ma mère qui soit absente de cette maison” (p. 43); “Laisse donc... femme et mari sont un même parti” (p. 74); “Quelle malheur quand même de ne pas avoir de mère” (p. 121); “ce n'est pas ta maison” (p. 130); etc.
 11. Distintas operaciones atentan contra la función singularizante del nombre propio, hasta llegar a su estallido. Desde una proliferación inicial (“Tachok, Tachotchek, Pigalitz”, p. 44) y una sobrevaloración (reemplazo en la canción de cuna de “mon bébé” por “Tachotchek”, p. 53) hasta la supresión: “plus jamais Tachok, mais ma fille” donde la existencia sólo resulta confirmada por el lazo parental. En ese camino disfórico del nombre, la elisión de las vocales por Vera (“N't'ch'”) lo hace caer en el abismo de la fragmentación. La unidad se reconstruirá como “Nathalie” donde “natal” deja oír el eco de una epifanía.
 12. En la primera “vida” del personaje leemos el juicio a su “obra” literaria: “Avant de se mettre à écrire il faut apprendre l'orthographe” (p. 88). También: “Mon écriture (...) devenue subitement méconnaissable (...) les caractères étaient déformés, contrefaits (...) je ne parvenais plus à diriger ma main...” (p. 133). En cambio, en el proceso de autoengendramiento: “je consulte aussitôt mon Larousse, il ne faut pas qu'une vilaine faute d'orthographe (...) il existe des règles strictes auxquelles on doit se conformer... si je n'arrive pas a les retrouver dans ma grammaire (...) il vaut mieux ne pas y toucher, à ces mots, en chercher d'autres (...)” (p. 211); “je trace de ma plus belle écriture (...)” (p. 163).
 13. En el pasaje imaginario de una “vida” a la otra se recorre el camino de lo singularizante —vivido como desvío— a lo “normal” (¿la misma operación que iría de “mi infancia” a “Infancia”?). En la primera etapa: “ils (les enfants) sont groupés aussi loin que possible de moi (...) ne regarde pas cet enfant, c'est un enfant insupportable, c'est un enfant fou, un enfant maniaque...” (p. 14); “Chez moi (...) dans un lieu malpropre, malsain... (p. 135). En la otra etapa, el imaginario de la perfección: “maintenant mon esprit paraît net, propre, souple, sain...” (...) des idées comme chacun en me viennent *comme à tout le monde* (...)”; “Je me penche sur mon pupitre avec toutes les autres filles de ma classe, a peu près de la même taille et du même âge que moi...” (p. 166).

2

Lingüística

**APROXIMACIONES AL ESTUDIO DEL CASO LATINO
DESDE LA TEORIA LINGÜISTICA
DE RECCION Y LIGAMIENTO**

NORA MUGICA

SUMARIO

- La Gramática Generativa de Rección y Ligamiento considera la teoría del caso como una subteoría dentro de una organización modular. La hipótesis de modularidad significa el estudio de la teoría casual en relación con otras, particularmente, con rección y roles temáticos.
- El Caso se entiende como caso abstracto, es decir, independientemente de la realización morfológica de cada lengua, y por lo tanto, independientemente de la mayor o menor riqueza morfológica de la lengua en cuestión.
- La lengua latina suma la particularidad de una morfología marcada casualmente. Esta circunstancia creemos que es relevante como corroboración de la teoría desde los hechos lingüísticos.
- En el presente trabajo consideramos el caso como condición de buena formación de la oración; el caso en la organización estructural (caso y rección) y en la relación semántica (caso y roles temáticos); preposición y caso; caso, como regla de buena formación de \bar{N} . (SNes).
- Se sostiene que entre categorías rectoras y categorías asignadoras de caso hay en el latín una situación de equilibrio, dado que las cuatro categorías lexicales, verbo, nombre, preposición y adjetivo son capaces de asignar y requerir caso. La redundancia semántica forma una cadena entre verbo-preposición-caso. Reduciendo al máximo la forma de indicación semántica, el caso en sí mismo concentra un rol.
- Respecto de los \bar{P} (SP), se sostiene la hipótesis de que SP cubre la ocurrencia de prep+caso y de caso sin preposición. El ablativo se comporta como un adverbio y es una realización morfológica con preposición implícita.

0. Introducción

Haremos una corta consideración acerca de la teoría lingüística que conforma el marco teórico desde el cual se da lugar a una serie de reflexiones.

Varios ejes lingüísticos parecen concurrir y entrecruzarse a la hora de abordar cuestiones que tienen que ver con aspectos estrictamente estructurales, como es la constitución y organización misma del sintagma, o bien interpretativos, como la delimitación de la referencia dentro y fuera del alcance de la oración. En cada uno de ellos, pueden, además, ser definidos distintos focos o centros de atención. Lo que más interesa es que estos lugares de la teoría no son divergentes, sino que convergen de tal manera, que un mismo problema lingüístico puede ser estudiado desde distintos ángulos.

Esta visión de la teoría y de los hechos lingüísticos lleva a una concepción circular de teorías o módulos interactuantes, y por ello, a la propuesta de

una gramática modular. Las teorías de Rección, Caso, Ligamiento, Control, Roles temáticos se interrelacionan. Entre todas ellas se vehiculiza la relación forma-significado, que partiendo del léxico propiamente dicho y de las relaciones entre constituyentes dentro de O(ración), no deja de ser el resultado de la interpretación semántica (I-S) basada en la organización estructural.

La subteoría de rección es un eje estructural tanto de la teoría y de la constitución del modelo como del tratamiento de los hechos lingüísticos. Ni la teoría del caso, ni la asignación de roles temáticos, ni ligamiento —para citar tres teorías preferencialmente— pueden prescindir de rección. Tocando de algún modo rección, toman sus propios principios y contenidos característicos las restantes. Este enfoque por interacciones cobra especial relevancia en el tratamiento del caso.

Se define a la teoría del Caso como de los “casos abstractos”, es decir, se plantea al caso como una cuestión sintáctica independientemente de su realización, morfológica o no morfológica. En las lenguas con una morfología rica, como el latín o el griego, se superpone la indicación casual determinada por rección a la presencia morfológica que marca un caso paradigmáticamente diferenciado. Pero no por tener una morfología nominal pobre, se deja de tener caso. Para ejemplificar contrastivamente con el español, oraciones sencillas como:

- (1) i. El agua caía sobre el techo de zinc
- ii. El techo de zinc estaba cubierto de agua

están bien formadas en virtud de que, entre otras cosas, el SN “el agua” en (1i), al igual que “el techo de zinc” en (1ii), ocupa una posición regida por el constituyente INFL(exión), y como tal responde al caso nominativo; en cambio, “el techo de zinc” en (1i)(o “agua” en (1ii), está en un SPrep en caso oblicuo regido por la preposición, cuya presencia es indispensable para que el SN tenga caso; de otro modo, la oración resultaría mal formada. Por último, si “agua” toma una posición argumental (es decir, sintáctica) en el contexto verbal y está subcategorizada por “beber”, por ejemplo, tomará caso objetivo regido por el verbo.

A grandes rasgos y de una manera elemental, hemos dado cuenta, sin embargo, de dos puntos esenciales para la teoría del caso: uno, que todo N con realización fonética tiene caso; otro, que el caso se asigna bajo rección. El primer punto tiene especial repercusión en una lengua como el latín en la cual toda vez que se dice un N se lo hace marcado casualmente, lo que hace suponer la presencia constante de una posición argumental. A los puntos señalados, debe añadirse la interacción entre la organización estructural de rector y regido, y la indicación semántica dada por la red temática.

A partir de la aproximación teórica que hemos hecho, estudiamos el caso en los siguientes niveles: caso estructural y caso inherente, caso y marcación temática (dentro de la red verbal y preposicional preferentemente), caso morfológico; se delimitan además como problemas específicos del caso latino el nominativo-sujeto de infinitivo en la cláusula dependiente de verbos declarativos o de pensamiento, y de verbos volitivos, producido por movimiento desde la posición en la incrustada a la del verbo principal, tipo

es el caso morfológico correspondiente al acusativo "omnia" regido por el núcleo verbal

- (8) i. detrahere omnia
- ii. detractio omnia

Desde rección, la preposición + caso es un sintagma preposicional. Si sólo abordáramos al caso, en una lengua como el latín, desde rección, estaríamos perdiendo las indicaciones semánticas de la preposición y del caso en sí mismo. El tratamiento con la teoría de los roles temáticos recupera estos aspectos sintáctico-semánticos.

Pero el punto relevante que propone el latín es que aún sin rección hay asignación de caso; es decir, sin categorías rectoras lexicales y sin Infl un sintagma aparece en una oración con determinación casual. Surgen dos hipótesis tentativas para dar cuenta del hecho lingüístico: una, que privilegia rección, podría considerar tales elementos marginales en acusativo o en ablativo como un SPrep, con preposición vacía, no expresada fonéticamente. Cabe pensar, en tal sentido, que dada la redundancia semántica general entre preposición y caso, de reponerse la preposición ésta sería redundante. Véase que los complementos estrictamente periféricos no regidos por V y sin preposición se dan en ablativo o en acusativo, casos elegidos para la formación de SPrep. Cuando la indicación casual no es suficiente, la preposición define el significado del caso. La otra hipótesis es considerar que hay dos niveles, asignación casual y realización casual, y que en la asignación casual está no sólo rección sino también la red temática y el rol temático, y que en tal sentido, un caso queda definido y asignado dentro de la red temática o bien es él mismo un rol temático potencial más allá de la grilla descripta. Esta última hipótesis llevaría tal vez a una redefinición de algunos criterios generales de la teoría, como lo es el criterio temático según el cual a cada rol le corresponde un lugar argumental. De todos modos, dentro del marco teórico general con que se trabaja, resulta viable, por el momento, sostener la primera hipótesis que remite explicativamente a la teoría de rección y a la de los roles temáticos.

Para cerrar el tópico de rección y caso, haremos algunas consideraciones acerca del caso nominativo como caso eminentemente estructural.

En los ejemplos que siguen, de asignación de caso "in situ" y por movimiento de elevación, se plantea que las ocurrencias de nominativo se registran por rección estructural.

- (9) i. Illi sunt libri Catonis
- ii. Ille imperavit viginti annos
- iii. Ille mortuus est.
- iv. Ea dicta sunt ab utrisque
- v. Ea videbantur [h'dici ab utrisque].
- vi. Ea dicuntur [h dicta esse ab utrisque].

En (9i), el elemento Infl se realiza morfológicamente en "sunt" y es coindexado con el sujeto. No hay otra indicación estructural o semántica, del

momento en que "sunt" se comporta como resumidor morfológico de las categorías de persona, número, tiempo y modo. En (9ii) y (9iii), nuevamente el nominativo responde a un caso estructural; siendo diferentes las relaciones semánticas representadas por "ille" (en efecto, en (9 ii) puede pensarse en un Agente, a menudo realizado como nominativo; pero en (9iii) la relación entre "ille" y "mortuus est" es interpretable como Receptor), no obstante éste se mantiene en caso nominativo respondiendo a CONC, de Infl. (9iv-vi) plantean problemas que pueden definirse como de movimiento⁴. La pasiva de (9iv) tiene un verbo declarativo "dico" con un complemento en el rol temático de objeto. Desde esta posición - A(argumental), el objeto se mueve a la posición también argumental de sujeto y deja un lugar vacío (h) en la posición original. Es el elemento lexical "ea" antecedente del lugar vacío el que recibe una rección estructural de Infl y una adecuada asignación de caso nominativo. Nuevamente el movimiento aparece como consecuencia de una rección estructural. La posición del objeto del verbo, en cambio, lexical. Para finalizar, (9v.) y (9vi.) son estructuras canónicas latinas producidas por elevación de sujeto de oraciones dependientes de verbo declarativo, de percepción, etc. (dicitur, videtur) en forma impersonal. El nominativo "ea" resulta por rección estructural de Infl. En el lugar del sujeto de la cláusula de infinitivo hay también un lugar vacío (h) coindexado con su antecedente.

2. Caso y roles temáticos

La pregunta que trataremos de responder ahora es cómo interactúa con rección la determinación semántica, que de algún modo hemos ido insinuando en los párrafos anteriores. A la cuestión planteada responde la teoría de los roles temáticos⁵. Esta se constituye como una teoría semántica que asigna roles (agente, paciente, etc.) a las posiciones - A ocupadas por los SN o los SPrep. A partir de los núcleos verbales, principalmente, puede fijarse una red temática que retoma la organización de la lógica de predicados en predicados y atributos o argumentos⁶. Dentro de esta red temática se mueve el contexto verbal. Si entendemos que ésta es una asignación semántica dentro de la red lexical del verbo, se puede destacar la distancia entre el caso correspondiente a un rol, "caso inherente", y el asignado estructuralmente, "caso estructural". En este sentido, entiendo que los hechos de lengua del latín aportan datos de peso a la teoría, dado que a la red temática verbal se superpone, por así decir, el valor propio casual, con lo que se produce una suerte de redundancia semántica, que se multiplica aún más cuando se da el SN con preposición dentro del contexto verbal, en los SPrep no - marginales.

Pero la red temática no se agota en torno al núcleo verbal. Puede demostrarse que las preposiciones configuran también una red temática que asigna roles a los SN, y por rección, asignan caso. El "de" de (10).

- (10) Loquar de amicitia

requiere caso ablativo (puede verse este hecho como de rección), tiene un

significado, ya que no es una preposición vacía, y este significado se reitera en el propio del ablativo; hasta aquí, la indicación temática de la preposición. Por sobre ella, y en su globalidad, se conforma la propia del verbo, en este caso "loquor", con un SPrep no-marginal, subcategorizado. A esto nos referimos al hablar de una redundancia semántica: verbo, preposición, caso. Los casos inherentes entran en esa red, y sólo quedan fuera de ella, los estrictamente estructurales, el nominativo, el genitivo indicando sujeto u objeto gramatical, y en cierto sentido, el acusativo (véase, por oposición, el objeto de "utor" en ablativo ("utar Simonide exemplo", por ejemplo) frente a los objetos puramente sintácticos, canónicamente en acusativo expresando léxicamente la transitividad).

Es desde esta perspectiva, y retomando las hipótesis ya presentadas respecto de los SPrep y el ablativo sin preposición en construcciones marginales (cf. 1.) que se hace plausible considerar que el caso (exceptuado el nominativo y acusativo) como portador de significado, —y en este sentido en total diferencia con el SN de una lengua no-flexiva— constituye por sí mismo un rol potencial, más allá de la red temática verbal/preposicional, nominal y adjetiva en la que se realice, que en una posición similar a la adverbial se dará o no con preposición. Si en una lengua no-flexiva el complemento marginal responde a la red temática de la preposición, planteado el caso en latín, como encerrado en sus propios límites y capaz de significar por sí mismo, es, desde este punto de vista, como se dijo, un rol temático potencial, no sujeto a rección (dativos no regidos, ablativos de distinta indicación adverbial), definible semánticamente en el contexto oracional).

En síntesis, las indicaciones sintáctico-semánticas del caso latino pueden, a partir de las reflexiones precedentes, ser ordenadas en un estudio que siga las siguientes líneas tentativas, desde la relación Caso-Rección-Roles temáticos:

- casos estructurales: el nominativo (con indicación temática o no. Los SN en nominativo por movimiento con transferencia de roles o asignación de rol a la cadena formada por antecedente lexical y huella); el genitivo, en las ocurrencias de sujeto u objeto, que se constituye como un caso meramente morfológico a los efectos de dar un sintagma bien formado.

- casos inherentes: determinados semánticamente por V, N, A, P, con sus correspondientes roles.

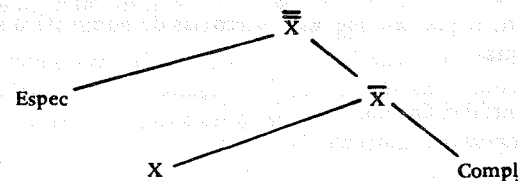
Dentro de los casos inherentes, por rección, se darán casos subcategorizados dentro del contexto verbal, y no-subcategorizados o periféricos, con rección preposicional y sin rección. El tratamiento de los marginales parece ser doble: por un lado, el del sintagma preposicional, con las relaciones semánticas correspondientes; por el otro, el SN en dativo o en ablativo (sin preposición)⁷.

El estudio pormenorizado de los casos latinos requiere de algunos abordajes específicos, que entiendo son factibles desde la teoría lingüística que estamos considerando, para los cuales propone respuestas explicativas. Me refiero al acusativo sujeto de las oraciones de infinitivo, que plantea dos problemas: el hecho de que se sustrae, aparentemente, a una explicación por rección

ya que el lugar del sujeto resulta ser no-regido si la forma verbal es no-finita, es decir, en primer lugar es un interrogante aunque menor la presencia misma de un sintagma lleno en la posición de sujeto de una forma no-finita como el infinitivo, por lo tanto, sin rección por Conc. que rige número y persona (piénsese en que aparece en posición de sujeto, la primera, la segunda y la tercera persona, pronominal o son sintagma referencial); en segundo lugar, la presencia de un acusativo en dicha posición, y no de un nominativo, siendo que el nominativo puede darse con infinitivo si éste no está subordinado. Otra cuestión es la elevación de sujeto que he presentado brevemente y que requiere un estudio particular, ya que se generaliza a un amplio paradigma de verbos matrices en construcción impersonal. De todos modos, el tratamiento de este hecho lingüístico se encuadra básicamente en lo estructural. Queda como residual la construcción absoluta de ablativo, sobre la que podrían abrirse algunas hipótesis, como ser la de que, tratándose de una estructura analizable en sujeto-predicado, no hay rección con CONC (en el sentido desarrollado para el nominativo) y la asignación casual se da, por iguales razones que en un sintagma marginal, en ablativo, por la sola indicación temática que conlleva. Para finalizar, teóricamente hemos tomado los siguientes ejes: la relación de rección, como rección lexical y estructural, siendo Infl por CONC el rector no-lexical de caso, frente a N, V, A, P rectores lexicales. El Caso, en lenguas como el español⁸ se reduce a nominativo, acusativo y caso oblicuo (regido por preposición), lo que produce una asimetría entre las categorías -N y +N, siendo las -N (V, P) las rectoras. Consideramos, en cambio, que en el latín se amplía el cuadro de categorías rectoras de caso y se restaura el equilibrio entre rección y caso. El N y A (+ N) rigen caso y no requieren de preposición. Por último, para tratar las ocurrencias casuales con sus respectivos valores y los casos más preposición, hemos creído necesario incorporar la teoría de los roles temáticos en interacción con rección.

NOTAS

1. Según la teoría X-Barra. La teoría X-barra organiza las categorías en su configuración sintagmática, generalizando la estructura según el siguiente esquema, con una relación jerárquica en la que privan las relaciones de dominio y precedencia:



X es la categoría léxica base o categoría cero (= N, V, A, P); \bar{X} es el grado intermedio de la estructura, la de X más los complementos de X, por ejemplo, "casa de madera", "beber agua", "amigo de todos", "por la calle" \bar{X} (doble barra) incluye, además, el especificante.

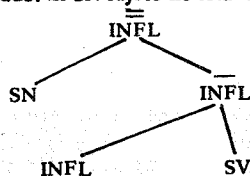
2. Sea $O = \bar{N} \text{ INFL } \bar{V}$
 INFL: \pm tiempo

\pm Conc. CONC incluye los rasgos pronominales de persona y

número, que actúan en la medida en que se haya dado + Tiempo. Dicho de otro modo, según una Infl sea \pm tiempo se darán oraciones temporalizadas o no-temporalizadas, como las cláusulas de Infinitivo o Gerundio. Sólo al darse + tiempo se dará necesariamente Conc. Conc es equivalente a un pronombre y tiene realización morfológica. La inicialización que acompaña a la forma verbal lo expresa:

(pro₁ /Tullia₁) venit₁ ad me.

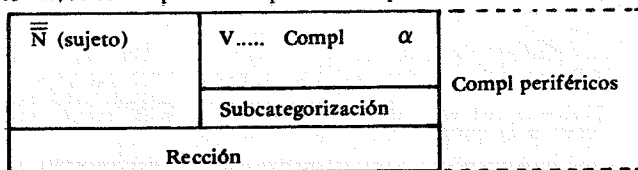
3. La propuesta de tomar a INFL como rector (estructural y no lexical) surge en un marco teórico en el cual el sujeto aparece siempre en una posición diferenciada (es decir, es un SN en relación con O) respecto de los constituyentes del predicado. El SN-sujeto no está respecto de O en la misma relación que el SV:



Rección absorbe subcategorización y amplía su ámbito. Subcategorización se constituye en el contexto verbal, entendiéndose por tal al formado por el núcleo verbal y los complementos que ocupan posiciones determinadas por el V. El sujeto no está, entonces, subcategorizado. La rección coincide con la subcategorización, pero se expande al incluir al sujeto. Fuera de ambos quedan constituyentes que por no estar en la red temática no son regidos. Nos referimos a complementos como "in his libris" en:

in his libris exponuntur quaestiones...

que no es un lugar requerido por el alcance verbal. Podemos graficar lo que precede aproximadamente como sigue: supongamos que α es el contexto verbal. "Subcategorización" comprende V... Compl; "rección" incluye al sujeto - \bar{N} ; otros complementos quedan en la periferia.



4. Esto no implica "orden de palabras", en sentido estilístico. Se alude al hecho de que efectivamente se ha producido un desplazamiento de un sintagma desde una O a otra en la organización estructural.

5. Los roles son conceptos primitivos, pre-teóricos, no definidos, por ende, en la teoría.

6. Hemos usado "argumento" en una doble acepción: dentro de la teoría sintáctica, "argumento" es una posición sintáctica que ocupa un SN o un SPrep. "Argumento" usado en la lógica de predicado son los lugares que puede tomar un predicado (nonático, diádico, n-ático). Por lo general, las lenguas naturales no parecen exceder los cuatro lugares.

7. Hemos considerado, en sentido estricto, dos niveles de complemento según rección y asignación de roles: el regido, y el periférico o marginal. Cabe pensar en un nivel intermedio, que puede llamarse de complemento optativo, para las posiciones que si bien no son posiciones - A regidas, son lugares potenciales. Por ejemplo, "videtur" ("parece") rige una posición - A realizada categorialmente por una cláusula (temporalizada o no) o por un N pronominal neutro. El lugar potencial puede ser ocupado por el rol de sensor, en dativo ("videtur mihi, omnibus, etc")

BIBLIOGRAFIA

- CHOMSKY, N.: 1981, *Lectures on government and binding*, (Conferencias de Pisa), Foris Publications, Dordrecht.
- CHOMSKY, N.: 1986, *Knowledge of Language, Its nature, origin and use.*, Convergence, edited by Ruth Nanda Anshen, USA.
- Latin Linguistic and Linguistic Theory, Volumen 12, Studies in Language Companion Series, edited by Harm Pinkster, Amsterdam, 1983. Maraldi, M., New Approaches to Accustive Subjects: Case Theory vs. Raising. Lehmann, Chr. "Latin preverbs and cases".
- DEMONTÉ, Violeta y FERNANDEZ LAGUNILLA, Marina; eds.: "Sintaxis de las lenguas románicas" Cap. II Problemas de la asignación del caso en contextos peculiares, Fernández Lagunilla, C. Piera, A. Belletti, edic. El arquero, Textos Universitarios.
- MUGICA, Nora, SOLANA, Zulema: *La Gramática Modular. Fragmentos de sintaxis del español*, (en imprenta) Ed. Hachette, Buenos Aires.

