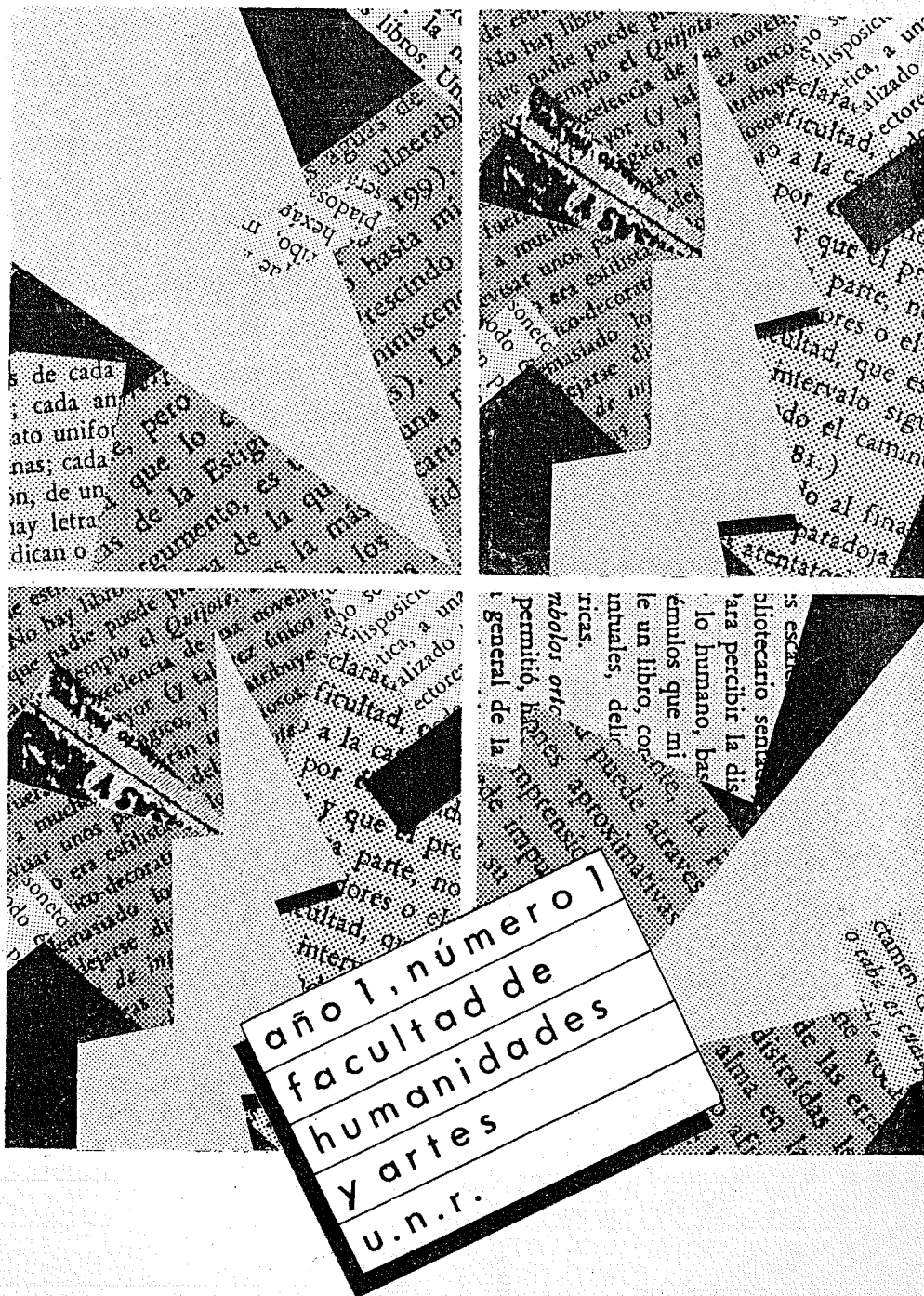


REVISTA DE LETRAS



Amilcar

REVISTA DE LETRAS

1987

N° 1

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
UNR**

No sale a domicilio

N°1 - Agosto - 1987

**Publicación de la Escuela de Letras
de la Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
Entre Ríos 758 - (2000) Rosario**