LA INEFICIENCIA LINGÜÍSTICA COMO ESTRATEGIA SOCIAL

ALBA ROMANO

Las cartas de recomendación —*litterae commandaticiae*— que están incluidas en el corpus de la literatura latina y las otras, las documentales, que se encuentran en inscripciones y papiros, han sido declaradas por los estudiosos verborrágicas, tediosas, formulísticas y, finalmente carentes de información útil a los historiadores. Muy mala prensa en verdad, con la que es difícil discrepar. Con todo, me propongo reivindicar en alguna medida el género, al considerarlo a la luz de los estudios de la pragmática¹ y las estrategias interpersonales.

Tenemos abundantes ejemplos de cartas escritas por un miembro del Imperio Romano a un amigo, colega, socio pidiéndole como favor que ayude a otro amigo, colega, socio o, incluso, a toda una comunidad como es el caso de seis de las setenta y nueve cartas de recomendación de Cicerón en *Ad Familiares XIII*. Una breve nota hubiera bastado a los fines de la comunicación, pero es muy probable que una austera escuetez no hubiera sido efectiva ya que todo lenguaje requiere hábil manipulación para lograr el efecto deseado.

Un ejemplo típico y preclaro lo ofrece Horacio en su Epístola I, 9 dirigida a Tiberio en la cual recomienda a su amigo Septimio:

*"Septimius, Claudi, nimirum intellegit unus,
quanti me facias; nam cum rogat et prece cogit,
scilicet ut tibi se laudare et tradere coner,
dignum mente domoque legentis honesta Neronis,
munere cum fungi propioris censet amici:
quid possim videt ac novit me valdius ipso.
multa quidem dixi, cur excusatus abirem,
sed timui, mea ne finxisse minora putarer,
dissimulator opis propriae, mihi commodus uni.
sic ego maioris fugiens opprobria culpae
frontis ad urbanae descendi praemia quodsi
depositum laudas ob amici iussa pudorem,
scribe tui gregis hunc et fortem crede bonumque"*².

Para un mensaje muy simple —"Septimio, mi amigo, un hombre honorable quiere ser amigo tuyo"³; recíbelo bien"— Horacio, famoso por la elíptica

concisión de un estilo, necesitó de ochenta y siete palabras y violó de este modo las máximas del auctor ad Herennium quien dice en su *Rhetorica I,4*: tres res convenit habere narrationem: ut brevis, ut dilucida, ut verisimilis sit (una declaración debe tener tres cualidades: brevedad, claridad, verosimilitud). Veinte siglos más tarde H. P. Grice en sus famosas y universalmente citadas conferencias pronunciadas en Harvard⁴ establece las reglas a seguir para lograr una conversación productiva y en la categoría de modo, bajo la supermáxima de "Sé perspicaz"⁵, ubica otras máximas más explícitas tales como "Evita oscuridad de expresión", "Evita ambigüedad", "Sé breve" y "Sé ordenado".

Horacio desoyó a su conciudadano y no hubiera gozado de la aprobación de Grice ya que en esa epístola es sintácticamente contorsionado, conceptualmente intrincado, víctima de evidente fobia a la claridad. Estos rasgos que vician la conocida fluidez de su estilo no son el resultado de ineptitud o mero capricho sino que responden a la observancia de reglas sociales tales como el respeto debido a otra persona o el deseo de no ser una carga, las cuales explicaré recurriendo a los aportes de otras disciplinas.

La Psicología, la Sociología y la Lingüística en sus múltiples y variadas interrelaciones, se han ocupado de los principios básicos de la interacción social partiendo del supuesto de que todo individuo tiene derechos y pretensiones —en su mayoría no verbalizados— acerca de su territorio, y de que si esos derechos y pretensiones no son respetados, el individuo se siente amenazado. Luego "cuando dos o más partes se encuentran en una situación de estorbo mutuo, en la cual cada movimiento posible acarrea fatídicas consecuencias para todas las partes, hablamos de interacción estratégica. Se tomarán los caminos y se harán los movimientos de acuerdo con lo que uno piense de los pensamientos del otro con respecto a uno"⁶; Esther Goody, conocida pragmatista, plantea sobre ese mutuo acercarse: "el vivir social efectivo requiere de una anticipación de las acciones del otro, cálculo de las ganancias y pérdidas a corto y largo plazo y vigilante atención a las señas que se refieren a la conducta propia"⁷. Menos reticente Homans, G. C., reconoce descarnadamente el aspecto utilitario del intercambio humano y le dice sin embargo: "El secreto a voces del intercambio humano es ofrecer a la otra persona un comportamiento que es más valioso para ella que costoso para nosotros y obtener de la otra persona un comportamiento que es más valioso para nosotros que costoso para ella"⁸. Damos por sentado que los sujetos en esta interacción, el dueño del territorio y el invasor, están dotados de racionalidad y sienten la necesidad de gozar de prestigio y de mantener las apariencias. Con respecto a la racionalidad los sujetos, gracias a su raciocinio, seleccionan los medios para conseguir los fines que buscan. Al hecho de gozar prestigio y cubrir las apariencias le llamaremos "fachada". Esta fachada puede perderse, mantenerse o mejorarse, y estando dotada de una fuerte carga emocional exige necesariamente de atención en toda interacción social. Según Brown-Levinson⁹, fachada negativa es la necesidad que tiene todo adulto de no ser obstaculizado en sus movimiento y fachada positiva la necesidad de que sus requerimientos sean considerados deseables por lo menos por una parte de los otros. Esta fachada es de precaria existencia y vive en constante peligro, por lo que toda persona racional que trata, por necesidad o por elec-

ción, de realizar un acto que puede ser visto como amenazador, intentará minimizar esa amenaza y planeará la correspondiente estrategia. Hay una gran diversidad de estrategias, pero dos parecen ser obviamente básicas: con la primera se puede actuar de manera indirecta y expresar un comentario, un pedido, en una forma vaga e imprecisa y así dejar al oyente la facultad de interpretarlo en la forma que más le convenga y reaccionar de acuerdo con su interpretación¹⁰; en segundo lugar se puede hablar claro y expresar abiertamente la intención, y hay dos maneras de hacerlo, una directa y concisa, y otra circumlocutoria, tratando de contrarrestar o enmascarar la posible amenaza al territorio y fachada del oyente.

A este último grupo pertenecen las cartas de recomendación en donde la acción correctora atiende a ambos aspectos, el negativo y el positivo, de la fachada. En primer lugar, preservando el derecho del destinatario a no ser perturbado en su territorio y en su derecho de autodeterminación, el autor le asegura que no va a interferir con su libertad de acción, y luego se concentrará en satisfacer o halagar la imagen que el destinatario tiene de sí mismo.

Si bien las fuentes clásicas no incluyen un tratado sistemático sobre estrategias de comunicación, Horacio nos ha legado un ensayo sobre malos modales en la sátira 9 del Libro primero donde encontramos descriptas en rápida sucesión formas de conducta que los romanos consideraban inaceptables.

Mientras Horacio se pasea por la Vía Sacra un personaje escasamente conocido traba conversación con él. El territorio de Horacio se ve invadido ya que se le priva de su derecho a estar solo. Luego el inoportuno personaje llama a Horacio *dulcissime rerum* —el más querido de los hombres— lo que constituye una osadía, pues no existe entre los interlocutores una amistad que justifique tal vocativo. El poeta responde con la fórmula de cortesía que corresponde y espera que el episodio haya llegado a su fin, pero el inoportuno lo sigue —*cum adsequeretur*— con perseverante imprudencia y a continuación se jacta de su saber: “*docti sumus*”— “soy erudito”. Plinio (1,8,6) dice que uno puede escasamente tolerar las alabanzas de otro y aún más intolerables son las alabanzas de uno mismo, por lo que el inoportuno ha cometido otra transgresión y ya van cuatro en cuatro hexámetros. Horacio apresura el paso, se detiene, habla con su esclavo, da toda señal posible —no verbal— de que quiere estar solo, pero éste es un acto de comunicación indirecto y el otorgarle sentido queda al arbitrio del otro, quien perversamente se empeña en no desambiguar la ambigüedad. Ya que no logra hacerse entender, Horacio se resigna a otro ataque de autoponderación y luego exclama irónicamente “*Est tibi mater, cognati, quis te salvo opus est?* (¿Tienes madre, parientes que te necesiten vivo?)¹¹”. La ironía cae en oídos sordos o en cerebro obtuso y Horacio recibe una respuesta al sentido literal de su pregunta: “Los enterré a todos”. El poeta responde con un aparte ya que su bonhomía le impide cometer un acto amenazador abiertamente y el intruso acomete con la mayor imprudencia de todas *Maecenas quomodo tecum?* (¿Cómo es tu relación con Mecenas?). Esto significa una grave intromisión en la vida privada de Horacio ya que la pregunta versa sobre un aspecto que no es “libre mercancía” en la terminología de Goody¹², (es decir información que no es confidencial y por lo tanto accesible a todos). El inoportuno continúa y no sólo inflige sus preguntas sino que

quiere infligir su persona en el exquisito círculo de Mecenas. Su insensibilidad e imprudencia no tienen límites.

Para Erwin Ramage¹³ el inoportuno es el paradigma de la *inurbanitas*, la falta de refinamiento. Yo afirmaré que el inoportuno no es tan *inurbanus* como *ineptus* —torpe—. El opuesto de *urbanus es rusticus* o sea hombre de campo que probablemente se comportaría de manera menos desvergonzada. El intruso carece de consideración y es incapaz de ajustar su lenguaje y su conducta a la persona con quien habla y a las circunstancias que los rodean: es un fracaso pragmático.

Del ejemplo de Horacio se concluye fácilmente que entre los romanos existía una clara conciencia de las posibles transgresiones a las reglas de convivencia placentera y respetuosa. He tratado de descubrir qué palabras latinas expresan más precisamente la preocupación por los sentimientos del otro, el tratamiento cortés y prudente. Por razones muy extensas para detallar en este trabajo me vi obligada a descartar *urbanitas, comitas, facilitas, humanitas, reverentia* entre otras. *Verecundia* me pareció la más adecuada basada en la autoridad de Cicerón quien dice en *De Officiis*, I,28,99: “*Iustitiae partes sunt non violare homines; verecundiae non offendere, in que maxime vis perspicitur decori*” (es la función de la justicia no hacer daño a los hombres, la de la *verecundia* no herir sus sentimientos y en esto se ve más claramente la fuerza de los buenos modales). *Verecundia* es, pues, una actitud de autocontrol que deriva del respeto hacia los otros y de una apropiada humildad de parte de uno, y este respeto y consideración informa las estrategias usadas en el trato social, lo que Cicerón llama *consociatio nominum*. Al que delinque contra las normas de esa *consociatio* Cicerón lo llama *ineptus* —torpe— y lo define como el que no se adapta al momento, habla mucho, o se jacta, o no toma en cuenta la dignidad o el bienestar de aquellos con quienes está o, finalmente, es imprudente y desmedido.¹⁴

¿Qué recursos usan los romanos para escapar a la acusación de torpeza, navegar exitosamente entre Sila de la claridad y Caribdis de la cortesía, ya que mera claridad podría ofender y sólo cortesía quedaría en fórmulas vacías e ineficaces?¹⁵

El primer recurso es la prolijidad, el uso de la perífrasis, de las construcciones contorsionadas, de las repeticiones infelices, del razonar barroco-conceptista. Un buen ejemplo lo ofrece Cicerón en *Ad Familiares* XIII, 27, 2:

“... *quod M. Aemilius unus est ex meis familiarissimis atque intimis maxime necessarius homo et magnis meis beneficiis devinctus, et prope omnium, qui mihi debere aliquid viderentur, gratissimus, tum multum iucundius, te esse in me tali voluntate, ut plus prosis amicis meis, quam ego praesens fortasse prodessem, credo, quod magis ego dubitarem, quid illorum causa facerem, quam tu, quid mea*”.

Sólo una traducción igualmente inelegante puede hacer justicia a la elaborada y deliberada inhabilidad lingüística de Cicerón:

“...porque M. Emilio es el único hombre extremadamente allegado entre mis muy cercanos e íntimos y casi el más agradecidos de

todos aquellos que parecen deberme algo, además me es muy grato que estés tan bien dispuesto hacia mí que, creo, puedes beneficiar más a mis amigos de lo que tal vez yo podría si estuviese presente porque dudaría más acerca de lo que yo pudiera hacer por ellos de lo que tú (podrías hacer) por mí”.

Es éste un caso extremo. Más escuetamente Catulo, en su poema inicial, tiene dos versos desastrosos, con los cuales el poeta expresa su deseo de no ser cargoso, por medio de un balbuceo cacofónico:

*Quare habe tibi quidquid hoc libelli
qualecumque.* 8-9

Por lo tanto recibe esta especie de librito
sea lo que fuera.

Estos ejemplos de mal latín crean el efecto de hesitación, de indecisión, de penosa búsqueda de la expresión justa y, al mostrarse irresoluto, el hablante da al destinatario la oportunidad de decidir por sí mismo y neutralizar de este modo una posible amenaza de interferencia.

La misma intención de no ser una carga puede explicar la frustrante falta de información precisa de las cartas de recomendación, frustrante porque, dada la finitud de los documentos de la Antigüedad, es natural que el estudioso espere un máximo de datos pero se ve sistemáticamente defraudado. No descartamos la posibilidad de que en algunos casos el autor tenga poco que decir y solicite una protección general para su ahijado, pero es más probable que esa vaguedad sea intencional para permitir que el destinatario use su discreción para proveer la ayuda requerida de acuerdo con su conveniencia. Queda así explicada otra violación de las reglas de eficiencia lingüística: la de la precisión en la información.

Naturalmente, y en consideración a los sentimientos del destinatario, todo pedido está condicionado a la compatibilidad del mismo con la *dignitas* y el *honor* de quien concederá el favor y son estos parámetros lo suficientemente latitudinarios como para permitir una negativa digna o un rechazo honorable.

Un toque de dramatismo se inserta en las cartas cuando el autor menciona su conflicto entre *verecundia* y *officium*, es decir entre el respeto hacia el otro y el deber hacia su amigo. *Amicitia* —amistad contractual— opera sobre un doble eje. El primer eje es la amistad entre el escritor y el destinatario que da al solicitante licencia para iniciar su pedido y además ser optimista con respecto al resultado¹⁶. El segundo eje es la amistad entre el escritor y su protegido que provee la excusa para violar la ley de no molestar. Si, de acuerdo con Cicerón, los lazos de amistad son tan fuertes como para llegar al apoyo de, incluso, los deseos deshonorables de un amigo *iniustas voluntates*¹⁷, con más razón pueden ser una excusa aceptable para romper con las exigencias de leyes de mera buena educación¹⁸. Las palabras *verecundia* y *pudor* aparecen con frecuencia, pero estos sentimientos no desaniman, simplemente ejercen una acción restrictiva o correctiva y no sólo apelan a la comprensión del des-

tinatario sino que gozan de cierto poder mágico, pues basta mencionarlas para que desaparezca la reticencia²⁰.

Hay otra tensión de menor contenido moral que desgarró al escritor: la posibilidad de pecar de *inverecundia* por un lado y por el otro el riesgo de ser acusado por el protegido de *negligentia*, es decir de negligencia de los deberes de amistad²¹.

Hemos hablado hasta aquí de la fase negativa de la cortesía, de la intención declarada —insistentemente declarada— de no ser gravoso, o sea lo que Durheim llama los rituales de la evasión, pero este análisis quedaría incompleto si no habláramos del aspecto positivo de la interacción social o sea el que atiende la necesidad de ser aceptado, admirado y ratificado. El elogio es la mejor manera de mantener al interlocutor interesado y bien dispuesto, y los romanos lo usaban profusamente. Bien lo sabía Plinio, IV, 7, 14: “*Lauda vel inferiorem, vel superiorem, vel parem...*, *pertinet ad tuam gloriam...*” (elogia al inferior, al superior, al igual..., beneficiará tu gloria). Los superlativos —que ciertamente no alivian el estilo— abundan y el destinatario tiene razones para sentirse único en sus méritos; además esta superioridad se ve exaltada por la omnipresente modestia del autor.

La alabanza cubre el aspecto *dulor* de la retórica y lo *utile* no puede estar ausente, en consecuencia hay una monótona y predecible referencia a los beneficios que el que otorgare el favor recibirá. Cicerón es explícito en *Ad Familiares* XIII, 3: “*Ipsium praeterea summo officio et summa observantia tibi in perpetuum devinreris*” (Además lo tendrás unido a ti por el vínculo del deber y la observancia del mismo). En otra carta Cicerón habla de una buena inversión²² y el término inversión es apropiado porque todo acto de buena voluntad genera buena voluntad y los favores —*beneficia*— revierten a quien los otorga. Además en el mundo romano estos *beneficia* y la gratitud y crédito concomitantes, no sólo operan recíprocamente sino que se convierten en moneda corriente que circula sin restricciones. Un buen ejemplo lo suministra Cicerón en *Ad Familiares* XIII, 41 en la cual leemos que Culeolo, el destinatario, ha concedido un *beneficium* a Buceio, quien, en su gratitud, se lo ha comunicado a Pompeyo que también está agradecido y así se lo ha dicho al mismo Cicerón quien, naturalmente, está también reconocido. Cicerón aconseja a Culeolo que persista en su generosidad y así incrementa el balance a su favor con Luceio, Pompeyo y el propio Cicerón. Este caso, en su complejidad ilustra, en mi opinión, la cuidadosa atención que se prestaba al lado positivo de la estrategia usada en el pedido de un favor.

Los ejemplos citados, los muchos otros que no citamos por piedad al lector, prueban que las cartas de recomendación, incluso las que nos han dejado los maestros de la prosa y poesía latina, eran monótonas e insípidas, viciadas en su estilo por verbosidad, redundancia, exceso de superlativos y frases parentéticas y en su contenido por construcciones formulísticas y gastadas complejidades conceptuales. No es accidente ni ineptitud: prolijidad, titubeo y alabanza desmedida es el precio que el autor está preparado a pagar para obtener una recepción favorable. La estudiada ineficiencia lingüística era la llave del éxito pragmático. Los romanos se valían de otro discurso pero conocían el axioma.

NOTAS

1. Entendemos por pragmática la parte de la lingüística que estudia la habilidad del hablante en ajustar sus oraciones al contexto en el que las pronuncia.
2. *Septimio, ¡oh Claudio!, es el único por lo visto que conoce de veras lo mucho que me aprecias; pues al rogarme con apremiantes instancias que le recomiende y ensalce como digno de ser admitido en la casa de Nerón, que sabe escoger los mejores, por creer que me dispensas la confianza de un íntimo amigo, conoce mi valimiento sin duda mejor que yo. Le he dado mil razones y excusas; pero temí que recelase me empequeñecía de intento y disimulaba mi favor contigo para servir sólo a mis propios intereses. Así, antes que cargar con la nota vergonzosa de egoísta, he preferido que me tengas por audaz. Si no te molesta que por complacer a un amigo deje aparte los miramientos, inscribe entre los de tu séquito a Septimio. Te respondo de su valor y probidad.*

Traducción Germán Salinas en *Poetas Latinos. Virgilio, Horacio, Ovidio*. Madrid 1970.
3. Recordemos que el concepto romano de la amistad era una asociación contractual que ambas partes adquirirían fría y racionalmente.
4. Parcialmente publicadas con el título de *The Logic of Grammar* en Cole P. y J. Morgan, *Syntax and semantics 3: Speech acts*, New York 1975.
5. Cf. QUINTILIANO, *Institutio Oratoria* libros 4 y 8 sobre *perspicuitas* y *brevitas*.
6. GOFFMAN, E.: *Strategic interaction*, Philadelphia, 1969, p. 100. La traducción es mía.
7. *Questions of politeness*. *Strategies in social interaction*. Cambridge, Univ. Press, 1978.
8. *Social behaviour: its elementary form*. New York, 1961, p. 62.
9. "Universals in language usage: Politeness phenomena", en Esther Goody, ed. *op. cit.*, p. 66.
10. Una simple frase como "Qué lluvia y tengo que salir" puede ser recibida con silencio o se puede expresar commiseración o se puede ofrecer un paraguas o llamar un taxi.
11. Se creía que los elegidos de los dioses morían jóvenes.
12. *Passim, op. cit.*
13. *Urbanitas. Ancient sophistication and refinement*. University of Oklahoma Press, 1973, p. 83.
14. De orat. II, 17: "nam qui ad tempus quid postulat non videt, aut plura loquitur, aut se ostendat aut eorum quibuscum est vel dignitatis, vel commodi rationem non habet, aut denique in aliquo genere aut inconcinnus, aut multus est, is ineptus esse dicitur".
15. Cf. LAKOFF, Robin: "What you can do with words: politeness, pragmatics and performatives", *Berkeley Studies in Syntax and Semantics*. I, 1974, XVI, 1-55, establece dos reglas de competencia pragmática: 1. ser claro y 2. ser cortés y evitar ofender. Estas dos reglas pueden ser mutuamente exclusivas porque la claridad es fácilmente ofensiva.
16. Estrategia número 11 en Brown and Levinson, *op. cit.*, p. 131.
17. Cic. Laelius, XVII, 61: "...ut etiam si qua fortuna accederit, ut minus iustae amicorum voluntates adiuvandas sunt, in quibus eorum aut caput agatur aut fama, declinandum sit de via, mode ne summa turpitudine sequatur, est enim quatenus amicitias dari venia possit".
18. Cic. Ad Fam. XIII, 18, 2: "... cum mihi pro coniunctione nostra vel peccare apud te in scribendo licet...".
19. Ibid. 2: "Impedior verecundia ne te pluribus verbis rogam". Ibid. 58: "Commendo tibi hominem sicut tua fides et meus pudor postulat." Ibid. 26,2: "Peto igitur a te, acilicet tanto studio, quanto intellegis debere me petere pro hominem tam mihi necessario et tam familiari...".
20. Pliny, IX, 21,4: "Sit modo tale ut rogare me, ut prestare te deceat.
21. Cic. Ad Fam. XIII, 1,5: "... sed me in se neglegentes putabit". Cf. supra Hor. Ep. I, 9.
22. Ad Fam. XIII 55,2: "... quam bene positurue sis studium tuum atque officium, dubitare te non existimo".

EN LOS LÍMITES DE LA GRAMÁTICA: LOS CONSTITUYENTES PERIFÉRICOS

ZULEMA SOLANA

En este trabajo se abordará el análisis de un tipo especial de constituyentes y algunos de los problemas teóricos que de ahí se derivan, en el marco de la Teoría de Rección y Ligamiento, el último modelo chomskyano.

Creemos necesario hacer primero algunas reflexiones sobre la orientación que ha tomado la lingüística chomskyana en la década actual; a modo de una presentación, en líneas muy generales, la caracterizaremos como:

- *Teoría cognitiva*: su objetivo es explicitar y formalizar el conocimiento que un hablante tiene de su lengua. Se plantea como una hipótesis de adquisición del lenguaje.
- *Teoría representacional*: los principios, en lugar de excluir las relaciones planteadas a partir del accionar de las transformaciones (reducidas a un mínimo), establecen condiciones de buena formación sobre las representaciones. En este pasaje de teoría derivacional a teoría representacional ocupa un lugar central la hipótesis de las categorías vacías.
- *Teoría de principios y parámetros*: no es ya un sistema de reglas sino un sistema de principios, de número reducido, que se realizan como parámetros que toman distintos valores según las lenguas. Los parámetros permiten establecer tipologías de lenguas y comparar dialectos y sociolectos.
- *Teoría modular*: las explicaciones y las predicciones derivan de la arquitectura general de la teoría, la modularidad proporciona una imagen bastante plausible del proceso de adquisición.

En este trabajo consideraremos un tipo de construcciones, los constituyentes periféricos, que tienen propiedades explicables a partir de las teorías de Rección y Roles temáticos y focalizaremos la atención en una categoría vacía-constituyente periférico que pareciera no poder ser encuadrada en la tipología de categorías, abiertas y vacías, presentadas en Chomsky (1982). Primero atenderemos a las peculiaridades de dichos constituyentes, para ver luego su organización categorial y entrar finalmente en el problema teórico aludido.

Para situar a los constituyentes periféricos es necesario entrar en la zona que media entre el apretado entramado que presenta la red temática¹ por un lado y, por otro, los lugares exteriores a la oración, como por ejemplo, los elementos alojados en el complementante o las posiciones no argumentales externas.

• Son ejemplos de complementos pertenecientes a la red temática, los siguientes:

- (1) vivir *en el campo*
- (2) comprar *un libro*
- (3) hablar *de política*

Por el principio de Proyección los ítem lexicales “vivir”, “comprar” y “hablar” en (1), (2) y (3) se proyectan en la sintaxis exigiendo un locativo en (1), un objeto en (2) y un tema en (3), que presentan respectivamente las formas de \bar{P}^2 , \bar{N} y \bar{P} , siguiendo los formatos accesibles a partir de la Teoría Categorial. En los tres casos esos complementos están regidos y reciben caso de la categoría X^0 (categoría núcleo), verbo en los tres casos.

• Son ejemplos de constituyentes fuera de la oración:

- (4) ¿[[Qué][espera conseguir h con esa actitud]]?
- (5) Los chicos, parece que no van a llegar a tiempo.

En (4) nos referimos a “qué”, el elemento alojado en el complementante, posición fuera de O (no sentencial), y en (5) a la estructura dislocada “los chicos”.

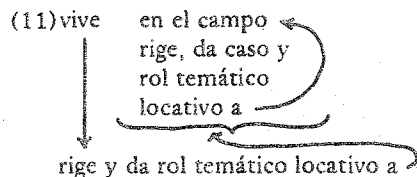
Dado que situamos a los constituyentes periféricos dentro de la oración, pero fuera de la red temática, ocuparán posiciones sentenciales, pero en condiciones distintas a los complementos “en el campo”, “un libro” y “de política”. En (6), (7) y (8) presentaremos una expansión de (1), (2) y (3) para tratar de discriminar la diferencia entre los constituyentes periféricos agregados y los complementos de la red temática.

- (6) Juan vive en el campo *desde el año pasado*
- (7) María compró un libro *en Buenos Aires*
- (8) Los estudiantes hablaban de política *agresivamente*

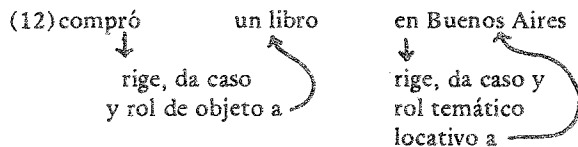
Intentaremos ahora determinar, valiéndonos de las teorías de Rección³, Roles temáticos y Caso⁴, las peculiaridades de los constituyentes que hemos subrayado. Intuitivamente, cualquier hablante de español puede marcar una diferencia entre el verbo y los locativos de (6) y (7), [vive-en el campo] por un lado y [compró-en Buenos Aires] por el otro, esta diferencia semántica intuida respondería a diferente constitución de la grilla temática en cada caso:

- (9) vivir agente
 lugar
- (10) comprar agente
 objeto
 destinatario

Esta información caracteriza a cada ítem lexical⁵ independientemente de los enunciados particulares en que pueda aparecer. Así como el locativo de (6) pertenece a la red temática del verbo, el de (7) no es exigido por “comprar”, verbo de tres argumentos: agente, objeto y destinatario. En el primer caso se dan las siguientes relaciones:



En el segundo caso se pueden esquematizar las relaciones de la siguiente manera:



El constituyente periférico tiene rección interna: la preposición rige al SN (rección es condición para asignación de caso y rol temático), en cambio el SP no aparece en una relación de estrecha conexión sintáctico-semántica con el verbo; mientras "en el campo" está dentro de \bar{V} , "en Buenos Aires" no lo está.

Hasta aquí nos hemos detenido en la relación que se da entre V^o y la proyección máxima-constituyente periférico, consideremos ahora la proyección máxima en sí misma.

En (6) y (7), el constituyente periférico es \bar{P} y en (8) un adverbio.

La teoría Categorial de Rección y Ligamiento (X -Barra) no considera a los adverbios como una categoría independiente con el mismo estatus de N, A, V y P, ya que la tipología de categorías en base a los rasgos $[\pm N]$ y $[\pm V]$ tiene la siguiente forma:

| | | | |
|------|---|------------|---------------|
| (13) | N | [+N, -V] | (nombre) |
| | A | [+N, +V] | (adjetivo) |
| | V | [-N, +V] | (verbo) |
| | P | [-N, -P] | (preposición) |

Aquí retomaremos la propuesta que ya hemos hecho⁶, que identifica a adverbios con \bar{P} , dadas las similitudes en la distribución y en las relaciones con las otras categorías, de modo que las diferencias entre adverbios y \bar{P} serían fundamentalmente morfológicas. Hay, sin embargo, posiciones de SP que no pueden ser ocupadas por adverbios. Mientras que paralelamente a (1) podemos encontrar un adverbio en el lugar del SP, como en (14):

(14) vivir lejos

en cambio, el complemento-tema de "hablar" en (3) es siempre $P + \bar{N}$, no reemplazable por adverbio alguno. Los adverbios, como los SP, pueden estar subcategorizados por el verbo, como en (14), estar orientados al hablante y por lo tanto fuera de la oración como en (15) o ser constituyentes periféricos como (8), repetido ahora con el número (16):

(15) Sinceramente, nadie se lo cree.

(16) Los estudiantes hablan de política agresivamente.

El hecho de considerar a los constituyentes periféricos siempre como sintagmas preposicionales abriría, en esta situación peculiar, una problemática respecto del caso. En los SP, es la preposición la que asigna caso al complemento, dándose así condiciones de buena formación, en los adverbios podría pensarse en la posibilidad de una asignación interna de caso.

Ya habíamos planteado al comienzo que los complementos periféricos ocupan posiciones sentenciales; creemos ahora necesario distinguir entre:

- posiciones sentenciales argumentales y temáticas
- posiciones potencialmente argumentales pero no temáticas
- posiciones sentenciales no argumentales

Todos los elementos subcategorizados por el verbo ocupan posiciones sentenciales argumentales y temáticas. El sujeto de (17) y el objeto de (18) son representantes del segundo caso:

- (17) i- Juan parece [h dormir] ES
 ii- [e] parece [Juan dormir] EP

El sujeto de "parece" (Juan) está regido por INFL, que le asigna también caso, pero no recibe de la misma fuente rol temático, sino lo comparte con la huella, que a su vez lo recibe de "dormir"

- (18) i- La ley de divorcio fue promulgada h ayer ES
 ii- [e] fue promulgada la ley de divorcio ayer EP

"La ley de divorcio" en (18) recibe rección y caso de INFL, pero rol temático de objeto de la huella, objeto de promulgar, con la que constituye una cadena.

Consideramos a la posición sujeto de "parece" y de "fue promulgada" como posición sentencial potencialmente argumental, dado que está regida por INFL de quien recibe también caso, y no temática porque el sujeto recibe rol temático de la huella que en (17) es sujeto de la cláusula de infinitivo y en (18) objeto de "promulgar"

El tercer caso correspondería a los complementos periféricos que no son regidos, no reciben rol temático ni caso, nos referimos al constituyente en su conjunto, aunque el \bar{N} lo reciba de la preposición

Consideraremos a continuación la cuestión teórica que plantean las categorías vacías que son constituyentes periféricos, nos estamos refiriendo ahora a un tipo de variables o h-Qu:

(19) [¿[Dónde] [compró Juan el libro h]]?

En (19) h no pertenece a la red temática de "compró", está en una posición periférica dentro de O; la cuestión que se plantea es la imposibilidad de caracterizar esta huella, de adjudicarle un lugar en la tipología de categorías vacías (Chomsky 1982) por las razones que daremos más abajo.

La noción de rección es la única condición estructural para ligamiento⁸ de cuyos principios se deducirán los rasgos $[\pm$ anáfora], $[\pm$ pronominal], a partir de los cuales se construye la tipología de categorías vacías. Recordamos que la categoría de rección es el ámbito estructural que incluye al elemento rector y al regido y es en ese ámbito en que se obligan las remisiones semánticas (anáforas) o se prohíben (pronominales) a partir de los rasgos

[± anáfora], [± pronominal], Chomsky propone el siguiente inventario de categorías:

- (20) i- [+ anáfora, - pronominal]
 ii- [+ anáfora, + pronominal]
 iii- [- anáfora, + pronominal]
 iv- [- anáfora, - pronominal]

La variable que estamos analizando debería pertenecer a (20) iv; la h-Qu de un objeto, por ejemplo (21), cumpliría con las condiciones estipuladas:

(21) ¿[[Qué][recuerda Juan h]]?

En (21) el verbo "recuerda" rige y da caso a h, su objeto; la categoría de rección de h es O, allí la categoría vacía es [- anáfora] y [- pronominal], no es anáfora porque no está ligada en O y no es pronominal porque no refiere libremente fuera de O, ya que está ligada por el elemento Qu-del complementante. Si examinamos ahora (19) y pretendemos determinar, como en (21), la categoría de rección para basar en esta condición configuracional el estatus semántico de la huella [± anáfora], [± pronominal] nos encontramos con la imposibilidad de abordar las propiedades de la h-Qu de (19), un constituyente periférico, desde esta perspectiva. La h-Qu de (19) no está regida, en consecuencia no tiene categoría de rección y escapa a la posibilidad de adjudicarle los rasgos [± anáfora], [± pronominal].

Aunque la h-Qu periférica no está regida en O, como hemos dicho, mantiene sin embargo relación de rección por coindexación con un antecedente, el alojado en el complementante, lo que le impide infringir el Principio de las Categorías Vacías⁹, pero por otro lado no es posible determinar su categoría de rección, porque la noción de categoría de rección es pensada sólo dentro del ámbito de rección léxica.

Si volvemos a la tipología (20), podemos entonces preguntarnos cuál es el lugar que puede asignársele a la h-Qu periférica, como la del ejemplo (19). Podría optarse por modificar la noción de categoría de rección para que incluya rección por antecedente; de darse esta situación además de las categorías de rección O y SN habría que considerar O: allí se encontrarían el rector-antecedente y la h-Qu regida por el antecedente (la huella sería una anáfora ligada en su categoría de rección). Esta h-Qu tendría los mismos rasgos que una huella de SN [± anáfora, - pronominal] (producto de elevación del sujeto o movimiento de pasiva). Esta opción que hemos enunciado no parece aceptable dado que la h-Qu periférica es una variable y la h-SN es una anáfora pura, que repite todos los rasgos del antecedente; parece más convincente pensar la h-Qu periférica como una categoría vacía marginal.

En la tipología presentada en (20) se dan algunas dificultades. Ya Suñer (1982), en su trabajo sobre las categorías vacías pronominales, observó que pro puede ser [+ anáfora]. La diferencia entre PRO [+ anáfora, + pronominal] y pro [- anáfora, + pronominal], que se establece a partir del rasgo [± anáfora], positivo en el caso de PRO, negativo en el de pro, resulta anulada si nos apoyamos en los datos de Suñer, que son los siguientes:

- (22) a- Lo vi que andaba cabizbajo.
 b- Vi a Paco que pro se examinaba la herida.
 (23) a- Las dejó que pro terminaran el helado.
 b- Dejó a las niñas que pro jugaran en el arroyo
 (24) a- Los hay que pro no trabajan.
 b- Hay personas que pro se cansan.

El pro en estos casos, sujeto de completivas regidas por verbos de percepción, causativas y "haber" impersonal, está controlado por el objeto del verbo matriz. Para Suñer entonces, y los hechos lo confirman, PRO y pro se distinguen sólo porque el primero no está regido y pro sí lo está por INFL, más precisamente el elemento CONCORDANCIA, que INFL contiene cuando posee el rasgo [+ tiempo]. Lo que queremos señalar es que, si bien la tipología (20), es decir, la tipología de categorías lexicales o vacías, es apoyada por los datos del español en general, presenta sin embargo dos puntos cuestionables: el marcado por Suñer (el pro puede ser anafórico) y la paradoja que he señalado: existen categorías vacías, las huellas variables ligadas a un elemento Qu-, que no pueden ser definidas como tales por no tener categoría de rección, dado que nos estamos refiriendo a las huellas de los constituyentes periféricos, no son regidas por ningún elemento dentro de la oración. Además, en español no existen anáforas que sean categorías abiertas, es decir, con forma fonética, ya que en situaciones como (25) o (26).

(25) La jovencita se contempla con desagrado.

(26) Los candidatos se saludaron frente a un público curioso. "se" no ocupa posición argumental, se da por lo tanto la siguiente situación:

(27) se contempla e
 i i

(28) se saludaron e
 i i

una categoría vacía anáfora reflexiva en (27) y recíproca en (28).

Respecto de la tipología chomskyana reproducida en (20) se pueden observar en español las siguientes posibilidades:

| | | |
|------|-------------------------|-------------------------------|
| (29) | categ. abiertas | categ. vacías |
| | anáforas | Juan se lava e |
| | | La ley fue promulgada |
| | pronominales | |
| | El lo hizo | pro Hablas demasiado |
| | anáforas - pronominales | |
| | | Le ordenaron [PRO regresar] |
| | | i ↓ i |
| | | anáfora |

EL LUGAR DEL DATO EN LA TEORÍA LINGÜÍSTICA*

MARCELA M. BASSANO
PATRICIA G. ROGIERI

*(Este trabajo ha sido presentado en las "Primeras Jornadas de Reflexión sobre Lingüística", Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Río Cuarto, Córdoba, noviembre de 1988).

En el recorrido de la lingüística se produjo un desplazamiento en la concepción del fenómeno lenguaje que va desde la consideración, por su pertenencia, a la experiencia tangible, hacia la concepción de éste como lugar de extracción-formulación del dato. Tal viraje implicó una necesaria delimitación del objeto, por un lado, y de la teoría como fundadora y sostén del fenómeno por el otro.

Desde el momento en que se piensa en fenómenos observables localizados en el dominio de la lingüística, surge un modo de operación y, por ende, de representación que le es característico. Y es éste precisamente, el que hizo posible que la lingüística se constituyera como ciencia autónoma.

Hablar de recorrido no supone un desarrollo histórico-cronológico de los hechos sino una forma de constitución del orden de la ciencia comparable al modelo de la física¹. Modelo que estará latente cualquiera sea la teoría particular que se aborde y cuyo grado más potente radicará en la consideración de ciencia fuerte en paralelo con la física y la matemática. Podríamos, entonces, hablar de la lingüística como un discurso "acerca de" fenómenos circunscriptos al lenguaje, en el marco de un modelo de ciencia referente para su constitución.

Es en este marco que, a la par de otros discursos que trabajan el fenómeno-lenguaje, la lingüística se presenta sustentada por el convencimiento de que:

- a) Los fenómenos son representables.
- b) El lenguaje es un objeto representable.
- c) Existe un modo propio de representación lingüística, características que le permiten constituirse como ciencia autónoma.

Durante mucho tiempo la lingüística fue considerada como aquella ciencia cuyo objetivo primero y último era la mera descripción de los hechos, olvidando que la descripción del objeto no hace más que fundarlo, instituirlo en un juego de dos movimientos: descripción-prescripción. Este juego permite franquear los límites de lo observable donde ya no se concibe, como en la

ciencia pregalileana, una ciencia que describa el "hecho tangible" si no una concepción de ésta que prediga que toda observación debe estar determinada por una teoría como a priori, lo que conduce a una teoría "encarnada en la materia"².

Primera contradicción entonces: si la lingüística se había proclamado ya como ciencia "empírica", por qué pensar como único modo de operación la descripción "ingenua" de los fenómenos y consecuentemente perder de vista el tratamiento formal y teórico de esos fenómenos. Para explicar esta contradicción es necesario preguntarse qué naturaleza se le atribuyó en las primeras décadas del siglo XX a lo "empírico": lo empírico es lo tangible, y, como tal, sólo puede ser observado inductivamente. El inductivismo llevó entonces a los lingüistas a pensar que los fenómenos lingüísticos observables pertenecían al dominio de lo real sensible, lo explícitamente dado. No se equivocaron entonces en ubicar al lenguaje en el orden de lo real, pero no vieron que todo trabajo teórico implica una representación de la "realidad", y, por ende, una representación del objeto. La tarea consiste entonces en fundar teóricamente los materiales con los que la lingüística, concebida como ciencia empírica, construye ese objeto: de este modo no es el dato sensible, proporcionado explícitamente por la "realidad", el material principal con el que "se hace" lingüística, sino el dato pensado y reformulado en términos teóricos en plena interacción con la teoría que lo sostiene y lo funda.

Así, "hecho" no es homologable a "dato". Cada teoría que aborde un hecho coleccionará un conjunto de datos que le serán propios, dado que el objeto que se propone explicar será de naturaleza particular.

Dicho de otro modo: se plantea una distancia entre el acontecimiento empírico y el dato construido, entre el fenómeno observado y el objeto construido.

Ante emisiones del tipo:

- i. Juan parece estar contento
- ii. ¿Qué dijo Juan?
- iii. La verdad fue dicha por Juan

consideradas pertenecientes al orden fáctico, la teoría chomskyana de Rección y Ligamiento³ trabaja esta distancia a la que hacemos mención, de la siguiente manera. El lingüista, valiéndose de su intuición, observa que i., ii. y iii. aparentemente disímiles, pueden considerarse en el dominio de un fenómeno único visto como "movimiento". Especificada la observación, guiada por la teoría como a priori, explicará el movimiento en términos teóricos. Formulará, entonces, una regla (Mover α , donde α es una variable) que intentará dar cuenta de la intuición inicial: en i. el SN "Juan no es sujeto de "parece", sino que ocupa esa posición como producto de un desplazamiento desde la posición inicial sujeto de "estar contento". Dicho desplazamiento deja un lugar vacío que será explicado por la teoría de las categorías vacías. Del mismo modo, en ii. el interrogativo se ha desplazado de su posición objeto de "dijo": en iii, el SN objeto se ha desplazado a la posición inicial. Formular esta regla como un componente de la Gramática Universal, parametrizable en

las lenguas particulares, es la forma en la que la teoría construye el objeto. Así las emisiones resultan manifestaciones de un único fenómeno observado, datos contruidos por la teoría.

La alternativa simula ser simple: o la observación es independiente de la teoría, o es un proceso de ida y vuelta dialéctico, o es la teoría la que la determina. La elección fijará no sólo el lugar del dato en la relación dato-teoría sino también el punto de vista acerca de la producción de conocimiento. O el conocimiento se deduce de la experiencia —los enunciados observacionales ocupan un lugar tan ajeno respecto de la teoría que provoca la instauración de dos órdenes que jamás se encuentran: la interioridad (la teoría) y una exterioridad en la que se ubican la experiencia y el dato (Teorías tipo A)—, o el conocimiento se deriva del conjunto de hipótesis pre-teóricas formuladas en el interior de una teoría en la que los enunciados observacionales son, por un lado, el producto de la teoría del lingüista y, por otro, el material con el que podrán descartarse o falsarse las hipótesis pre-teóricas (Teorías tipo B).

Si el trabajo del lingüista desarrolla la primera opción el papel de la experiencia se verá reducido a la observación “libre de prejuicios” de la realidad sensible. Si, en cambio, desarrolla la última ya no hablamos en términos de experiencia sino más bien de *experimentum*⁴.

Podríamos concluir, entonces, que un lingüista, armado de una teoría (preexistente a la observación) elabora, gracias a su intuición, un conjunto de hipótesis preteóricas. El cambio de status de lo pre a lo teórico es posible gracias al lugar que adquieren los datos. El procedimiento consiste en operar con un *banco de datos* concebido como aquel lugar donde se produce el registro de lo empírico. De esta manera, el lingüista releva los datos que encuentra en la empiria, en la medida en que son producidos por los hablantes de una lengua particular. La lectura —guiada por la teoría y el conjunto de hipótesis— de esos datos, puede conducir a dos caminos: falsar con el consecuente cambio de status de las hipótesis, o, por el contrario, en tanto esos datos surgen de la empiria, desecharlas definitivamente, ya sea porque son ajenas al problema en cuestión o porque fueron formuladas en base a una intuición errónea.

Esto es muy diferente al procedimiento que caracteriza a las teorías que instauran los órdenes interioridad/exterioridad ya mencionados. Ubicar la experiencia y el dato en una exterioridad ajena a la teoría implicará inevitablemente la constitución de un corpus como colección de datos de la experiencia, representativo y homogéneo, que la teoría con la que se opere observará y describirá.

Hasta aquí hemos hablado de la relación teoría-datos y hemos dejado de lado la cuestión de la *adecuación*, que podríamos ubicar ahora en aquel lugar que hace posible la especificación de esta relación. Dicho de otro modo: la adecuación es la lectura que resulta del modo registrado en niveles en que entran en relación los elementos de la serie observación-teoría-datos.

Esta lectura sirve como medida evaluativa de las teorías y los métodos de evaluación lingüísticos.

Las Teorías tipo A conllevan una restricción inicial impuesta no por el investigador sino por el método y la teoría misma. Así, la adecuación a alcan-

zar, dado el objetivo prefijado, es la descriptiva. Las teorías tipo B alcanzan, en relación también a su objetivo, la adecuación explicativa.

En tanto no hay contradicción entre el objetivo y el nivel de adecuación alcanzado, en ambos casos la teoría está justificada.

Sería interesante evaluar en las Teorías tipo A el costo de esa justificación. Si no se teorizan los datos, si no se trabaja el corpus como conjunto de datos “encarnados en la teoría”, si no se puede alcanzar la formulación de generalizaciones significativas, independientemente del interés del lingüista (en describir y no explicar), esta restricción aparece como serio obstáculo para lograr adecuación explicativa⁵.

Por otro lado, la adecuación observacional alcanzada tiene un grado de equilibrio inestable. En la medida en que no existe en el aparato teórico forma alguna de limitar la extensión del corpus la aparición de un nuevo dato puede provocar su reestructuración y, por ende, la reformulación en la presentación de los datos.

En las Teorías tipo B, en tanto no operan las restricciones planteadas precedentemente, el nivel explicativo es alcanzado, hecho que produce que podamos determinar en el aparato formal la coexistencia y equilibrio de los tres niveles.

Los puntos que bosquejamos caracterizan el modo en que se piensa cuando de lo que se trata es de hacer lingüística.

Es lamentable que sigamos leyendo (o escuchando) todavía hoy, historias de la lingüística, textos de crítica sobre distintas corrientes en los que sistemáticamente cada vez que se nombran conceptos tales como formalización, interacción teoría-datos o evaluación de teorías sean asociados inmediatamente a un modo particular de hacer lingüística, a una corriente particular que es la que caracteriza a la lingüística formal.

Cualquiera sea la reflexión realizada sobre el lenguaje, cada marco recortará su objeto, operará sobre él y fijará un horizonte de presupuestos a partir del cual hipotetizar y producir especulaciones.