Consejo Asesor:

María Teresa Gramuglio
Nora Múgica
Nicolás Rosa

Consejo de organización:

Adriana Astutti
Nora Avaro
Luis Baggiolini
Marcela Bassano

Diseño de tapa:

Daniel García

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

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

SUMARIO

Presentación	5
Nicolás Rosa Hacia una lecturología. Líminares para una teoría de la lectura.	7
Desinano/Múgica/Solana La teoría lingüística en relación con la adquisición del lenguaje	19
Norma Desinano Una aproximación a las bases epistemológicas de la teoría chomskyana	20
Nora Múgica Aspectos teóricos de la Teoría de Rección y Ligamento en relación con el problema de la adquisición de estructuras tardías	29
Zulema Solana Análisis de un aspecto del desarrollo del lenguaje infantil: estructuras lingüísticas tardías	39
Adolfo Prieto Silvio Astier, lector de folletines	51
Nora Avaro/Analía Capdevila Los oficios del comentador	59
Graciela Cariello Lugones y Borges: una lectura	69
Laura Vilariño "Homenaje a Roberto Arlt": escena de la lectura	75
Alberto Giordano La lección de Barthes	81
El Seminario	91

Mirta Porta/Beatriz Andrés Silvia Gianni/Roberto Retamoso El proceso de enunciación narrativa en "El Entenado" de Juan José Saer	97
Claudia Caisso En torno a "El Entenado": Circunloquios	109
Sonia Contardi "El Entenado", un cruce de discursividades y de prácticas semióticas del siglo XVI hispanoamericano	115
Roberto Retamoso "A medio borrar": las formas narrativas de lo inenarrable	131

Marcela Bassano/Patricia Rogieri Notas sobre la gramática universal	145
Rubén Chababo Escrito sobre "Bloyd"	153
Sergio Cueto Sobre Quevedo	157

BIBLIOGRAFICAS

Luis Peschiera Lecturas de Bajtín/Etudes Francoises N° 20	167
Sergio Cueto La poesía de Alberto Girri/Slade Pascoe	173
Sandra Contreras El limonero Real/Graciela Montaldo	179

PRESENTACION

"Una primera tentación hubimos de vencer al decidir la redacción de esta carta-prólogo. Y fue la de disipar el voluminoso plan que nuestros buenos deseos tienen programados para el presente y para el futuro del **Boletín de Literaturas Hispánicas**. La segunda tentación, sofocada también como la primera, nos aconsejaba enumerar las dificultades que traban, hasta en los aspectos más inusitados, la puesta en marcha de un plan elemental de trabajo. El primer número de este **Boletín** es, tal vez, la ecuación aproximada entre lo que quiso hacerse y lo que la realidad permitió que se hiciera: un inquietante testimonio que tanto puede probar la ineficacia de quienes emprenden esta empresa, como indicar las duras circunstancias que prohijan nuestro desvalido quehacer universitario".

Rosario, 1959

Con la publicación de la **Revista de Letras** intentamos retomar la tradición iniciada por el Dr. Adolfo Prieto con el **Boletín de Literaturas Hispánicas**. No se trata, por supuesto, de realizar homenajes personales sino, simplemente, de elegir y rescatar de nuestro pasado un modo de acercarse e interpretar la tarea docente y de investigación. Va en esta elección nuestro deseo de convertir esta publicación en un espacio de confrontación teórica y de trabajo académico responsable.

Tratando de retomar estos lineamientos, aparecen, en este primer número, no sólo los trabajos realizados en estos últimos cuatro años en el marco de la Institución, sino también el producto de la labor constante y decidida de quienes, obligados a estar fuera de la Universidad, apostaron a la discusión teórica y al trabajo en grupos y seminarios.

La elección del nombre de la revista se justifica en la medida en que ésta es el lugar de convergencia de la producción de cátedras, seminarios e investigaciones de las distintas especialidades y orientaciones de la Carrera de Letras.

Rosario, 1987

HACIA UNA LECTUROLOGIA LIMINARES PARA UNA TEORIA DE LA LECTURA

por Nicolás Rosa

Se ha dicho y se sigue diciendo que, en las prácticas sociales significantes llamadas estudios literarios, teoría literaria, crítica literaria, análisis y/o metodologías subsecuentes -y somos conscientes de la heterogeneidad epistémica de la serie que acabamos de ordenar- ha sonado la hora del lector. Dicho en otros términos más específicos, es por todos sabido que las propuestas de análisis de los textos literarios, tanto tradicionales, (las filologías y las formas de la estilística (estética, lingüística, estructural) como las actuales (la escritura como producción, el análisis genético de los pre-textos, la búsqueda de matrices de producción textual, etc.) parten de un presupuesto básico: privilegian al autor, al emisor, al narrador, al sujeto productor del texto, al enunciante, al locutor, en todas sus variantes metodológicas e ideológicas. En una segunda instancia, aunque paralela en su formación histórica, el fenómeno de la lectura ha sido analizado desde la perspectiva de la sociología de la cultura/sociología de la literatura, atendiendo prevalentemente a los análisis sociales y económicos de la producción, emisión y circulación de la así llamada **obra literaria**, desde la sociología estadística (tipo Escarpit) hasta las formulaciones más refinadas de una sociología marxista. Esta última vertiente se sustenta en una investigación de los procesos de producción económica en un sistema de producción determinado históricamente para describir, ya sea por analogía, ho-

mología o isomorfismo, la instancia de la obra como reflejo ideológico de la conciencia del autor o como producto determinado, en última instancia, en la superestructura cultural por la ideología dominante. Dejamos de lado el serio problema de la caracterización del concepto de ideología y de las relaciones entre ésta y la obra literaria, pero queremos señalar que esta posición, si bien aporta elementos pertinentes para el análisis de la lectura, socialmente determinada, no alcanza-no es suficiente en su estado actual- para producir hipótesis consistentes en la formulación de un **modelo de lectura**, entendido, según nuestra opinión, como **ideogramas textuales** determinados por el **imaginario colectivo** (colectivizado) producido como condensado ideológico en una situación histórica dada.

1.- En una primera aproximación, podemos adelantar que nuestro interés es proponer de entrada una separación entre el campo de la recepción de la obra literaria (Jauss, Vodicica) y el fenómeno de la escritura-lectura según la propuesta que subyace, con distinciones sustanciales, en otros teóricos actuales (R. Barthes, J. Kristeva, Ph. Sollers, J. Derrida, etc.). Esta división fundante repartiría los campos específicos de un estudio e investigación de la recepción artística. La así llamada **estética de la recepción** intenta fundamentar históricamente la construcción de una categoría de análisis como la de **lectura-recepción** que sería la base de la investigación histórico-literaria. El apoyo buscado en la tradicional crítica de fuentes (ya criticado por los formalistas rusos, cf. Schlovski, **El arte como procedimiento**) se realiza distinguiendo entre la apreciación personal (disposición psíquica momentánea del lector: valoración subjetiva) y la norma literaria de la época. La intención de este tipo de análisis es lograr una **restitución de la norma estética** (norma literaria) en el desarrollo histórico (cf. **La norme esthétique**, J. Mukharovski, Praga, 1966). Este intento, válido sin lugar a dudas, no deja de suscitar serios inconvenientes de orden teórico y metodológico. Algunos de ellos no son otros que los que se planteaban ya a todo intento sociológico o estilístico de valorar (no evaluar) la obra. Las nociones de **valor** y de **norma** siempre han sido incómodas y no han podido ser resueltas rigurosamente ni en la estilística estructural (M. Riffaterre, **Essais de stylistique structurale**) ni en la línea sociológica. Los formalistas rusos y quizá sobre todo M. Bajtine (**Philosophie du langage et marxisme**, en colab. con Voloshinov, **Poétique de Dostoievski**) permitirían una revisión de estas nociones posibilitando una reubicación de las mismas o su destierro definitivo del campo de la crítica literaria. Sin entrar en mayores consideraciones sobre esta problemática queremos ubicarnos frente a este conjunto de interrogantes.