NOTAS

1. Las especulaciones sobre la física siempre estuvieron en total concomitancia con la concepción del mundo. A la idea de un cosmos cerrado y ordenado le correspondía una física concebida también en términos cerrados y sensibles: cuando la reflexión se hace ya no en términos de mundo sino en términos de universo abierto, se piensa correlativamente en la física como “ciencia”. Y es precisamente dentro de esta concepción que se funda la ciencia moderna tal como la entendemos hoy. Alexander Koyré caracteriza este proceso diciendo:

“La física de Aristóteles está basada en la percepción sensible y por esto es resueltamente antimatemática. Se niega a sustituir por una abstracción geométrica hechos cualitativamente determinados por la experiencia y por el sentido común, y niega la posibilidad misma de una física matemática fundándose: a) en una heterogeneidad de los conceptos matemáticos con los datos de la experiencia sensible: b) en la incapacidad

de las matemáticas para explicar la cualidad y deducir el movimiento. No hay ni cualidad ni movimiento en el reino intemporal de las figuras y de los números". (p. 185).

Galileo fue quizá el primero que creyó que las formas matemáticas se realizaban efectivamente en el mundo. Todo lo que está en el mundo está sometido a la forma geométrica: todos los movimientos están sometidos a las leyes matemáticas, no sólo los movimientos regulares y las formas regulares, que quizá no se encuentran en absoluto en la naturaleza, sino también las mismas formas irregulares. (...)

Con Galileo y después de Galileo tenemos una ruptura que se ofrece a los sentidos y al mundo real, el de la ciencia. Este mundo real es la geometría hecha cuerpo, la geometría realizada.

Aquí salimos del Renacimiento propiamente dicho; sobre estas bases, sobre la base de la física galileana, de su interpretación cartesiana, se construirá la ciencia tal como la conocemos, nuestra ciencia, y podrá construirse la gran y extensa síntesis del siglo XVII, la que fue realizada por Newton". (p. 49-50) Alexander Koyré. "Estudios de historia del pensamiento científico". México. S. XXI, 1985.

2. Op. cit. p. 50.

3. Véase: CHOMSKY, Noam. (1981). "Lectures on Government and binding". Foris,

Dordrecht, CHOMSKY, Noam. (1982). *Some concepts and consequences of the theory of Government and Binding*. MIT Press, Cambridge. CHOMSKY, Noam (1986). *Knowledge of language: Its nature, origin and use*. Praeger, New York.

4. "Galileo se nos presenta (...) como uno de los primeros hombres que comprendió de una manera muy precisa la naturaleza y el papel de la experiencia en las ciencias. Galileo sabe que la experiencia —o si puedo permitirme emplear la palabra latina, el *experimentum*, para oponerlo justamente a la experiencia común, a la que no es más que observación— que el *experimentum* se prepara, que el *experimentum* es una pregunta hecha a la naturaleza, una pregunta hecha en un lenguaje muy especial, en el lenguaje geométrico y matemático: sabe que no basta observar lo que existe, lo que se presenta normal y naturalmente a los ojos, que hay que saber formular la pregunta y que además hay que saber descifrar y comprender la respuesta, es decir, aplicar al *experimentum* las leyes estrictas de la medida y la interpretación matemática (...). Tenemos aquí /con la construcción del telescopio/ el primer ejemplo de una teoría encarnada en la materia, que nos permite franquear los límites de lo observable en el sentido de lo que se ofrece a la percepción sensible, fundamento experimental de la ciencia pregalileana". (op. cit. p. 155-156).

5. Podemos leer una muestra clara de ese costo en "Lenguaje" de Leonard Bloomfield:

"Las únicas generalizaciones útiles sobre la lengua son generalizaciones inductivas. Rasgos que creemos que debían ser universales pueden faltar en la próxima lengua que tengamos a mano (...). Cuando tengamos información suficiente acerca de muchas lenguas tendremos que volver al problema de la gramática general y explicar esas similitudes y diferencias, pero ese estudio cuando llegue, no será especulativo, sino inductivo" (p.22).

ALGUNAS REFLEXIONES ACERCA DE LAS CATEGORÍAS VERBALES EN ESPAÑOL RIOPLATENSE

LIC. MARIA DEL ROSARIO FERNANDEZ

1. Introducción

La cuestión verbal plantea, en cualquier lengua en la que exista tal categoría, una problemática modular y siempre controvertida. Así lo demuestra la copiosa bibliografía sobre el análisis de lo verbal en francés, inglés, griego, español, latín y diversas lenguas indígenas. En este trabajo se intentará pasar revista de las diversas opiniones acerca de las llamadas "categorías verbales", en función de las categorías que, se cree, competen a los lexemas verbales (*Lexve*) en español rioplatense. Para cumplir con esto último, se explicará brevemente el modelo deductivo axiomatizado del Dr. Germán Fernández Güzzetti, que luego será aplicado a ejemplos escogidos, ya que la investigación se ha realizado con un total de quinientos verbos.

Conviene recordar lo que es una categoría de lengua y una de pensamiento (Benveniste)¹.

"...La forme linguistique est donc non seulement condition de réalisation de transmissibilité, mais d'abord la condition de réalisation de la pensée" (Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale*, pág. 64).

Benveniste señala que las categorías de pensamiento se realizan en categorías de la lengua cuya representación se da en la morfología. Es aquí, y con referencia al análisis de lo verbal, que resulta interesante recordar el antiguo y lúcido trabajo de Rui Pérez (*Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego antiguo*) en el que se postula la no existencia de categorías de pensamiento sin el correlato de representación morfológica².

Normalmente se ha efectuado el correlato Nucleo (núcleo verbal-categoría gramatical) / "proceso" (categoría de pensamiento) (Fernández Güzzetti). En este marco, el llamado "verbo" ser resultaría un *conector* modalizado (Fernández Güzzetti, Martínez) idea cuyo germen se encuentra en la lógica aristotélica.

Los estudios de lingüística general y de gramática han arrojado como resultado del análisis de lo verbal, la distinción entre las categorías de tiempo, modo, voz y aspecto³ a las que Martinet agrega la de visión, número. Sin embargo, desde un estudio etnolingüístico, podríamos pensar en la no universalidad de dichas categorías y en la inclusión de otras posibles ya que el tiempo, el aspecto, el modo, la voz, la visión corresponderían a categorías surgidas del estudio de lenguas situadas dentro de lo que Whorff denomina C.A.O. (co-

mún acervo occidental)⁴. Es por esto que, luego de detallar el tratamiento general del verbo en lenguas como el francés, el español y el griego, nos detendremos en la cuestión verbal para lenguas como el hopi y el toba.

Por último, Martinet introduce la noción de categorías relacionadas con la categoría verbal que destierran el tratamiento de las mismas como "accidentes" morfológicos⁵:

1.a: El tiempo

En las gramáticas griegas de corte "clásico", incluso en las más lúcidas como la de Pieraccioni, encontramos una cierta confusión entre las categorías temporales y las aspectuales con un prominente acento en las primeras.

"L'aoristo (gr. dopistos indeterminado) indica un'azione passata senza alcun riguardo alla sua durata: corrisponde in generale al perfetto storico latino e al nostro passato remoto. Il perfetto indica un'azione compiuta nel passato i cui risultato durano tuttora nel presente: corrisponde in generale al perfetto logico..."

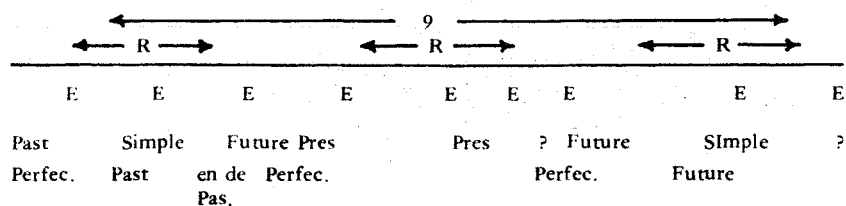
Il piucheperfetto indica un'azione compiuta nel passato e cui effetti sono riportati al passato..."

Il futuro anteriore (o perfetto) ha in generale solo forma media e senso passivo: all'at tivo generalmente è sostituito da una perifrasi. Esso indica el risultato nel futuro di un'azione compiuta... I tre temi temporali essenziali sono il presente, l'aoristo e il perfetto: questi tre temi, più che esprimere un'azione del tempo presente o passato, esprimono invece el modo in cui l'azione indicata dal verbo si svolge..." (Pieraccione, *Grammatica greca*, pág. 105, 106)

Como resulta evidente, Pieraccioni confunde categorías temporales con categorías aspectuales. La generalidad de las gramáticas griegas ha organizado el estudio del verbo griego en función del tiempo. Un estudio del griego ático a la luz de la etnolingüística, demuestra que, morfológicamente, sólo es pertinizado el pasado, cuya marca es el aumento (ε) proveniente de un antiguo adverbio cuyo significado era "entonces", marca que, por otra parte, sólo se produce en presencia de modo indicativo. Implícitamente, este autor hace referencia a lo aspectual que resulta una categoría modular para el análisis y formalización del verbo griego (Fernández, Ma. R.).

La tríada tema, tiempo, aspecto en el verbo griego

Hasta el momento, lo temporal parece haber sido tratado desde una lógica propia de las lenguas pertenecientes al C.A.O. Lingüistas, gramáticos y lógicos piensan el tiempo como una sucesión lineal referida a un t_0 (correspondiente al presente) con relaciones de anterioridad, posterioridad respecto de t_0 . Autores como Co Vet agregan al sistema de representación temporal, el momento del habla (S) y el punto de referencia del momento de habla (R). S coincide siempre con el presente, pero R no siempre coincide con éste. Así, elabora un cuadro general que representaría la organización temporal del francés⁶.



Existen, como se ve, un R en S, un R anterior a S y un R posterior a S. Estos últimos, a su vez, se organizan en una sucesión de anterioridades y posterioridades.

Una reflexión sobre el esquema apuntado por Co Vet conduce a pensar el presente como un tiempo no problemático, salvo, por supuesto, si recordamos el llamado "presente histórico" que las gramáticas griegas y latinas reconocen con un valor de pasado. Dicho valor ha perdido interés para los gramáticos dedicados al actual estudio del francés, el español y el inglés en los que también puede pensarse en la existencia de un "presente histórico". Sin embargo, esta cuestión merece un tratamiento aparte, más detallados, de discursos orales y escritos.

El pasado remite a una relación de anterioridad respecto de R-S- presente. El problema se plantea con el futuro, pues los hechos que él involucra no son actuales sino simples potencialidades. Es así que autores como Martinet ven un doble carácter en el futuro: por un lado, un tiempo, por otro, un modo. Ambas concepciones parecen mezclarse en un juego complejo de dos ideas diversas:

"Au moment T_0 du temps s'ouvre ainsi le champ infini des prolongements possibles, qu'ils soient dépendants ou indépendants de mon vouloir, et qui constituent un faisceau de 'modes possibles'..." (Martin, Nef, *Temps linguistique et temps logique*, pág. 12).

Se verá, más adelante, al tratar las categorías verbales propias del español rioplatense, cómo se articula este doble carácter del futuro. Fernández Güizzetti - Martínez, opinan que el futuro no existe como tiempo. Disentimos en parte con ellos y creemos que la determinación de un tiempo futuro compete a una semántica relacional como se verá más adelante.

Ha quedado claro que la noción de tiempo tal como la conciben lingüistas, gramáticos y lógicos está íntimamente ligada a aquellas categorías que existen en nuestras lenguas. Tanto Guillaume como su seguidor, el lingüista español Molho en su *Sistemática del verbo español*, sostienen que:

"...El verbo, en las lenguas en que existe, no es sino una representación del tiempo" (Molho, *Sistemática del verbo español*, pág. 11)⁷

Conviene recordar, al respecto, el lúcido trabajo de Benjamin Lee Whorf acerca de la lengua hopi (*Lenguaje, pensamiento y realidad*).

"En particular, un hopi no tiene noción, intuición general del tiempo como un continuum que transcurre uniformemente y en el que todo lo que hay

en el universo marcha a un mismo paso, fuera de un futuro, a través de un presente y procedente de un pasado...

Así, pues, la lengua hopi no contiene referencia alguna al 'tiempo' ni explícita, ni implícita". (Whorf, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, pág. 73) "...Impone (la lengua hopi) sobre el universo dos grandes formas cósmicas que, en una primera aproximación terminológica podríamos llamar OBJETIVA y SUBJETIVA. La objetiva comprende todo aquello que es o ha sido accesible a los sentidos, lo que de hecho es el universo físico histórico, sin ningún intento de distinguir entre el presente y el pasado, pero excluyendo todo lo que nosotros llamamos futuro, pero no simplemente esto; también incluye sin distinción todo lo que llamamos mental..." (Whorff, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, pág. 75).

Para el hopi no existe una categoría temporal como nuestra cultura puede llegar a conceptualarla. Nuestro futuro, por ejemplo, es considerado como predestinación y su esencia y forma típica es el esfuerzo, el deseo lleno de propósitos y la inteligencia de carácter que tienden hacia la manifestación.

Por otra parte, las características adjudicadas a lo temporal por la lengua hopi no revisten el carácter de cinética, unidimensional, de transcurso uniforme y continuo, propio de las lenguas pertenecientes al C.A.O. Sin embargo, resulta mucho más interesante organizar el estudio del verbo en esta lengua en torno al eje de lo aspectual, como se verá más adelante.

Por otra parte, en lenguas indígenas, como el hopi y el toba, la categoría de tiempo no se discrimina de la de espacio. Específicamente en la lengua toba, tenemos que la categoría mental "proceso" no pertiniza en ningún momento la noción de tiempo, pero sí adquieren suma importancia las categorías relacionadas con lo espacial que efectúan el ingreso del sistema de la *deixis* al sistema verbal. El sistema verbal toba concibe los procesos según se den hacia arriba, abajo, adentro, afuera, en sentido circular, semicircular, etc.

1.b: El aspecto

En tanto que el aspecto resulta una noción esencialmente lingüística, los lógicos deliberan acerca de su inclusión o no del tratamiento en el cálculo lógico. Martin y Nef sostienen que:

"...En fait, le terme d'aspect est quasiment étranger à l'usage des logiciens, alors que, dans les écrits des linguistes, cette notion complexe ...tient une place importante (...)

...Ce temps inhérent au proces, lié à son être même, aussi court que l'on voudrai ...ce temps interne sera le lieu des déterminations aspectuelles..." (Martin, Nef, *Temps linguistique et temps logique*, pág. 18).

El aspecto está, por otra parte, asociado al tiempo descendente, es decir, al pasado. Martinet reconoce en el francés un solo aspecto, referido a un estado de hecho, el perfecto que indica una acción cumplida. En las gramáticas griegas, la noción de aspecto subyace sin ser enunciada explícitamente. Pieraccioni, en su *Grammatica greca*, sostiene la existencia de "acciones durativas" o "acciones momentáneas/cumplidas" y las refiere al presente y al pasado (imperfecto y aoristo, respectivamente).

Lloyd Anderson reconoce en su artículo, *The perfect*, que el aspecto perfecto puede desplegarse sobre el presente como es el caso del turco⁸.

Algunos autores definen al aspecto como un tiempo del tiempo y otro como una modalidad del mismo.

Acerca del aspecto, opina Whorf desde una visión etnolingüística:

"...Se notará que no existen los aspectos perfectivos e imperfectivo; de hecho, la lengua hopi no formaliza de este modo el contraste entre el cumplimiento e incumplimiento de la acción. Sus aspectos formalizan diferentes variedades del contraste entre punto y extensión del desplazamiento del fenómeno..." (Whorf, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, pág. 67).

En su artículo, "El aspecto preciso y segmentativo en la lengua hopi", Whorf descubre que dichos aspectos adquieren diversas significaciones según el fenómeno indicado por el verbo ocurra en una sustancia rígida, semirrígida o móvil. El segmentativo, por otra parte, sólo puede ser aplicado a fenómenos que ocurren en la naturaleza física exterior y no a los mentales, interiores o psicológicos⁹.

Esta característica del aspecto en hopi conduce a Whorf a postular la hipótesis de una física moderna inherente a la lengua hopi misma, ya que, fenómenos de los que nuestra física da cuenta por intermedio de cuantiosos y arduos volúmenes, están descriptos simplemente, por medio de sufijos o prefijos en la lengua hopi.

1.c.: El modo

Las gramáticas de las lenguas pertenecientes al C.A.O. distinguen en general dos modos opuestos¹⁰. Uno relacionado con lo real, objetivo (indicativo) y otro, con lo irreal, subjetivo (subjuntivo), a veces matizado de lo posible (potencial).

Pottier, en su *Linguistique Générale*, no se refiere a modos específicos, sino a grados +, - de subjetividad. Algunos autores consideran al futuro con un valor modal en tanto representaría los hechos posibles ya que se ubica en el ámbito de los hechos no actuales, no pasados.

Parecería interesante marcar que los grados de objetividad-subjetividad, en español rioplatense se asocian con otros morfemas propios de los *Lexve*, lo que conducirá a postular una semántica relacional.

Si se comparan los modos de las lenguas pertenecientes al C.A.O. con los de una lengua no indoeuropea como el hopi, tenemos que existen nueve "modalidades" correlativas:

- a) indicativa;
- b) citativa: la aseveración se convierte en la aseveración de un informe lingüístico;
- c) inhibitoria: por ella se prohíbe al sujeto de producir el efecto del verbo;
- d) potencial: negación de la inhibitoria, el sujeto puede o no, según su voluntad, realizar el verbo;
- e) indeterminada: expresa la incertidumbre;

- f) adversativa: denota incertidumbre orientada más bien hacia el resultado positivo;
- g) concesiva: indica que se produce una aseveración que expresa un concepto antes que una experiencia objetiva;
- h) obligativa: supone que no se puede esperar negación;
- i) impotencial: ubicada entre la realidad y la irrealidad y presenta un estado positivo-negativo cuya verdad es el estado latente de las manifestaciones ocurridas en un "futuro".

En esta primera revisión teórica acerca de las categorías que competen a la categoría verbal, han quedado fuera los pluralizadores que serán tratados en el ejemplo de español rioplatense y las personas¹¹.

2. Categorías verbales en español rioplatense

2.1.: **Modelo teórico de trabajo.** Ante todo, resulta indispensable delimitar el modelo con que se ha trabajado. Para ello, debe encuadrarse el fenómeno de la lengua como un hecho cultural, como el código capaz de interpretar cualquier otro código de una cultura¹², como un mentefacto (producto de la cultura espiritual)¹³. Cada lengua presenta su gramatosemántica (llamada así por el rol generativo de la semántica) por lo tanto, las gramáticas (γ) son *individuales* lingüísticas. Fernández Güizzetti postula la existencia de tipo (Z) intersección lógica de γ estructuralmente análogas. El modelo lingüístico (μ) surge, a su vez, de la intersección lógica de los tipos. De este modo, el modelo resulta un constructo teórico no cerrado, variable, conforme al ingreso de una γ o Z no descriptos aún.

No puede, por lo tanto, confundirse la noción de modelo con la de gramática, ya que ésta es un individual lingüístico de carácter jamás universal. No debe pensarse en una gramática universal, sino en un modelo universal. Según Fernández Güizzetti:

"La relación modelo-lengua es de índole dialéctica. En un primer momento el modelo actúa como tesis, y el primer, precario, casi nulo conocimiento de la lengua en cuestión, como antítesis; de ello surge una primera aproximación cognoscitivo-descriptiva (síntesis) de la lengua, o teoría muy inadecuada respecto de dicha lengua, que, a su vez, configurará la nueva tesis, y así hasta llegar a una aproximación óptima respecto de la lengua que, teóricamente, sería la síntesis final" (Fernández Güizzetti).

El modelo reviste, por otra parte, un carácter generativo, avalado por las consideraciones acerca del estudio gramatical:

"...Toda gramática deberá, pues, comprender, explicar, predecir y generar secuencias pertenecientes a lenguas naturales como sistemas de signos" (Fernández Güizzetti).

y por la concepción del ser humano como factor de cultura (Bidney) y, en tanto tal, creativo. El fenómeno lingüístico verificara, por lo tanto, la relación lengua/otros factores de la cultura¹⁴.

2.2: **Conceptos operativos de trabajo.** El modelo deductivo axiomatizado preve, para toda gramatosemántica, tres niveles: morfosintaxis, sintaxis y textología.

1) *Morfosintaxis.* Constituye el nivel de menor complejidad. El proceso que lo caracteriza es la *derivación* que se aplica a sus tres subniveles y que verifica el pasaje del *sistema de la lengua*. Dichos subniveles son:

- a) *Cláusula:* unidad de máxima complejidad, generable deductivamente mediante proceso derivativo, es decir, sin que medie operación alterativa (transformación)
- b) *Unidad(es) intermedia(s):* nivel del UMSE (unidad morfosintáctica eje) unidad que el hablante nativo considera no analizable e irreducible, aunque de hecho lo sea para el lingüista.
- c) *Morfema:* unidad de mínima complejidad.

El proceso derivativo está constituido por tres reglas:

- *Concreción:* mediante la cual el símbolo de una clase se transcribe por una de las dos subclases en que se divide.
- *Expansión:* es la reescritura de un símbolo terminal de clase por una secuencia de funcionemas (espacios o tramos funcionales, con significado, funciosememas)
- *Especificación:* consiste en retranscribir un funcionema por el símbolo de una clase jerárquicamente inferior.

2) *Sintaxis.* Genera un único nivel, el de la oración, en el que se produce un proceso *alterativo* (transformacional). Dice Fernández Güizzetti:

“El componente alterativo modifica la estructura de los nódulos correspondientes a los funcionemas, en sí, en sus reescrituras, o en su ordenamiento, o bien estableciendo nuevas conexiones (relaciones) entre secuencias de funcionemas”.

Conviene aclarar que, para Fernández Güizzetti, las operaciones transformacionales constituyen “un sistema universal”, en tanto que las transformaciones, conjuntos ordenados de operaciones transformacionales que se aplican continua o discontinuamente, “son propias de cada lengua, es decir, son individuales lingüísticos”.

El modelo deductivo-axiomatizado preve una serie de operaciones transformacionales que no resulta pertinente mencionar ni detallar en este proyecto y que han sido ya aplicadas a diversas lenguas: griego ático, quichua santiagueño, toba, español rioplatense, mapuche, guaraní. Como se trata de un modelo que puede variar con el ingreso de una lengua no prevista, a esta serie de operaciones transformacionales puede agregársele cualquier nuevo tipo de operación transformacional.

3) *Textología.* En dicho plano (tercer ámbito de la estructura de la lengua) se considera la existencia de cuatro universales:

- a) *Período:* conjunto ordenado de cláusulas y/u oraciones vinculadas por yuxtaposición asindética cuya interrelación encubierta surge de

la posibilidad de convertir dicha relación relativamente débil, en otra relación descubierta más fuerte mediante la aplicación de operaciones transformacionales.

- b) *Capítulo:* un capítulo es un grafo compuesto por “n” subgrafos o períodos, a su vez compuestos por subgrafos (alterados o no) que mantiene una y sólo una relación muy débil con un grafo análogo que lo precede y con otro que le sigue. En el capítulo, la unidad de lo combinatorio ilativo no se cierra totalmente: queda abierta.
- c) *Texto:* constituye la instancia de mayor complejidad. Su estructura está dada por la tipología de textos culturalmente relevantes en una etnia. En el texto, el componente combinatorio ilativo agota sus posibilidades de modo tal que se logra una unidad cerrada, aunque ello no implique pleno acabamiento.
- d) *Ciclo:* conjunto o secuencia ordenada de textos.

Si bien en esta investigación se atenderá al funcionamiento y constitución del lexema verbal sólo a nivel de la morfosintaxis, resultó importante efectuar una recorrida por las principales definiciones que caracterizan al modelo deductivo-axiomatizado. Para brindar un ejemplo del funcionamiento del mismo, se ofrece, a continuación, un ejemplo con un modelo de lengua parareal.

Se parte del símbolo inicial de Cláusula y, por concreción, se llega a las clases terminales de cláusula. Estas se *expanden* en funcionemas de cláusula que luego se *especifican* en lexemas y éstos se *expanden* en funcionemas de lexemas que, a su vez, se especifican en morfemas.

La morfosintaxis “M” de una lengua “L” configurada por tres planos en orden de complejidad decreciente:

Def L (I.II.III)

A su vez:

- I. (a, b, c) Plano de la cláusula
- II. (d, e, f, g, h, i) Plano del lexema
- III. (l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, y, z) Plano del morfema

Si se aplica la regla de *Expansión* en el nivel I (plano de la cláusula) resulta que:

- a ⇒ (A)/B/F En donde:
- b ⇒ C/(E) ⇒ se reescribe
- c ⇒ D/E/(F) () funcionemas o elementos optativos

Por *Especificación* se tiene que:

- A ⇒ d En donde:
- B ⇒ $\left\{ \begin{matrix} e \\ f \end{matrix} \right\}$ $\left\{ \right\}$ elementos relativamente optativos, uno u otro debe ocurrir

$$C \rightarrow \begin{Bmatrix} g \\ i \end{Bmatrix}$$

$$D \rightarrow h$$

$$E \rightarrow \begin{Bmatrix} i \\ e \end{Bmatrix}$$

$$F \rightarrow \begin{Bmatrix} d \\ f \\ h \end{Bmatrix}$$

* mayúsculas representan los funcionemas de cláusula

* minúsculas representan los lexemas que pueden ocupar los espacios vacíos de los funcionemas.

Si se aplica la regla de **Expansión** en la estructura II (plano del lexema) se obtiene que:

$$d \rightarrow G + H + (L)$$

$$e \rightarrow I + (M) + (J)$$

$$f \rightarrow K + (L) + N$$

$$g \rightarrow M + (H) + N + L$$

$$h \rightarrow N + H$$

$$i \rightarrow K + J + (H) + (I)$$

* Letras mayúsculas, en este plano, representan los funcionemas de lexemas

Por regla de **Especificación** los funcionemas de lexemas son reescritos por los morfemas que pueden ocuparlos:

$$G \rightarrow \begin{Bmatrix} l \\ n \end{Bmatrix}$$

$$H \rightarrow m$$

$$I \rightarrow \begin{Bmatrix} n \\ o \end{Bmatrix}$$

$$J \rightarrow \begin{Bmatrix} p \\ w \end{Bmatrix}$$

$$K \rightarrow \begin{Bmatrix} l \\ m \\ r \\ s \end{Bmatrix}$$

$$L \rightarrow \begin{Bmatrix} q \\ t \end{Bmatrix}$$

$$M \rightarrow \begin{Bmatrix} u \\ w \end{Bmatrix}$$

$$N \rightarrow \begin{Bmatrix} v \\ x \\ y \\ z \end{Bmatrix}$$

De modo tal que las diversas reescrituras de b (tipo de cláusula a la que se llega aplicando la regla de **Concreción**) a partir de I responde a la siguiente fórmula:

$$I_b: I \rightarrow b \rightarrow C/(E) \rightarrow$$

$$\begin{Bmatrix} g \\ i \end{Bmatrix} / \begin{Bmatrix} i \\ e \end{Bmatrix} \rightarrow$$

$$\left\{ \begin{array}{l} M + (H) + N + L \\ K + J + (H) + I \end{array} \right\} / \left\{ \begin{array}{l} K + J + (H) + (I) \\ I + (M) + (J) \end{array} \right\} \rightarrow$$

$$\left\{ \begin{array}{l} \begin{Bmatrix} v \\ w \end{Bmatrix} + (m) + \begin{Bmatrix} v \\ x \\ y \\ z \end{Bmatrix} + \begin{Bmatrix} q \\ t \end{Bmatrix} \\ \begin{Bmatrix} l \\ m \\ r \\ s \end{Bmatrix} + \begin{Bmatrix} p \\ w \end{Bmatrix} + (m) + \begin{Bmatrix} n \\ n \end{Bmatrix} \\ \begin{Bmatrix} l \\ m \\ r \\ s \end{Bmatrix} + \begin{Bmatrix} p \\ w \end{Bmatrix} + (m) + \left(\begin{Bmatrix} n \\ o \end{Bmatrix} \right) \\ \begin{Bmatrix} n \\ o \end{Bmatrix} + \left(\begin{Bmatrix} v \\ w \end{Bmatrix} \right) + \left(\begin{Bmatrix} p \\ w \end{Bmatrix} \right) \end{array} \right\}$$

Llegados a este punto en el que se especifica en morfemas, si nos halláramos frente a una lengua real, los morfemas deberían ser retranscritos por

los *morfos* que aparecen en la cadena oral; es decir, en el habla concreta. Este pequeño ejemplo demuestra cómo se ha pasado del sistema de la lengua al habla.

2.3.a Los *Lexve* (introducción). Los cuestionarios aplicados a las hablantes de español rioplatense nos permiten analizar las siguientes formas verbales cuya denominación se mantiene en principio, como la de las gramáticas tradicionales. Se han excluido en esta investigación las formas compuestas, ya relevadas pero aún no formalizadas. El repertorio analizado corresponde a:

- Fórmula 1 (*LexveF-1*): Presente de indicativo
- Fórmula 2 (*LexveF-2*): Indefinido de indicativo
- Fórmula 3 (*LexveF-3*): Imperfecto de indicativo
- Fórmula 4 (*LexveF-4*): Futuro de indicativo
- Fórmula 5 (*LexveF-5*): Condicional simple
- Fórmula 6 (*LexveF-6*): Presente subjuntivo¹⁵
- Fórmula 7 (*LexveF-7*): Pretérito imperfecto de subjuntivo¹⁵
- Fórmula 8 (*LexveF-8*): Imperativo

En el presente trabajo se tomará cada una de dichas fórmulas y se las trabajará siguiendo el esquema dado:

- 1) Segmentación de verbos regulares e irregulares escogidos;
- 2) Expansión de los funcionemas de *Lexve*;
- 3) Análisis y formalización de las relaciones funciosemémicas, previa explicación y formalización de los rasgos distintivos semánticos y de los rasgos semántico-relacionales¹⁶
- 4) Especificación¹⁷.

2.3.b: Oposición temporal. Fernández Güizzetti-Martínez consideran que la estructura del verbo no especifica a través de morfema alguno, la noción de tiempo, sino que la pertiniza por medio de la combinación de morfemas de aspecto, modo y aspecto-modo (oposición semántica surgida entre la noción de aspecto-modo y la de eventualidad que participa de ambas). Aquí se disiente en parte con esta concepción. El análisis de los *Lexve* en español rioplatense han arrojado como resultado una oposición temporal bien marcada: presente-no presente. La categoría temporal se da en las fórmulas 1, 2 y 3 amalgamada¹⁸ con la categoría aspectual en la 1 y la 3, y además, con la categoría modal.

Proponemos la existencia de tres tiempos a los que denominaremos, en un intento de desapego respecto de las enseñanzas de las gramáticas tradicionales: t_0 , t_1 y t_2 . A ellos corresponden los siguientes pares de rasgos semánticos: presente/no presente; cierto o efectivo/eventual. Este último puede darse como rasgo relacional (*LexveF-3* y *LexveF-4*). De cualquier modo, su pertinencia lingüística es imprescindible para que podamos hablar de la noción de "tiempo", de lo contrario, nos hallaríamos en presencia de algún tipo de mo-

do. El cuadro de las oposiciones semánticas que proponemos para el tiempo es, en definitiva, el siguiente:

| | PRESENTE | NO PRESENTE | | CIERTO | EVENTUAL |
|-------|----------|-------------|--------|--------|----------|
| | | PASADO | FUTURO | | |
| t_0 | + | - | - | + | - |
| t_1 | - | + | - | + | - |
| t_2 | - | - | + | + | - |

2.3.c: Oposición modal. El análisis de la oposición modal ha resultado sumamente difícil de abordar. Por una parte, esta cuestión no aparece prácticamente tratada en forma teórica y, por otra, en las diversas gramáticas la noción de modo se mezcla con otras nociones de tal manera que su aislamiento se hace muy costoso. Pensamos, en un primer momento, atendiendo a una sutil corrección que Bernard Pottier realiza de la polaridad objetivo/subjetivo, hablar de grados de objetividad/subjetividad. Sin embargo, el tratamiento del modo desde esta perspectiva complicó el análisis impidiendo el esclarecimiento de los rasgos semánticos propios de cada modo. En otro momento de la investigación, nos pareció que la noción de modo surgía como una intersección de los rasgos propios del tiempo y del aspecto; sin embargo, si bien se relaciona con ellas, como se verá en la formalización de las relaciones funciosemémicas, no fue posible hallar ningún tipo de regularidad de concurrencia de rasgos para justificar las formas llamadas de "subjuntivo". En definitiva, y a fin de no cansar a los lectores, hemos establecido la existencia de cuatro modos a los que denominaremos M_1 , M_2 , M_3 , M_4 y cuyos correlatos en las gramáticas tradicionales son, respectivamente, el indicativo, el subjuntivo, el potencial y el imperativo. No mantenemos estas denominaciones para no crear confusiones ya que, desde nuestro punto de vista y en disenso con las gramáticas tradicionales, la oposición de rasgos semánticos para los modos no comprende la polaridad objetivo / subjetivo, real / irreal, sino fáctico / no fáctico. Así tenemos que:

| | FACTICO | NO FACTICO | | |
|-------|---------|--------------|-------------|------------|
| | | DESIDERATIVO | ESPECTATIVO | IMPERATIVO |
| M_1 | + | - | - | - |
| M_2 | - | + | - | - |
| M_3 | - | - | + | - |
| M_4 | - | - | - | + |

Podría objetarse a este cuadro la existencia de un rasgo imperativo en enunciados tales como: yo digo que calles. Sin embargo, más que hablar de un rasgo imperativo en "calles" habría que pensar en un rasgo relacional (surrido del análisis de las relaciones funciosemémicas a nivel no ya de lexema, sino de cláusula y de oración) que confiere a todo el enunciado un carácter imperativo. En este punto sería interesante retomar los postulados de la pragmática a fin de ver cómo podrían funcionalizarse y formalizarse dentro del modelo deductivo-axiomatizado propuesto por Fernández Güizzetti. No obstante su real interés para el esclarecimiento de ciertas situaciones comunicativas, un análisis de tal tipo excede los límites propuestos para esta investigación.

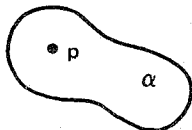
El rasgo "espectativo" fue sugerido por la reflexión acerca de los modos y los aspectos tal como son tratados por Whorff en su obra *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Lo espectativo pertiniza una tendencia, desde lo no fáctico, hacia lo fáctico sin que llegue a concretarse este segundo rasgo.

El rasgo imperativo no ofrece mayores dificultades de comprensión. Podría pensarse que toda orden presupone, por parte de quien la da, un deseo de que se cumpla la acción; sin embargo, en M_4 domina no la noción de "deseabilidad" sino la de "necesidad" del cumplimiento, es por ello que lo marcamos con el rasgo de "imperativo". Por otra parte, debe aclararse que el análisis de las formas imperativas de las gramáticas tradicionales nos enfrentó con un grave problema: para las 3a. personas y la primera plural, las formas eran equivalentes a otras de subjuntivo o de indicativo. Frente a esta complicación, resultó inapreciable la opinión de la Profesora Margot Bigot. Gracias a ella hemos podido despejar la cuestión del modo "imperativo" (M_4 , para nosotros) en relación con la concurrencia obligatoria sólo con las formas de 2a. persona que, por otra parte, son las únicas que presentan morfemas específicos que nos permitan hablar de dicho modo.

2.3.d: **Oposición aspectual.** En español rioplatense podemos distinguir dos aspectos claramente marcados: uno durativo (Fórmula 2) y uno puntual, amalgamado con el modo y la persona (Fórmulas 1 y 3). Hablamos de aspecto puntual en la fórmula 1 en oposición al durativo "estoy amando" cuyo análisis compete al ámbito de lo que Martinet denominaría "sintagmas verbales"¹⁹

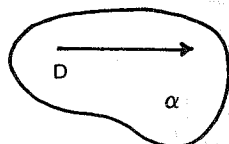
Podríamos representar gráficamente estos dos aspectos de las siguientes maneras:

ASPECTO PUNTUAL



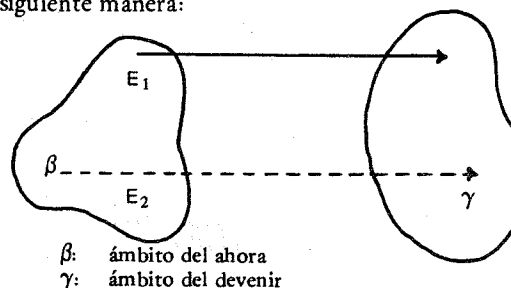
- α: ámbito del presente o del pasado
- p: aspecto puntual
- D: aspecto durativo

ASPECTO DURATIVO



Un problema interesante nos plantean las fórmulas 4 y 7. En dichos ca-

sos, podríamos introducir la noción de eventualidad (E) que se graficaría de la siguiente manera:



- β: ámbito del ahora
- γ: ámbito del devenir

E_1 correspondería a la semántica del aspecto eventual en la fórmula 4 que, asociándose a los rasgos semánticos propios del M_1 (específicamente el rasgo "fáctico") produce un significado de efectividad o certeza en γ ; en tanto que E_2 , correspondiente a la fórmula 7 se asocia a los rasgos de M_2 , semantizando una proyección tan incierta del proceso que se desvanece en γ . Es por esto que en la fórmula 1 podemos hablar de un *tiempo futuro* (en tanto existe el rasgo fundamental de todo tiempo: "cierto"), mientras que en la fórmula 7 no podemos hacerlo. Cabe remarcar que la noción de certeza en los tiempos surge como rasgo relacional de la concurrencia del rasgo "fáctico" del M_1 . Creemos que este punto de vista acerca del tiempo futuro soluciona las polémicas de los autores franceses sobre el carácter modal o temporal del mismo.

Otra oposición primero desmerecida y luego retomada en esta investigación fué la de perfectivo/imperfectivo que en algunos casos resulta irrelevante (θ) para formas como "estoy amando", "estaba amando". Dicho carácter irrelevante surge de la neutralización de la oposición perfectivo/imperfectivo presente en los morfemas del "auxiliar", debido a la coocurrencia con el aspecto durativo del "gerundio". Esto será tratado en el análisis de los sintagmas verbales.

Proponemos finalmente, para los tres tipos de aspectos, el siguiente cuadro:

| | Puntual | Durativo | Perfectivo | Imperfectivo | Eventual | Cierto |
|-------|---------|----------|------------|--------------|----------|--------|
| A_1 | + | - | + | - | - | + |
| A_2 | - | + | θ | θ | - | + |
| A_3 | - | + | θ | θ | + | - |

2.3.e: **Oposición personal.** Pensamos esta oposición tal cual la describió Benveniste en la lengua francesa; dialogante - no dialogante. Agregamos la oposición honorífico/no honorífico sugerida por Fernández Güizzetti-Martínez, de modo que el cuadro de las oposiciones semánticas sería:

| Dialogante | | No Dialogante | | Honorífico No honorífico | |
|----------------|--------|---------------|-----------|--------------------------|-------|
| Hablante | Oyente | No hablante | No oyente | | |
| P ₁ | + | - | - | θ | θ |
| P ₂ | - | + | - | + | + |
| | | | | (usted) | (vos) |
| P ₃ | - | - | + | + | θ |
| | | | | θ | θ |

Queremos hacer notar la desrealización de los autores de gramáticas elaboradas para la escuela primaria y secundaria, quienes se obstinan en mantener en la enseñanza de las formas verbales, un tú y un vosotros inútiles e inaprensibles para los educandos.

2.3.f: Oposición numeral. Casi resulta obvio decir que en español rioplatense esta oposición consta de dos polos: singular-plural. El primero, reescrito por θ en las tres personas y el segundo, por morfemas bien delimitados:

- mos (para el hablante)
- n (para el oyente)
- n (para el no hablante no oyente)

2.3.g: Fórmula

2.3.g.i: Segmentación

| | | | |
|-------------------|--------------|------------|-----------|
| Yo am-o | dispong-o | duerm-o | pued-o |
| Vos am-ás | dispon-és | dorm-ís | po-és |
| El am-a | dispon-e | duerm-e | pued-e |
| Nosotros am-a-mos | dispon-e-mos | dorm-i-mos | pod-e-mos |
| Ustedes am-a-n | dispon-e-n | duerm-e-n | pued-e-n |
| Ellos am-a-n | dispon-e-n | duerm-e-n | pued-e-n |

2.3.g.II: Expansión

Lexve(F-1) ⇒ (Pref) + Nuve + Amapt + Plur

Donde:

(): funcionema optativo

+: límite de funcionema

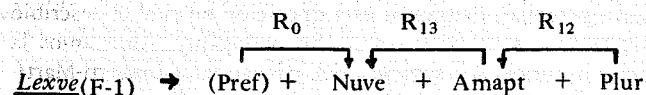
Pref.: prefijo

Nuve: núcleo verbal

Amapt: amalgama de modo, aspecto, persona y tiempo

Plur.: pluralizador

2.3.g.III: Relaciones funciosemémicas y formalización de rasgos distintivos.



Los rasgos semánticos se formalizan con números²⁰ σ siempre indicará el semantismo del verbo en cuestión (para la formalización total en la gramatosemántica del español rioplatense, deberá colocarse un número a cada verbo a fin de agruparlos en núcleos de transitividad, intransitividad, etc., según los funcionemas que puedan ocurrir con ellos en las cláusulas). π indicará siempre el prefijo exigido por el semantismo del verbo y en la gramatosemántica total presentará, como σ una subcategorización que en estos ejemplos es elidida.

Tenemos los siguientes rasgos distintivos:

Para Amapt

3: fáctico

1: presente / - 1' : pasado (para la fórmula n° 2)

N4: no puntual / 4 : puntual (para la fórmula n° 2)

2: cierto

5: perfectivo

6': hablante / 6'' : oyente / - 6' : no hablante / - 6'' : no oyente

7: honorífico / - 7 : no honorífico

8: singular

Para Plur:

- 8: plural

Nota: En Amapt se da un rasgo más 2 que en esta fórmula es amalgamado e indicaría tiempo - cierto, en otras fórmulas lo veremos como rasgo relacional.

2.3.g.IV: Especificación

| | | |
|---------|---|--|
| Amapt ⇒ | } | <i>mipth</i> : morf de M ₁ , aspt. puntual, presente, hablante. |
| | | <i>mipto</i> : " " " " " " oyente |
| | | <i>miptn</i> : " " " " " " no hablante no oyente |
| | | <i>mippb</i> : " " " " " pasado hablante |
| | | <i>mippo</i> : " " " " " " oyente |
| | | <i>mippn</i> : " " " " " " no hablante no oyente |
| | | |
| | | |

Nuve ⇒ *n move*: morfemas verbales (en la redacción total de la gramatosemántica del español rioplatense, serán subcategorizados)

Pref ⇒ *n mpre*: idemorfema prefijado (idem *move*)

Plur ⇒ $\left\{ \begin{matrix} \theta \\ \text{mopl: morfema plural} \end{matrix} \right\}$

A su vez, estos morfemas se reescriben por los morfos correspondientes que se dan en la cadena hablada. La gramatosemántica contemplará, por otra parte, reglas de selección de morfos si fueran necesarias.

2.3.h: Fórmula 2

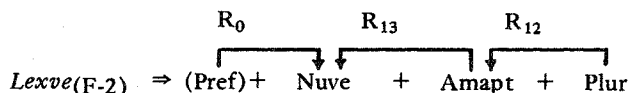
2.3.h.I: Segmentación (A-3)

| | | | | |
|----------|----------|----------------|-------------|------------|
| Yo | am-é | dis-pus-e | dorm-í | pod-é |
| Vos | am-a-ste | dis-pus-iste | dorm-iste | pod-iste |
| El | am-ó | dis-pus-o | durm-íó | pod-o |
| Nosotros | am-a-mos | dis-pus-i-mos | dorm-i-mos | pod-i-mos |
| Ustedes | am-aro-n | dis-pus-iero-n | durm-iero-n | pod-iero-n |
| Ellos | am-aro-ñ | dis-pus-iero-n | durm-iero-n | pod-iero-n |

2.3.h.II: Expansión

$Lexve(F-2) \Rightarrow (Pref) + Nuve + Amapt + Plur$

2.3.h.III: Relaciones funciosemémicas y formalización de rasgos distintivos



Rasgos semánticos: ídem 2, 3.g.III

2.3.h.IV: Especificación: ídem 2.3.g.IV.