1) El campo de la **lectura**, como lo entendemos, no se superpone ni congrúe necesariamente con el campo de la llamada **recepción**.

2) La operación llamada **lectura**, superando sus formas empíricas, no es más que un acontecimiento sincrónico a la operación llamada **escritura**, según la propuesta formulada por J. Kristeva (**Para una semiología de los paragramas**), R. Barthes en casi toda su obra (Cf. **S/Z**) y sobre todo, según lo propone la práctica escrituraria contemporánea que, en sus líneas generales, revela un **estadio narcisista** (especular)(según lo hemos evaluado en otra oportunidad) de la escritura fundado en la mostración de su propia producción-refleja manifestando una constante revelación de los **linajes** y las **genealogías** literarias¹. Aclaremos que esta postulación no significa agotar la significación del texto en su propio reflejo especular de la literatura (**hiperliteratura**); sólo desubre un funcionamiento específico de la escritura que señala como dominante pero no como excluyente. Las **sustancias** literarias consideradas **menores**, populares, marginales, subliterarias, géneros menores, en un aberrante racismo literario, podrán ser reubicadas en esta perspectiva (fuera de los **sistemas literarios axiológicos**) como altamente relevantes de estas formaciones (cf. el **topos** del linaje [y del linaje literario] en el folletín, por ejemplo, o en la novela como autobiografía ficticia)².

3) Esta postura implica reconocer una **escansión fundante** entre literatura y escritura. Definamos provisionalmente la **literatura** como el nombre específico que una sociedad da a una producción específica. La escritura es el registro de la producción **lectura-escritura** en sus condensados ideológicos mayores, que se configuran como constelaciones ideológicas dentro del registro imaginario de una cultura y sus relaciones con el registro de lo simbólico en un momento determinado de su historia. De esta división deben derivarse algunos axiomas complementarios:

a) La **escritura** no posee el mismo registro que el de la **literatura**, aunque exista una estrecha interdependencia entre ambas, que podría ser pensada como la relación entre Valor/Forma.

b) La historia de la **escritura** no tiene exacta correspondencia con la de la **literatura** (cf. Roland Barthes, **El grado cero de la escritura**). La **escritura** no es ahistórica, pero puede formularse el principio de que los mecanismos de producción de lectura-escritura son transhistóricos, como los del Ics. o los de la ideología.

c) El estudio de la literatura se consagra a los **objetos** y **categorías** generados por un **metalenguaje** (el de la crítica, estudios literarios, etc.): valor, sistema, obra, corpus, periodización, etc.

d) El análisis de la **escritura** entendida como el proceso de lectura-

escritura no puede construir, a menos de entrar en una profunda contradicción, ni generar un **metalenguaje**: el entramado, la trama, de la lectura-escritura, posee un solo **objeto** reconocible en sus efectos, ese objeto se llama **Texto** (cf. R. Barthes, *Le Texte. De la théorie a la recherche*, Communications N° 19, 1972, Seuil).

e) Por ende, la **lectura**, inseparable de la escritura, sólo puede encontrar sus límites (y por tanto su constitución) en la propia operación de textualización, (la puesta en escena del **texto**-la puesta en escena de la **lectura**). Su teoría, la teoría de la **lectura**, es inseparable de la textualización. Si bien no hay un **antes y después** cronológico de la **lectura** -la lectura posee valor de acontecimiento, es decir, de palabra- esto no es obstáculo, o es obstáculo para ciertas posiciones que genéricamente podemos llamar positivistas (el texto no es una positividad), para que la lectura pueda ser convocada por otro texto (no un meta-texto) como texto-efecto. Esto obliga a conjeturar que existe un Sujeto-Efecto del Texto antes que el sujeto-productor del texto.