2.3.i.: Fórmula 3 (A-4)

2.3.i.I.: Segmentación

| | | | | |
|----------|------------|----------------|-------------|------------|
| yo | am-ab-a | dis-pon-ía | dorm-ía | pod-ía |
| vos | am-ab-as | dis-pon-ía-s | dorm-ía-a | pod-ía-s |
| él | am-ab-a | dis-pon-ía | dorm-ía | pod-ía |
| Nosotros | am-áb-amos | dis-pon-ía-mos | dorm-ía-mos | pod-ía-mos |
| Ustedes | am-ab-an | dis-pon-ía-n | dorm-ía-n | pod-ía-n |
| Ellos | am-ab-an | dis-pon-ía-n | dorm-ía-n | pod-ía-n |

2.3.i.II: Expansión

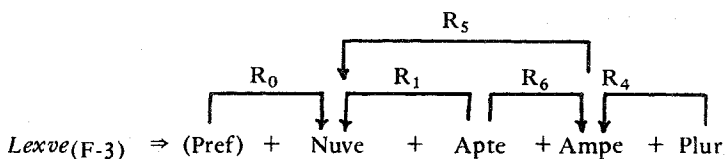
$Lexve(F-3) \Rightarrow (Pref) + Nuve + Apte + Ampe + Plur$

Donde:

Apte: amalgama de aspecto tiempo

Ampe: " " modo y persona

2.3.i.III: Relaciones funciosemémicas y rasgos distintivos



Para Apte - 4: durativo
- 5: imperfectivo
- 1': no presente, pasado

Para Ampe 3: fáctico
6' / 6'' / - 6' / - 6''
7 / - 7

Para Plur: ídem 2.3.g.III

Conviene definir la R_6 y el rasgo semántico que de ella surge:

$Apte \ R \ Ampe \supset (4, \nu 5) \supset 3 \equiv 2$

\supset : implica

R : relación

\equiv : equivale

2 : rasgo semántico relacional: cierto

2.3.i.IV: Especificación

Apte \Rightarrow *madp*: morfema de aspecto durativo, tiempo pasado

Ampe $\left\{ \begin{array}{l} \textit{moib}: \quad " \quad M_1 \quad \text{hablante} \\ \textit{moio}: \quad " \quad " \quad \text{oyente} \\ \textit{moin}: \quad " \quad " \quad \text{no hablante no oyente} \end{array} \right\}$

2.3.j: Fórmula 4

2.3.j.I: Segmentación

| | | | | |
|----------|-------------|------------------|---------------|-------------|
| yo | am-ar-é | dis-pond-r-é | dorm-ir-é | pod-r-é |
| vos | am-ar-ás | dis-pond-r-ás | dorm-ir-ás | pod-r-ás |
| él | am-ar-á | dis-pond-r-á | dorm-ir-á | pod-r-á |
| Nosotros | am-ar-e-mos | dis-pond-r-e-mos | dorm-ir-e-mos | pod-r-e-mos |
| Ustedes | am-ar-án | dis-pond-r-án | dorm-ir-án | pod-r-án |
| Ellos | am-ar-án | dis-pond-r-án | dorm-ir-án | pod-r-án |

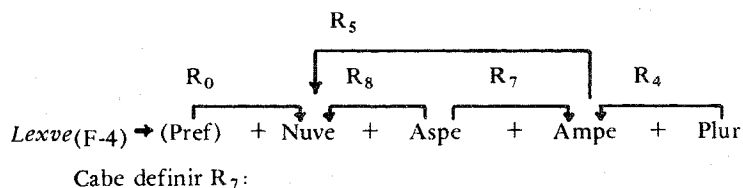
2.3.j.II: Expansión

$Lexve(F-4) \Rightarrow (Pref) + Nuve + Aspe + Ampe + Plur$

Donde:

Aspe: aspecto eventual

2.3.j.III: Relaciones funciosemémicas y formalización de rasgos distintivos



Def. R₇ Aspe R Ampe $\supset [(-2, 3) \supset 2] \equiv -1''$

Donde:

-1'' : tiempo futuro

Para Pref, Nuve y Plur : ídem 2, 3, g, III

Para Ampe: ídem 2.3.h. III

Para Aspe - 2: eventualidad

2.3.j.IV: Especificación

Pref, Nuve y Plur: ídem 2.3.g.IV

Ampe: ídem 2.3.i.IV

Aspe \rightarrow masa: morfema de aspecto eventual

2.3.k: Fórmula 5

2.3.k.I: Segmentación

| | | | | |
|----------|--------------|-------------------|----------------|--------------|
| yo | am-ar-ía | dis-pond-r-ía | dorm-ir-ía | pod-r-ía |
| vos | am-ar-ías | dis-pond-r-ías | dorm-ir-ías | pod-r-ías |
| él | am-ar-ía | dis-pond-r-ía | dorm-ir-ía | pod-r-ía |
| Nosotros | am-ar-ía-mos | dis-pond-r-ía-mos | dorm-ir-ía-mos | pod-r-ía-mos |
| Ustedes | am-ar-ía-n | dis-pond-r-ía-n | dorm-ir-ía-n | pod-r-ía-n |
| Ellos | am-ar-ía-n | dis-pond-r-ía-n | dorm-ir-ía-n | pod-r-ía-n |

2.3.k.II: Expansión

Lexve(F-5) \Rightarrow (Pref) + Nuve + Mode + Adup + Plur

Donde:

Mode: modo expectativo

Adup: amalgama de aspecto durativo y persona

2.3.k.III: Relaciones funciosemémicas y formalización de rasgos distintivos

Lexve(F-5) \Rightarrow $\begin{matrix} R_0 & R_2 & R_{11} & R_{10} \\ \text{(Pref)} & + & \text{Nuve} & + & \text{Mode} & + & \text{Adup} & + & \text{Plur} \end{matrix}$

Rasgos distintivos:

Para Pref., Nuve y Plur ídem 2.3.g.III

Para Mode - 3'': expectativo

Adup: - 4: durativo

- 2: eventual

6' : hablante

6'' : oyente

7 : honorífico

2.3.k.IV: Especificación

Pref, Nuve, Plur: ídem 2.3.g.IV

Mode \Rightarrow $\left. \begin{matrix} mmes: \text{ morfema de modo expectativo } (M_3) \\ mdcb: \text{ " " aspecto durativo, hablante} \\ mduo: \text{ " " " " oyente} \\ mdun: \text{ " " " " no hablante, no oyente} \end{matrix} \right\}$

2.3.1.: Fórmula 6

2.3.1.I: Segmentación

| | | | |
|-----------------------|----------------|-------------|-----------|
| que yo am-e | dis-pong-a | duerm-a | pued-a |
| que vos am-és | dis-pong-ás | duerm-ás | pod-ás |
| que él am-e | dis-pong-a | duerm-a | pued-a |
| que nosotros am-e-mos | dis-pong-a-mos | duerm-a-mos | pod-a-mos |
| que ustedes am-e-n | dis-pong-a-n | duerm-a-n | pued-a-n |
| que ellos am-e-n | dis-pong-a-n | duerm-a-n | pued-a-n |

2.3.1.II: Expansión

Lexve(F-6) \Rightarrow Mode + (Pers) + (Pref) + Nuve + Ampe + Plur

2.3.1.III: Relaciones funciosemémicas y rasgos distintivos

Lexve(F-6) \Rightarrow $\begin{matrix} R_0 & R_6 & R_4 \\ \text{Mode} & + & \text{(Pref)} & + & \text{Nuve} & + & \text{Ampe} & + & \text{Plur} \\ & & R_9 & & & & & & \\ & & R_3 & & & & & & \end{matrix}$

Rasgos semánticos para Pref, Nuve, Plur: ídem 2.3.g.III

Para Ampe:

- 3' : desiderativo no fáctico
6' : hablante
6'' : oyente
7/- 7 : honorífico/no honorífico

ídem para Mode

ídem para Pers más

8/- 8

2.3.1.IV: Especificación

Para Pref, Nuve, Plur: ídem 2, 3.g.IV

Ampe \Rightarrow $\left. \begin{matrix} mosh: \text{ morfema } M_2 \text{ hablante} \\ moso: \text{ " " oyente} \\ mosn: \text{ " " no hablante no oyente} \end{matrix} \right\}$

2.3.11: Fórmula 7

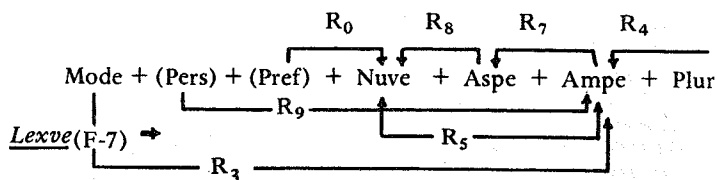
2.3.11.I: Segmentación

| | | | |
|--------------------------|-------------------|-----------------|---------------|
| que yo am-ar-a | dis-pus-ier-a | duerm-ier-a | pud-ier-a |
| que vos am-ar-as | dis-pus-ier-as | duerm-ier-as | pud-ier-as |
| que él am-ar-a | dis-pus-ier-a | duerm-ier-a | pud-ier-a |
| que nosotros am-ár-a-mos | dis-pus-ier-a-mos | duerm-ier-a-mos | pud-ier-a-mos |
| que ustedes am-ar-a-n | dis-pus-ier-a-n | duerm-ier-a-n | pud-ier-a-n |

2.3.11.II: *Expansión*

Lexve(F-7) → Mode + (Pers) + (Pref) + Nuve + Aspe + Ampe + Plur

2.3.11.III: *Relaciones funciosemémicas y rasgos distintivos*



Rasgos distintivos para Pref, Nuve, Plur: ídem 2.3.g.III

Para Ampe: ídem 2.3.1.III

Para Mode y Pers.: ídem 2.3.1.III

2.3.11.IV: *Especificación*

Para Pref, Nuve y Plur: ídem 2.3.g.IV

Para Ampe: ídem 2.3.1.IV

Para Aspe: ídem 2.3.h.IV

2.3.m: *Fórmula 8*

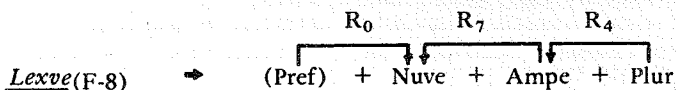
2.3.m.I: *Segmentación*

| | | | | |
|--------|--------------|-----------|----------|------------------|
| am-á | dis-pon-é | dorm-í | pod-é | |
| | | | | 2 personas sing. |
| am-e | dis-pong-a | duerm-a | pued-a | |
| am-e-n | dis-pong-a-n | duerm-a-n | pued-a-n | 2 personas plur. |

2.3.m.II: *Expansión*

Lexve(F-8) → (Pref) + Nuve + Ampe + Plur

2.3.m.III: *Relaciones funciosemémicas y formalización de rasgos distintivos*



Para Ampe: -3''': imperativo

6' : oyente

7/- 7 : honorífico/no honorífico

Para Pref, Nuve, Plur: ídem 2.3.g.III

2.3.m.4: *Especificación*

Ampe → { *miby*: morfema de M₄ oyente no honorífico
miob: " " " " honorífico/no honorífico en el caso de las formas plurales

Para Pref, Nuve, Plur: ídem 2.3.g.IV

3. *Conclusión*

El presente trabajo es una síntesis del que será presentado ante el CIUNR y sólo pretende la reflexión de las oposiciones categoriales en los Lexve del español rioplatense. Su fundamento se halla en la lectura crítica de textos gramaticales y de lingüística general. Luego será ampliado con el análisis de los sintagmas verbales y la posterior elaboración del plano total de los Lexve de modo que pueda efectuarse la derivación completa con la inclusión de la regla de concreción.

Creemos, por lo menos, que este artículo puede servir como fuente de reflexión, ya que intenta una nueva formalización de los verbos con un criterio realista y avalada por un modelo teórico de alta complejidad y plenamente exhaustivo. Su valor final podrá ser evaluado en la redacción de la gramato-semántica del español rioplatense. Es por esto, que el presente trabajo no queda cerrado, sino que conforme se avance en el estudio y análisis de nuestra lengua, podrá irse reformulando.

NOTAS

Nota 1: Benveniste analiza la distinción entre las categorías del pensamiento y las categorías de la lengua. Las diferencias entre ambas pueden ser graficadas de la siguiente manera:

| <i>Categorías del pensamiento</i> | <i>Categorías de la lengua</i> |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| * modificables | * inmodificables |
| * universales | * particulares |

Benveniste parte de una concepción para la cual el pensamiento es más abarcador que la lengua, sin embargo dice:

"...Cette grande structure, qui enferme des structures plus petites et de plusieurs niveaux, donne sa forme au contenu de pensée Pour devenir transmissible, ce contenu doit être distribué entre des morphèmes des certaines classes, agencés dans un certain ordre, etc. Bref, ce contenu doit passer par la langue et en emprunter les cadres. Autrement, la pensée se réduit sinon exactement à rien, en tout cas à quelque chose si vague et si indifférencié que nous n'avons aucun moyen à appréhender comme 'contenu' distinctif de la forme que la langue lui confère. (Benveniste, *Problèmes de linguistique Générale 1*, pág. 64).

Al analizar las categorías que Aristóteles concibe como pensamiento, Benveniste postula que se trata, en realidad, de categorías de la lengua. Para demostrar esto, las compara con las diversas formas lingüísticas que asume la categoría de "ser" en la lengua ewe hablada en el Togo.

"...Aristote pose ainsi la totalité des prédicats que l'on peut affirmer de l'être, et il vise à définir le statut logique de chacun d'eux. Or, il nous semble-et nous essaierons de montrer-que ces distinctions sont d'abord des catégories fondamentales de la langue dans laquelle il pense..." (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, pág. 66).

"Dans la langue ewe (parlée au Togo), que nous choisissons pour cette confrontation, la notion d'être ou ce que nous dénommons ainsi se répartit entre plusieurs verbes (...)

On a donc pratiquement cinq verbes distincts pour correspondre approximativement aux notions de notre verbe 'être'. Il ne s'agit pas d'un partage d'une même aire sémantique en cinq notions, mais d'une distribution que entraîne un aménagement différent, et jusque dans les notions voisines. Par exemple, les deux notions d'être et d'avoir sont pour nous aussi distinctes que les termes qui enoncent. Or, en ewe, un des verbes cités, le verbe d'existence, joint à *asi*, 'dans la main', forme une locution *le asi*, littéralement 'être dans la main' qui est l'équivalent le plus usuel de notre 'avoir'..." (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, pág. 71, 72, 73).

Nota 2: Rui Pérez intenta un abordaje de la cuestión verbal en el griego antiguo a partir de una teoría lingüística: la de Troubeszkoy. Traslada el análisis de las oposiciones fonológicas al de las oposiciones morfosemánticas.

"En el sistema de signos de la lengua, no puede haber una oposición de significados sin que le corresponda una oposición de significantes. Por el contrario, puede haber una diferencia de significantes sin la correspondiente oposición de significados. (Rui Pérez, *Estructura del sistema de aspectos y tiempos en el verbo griego antiguo*, pág. 11).

La posición de Rui Pérez preconiza la realización de la significación mediante la expresión en el plano del significante. La ilustraremos con una breve reflexión sobre el aoristo:

"...Ahora bien, este valor puntual /el del aoristo / es necesario que pertenezca al signo lingüístico, pues, de no ser así, no explicaría: 1° la realización del aoristo puntual como 'ingresivo' o 'egresivo' ... 2° la incompatibilidad del aoristo en el tiempo presente, debida al valor puntual de aquél y que provoca la neutralización de la oposición aspectual presente/aoristo en el presente de indicativo, 3° la incompatibilidad del aoristo, debida también a su valor puntual, con los semantemas 'no transformativos' del carácter durativo, que es la causa de que en la oposición de neutralización del modo aparezca la forma del tema de presente de los verbos como archimorfema de la oposición..." (Rui Pérez, *Estructura del sistema de aspectos y tiempos en el verbo griego antiguo*, pág. 18 - 19).

Nota 3:

"La categoría de tiempo se refiere a las relaciones temporales en la medida en que éstas son expresadas mediante oposiciones gramaticales, formales y sistemáticas. Los gramáticos tradicionales reconocieron tres de tales oposiciones en el análisis del griego y del latín: pasado, presente y futuro. Se ha creído a menudo que esta triple oposición era un rasgo universal. Pero ello es inexacto: por una parte, esta expresión gramatical de tiempos no se en-

cuentra en todas las lenguas; por otra, la oposición pasado-presente-futuro no es simplemente una cuestión de tiempo, incluso en griego y en latín. La categoría de tiempo posee las características esenciales de vincular al momento del proceso, del que trata la oración, con el momento de la enunciación (es decir, el ahora del hablante) El tiempo gramatical admite diversas categorizaciones (pasado/no pasado, presente/no presente, inmediato/no inmediato, etc.) La variedad de los sistemas de tiempo que se encuentra en las diferentes lenguas es muy grande". (Mounin, *Diccionario de lingüística*, pág. 176).

[modo]

"Principio de clasificación de los verbos de acuerdo con las diversas maneras en que el hablante puede concebir y presentar el proceso expresado por el verbo. Por ejemplo, en castellano, se distinguen el indicativo, el subjuntivo, el imperativo, etc. ..." (Mounin, *Diccionario de lingüística*, pág. 121).

[aspecto]

"En el sentido estricto, designa una categoría gramatical (que no existe en todas las lenguas), diferente de las categorías de tiempo, modo y voz, y que pone de manifiesto el punto de vista desde el cual el hablante considera la acción expresada por el verbo ya la considere realizada, es decir, contemplada en su acabamiento, en su resultado, o no, contemplada en su duración, en su repetición. En ruso, el aspecto es una categoría gramatical, puesto que el hablante tiene que utilizar obligatoriamente un verbo ya en perfecto... o en imperfecto... En otras lenguas, como el francés, no existe esta obligatoriedad de escoger entre las formas de un paradigma cerrado para expresar el punto de vista del hablante sobre la acción, de modo que los valores aspectuales no constituyen una categoría gramatical, sino que son valores semánticos atribuidos al contexto (...)

En castellano existe el aspecto morfológicamente, pues dos formas verbales como *comía* o *comí* sólo se diferencian por su aspecto, el de la primera imperfectivo y el de la segunda perfecto". (Mounin, *Diccionario de lingüística*, pág. 24)

Nota 4:

"Todo idioma diverso del propio es, pues, patrón para confrontar nuestra simbolización pautada de la experiencia. Sin embargo, no todo idioma sirve de idéntico modo para tal fin, puesto que entre los diversos idiomas de Europa Occidental contemporánea que comparten una serie de pautas diacrónicamente interpretables como la incidencia lingüística de una común historia cultural-no puede darse mayor diferencia en lo que al reordenamiento de la experiencia se refiere, así, por la vía del contraste, llega Whorf a la noción de Común Acervo Occidental, C.A.O. (Standard Average European) (...)

Al calificarse de neo humboldtiano a Whorff, no puede dejarse de lado su rechazo total de lo indoeuropeo, como ideal de las estructuras gramaticales de las lenguas indoeuropeas, como la verdadera forma gramatical, y de los esquemas mentales de occidente como El pensamiento" (Fernández Güzzetti, *La etnolingüística generativa, ciencia antropológica: bases para una nueva concepción realista de los formalismos interpretativos de la estructura gramatosemántica del continuo enunciado/texto en las lenguas naturales*, pág. 31 - 32).

Nota 5:

"...On propose de considérer comme faisant partie de la même classe les monèmes et les syntèmes qui partagent les mêmes compatibilités et qui s'excluent mutuellement. La compatibilité se définit comme la faculté qu'ont deux monèmes d'une langue donnée d'être employés ensemble et

liés dans une relation syntaxique. La relation syntaxique, dans cette définition, est envisagée, d'un façon restrictive, comme rapport de détermination ou comme rapport de coordination" (Clairis, *L'établissement des classes grammaticales. Un point de vue fonctionnel*, pág. 67)

La delimitación de clases gramaticales es una tarea que efectuaron los antiguos gramáticos griegos al deslindar lo que se ha dado en llamar las partes del discurso que, como brillantemente analiza Vigo Bröndal en su libro, *Les parties du discours*, no se trata de categorías universales sino propias de cada lengua. La delimitación de estas partes del discurso o de estas categorías gramaticales, está ligada, según Martinet, a la delimitación de aquellas unidades de significación (monemas) que presentan las mismas compatibilidades. Así, la clase del verbo, por ejemplo, en español es compatible con la clase de las personas, la de las modalidades, de los tiempos, etc.

La visión lingüística de Martinet, en cuanto a la descripción concreta de las lenguas, resulta de índole netamente descriptivista sin atisbo de tipo generativo. Si se la ha incluido en este trabajo es porque proporciona una buena taxonomía y se erige como instrumento organizador sumamente útil para una primera descripción y exposición. No obstante, debemos fundamentalmente recalcar el necesario componente generativo que supone la sistematización de cualquier lengua. Por otra parte, Martinet en ningún momento formaliza las relaciones existentes entre las clases de monemas, por lo cual su trabajo se trunca en los planos fonológico, morfológico y sintáctico sin solución de continuidad con lo semántico (que aparece como una cuestión aparte en la "axiología"). Es por esto que en dicha investigación se ha privilegiado para el análisis y formalización de los lexemas verbales, el modelo deductivo-axiomatizado de Fernández Güizzetti, de índole semanto-generativa, en el que permanentemente se trabaja con relaciones funcio-semémicas:

"Ahora bien, en mi concepción tridimensional de la gramática cada funcionema posee también su correlato semántico: su funciosemema, definido como un peculiar tipo de relación en un sentido determinado.

Si en una lengua tenemos, como funcionema obligatorio de la cláusula, un sujeto y un predicado, el funciosemema significado por el 'tramo' sujeto será una 'relación' hacia predicado, que tendría como relación inversa la del 'predicado hacia el sujeto'; relación, ésta última, que constituye el funciosemema o núcleo semántico, del funcionema predicado" (Fernández Güizzetti, *La etnolingüística generativa, ciencia antropológica: bases para una nueva concepción realista de los formalismos interpretativos de la estructura gramatosemántica del continuo enunciado/texto en las lenguas naturales*, pág. 79).

Si bien en una primera etapa de la investigación sólo pueden deslindarse los funcionemas, una segunda debe exigir un análisis y formalización de las relaciones no ya entre funcionemas, sino entre funciosememas, para lo cual se hará necesario un previo trabajo de delimitación de los rasgos semánticos y de los rasgos distintivos y determinación de los núcleos semánticos (en tanto intersecciones lógicas de los usos).

Nota 6: Esta concepción parece encubrir la noción de aspecto como un tiempo del tiempo.

Nota 7: Esta idea está fuertemente arraigada a la lógica propia de las lenguas pertenecientes al C.A.O. Podríamos rotular la aseveración de Molho de un marcado etnocentrismo.

Nota 8: En español rioplatense, el aspecto se despliega también en el presente como es el caso más evidente del sintema verbal "estoy amando"

Nota 9: El aspecto segmentativo se caracteriza de la siguiente forma:

"...El aspecto segmentativo está formado por una reduplicación final de esta raíz, más el sufijo durativo -ta, lo que produce un cambio en el significa-

do del vocablo simple. El cambio tiene el siguiente carácter: el fenómeno indicado por la raíz, mostrado en el aspecto preciso en forma de manifestación sobre un punto, se convierte en forma de manifestaciones de una serie de segmentos, repetidos e interconectados, de un fenómeno mayor que tiene un más amplio carácter segmental, y cuya extensión se realiza predominantemente en una dimensión, indiferentemente si es el espacio, o el tiempo, o ambos a la vez..." (Whorff, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, pág. 67 - 68).

A la vez, el hopi diferencia los procesos acaecidos en una sustancia rígida o semi-rígida, de tal manera que en dichos casos, el intransitivo preciso revista algo pasivo, y el segmentativo muestra un fenómeno multiplicado a lo largo de una superficie en el espacio. Si la sustancia referida por el proceso es líquida o móvil, el intransitivo será activo, dada la inherente deformación de la misma; el preciso indicará un cierto grado de deformación y el segmentativo se referirá al campo de las vibraciones. Este último revestirá un carácter duradero en el tiempo, en tanto que el preciso será momentáneo y extenso en el espacio. Si el fenómeno ocurre como resultado de una fuerza física rotativa, se obtiene que:

"...Para que se haga patente cualquier efecto de esta clase, se requiere que la sustancia del cuerpo tenga al menos cierto grado de rigidez, y sea capaz al mismo tiempo de ciertos grados de movimiento en relación a otros cuerpos. En este caso, una sola deformación o desplazamiento, en el sentido que indica el preciso, no será más que una sola oscilación o una sola vuelta del cuerpo de acuerdo al grado de libertad implicado en el significado de la raíz. Si el efecto continúa, lo hará en el sentido de una sucesión de oscilaciones o una continuación de rotaciones y puede o no implicar al mismo tiempo un avance por el espacio: en tal caso, éste será el significado del segmentativo..." (Whorff, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, pág. 69).

Nota 10: Cabe destacar, a modo de simple reseña, la tendencia al binarismo propia de nuestras ciencias humanas.

Nota 11: Fernández Güizzetti, en su análisis del guaraní yopará, descubre que el diálogo resulta la situación actuada por excelencia:

"... En efecto, todo proceso de comunicación se hace dentro del diálogo y en función de una situación de diálogo, incluso cuando se habla de algo que nada tiene que ver con el diálogo se lo hace dirigiéndose a un oyente y dando por sentado que el tercero del cual se habla que en nuestra lengua es simbolizado por un pronombre de tercera persona, de ninguna manera se halla en la misma jerarquía que el hablante y el oyente...

Todo él o lo que no dialoga ni se identifica con los dialogantes, no interesa sino en cuanto *referido* a éstos. De esta manera, si al dialogar dos grupos de paraguayos, un sujeto cualquiera que anteriormente perteneció a uno de esos grupos llega a disentir con ambos, sus miembros ya no se refieren a él como oyente sino que lo designan con la raíz abstracta [haʔé] que sitúa al ya no dialogante en el terreno de lo indefinido". (Fernández Güizzetti).

Nota 12: En su artículo, "Structure de la langue et structure de la société", Benveniste analiza las relaciones entre lengua y sociedad y su evidente no isomorfismo. Sin embargo, la lengua se erige como un código interpretante del código social:

"... La langue naît et se développe au sein de la communauté humaine, elle s'élabore par le même procès que la société, par l'effort de produire les moyens de subsistance, de transformer la nature et de multiplier les instruments.

(...) Nous envisageons ici la langue seulement comme moyen d'analyse de la société. A cette fin nous les poserons en synchronie et dans un rapport sémiologique, le rapport de l'interprétant à l'interprété. Et nous formulerons ces deux propositions conjointes: premièrement, la langue est l'interpré-

tant de la société; deuixièment, la langue contient la société". (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, pág. 95).

Nota 13: Todo el cuadro que ofrece Fernández Güizzetti de los hechos culturales es el presente:

- 1) *Biofactos*: utilización diferenciada según sociedad que hace el hombre de su propio cuerpo.
- 2) *Manufactos*: elaboración mediata o inmediata de objetos materiales, elementos de la naturaleza física.
- 3) *Sociofactos*: peculiar organización de la vida de relación entre los miembros de una etnia y las instituciones que de ellas resultan.
- 4) *Mentefactos*: o cultura espiritual, todos los productos del psiquismo humano cuya materia prima fundamental no pertenezca a la naturaleza física. Esta rama encará el estudio de las relaciones entre hombre y cultura; es decir, entre el psiquismo humano y todo aspecto de la cultura patrimonial de índole psico-cultural. De las varias ciencias que se ocupan de los mentefactos, podemos citar las siguientes:
 - a) *Textología*: análisis y sistematización de los textos, entendiendo este término como la entiende la glosemática, es decir, prescindiendo de la distinción entre lo oral y lo escrito y de todo presupuesto estético.
 - b) *Musicología*
 - c) *Sofología*: ámbito del saber profano acerca del hombre, el mundo, la cultura, que el portador de la misma es capaz de verbalizar (fenómenos psicoculturales de índole descubierta).
 - d) *Sacrología*: relevamiento y reconstrucción sistemática y comprensiva de los fenómenos que trascienden el orden natural y ordinario y que constituyen su explicación última, según los portadores de determinada cultura.
 - e) *Axiología*
 - f) *Noética*: estudio del inconsciente cultural. Rama de la psicología de los pueblos que estudia los fenómenos psicoculturales de índole inconsciente.

Nota 14: La Profesora Margot Bigot, principal discípula del Dr. Fernández Güizzetti, piensa la relación lengua/cultura en términos de lengua/otros factores de la cultura, por ser la primera un hecho cultural.

Nota 15: Conforme con la teoría de Martinet, estas dos fórmulas podrían ser estudiadas como sintemas ya que cumplen con los dos requisitos indispensables:

- a) Sus componentes no son determinables individualmente.
- b) El conjunto presenta las mismas compatibilidades que los de una clase de monemas.

Considerar las formas: "que yo ame", "que yo amara" como sintemas complejiza el análisis ya que tendríamos que hablar de tres subniveles: lexema verbal, sintema verbal y sintagma verbal. El segundo de éstos, por razones de economía, será eludido y se considerará al morfema "que" junto con los morfemas de modo, como un funcionamiento discontinuo del modo verbal, luego especificado por los morfemas correspondientes.

Nota 16: Fernández Güizzetti establece las siguientes distinciones para la clasificación de los rasgos semánticos:

- I) *Rasgos semánticos*: * unidades subsemánticas
** unidades semánticorrelacionales.
- II) *Rasgos distintivos*: propiedades lógicas que definen núcleos semánticos de elementos de clases de elementos.
- III) *Rasgos distintivos-semánticos*:
 - a) *Descriptivos*: * morfológicos: definen semánticamente las grandes clases de una estructura gramatical.

** lexicales: describen, en grado de abstracción decreciente desde las subclases jerárquicas de elementos que conforman las clases de morfemas hasta cada una de las unidades morfémicas individuales.

b) *Modales*: modifican en un sentido determinado a los conjuntos de rasgos distintivos interrelacionados en cuanto configuran el correlato semántico de una unidad significante compleja.

IV) *Rasgos semántico relacionales*:

- a) *Funcionales o Funciosemémicos*: relaciones lógicas típicas que vinculan entre sí a conjuntos de rasgos distintivos, operan en el ámbito de la lógica étnica:
 - * proposicionales (nivel de la cláusula)
 - ** intraproposicionales (niveles inferiores)
- b) *Combinatorios*: vinculan entre sí cláusulas ya alteradas o no. Operan en el ámbito de la lógica metaproposicional (plano de la sintaxis)

Nota 17: Se entiende, por razones de extensión, que en presente trabajo serán eludidas las reglas de selección de morfós.

Nota 18: Morfema amalgama es todo aquél en el que se funden dos o más significados.

Nota 19: Todo sintagma para Martinet está constituido por:

- 1° un monema o grupo de monemas determinantes de un monema central (núcleo)
- 2° el núcleo.
- 3° la expresión de la marca de la dependencia determinantes-núcleo.

Esta idea de Martinet resulta sumamente útil para formalizar el plano de las llamadas "formas compuestas" verbales. En una primera etapa de la investigación, se pensó en tratarlas como frases, lo cual complejizaba el análisis y la formalización dado que había que armar un plano más (el de la frase completo). Como el modelo de Fernández Güizzetti preve, en el nivel de la UMSE, en planos intermedios, la gramato-semántica del español rioplatense, bien puede constituir tres subniveles pertenecientes a la UMSE: lexema, sintagma, frase, como se verá en la redacción final de la gramato-semántica del español rioplatense.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Martín: *Gramática del español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- ANDERSON, Lloyd: *The perfect as an universes and a language-specific category en "Tense aspect"*, Ed. Paul Hopper, Amsterdam, 1982.
- BELLO - CUERVO: *Gramática de la lengua castellana*, Sopena, Buenos Aires, 1970.
- BENVENISTE, Emile: *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, Paris.
- BOAS, Franz: *Handbook of american indian languages*, (tomo II) Anthropological publications, Netherlands, 1969.
- CENSABELLA, FERNANDEZ, HACHEN: *Léxico etnobotánico toba* (inédito).
- CLAIRIS, Christos: *L'établissement des classes grammaticales. Un point de vue fonctionnel*, Glosología 1, Atenas, 1982.
- Classes, groupes, ensembles*, en *La Linguistique*, vol. 20, fasc. I, Universidad René Descartes, Paris, 1984.
- FERNANDEZ GUIZZETTI, Germán: *Prolegómenos por una etnosemántica estructural*, Rev. Paraguaya de antropología, 1983.
- La etnolingüística generativa, ciencia antropologica, bases para una nueva concepción realista de los formalismos interpretativos de la estructura gramatosemántica del continuo enunciado/texto en las lenguas naturales* (Inédito).

- FERNANDEZ GUIZZETTI · BIGOT: *Gramática formalizada del quichua santiagueño y elementos de etnosemántica* (inédito).
- FERNANDEZ, María del Rosario: *La tríada tiempo, tema, aspecto en el griego ático (análisis y aplicación del modelo deductivo axiomatizado)* (inédito).
- FERRI, Laura: *El campo léxico de los verbos de movimiento*, R.A.L., Mendoza, septiembre 1985.
- HARRIET, Melani: *Gramática toba*, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Montevideo, 1981.
- KAPELUZ: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1979.
- LANGACKER, Ronald: *Remarks english aspect en "Tense aspect"*, Ed. Paul Hopper, Amsterdam, 1982.
- MANANTENAU, Didier: *Le mode verbal, classe grammaticale?*, en "La Linguistique", vol. 22 P.U.F., 1986.
- MARTINET, André: *Grammaire fonctionnelle du français*, Didier, París, 1979.
- MARTINET-NEF: *Les temps grammatical, logique temporelle et analyse linguistique en Languages*, N° 64, Larousse, París, 1981.
- MOLHO: *Sistemática del verbo español (aspectos, modos tiempos)*, Gredos, Madrid, 1975.
- MOUNIN: *Diccionario de lingüística*, Uabor, Barcelona, 1979.
- PIERACCIONI: *Grammatica Greca*, Sansoni, Florencia, 1955.
- POTTIER, Bernald: *Linguistique générale*, Kincksieck, París, 1920.
- R.A.E.: *Gramática de la lengua castellana*, Perlado, Páez y Cía., Madrid, 1920.
- Gramática de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 1931.
- Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa, Calpe, Madrid, 1979.
- SAPIR, Edward: *El lenguaje*, F. de Cultura Económica, México, 1954.
- SZUL-CELNIKIER: *Un phenomene de fussion linguistique: l'aspect en yidich* en "La linguistique", vol. 22, P.U.F., 1986.
- TOGEBY, Knud: *Structure inmanente de la langue française*, Larousse, París, 1965.
- WHORFF, Benjamin: *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barral, Barcelona, 1971.

ORTOGRAFIA Y PRONUNCIACION: HACIA UNA FUNCIONALIZACION DE LA ESCRITURA

Lic. RODOLFO RAUL HACHEN

"¿Si se adopta una ortografía fonética y sencilla, que, aprendida por todos pronto y bien, hiciera imposible las faltas ortográficas, no desaparecería unos de los modos de que nos distinguimos las personas de 'buena educación' de aquellas que no han podido recibirla tan 'esmerada'? ¿Si la instrucción no nos sirve a los ricos para que nos diferenciamos de los pobres, para qué nos sirve?"

MIGUEL DE UNAMUNO

Trataremos de plantearnos en este trabajo el origen y estado de uno de los motivos más claros de marginación por causa lingüística que, junto a la adquisición de las estructuras tardías, se convierte en un escollo fundamental para el normal desarrollo del proceso de aprendizaje de la lecto-escritura. El problema de la inadecuación de grafía y pronunciación constituye una traba significativa para la expresión escrita no sólo en los niños sino en la mayoría de los miembros adultos de la población de hablantes del rioplatense. Se tratará de acercar posibles soluciones y se buscará el reconocimiento de la importancia de los estudios lingüísticos en el marco de las investigaciones de base y sobre todo en la proyección de un cambio educativo.

La "mala ortografía" se ha constituido en un problema central y casi traumático en todos los niveles de educación y empezando por retardar el aprendizaje primario termina por anular la capacidad de expresión por medio de la escritura. Parece una incoherencia que hablantes nativos con una competencia de su lengua y con el conocimiento de un sistema gráfico, no puedan volcar con facilidad sus pensamientos en un papel en forma "correcta". Esta imposibilidad surge, como ya veremos, de una real y notable inadecuación entre el alfabeto fonológico y el sistema gráfico que obliga a abstracciones, juegos combinatorios, muestras de erudición y caprichosas excepciones inalcanzables para la mayoría de los hablantes.

Bello ya se refería a esta problemática cuando nos decía que "entre los medios, no sólo de pulir la lengua, sino de extender y generalizar todas las ramas de ilustración, pocos habrá más importantes que el de simplificar la ortografía, como que de ella depende la adquisición más o menos fácil de los dos artes primeros, que son como cimientos sobre que descansa todo el edificio de la literatura y de las ciencias: leer y escribir." Pero sin salir de nuestras fronteras ya Sarmiento dedicaba su atención a este problema en función de ganar "... sencillez, racionalidad y verdad en la escritura..."¹.

En nuestra lengua se han producido numerosos cambios tendientes a la adecuación de ortografía y pronunciación pero todavía queda mucho por hacer. Creemos que es hora de empezar a comprometerse con la realidad lingüística para la concretización de un cambio fundamental en la normativa, porque todos sabemos que "cuando una ley puede ser involuntariamente infringida por quien pone todo su interés en acatarla, la culpa no es del infractor, sino de la ley".

El hombre goza con el lenguaje de una importante capacidad de comunicación (Saussure). La lengua, parte esencial del lenguaje, surge, respondiendo a esta finalidad, como un conjunto de convenciones adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de dicha función y se materializa en el habla como una forma de concretización constante de su sistema. La lengua, por lo tanto, como parte social del lenguaje, exterior al individuo que por sí solo no puede crearla ni modificarla, no existe sino en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de una comunidad, causa por la cual es inmutable. Pero, como todos sabemos, esta capacidad vedada al individuo es atribuida a la presión de la masa parlante que actúa a lo largo del tiempo. De aquí surge una relación dialéctica entre lengua y habla que se traduce en una relación conflictiva entre regla y uso. Lo que normalmente debe ser natural se convierte en una situación irregular que conduce a la condena y la marginación. Si sumamos esta falta de aceptación de los cambios lingüísticos (que no sólo se dan en el plano fonológico) a la original inadecuación de grafía y pronunciación, nos encontraremos con un problema que reviste aún mayor gravedad.

Evidentemente no estamos planteando aquí una problemática nueva u original, sino que nos estamos haciendo eco de un reclamo que durante siglos no ha sido totalmente atendido. Por esto nos parece importante partir del momento histórico en el que podemos distinguir a la lengua relativamente consolidada para poder señalar las tendencias que, desde entonces, se han manifestado al respecto.

NEBRIJA y la lengua al servicio de la expansión

Partimos entonces del año 1474 momento en el cual, con el casamiento de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, la lengua castellana logra influir notablemente sobre la de Aragón para alcanzar luego a la de Toledo.

En 1492 aparece la gramática de Antonio de Nebrija como consecuencia de una serie de factores históricos culturales de gran importancia.

Nebrija se dedica a esta tarea argumentando que la lengua castellana "hasta nuestra edad anduvo suelta i fuera de regla: i a esta causa a recibido en pocos siglos muchas mudanças..." (A. de Nebrija, *Gramática Castellana*, pág. 9). Reconoce la mutabilidad de la lengua e intenta contribuir a su inmutabilidad a través de una serie de reglas². Para Nebrija la evolución de la lengua se vincula con la evolución de la nación y su afán de permanencia en el tiempo se relaciona también con un sueño de expansión ya que "la lengua fue compañera del Imperio" (A. de Nebrija, G. C., pág. 5). El parece ser el antecesor inmediato de los fonetistas de los siglos XVI y XVII y precisamente por

que conocía la fonética latina pudo aplicarla al castellano y descubrir no pocas novedades de nuestro idioma con el afán de buscar algunas explicaciones. Según Cuervo, Nebrija tiene gran importancia en materia de fonética y pronunciación porque aportó “datos positivos sobre el uso de las letras castellanas y la relación en que éstos se hallan con los sonidos de su tiempo”.

Para Nebrija la letra es la figura por la cual se representa la voz³. Especifica la “pertinización” fonológica y llega a establecer que “el que quiere reducir en artificios algún lenguaje, primero es menester que sepa si de aquellas letras, que estan en el uso, sobran algunas i si, por el contrario, faltan otras” (A. de N., G. C., pág. 18). Parece increíble pensar que aún hoy no hemos aplicado este criterio básico introducido en 1492 y que tiende a superar la brecha existente entre pronunciación y escritura.

“Para maior declaración de lo cual avemos aqui de presuponer lo que todos los que escriven de orthographia presuponen: que assi tenemos de escribir como pronciamos i pronunciar como escrivimos por que en otra manera en vano fueron halladas las letras...” (Nebrija, G. C., pág. 21).

La adecuación de pronunciación y ortografía se erige en el principio fundamental que permite la reestructuración del alfabeto gráfico para lograr una simplificación de la escritura⁴. Apunta al establecimiento de un alfabeto fonológico donde cada fonema posea una y sólo una representación gráfica. Esto no parece aplicarse aún a nuestro alfabeto y trae numerosas dificultades a los niños en su proceso de aprendizaje.

Juan de Valdés, el Diálogo de la lengua y la importancia de la naturalidad

La rehabilitación de la lengua materna comenzada por Nebrija encuentra otro defensor en Valdés quien funcionaba como evangelizador cortesano en Nápoles. Entre 1535-36 Valdés se interesa en su “*Diálogo*...” por la lengua castellana y repudia todo el prestigio que en el período anterior tenía Nebrija. Su principio fundamental es la naturalidad para lo cual se basa en el axioma renacentista que sostiene que “escribir debe ser igual que hablar”.

No llega a entrever la existencia de leyes fonéticas apuntadas luego por Alderete, pero sí sabe puntualizar la importancia de las diferentes capas lexicales del español. Teniendo en cuenta la frase ciceroniana: “*Omnia quae secum dum naturam fiunt, sunt habenda in bonis*”, Valdés toma como autoridad del idioma a los refranes del VULGO y con ellos el habla común y corriente. Reclama la independencia del romance con respecto al latín y rechaza la afectación para emplear términos que realmente se usan. Apunta a una ortografía natural, intuitiva, puesta al servicio de la pronunciación.

Otro intento: La Real Academia Española

En el siglo XVIII nos encontramos con una España muerta en sus actividades por el fin de la guerra de sucesión (Paz de Utrecht). La minoría dirigente emprende una tarea de reconstrucción vivificadora tomando como modelos

a otros países. Podemos decir que es un período en el cual se manifiesta una quiebra total de la tradición hispana y un auge de la influencia extranjera. Es un momento racionalista más que imaginativo.

En 1713 se fundó la R.A.E. para que tuviera a su cargo la protección oficial de la lengua y desde entonces fue remediando el desorden ortográfico acercando cada día más la escritura a la pronunciación. Dedicada a pleno a esta tarea publicó en 1726 el *Diccionario de Autoridades*, llamado así porque cada acepción va respaldada con citas de pasajes en que la utilizan buenos escritores. En 1741 publicó la “*Orthographia*” y la *Gramática* en 1771, respondiendo a su lema principal: “limpia, fija y da esplendor”.

Hacia una funcionalización de la ortografía

Llegados a este punto, convendría revisar detenidamente los principios que sirven de fundamento a la actual ortografía castellana:

“Tres principios dan fundamento a la ortografía castellana: la *pronunciación* de las letras, sílabas y palabras; la *etimología* u origen de las voces, y el *uso* de los que mejor han escrito. Voces escribimos con arreglo a etimología u origen, es decir, como se escribían cada una de ellas en la lengua de donde fue tomada para la nuestra; voces tenemos que, por la fuerza del uso, se escriben contra la etimología. Preciso es, pues, conocer las varias reglas que se derivan de los tres principios enumerados”. (R.A.E., *Gramática de la lengua castellana*, pág. 344).

Vemos a través de este párrafo que la ortografía castellana no se asienta sobre un solo criterio, sino que se sostiene sobre un trípode endeble y contradictorio⁵.

Revisemos ahora los criterios:

1) La etimología

Este criterio parece agradar notablemente a los eruditos ya que les permite realizar un juego intelectual de búsqueda de orígenes variados y de relaciones intrincadas. Pero esta manera de justificar la ortografía tan cara a los amantes de los archivos es inaplicable en el plano educativo. Difícil es imaginar la situación de una maestra que para hacer comprender a sus alumnos la correcta escritura de palabras de su propio idioma deba enseñarles primero la ortografía griega, latina, árabe, etc. Aún si esto fuera posible queda siempre la posibilidad de que este procedimiento no pudiera ser aplicado a todos los casos ya que siempre existen caprichosas excepciones que convierten a la escritura en un juego de azar.

2) El uso de los que mejor han escrito

Esto se relaciona también con un determinado concepto de gramática que aparece claramente ejemplificado en Bello⁶. Este criterio contradice las propuestas de Valdés y ofrece por su lado un argumento más para la modificación de la ortografía ya que no han sido pocas las “autoridades literarias”

que han hecho suya esta necesidad y han escrito en función de la superación de estos problemas. De todos modos, la Academia como institución casi superyoica realiza muy bien su tarea de fijación y no siempre parece estar dispuesta a seguir modificando la ortografía. Tiene lugar, de este modo, un círculo vicioso ya que al no realizar la Academia las modificaciones pertinentes no "autoriza" a los escritores a sumarse al cambio. Los escritores que han tomado una actitud diferente han sido llamados muchas veces "anarquistas del lenguaje" y en las ediciones sucesivas de sus libros se han limpiado las "impurezas" de su escritura. Importante son en este caso, los aportes de Sarmiento y de Juan Ramón Jiménez entre otros.

Por el otro lado, cabe cuestionarse el concepto de "autoridad" y de "gente educada" para comprender cuál es el lugar que se le atribuye a la masa parlante común que tiene a su cargo la actualización diaria de la lengua y la incorporación, a través del tiempo, de múltiples modificaciones.

3) La pronunciación

Desde Nebrija hasta nuestros días, pasando por Valdés y aun la R.A.E. parece existir un acuerdo implícito que sostendría la necesidad de escribir como se pronuncia. Este principio básico que aparece enunciado a lo largo de numerosos trabajos no se respeta nunca totalmente ya que la mezcla de criterios hace que esta adecuación sea imposible. Es evidente que nuestro alfabeto (y por lo tanto nuestra ortografía) exige una revisión que esté regida únicamente por este criterio⁷. De aquí que los primeros grados de nivel educativo tienen una gran importancia en la detección y clasificación de los supuestos errores ortográficos. Deben diferenciarse claramente los errores que hacen imposible la lectura de aquéllos que surgen de las falacias propias de nuestro alfabeto.

Podemos apuntar aquí algunos de los casos más importantes:

a) **letras residuales e inútiles:** ante la duda, deberían no escribirse porque es preferible no escribir lo que no se pronuncia que hacerlo inútilmente. Parece existir una tácita regla inversa que hace que los niños (y aun los adultos) comentan errores de hipercorrección colocando letras innecesarias en lugares insólitos. De aplicar correctamente este principio han surgido grafías como: setiembre, sicología, oscuro, esconder, suscriptor. Debe entenderse por letra residual a aquélla que ya ha perdido su pronunciación y que además no cumple ninguna función distintiva (no es el caso de pacto y pato).

b) **b y v:** Nebrija no da norma ortográfica para su uso pero sí distingue *u* de *v* proponiendo *u* como vocal y *v* como consonante. Aun en los siglos XVI y XVIII su uso se sigue confundiendo. La R.A.E. de 1726 sostiene que "los españoles no hacen distinción de la pronunciación" de *b* y *v* y atiende a la etimología del latín. Las palabras que en latín llevaban *b* o *p* pasan a ser *b* y se escriben *v* las que en latín usaban la misma grafía. En caso de duda prefiere siempre *b*. Hasta los siglos XV y XVI / *b*/ y / *v*/ parecen ser dos fonemas diferentes, pero luego su diferencia se neutraliza adoptando las características de un arquifonema que en realidad no concuerda en su pronunciación con ninguno de los dos fonemas originales. Actualmente, no existe diferencia de

pronunciación entre estas dos grafías y su mantenimiento en la ortografía resulta sumamente inútil y contradictorio.

c) **s, c, z, x, ch:** Nebrija distingue en la *c* el uso fuerte (oclusiva sorda velar) ante a - o - u y el oficio prestado de *ç* (de origen semítico). Nada dice del uso de la *z* o de la *c* ante e-i. Por otro lado, distingue y usa *ss* y *s*. Valdés reconoce el sonido de *ç* como proveniente de la antigua *z*, sugiere el uso de *s* (fricativa sorda velar) en lugar de *x* (ej.: experiencia) y hasta en el lugar de *z* y distingue *ss* y *s*. En los siglos XVI y XVII, se diferencian y usan *c*, *ç*, *z*, *ss* y *s*. La R.A.E. en 1726 desterró la *ç* reservando para el sonido suave la *c* ante e-i y la *z* ante a, u, o y al final de sílabas. A su vez, suprime la distinción entre *ss* y *s*, imponiendo el uso de *s* (ej.: esse pasa a ese).