2.- La teoría del texto, una posible teoría del texto, se viene elaborando desde distintas perspectivas y en distintos espacios y tiempos, sólo por dar algunos nombres: la **Text-Linguistik** alemana, con predominio de la Pragmática Textual, la Teoría del Discurso, en todas sus variantes teóricas, la Narratología (en la tradición de Propp), los teóricos de Tel Quel en su momento, Roland Barthes, Julia Kristeva, Ph. Sollers, la Escuela de Tartu, la Retórica Contemporánea (en un **renacimiento** problemático de la antigua retórica: Genot, Genette, Todorov, etc.), los deconstructivistas, y más ampliamente, un recorte capital no sólo para los textualistas sino también para cualquier intento serio de análisis literario, el reconocimiento de la necesidad de **apoyaturas teóricas externas** a la lingüística y a la teoría literaria, como ser la Semiótica, la Antropología, la Lógica (o las varias lógicas actuales), el Psicoanálisis, en sus diversas configuraciones contemporáneas. Esta **conexión de saberes** conlleva graves problemas de orden epistemológico y teórico, problemas que no trataremos aquí pero que sin lugar a dudas ponen en evidencia algunos hechos fundamentales:

a) El **objeto literario** y el **objeto-escritura** son radicalmente heterogéneos y los intentos de homogeneización de una presunta **Teoría Literaria** no han sido fecundos.

b) La disolución del objeto produce una "angustia científica" que genera **resistencias** muy fuertes ante una posible absorción del objeto por otros saberes, otras disciplinas, **resistencias** que, como tales, no tienen en cuenta que esos otros saberes, más allá de un predomi-

nio coyuntural, están sufriendo los mismos efectos de deconstrucción en el campo crítico del saber contemporáneo.

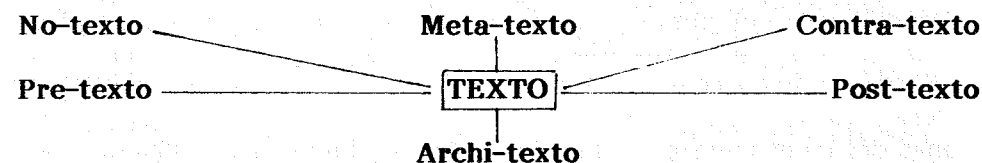
c) El objeto **literatura** y el objeto **escritura** deben ser reelaborados en una problemática fundante del sujeto humano: la ficción. El sujeto humano se define por esa actividad ficcional que lo constituye en oposición a la realidad³.

d) Una teoría del texto debería dar cuenta de esa **producción de ficciones**.

3.- Si podemos decir ya que existe un campo impreciso en sus fronteras pero suficientemente recortado como para ser reconocido como **campo de la letra**, es decir, de una **gramatología** (J. Derrida), tal vez sea llegado el momento de postular la creación de un nuevo campo, el de una **lecturología**, inscripta en el marco mayor de una teoría de la Textualidad.

En un nivel de generalidad mayor podríamos afirmar que los grandes corpus teóricos contemporáneos del marxismo y el freudismo presuponen o implican una teoría de la **lectura** y es así como han producido, en el campo que nos interesa, respuestas de mayor o menor consistencia teórica, como las lecturas hermenéuticas (interpretativas), lecturas sintomales (interpretativas-explicativas) y lecturas literales (de la letra, descifrativas-cifrativas, en el sentido lacaniano del término). Estas **generalidades** pueden ser aplicadas a diversas **prácticas de lectura** que se han realizado, presuponiendo que nunca se dan en pureza sino que coexisten en las distintas prácticas, históricamente determinadas.

4.- Hacia una conjetura del espacio texto.