Evidentemente, en español rioplatense, las grafías *c*, *z*, *s* corresponden a un solo fonema causa por la cual nos parece conveniente simplificar estas diferencias gráficas que no tienen ya su correlato fonológico. Inclusive en los casos en los que la grafía contribuye a diferenciar significación (casa, caza) a nivel fonológico tal diferenciación no existe y la significación surge de una relación contextual.

Para el sonido fuerte (oclusiva sorda velar) podría mantenerse la grafía *c* (por ser la más utilizada) pero asimilando a ella la *k* y la *q* para unificar el sistema. Cualquiera de las tres que fuera elegida, debería ser la única.

Otro problema asociado al de estos fonemas es el de las letras *x* y *ch*. En estos casos, hay una inversión notable: la *x* es la representación gráfica de dos fonemas / *ks* / o / *gs* / y la *ch* consiste en una grafía doble para un solo fonema (africada sorda palatal). Creemos que el caso de la *x* es insostenible porque por economía no es necesaria la existencia de una grafía para la representación de la combinación de dos fonemas con grafías autónomas. Muchas veces podemos notar que el sonido doble de la *x* se neutraliza adoptando la pronunciación de / *s* / o / *k* /. Esto es evidente en la escritura de los niños de primaria en la que raramente aparece la *x*.

Por otro lado, creemos que la *ch* no presenta dificultad alguna para la escritura y que esta grafía sirve para reemplazar el símbolo *ç* del alfabeto fonético que presentaría numerosos problemas para la escritura.

Ya en Valdés la *x* reemplaza a la *cs* latina y la R.A.E. fija el uso de *x* para / *ks* / / *gs* / del latín y *j* para la *x* del latín.

d) **H:** Nebrija escribe con *b* todas las palabras que en latín empezaban con *f* y no escribe con *b* las palabras que, aunque la tuvieran el latín no se pronunciara en castellano: abito, aver, etc.

En Valdés la *b* servirá para diferenciar *ha* (verbo) y *a* (preposición). De-secha la *f* arcaica y latinizante y la reemplaza por *b* (*bacer* por *facere*).

Actualmente la *b* no constituye por sí misma fonema alguno. Seguida del diptongo *ue* (huevo, hueso) representa un sonido de consonante tenue que suele manifestarse en la ortografía y la pronunciación por su reemplazo por *g* (guevo, gueso).

La *b* es una letra ociosa que no debe ser mantenida por no corresponder a ningún fonema y debe ser reemplazada por *g* cuando la pronunciación lo exige.

e) *j*, *g*: se escribía con *x* el sonido de *shim* árabe, la *ch* francesa o la *sh* inglesa. La *g* ante *e-i* y la *j* ante *a-o-u* tenían hasta principios del siglo XV la fuerza del árabe *Gim* y luego se igualó a la *j* francesa. Este sonido y el de *x* se confundieron. Actualmente el uso gráfico es confuso e innecesariamente complicado. Si conserváramos el sonido suave (oclusiva sonora velar) para la *g* en su combinación con todas las vocales (*ga - ge - gi - go - gu*) se evitaría la presencia de la *u* ante *e-i* (*gerra* por *guerra/ginda* por *guinda*). La *j* se emplearía siempre con su sonido fuerte (fricativa sorda velar) unificando la escritura (*jerente* por *gerente*). Importante es en este punto el ejemplo brindado por Juan Ramón Jiménez en su obra.

Hacia el cambio

Queremos destacar que son éstos algunos de los problemas más notorios (la acentuación debería ser también analizada) que han surgido de una investigación específica sobre los "errores" más comunes en niños de 7° grado de diferentes escuelas de Rosario. De ningún modo este planteo queda aquí agotado sino que hemos pretendido revitalizar una polémica fructífera y superadora.

La tarea queda ahora en manos de todos. Las maestras deben poder detectar y clasificar correctamente todos los "errores" que hasta hoy se han metido en el caótico bolso de la "mala ortografía" para poder aportar datos significativos sobre las necesidades básicas de la educación. Su tarea es sumamente importante y una información de tipo fonológico es imprescindible para aquellas personas que tienen a su cargo la enseñanza de la lecto-escritura ya que es necesario manejarse con una clara concepción de *fonema*.

Los lingüistas tienen a su cargo la incorporación de su ciencia a la educación buscando lugares de trabajos en los puestos de análisis de las problemáticas educativas, sin temer a la "denigración" de su intelecto por "bajar" su especialización al plano concreto de nuestra lengua.

Los escritores deben ser artífices del cambio y usar su prestigio en función de la aceptación y la Academia debe generar un espacio de "tregua" que amortigüe el cambio brusco a través de la elaboración de diccionarios en los cuales se hagan presente los casos de doble grafía (*gerente / jerente*) para avanzar desde su pedestal la realidad de los hablantes nativos.

NOTAS

- 1 "Por este lado interesaría a la enseñanza primaria simplificar nuestra ortografía hasta hacerla corresponder estrictamente a los sonidos de la lengua hablada. Mucho tiempo molestia y confusión se ahorraría a los niños, ganando en sencillez, racionalidad y verdad la escritura..." (Sarmiento: *Ortografía Castellana, O. C.* tomo XXVIII pág. 389).
- 2 "...reduzir en artificios este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora i de aqui adelante en el se escriviere pueda quedar en un tenor, i estenderse en toda la dirección de los tiempos que estan por venir..." (Nebrija: *G. Castellana*, pág. 9).
- 3 "Assi que las letras representan las bozes, i las bozes significan como dice Aristoteles, los pensamientos que tenemos enel anima. Mas aunque las bozes sean al ombre conaturales, algunas lenguas tienen ciertas bozes que los ombres de otra nacion, ni aun tormento, no pueden pronunciar". (Nebrija: *G. Castellana*, pág. 17).
- 4 "La diversidad de las letras no esta en la diversidad de la figura sino en la diversidad de la pronunciación" (Nebrija: *G. C.*, pág. 21).
- 5 "¿Cuál sistema siguió la Academia Española? Uno mixto, fonético en el fondo, con la conservación de etimologías en casos que a ningun propósito útil sirven, y con el abandono en los radicales donde era útil, de todo resto etimológico". (Sarmiento: *Ortografía Castellana, O. C.*, Tomo XXVIII, pág. 310).
- 6 "La gramática de una lengua es el arte de hablar correctamente, esto es, conforme al buen uso, que es el de la gente educada". (Bello *C. G. de la L. C.*, pág. 27).
- 7 "El alfabeto, como cosa tradicional y heredada, tiene cierta fijeza que se aviene mal con la fluidez del lenguaje hablado; de donde resultan conflictos entre la pronunciación y la escritura tanto en razón de la diferencia de los lugares como en razón de la de los tiempos". (B - Cuervo: *G. de la L. C.*, pág. 413).

BIBLIOGRAFIA

- BELLO - CUERVO: *Gramática de la lengua castellana*, Ed. Sopena Arg., Bs. As. 1970
- CASARES, Julio: *Nuevo concepto del Diccionario de la lengua*, Espasa Calpe, Madrid, 1941.
- NEBRIJA, Antonio de: *Gramática Castellana*, Ed. Centenario, Madrid 1946, Tomo I y II.
- PEREGRIN OTERO, Carlos: *Letras I*, Seix Barral, Barcelona 1972.
- R.A.E.: *Gramática castellana*, Madrid, 1909.
- SARMIENTO, Domingo Faustino: Artículos críticos i literarios en *Obras Completas*, tomo I, París, 1909.
- Ideas pedagógicas en *Obras completas*, tomo XVII, Buenos Aires, 1899.
- VALDES, Juan de: *Diálogos de la lengua*, Ed. Ebro, Zaragoza, 1940.

3

Reseña bibliográfica

NOTA BIBLIOGRAFICA

“Cicéron, sophiste romain”
FLORENCE DUPONT*

GRACIELA BARROSO

Rosario, octubre de 1988

* En Revista LANGAGES: “Signification et référence dans l'Antiquité et au Moyen Age”. N° 65, Mars 1982. Larousse, Paris.

A partir del título se nos introduce en una caracterización de Cicéron que invita a reflexionar. En efecto, ¿cómo conciliar al “sófista” —cuyo contexto socio-político, Atenas, está muy alejado de la Roma Republicana— con el hecho mismo de ser “romano”? Es que en Cicéron confluyen simultáneamente, la continuidad y el peso de una tradición instaurada en la Antigüedad, y la disyunción, la ruptura con esa misma tradición. Porque dos ejes se constituyen como base —el contexto histórico y el momento político— para reforzar una entrada, entre las múltiples posibles, a la trilogía de Cicéron, “Brutus”, “Orator”, “De Oratore”. Entrada lingüística que lleva, indefectiblemente, a postular, sino una teoría, al menos una postura lingüística ligada a un proyecto político bien definido: situar al Orador a la cabeza del Estado, es decir, mostrar que el más apto para dirigir los asuntos de la RESPUBLICA es aquel que domina mejor el manejo de la *palabra persuasiva*. Práctica discursiva que tiene como instancia fundamental el fenómeno total de la enunciación y el sujeto productor del discurso —cuerpo parlante en el que se inscribe la letra—. La palabra, entonces, no es simplemente una palabra persuasiva puntual, sino también la puesta en escena de las virtudes del orador, que se moviliza por el arte oratorio. Por ello, Cicéron afirma: “*el estilo es el hombre*”.

La Retórica, el uso de la palabra enseñado por los sofistas, se inicia en Atenas, con la práctica persuasiva en la Asamblea, lugar de la democracia. Pero, en realidad, “el pueblo de Atenas es una colectividad de anónimos”. Quienes presentan sus proyectos a consideración de la Asamblea, se esfuerzan por fundirse en la masa, identificarse con Demos, realizar el ideal democrático. Desaparecer como sujeto de enunciación para dejar paso al enunciado. Maquinación de la institución para que la decisión tomada sea la “emanación de la colectividad y no la adhesión a un hombre que posee la verdad”. Verdad que no precede al discurso, que no preexiste, verdad que será construida por Demos.

La voz de Demos es la de un *sujeto intemporal y colectivo*, donde toda identidad individual es borrada a fin de que subsista la institución.

El discurso filosófico (Platón), por su parte, considera la preexistencia de referentes ideales. Esos referentes, en realidad, existen independientemente de las situaciones concretas, de la vida real. Cuando son puestos en el lenguaje, se degradan, porque *la palabra es caída y máscara*. El sujeto es introducido aquí, pero como quien utiliza la palabra al servicio de una trampa que él mismo ha maquinado.

Tras un largo debate presentado en forma de diálogo, en “De Oratore”, Cicéron retoma toda la tradición anterior y la adecua al momento político en que está inmerso. Las instituciones políticas romanas no son las mismas de Atenas. *Gobernar es persuadir*, tanto en el Foro como en el Senado, pero son lugares de prácticas discursivas no homologables, bien diferenciados. Los ciudadanos son iguales jurídicamente pero no políticamente, de ahí se podría considerar dos tipos de persuasión: la persuasión política —que actúa en el Senado y cuyo rasgo fundamental es la noción de AUCTORITAS que sustenta al sujeto del discurso—, y la persuasión judicial —heredera de la tradición griega y que depende de la Retórica—. Todo el esfuerzo argumentativo de Cicéron se centrará en demostrar que, en realidad, la palabra persuasiva es una, que todo depende del contexto en que se enuncia, de su enunciación.

Así, a lo largo de su “teoría lingüística”, se pueden postular algunos principios básicos: a) no hay diferencia entre palabra persuasiva —ORATIO— y palabra cotidiana —SERMO—, ya que *toda palabra es persuasiva*; b) todo enunciado es una *explotación del lenguaje* en grados diversos; c) la *retórica* es el *arte de la enunciación*; d) instaurada en la práctica cotidiana, la *lingüística*, como utilización de las palabras, debe ser *empírica*. Lingüística fundamentada en la *praxis*, lenguaje considerado como *modo de persuasión*. El análisis del mismo se hará, entonces, a partir de sus *efectos*. Aquí se instauran las categorías centrales del análisis de Cicéron, las tres acciones posibles de la palabra: DOCERE, DELECTARE, MOVERE, informar, deleitar, persuadir. Todo discurso puede ser clasificado de acuerdo a estas categorías, y puede establecerse una jerarquía. En la base de esa jerarquía se sitúa el discurso filosófico —emplea solamente el modo informativo, DOCE-RE—; luego el discurso de los sofistas y de los historiadores —donde, además del DOCE-RE utilizan el DELECTARE, para jugar con el placer del auditorio—; finalmente, en la cumbre, se sitúa el *discurso político*, que utiliza las tres categorías, donde se apela directamente a las pasiones del auditorio.

El sujeto de este discurso político juega un rol fundamental, sujeto individual que actúa, aun con el silencio. Planteado desde el marco de la enunciación en su totalidad, este silencio, al ser elocuente, tiene en sí mismo las tres categorías en potencia (DOCERE, DELECTARE, MOVERE): es un *cuerpo parlante puesto en situación*. El sujeto del discurso político debe tener aprehendidas todas las técnicas de la palabra retórica, pero también el sentido de la adecuación al momento en que debe actuar, DECORUM, noción completamente romana y que corresponde al momento de la República.

Cicéron logra identificar la acción política y la elocuencia. Sustituye a Demos, sujeto colectivo de una palabra sin sujeto de enunciación, por el ORADOR, sujeto particular de la palabra persuasiva, *palabra como acción*.



LA ELIPSIS PARCIAL

J. M. BRUCART

Este artículo integra la compilación llevada a cabo por Violeta Demonte y M. F. Lagunillas; *Sintaxis de las lenguas romances*, Ed. El Arquero. Madrid. 1988.

GABRIELA CASTELLANI

El trabajo de J. M. Brucart tiene como objetivo integrar el tratamiento de la elipsis parcial dentro de los alcances explicativos del modelo GB.

El estudio de la elipsis parcial, como uno de los posibles casos de elipsis presentes en las lenguas naturales, resulta interesante en la medida en que puede suscitar problemas en el marco de la teoría.

En una primera aproximación podemos decir que aquellas construcciones que mantienen su núcleo elidido (V o N) junto a la presencia de complementos o especificadores constituyen ejemplos de "elipsis parcial".

- (1) [[Juan comió fruta] y [Pedro (cv) también.]]
- (2) [[Yo usaré mi vestido] y [Juana usará el de (cv) María]]

Brucart se ocupa en primera instancia de señalar cierta insuficiencia de la GGT para dar cuenta de modo acabado del carácter de estas construcciones para luego proporcionar una explicación más completa introduciendo nociones de Chomsky '86 b.

Comenzaré enumerando los primeros planteos sobre el tema:

- 1) La teoría de las categorías vacías se ocupa sólo de la elipsis de categorías nominales. Es el caso de h / q / pro / PRO.
- 2) La teoría del ligamiento, a nivel de interpretación semántica, da cuenta de los casos de correferencia entre toda una proyección elidida y su antecedente. En la elipsis parcial se elide sólo el núcleo y la identidad entre éste y el antecedente nunca es fónica sino que se trata más bien de cierta similitud de sentido.
- 3) El Principio X' no puede dar cuenta de la agramaticalidad de (3) dado que este principio sostiene la obligatoriedad del núcleo frente al carácter opcional de los complementos de toda proyección.

- (3) [[Juan comió una fruta] y [Pedro.]]

La presencia de complementos junto al núcleo elidido reviste una importancia fundamental, ya que por una parte repone el carácter oracional y la gramaticalidad de las construcciones:

- (4) [[Juan comió una fruta] y [Pedro también]]

Por otra parte esto está vinculado a una noción esencial en los casos de elipsis como es la noción de "recuperabilidad". Brucart señala dos aspectos de la misma: uno de tipo estructural y sintáctico, que tiene que ver con la presencia de complementos en la proyección, y otro de tipo semántico que tiene que ver con la existencia de un antecedente que permita interpretar léxicamente a la categoría vacía.

La elipsis parcial y las categorías vacías (cv)

Un punto de gran validez dentro de la argumentación teórica es la justificación de la existencia de una categoría vacía en el lugar del núcleo elidido.

Afirma Brucart:

"Un argumento de orden teórico que induce a suponer la presencia de una categoría vacía en los casos de elipsis parcial lo constituye la enorme complicación que supondría para la gramática el habilitar mecanismos estructurales que permitieran la generación de tales representaciones sin recurrir a entidades desprovistas de contenido fonético" (pág. 297).

El tratamiento que la teoría de Rección y Ligamiento proporciona a las diferentes construcciones elípticas atiende a los distintos tipos de CV que en éstas aparecen. En la elipsis parcial las entidades elididas pueden poseer rasgos nominales (género / N°) o verbales (persona / N° / tiempo); en ambos casos se trata de una categoría pronominal por lo que podría haber correspondencia con las dos unidades que poseen este rasgo en R y L, a saber pro y PRO. A esto se añade un juego dual de rasgos + / o - regido y + / - caso para establecer qué tipo de CV ocupa el hueco.

| Sv | Sn | PRO | pro |
|--------|--------|--------|--------|
| + reg. | + reg. | - reg. | + reg. |
| - caso | + caso | - caso | + caso |

- PRO ocupa una posición no regida y por tanto carente de caso.
- Pro además de estar regido y recibir caso necesita un requisito adicional, a saber, el de determinación local, es decir una unidad que mande -c a dicha CV y permita su interpretación.

Estos dos puntos permiten justificar por qué tanto pro como PRO no pueden ocupar el lugar del núcleo elidido en ausencia de complementos o especificadores.

- (5) [[Juan comió una fruta] y [Pedro <SV PRO/pro>]]
- (6) [[Yo usaré mi vestido] y [Julia usará <SN PRO/pro>]]

PRO no puede aparecer en posiciones regidas tales como éstas y pro

tampoco puede hacerlo porque no hay ninguna unidad que actúe como determinador local.

Este hecho permite afirmar que:

“No resulta descabellado suponer que es precisamente la presencia de un complemento léxico lo que modifica crucialmente las condiciones de accesibilidad de la CV a la posición de núcleo elíptico”.

Este planteo trata entonces de justificar la presencia de un PRO en lugar del núcleo incorporando las nociones de *barrera* y *categoría de bloqueo*.

Así la presencia de complementos permite que las proyecciones máximas actúen como barreras para la rección y que el núcleo esté ocupado por una posición no regida PRO.

Trataré de explicitar esto más claramente para ver qué sucede en los casos de entidades elípticas verbales y nominales respectivamente:

a) *Núcleo verbal*:

(1) O → Sn FLEX

(2) FLEX → FLEX SV

Según (2):

– SV está regido por FLEX.

– FLEX no es léxico en español.

– Según Chomsky '86 b, SV se convierte en “barrera de rección” para a) y b).

a) α es una barrera de rección para β si α es una categoría de bloqueo para β .

b) α es una categoría de bloqueo para β si α no está marcada léxicamente y α domina a β .

– si SV es barrera de rección su núcleo es no regido y la CV es accesible a PRO.

b) *Núcleo nominal*:

La posición del N en un SN está siempre marcada θ , de lo contrario se violaría el CT y el Filtro de Caso.

¿Cómo puede entonces PRO acceder a la posición de núcleo? Para ello se recurre a un mecanismo compensatorio que se asienta sobre la obligatoriedad de los especificadores en los casos de elipsis parcial del N de un SN. De este modo la presencia del especificador libera al núcleo de los requisitos de rección y caso y se convierte en portador de los rasgos del N.

(7) [[Yo usaré mi vestido] y [Julia (el) CV de ella.]]

Concluida así la argumentación de Brucart es preciso señalar que el tratamiento propuesto resulta interesante desde dos planos:

– desde el plano de la GGT proporciona un enfoque generalizador para ambos casos de elipsis en el marco de la teoría de rección. Los casos de elipsis verbal requieren una condición necesaria y suficiente dada por la presencia de un complemento léxico que acompañe al NV; y los de elipsis nominal agregan a esta condición otra adicional que es la presencia obligada del especificador.

– desde el plano de una gramática tradicional permite rever ciertas cuestiones logrando mayor economía y simplicidad explicativas. Me refiero al caso de adjetivos demostrativos, posesivos, indefinidos y a los correspondientes pronombres considerados como paradigmas diferentes con diferente funcionalidad. La adopción de un análisis de elipsis parcial revierte esta situación incluyendo a PRO en el lugar del núcleo elidido.

INDICE

| | | | |
|---|----------|---|-----|
| 1. LITERATURA | 3 | CLAUDIA CAISSO: | |
| TEORIA | | Gorostiza, "una descarnada lección de poesía" | 59 |
| SERGIO CUETO: | | SONIA CONTARDI: | |
| Hacia lo escénico | 5 | El modernismo como fragmento de modernidad | 62 |
| NOE JITRIK: | | AREA - DELLEPIANE - PEREZ - ROGIERI: | |
| Las dos traducciones | 14 | Retórica y decir institucional: la oratoria ciceroniana | 66 |
| NICOLAS ROSA: | | D. MARIORANA - L. PEREZ - A. PRICCO - B. RABAZA: | |
| Una enfermedad del sentido | 22 | Un espacio de ruptura del verosímil gramático en Plauto: la matrona | 69 |
| ANALISIS CRITICOS | | ANALIA MONTES - S. YERBARA: | |
| GRACIELA CARIELLO: | | Nathalie Sarraute: urdiendo la anamnesis en Infancia. | 74 |
| Trafalgar de Angélica Gorodischer | 27 | 2. LINGUISTICA | 77 |
| ALDO OLIVA: | | TEORIA | |
| Juan L. Ortiz: análisis de cuatros poemas | 30 | NORA MUGICA: | |
| ENRIQUETA RIBE: | | Aproximaciones al estudio del caso latino desde la teoría lingüística de | |
| Barranco Yaco, literatura, acontecimiento e historia | 38 | Rección y Ligamiento. | 79 |
| CLAUDIA CAISSO - LUIS PESCHIERA: | | ALBA ROMANO: | |
| Fragmentos a su imán: fábulas de la imagen | 43 | La ineficiencia lingüística como estrategia social | 84 |
| ADRIANA KANZEPOLSKY: | | ZULEMA SOLANA: | |
| Notas (escritas) al margen | 45 | En los límites de la gramática: los constituyentes periféricos | 88 |
| LAURA GUSPI: | | ANALISIS CRITICOS | |
| Sor Juana: Dos cartas | 47 | BASSANO - ROGIERI: | |
| <i>Modernización literaria en América latina*</i> | | El lugar del dato en la teoría lingüística | 92 |
| * Estos trabajos fueron escritos y discutidos en el marco de un Seminario que | | M. del R. FERNANDEZ: | |
| sobre el tema dirigió el Prof. Noé Jitrik en la Escuela de Letras de la UNR | | Algunas reflexiones acerca de las categorías verbales en español rioplatense .. | 95 |
| (año 1988) | | Lic. RODOLFO HACHEN: | |
| ASTUTTI - CONTRERAS: | | Ortografía y pronunciación: hacia una funcionalización de la escritura | 110 |
| Apuntes sobre 20 poemas. . . y Calcomanías | 50 | 3. RESEÑA BIBLIOGRAFICA | |
| NORA AVARO: | | G. BARROSO: | |
| La gloria de Don Ramiro | 53 | Ciceron, sophiste romain, Florence Dupont. | 117 |
| BERNABE - ROSANO: | | G. CASTELLANI: | |
| Algunas reflexiones en torno a la poética de X. Villaurrutia | 56 | La elipsis parcial, J. M. Brucart. | 118 |