Este diagrama no tiene más pretensiones que la de actualizar la reflexión contemporánea sobre el objeto texto, sin entrar en consideraciones sobre sus valores específicos de una presunta rigurosidad científica. Las teorías actuales que valorizan el **pre-texto** (análisis genéticos) reponen en el campo de estudio un estigma filológico, el de la **causa** y el de la causa eficiente, ¿cuál es el material-causa-protocolo que origina y pre-forma el texto, que desde esta perspec-

tiva sólo puede ser pensado como efecto de una causa, y quizá, aunque la teoría no lo explicita, como definitivo? Los estudios pretextuales se han originado en una sana reivindicación genética nacida frente al auge de ciertos estatismos sincronicistas del estructuralismo, pero no han podido -por lo menos en los trabajos que conocemos- satisfacer el estudio y la valoración epistémica de la categoría que los funda: el concepto de **pre-texto** (*le texte et l'avant-texte*, J. Belamin-Noël; *Essais de critique génétique*, L. Hay, R. Debray-Genette, H. Mitterand) ¿Cuál es la **realidad** y el **rango** de esta noción, si sólo puede ser considerada a partir del texto realizado? La operación de retroacción significativa que lo funda no ha sido totalmente ponderada, pues podría pensarse que esta **noción** puede ser recuperada y absorbida en la noción de **intertextualidad** kristeviana. Lo mismo podría decirse del **metatexto** (y tal vez con mayor razón), ya se lo entienda como **referencia discursivizada** actualizada en el texto, o como **fuerza** (género-forma), e incluso como **sistema modelizante secundario** (Lotman y la Escuela de Tartu piensan el texto literario como un Sistema Modelizante 2do. en relación al primer sistema de la Lengua), como pre-forma del texto. El **pos-texto** integra aquellos fenómenos que hoy día han sido recuperados por la Estética de la Recepción, con base sociológica en Jauss y Vodicka, o con base informática en Max Bense (*Estética de la información*). Señalemos nuevamente que la **recepción** no recubre ni congrue con la noción de Lectura que aquí empleamos. El **Architexto** corporiza la zona de estudios y propuestas que tienden explicar la producción textual a partir de **estructuras lógico-semánticas** o de **lógicas matriciales** que, más allá de una perspectiva pragmática (cf. Siegfried Schmidt, *Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire*; Van Dijk, Teun A., *Grammaires textuelles et structures narratives*), o de una perspectiva estrictamente semiótica como podría ser la de Greimás y sus discípulos (Coquet, Rastier, Latela) donde el punto de partida es la producción de la significación, acaba en J. Kristeva aliándose a la producción de significación en las formaciones del Inconsciente según el modelo freudiano de las formaciones del sueño, el lapsus, el chiste (*Lógica del sueño*, cf. *Semiotiké*, Paris, Seuil, 1969). Estas posturas se diferencian en relación al rango y nivel -y al estatuto epistémico- de los procesos de semiotización. Pero en nuestro diagrama aparecen dos nuevas categorías que no han sido hasta ahora categorizadas: el **No-texto**, entendido como la instancia de aquello no textualizable (inenarrable) en una zona determinada de la cultura en un momento histórico determinado. Si bien es cierto que esta categoría no remite sólo a la **letra**, sino que implica el nivel

amplio de la cultura en sus registros simbólico e imaginario, podríamos decir que la **letra** (lo literario, por definición) es la zona privilegiada que marca por su presencia absoluta, la **diferencia** con aquello que, como utopía literaria, se densifica en un momento determinado y en el espacio localizado. Zona imprecisa, lábil, que recubre nombres diversos, forma parte de los **imaginarios colectivos** que se adelantan o retroceden en la línea de la diacronía. Llámese Dios en la teología medieval, sexo en la literatura cortesana, o relación sexual en la propuesta lacaniana, siempre hay un **no-textualizado** (no textualizable fantasmático) que define el objeto textual, como horizonte de negatividad necesario para que se manifieste su positividad. Este no-textualizado entra en relación en el horizonte de lo **escribible** (Barthes, *S/Z*) y de lo **inescribible** de cada época y en su doble relación genera la zona de lo **legible/ilegible**. Aquello que no puede ser escrito manifiesta simultáneamente aquello que puede ser **leído**. Las zonas de silencio que marcan una historia de la lectura no han sido recuperadas, pero pueden ser pensadas como proyectos utópicos de la arquitectura renacentista que no fueron realizados nunca resistidos por la imposibilidad de lo real. Es simplemente aquello que en otros teóricos se llama la u-topía literaria (Blanchot, Mallarmé)⁴.

El **contra-texto** es producto de esa resistencia generada por lo Real, son textos que sólo pueden ser evaluados desde una postura negativa, como producciones poderosamente contestatarias que sólo se definen en relación de oposición al sistema textual imperante (**Parodia y Carnavalización**, cf. Bajtine, *La poétique de Dostoievski, L'oeuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*). Estos **contra-textos** (no necesariamente vanguardistas ni experimentales, pero sí transgresivos) son extra-sistemáticos, no integran serie y son difícilmente cuantificables dentro de la historia de la literatura (discursos de payada, el combate verbal, el apóstrofe, la injuria, la calumnia, el chisme, el rumor, la anécdota, o textos como cartas de soldados, cartas de sirvientas, panfletos las inscripciones en los muros (graffiti) o en los bancos o en los baños de las escuelas), son contracomunicacionales y puede postularse que poseen una vida efímera en la memoria textual. Integran un registro muy inconsistente del imaginario colectivo.

Creo que es Borges (y también Genette) quien recuerda el asombro de San Agustín frente a su maestro San Ambrosio leyendo en silencio. Este preciso y definido momento donde por primera vez se comienza a leer silenciosamente es quizá un momento inaugural del registro semiótico moderno. Si la lectura antigua se realizaba

obligatoriamente en voz alta (la Voz legitimaba la lectura, era la Verdad del Texto), la voz excluida, silenciada de la lectura moderna nos lleva a un interrogante ¿adónde fue a parar la voz como pura exterioridad, como pura presencia (Cf. J. Derrida, **La Voix et le phénomène**) y como razón de verdad del texto? Podríamos conjeturar que esa voz no se ha perdido sino que **interiorizada** en el centro de la lectura-escritura reaparece como **visión** del texto, y por ende como función de escrito en el mismo⁵. La razón de Verdad del texto moderno se constituye a partir de la visión. Leemos sintagmáticamente, paradigmáticamente, o siguiendo ambos órdenes, **barriendo** (en el sentido informático del término) el texto con una mirada. Presuponemos que esa **mirada** re-construye la lógica gramatical de la lengua, la lógica programática de la historia, la lógica causal de la narración (el discurso). Esta presunción se ve limitada por las detenciones en el relato, las digresiones en la lectura, el subir y bajar la cabeza, el movimiento de rotación de la misma que impone la linealidad (de la lengua, del relato), por la suspensión sintáctica, semántica, por el suspenso del relato y por el suspenso del deseo del lector. El lector se aburre, el lector se interesa, el lector discute, polemiza, el lector se rehúsa, el lector abandona. La mirada se detiene, se fija, se resiste, los ojos se cierran o van a posarse en otro objeto más seductor, por el momento. La mirada vuelve, retrocede a la página anterior y salta sobre las no leídas para empezar, por supuesto, por el final. El cine nos obliga a una lectura monocular. El libro como objeto-material-ideológico (el volumen) nos permite **libertad** (libertad limitada, puesta en suspenso, por las constricciones de la lengua y por las del relato o por las construcciones figuráticas del poema): esta libertad tiene, como toda libertad, condiciones históricas. La lectura de la Novela Realista (N.R.), pongamos por caso, se rige por las leyes de una serie determinística que rige la construcción del relato realista. Más allá de las actualizaciones o de las lenguas (todo texto es lacunario, por definición), el **verosímil** realista construye una serie de entidades (funciones, constantes, variables) que integran una suma (infinita) pero que **convergen** unitariamente en la totalidad finita del texto. La pretensión del verosímil realista es contar todo (**Balzac**) y por ende presupone una lectura de **todo** y que **todo** puede ser leído.

Podríamos notarlo así:

$$\sum \varphi(S_1, S_2, S_3, S_4, S_n \dots)$$

donde $\sum$ es suma, φ es la función S (Sujeto de la lectura) y si **k** es la variable **k** = 1, el subconjunto de la lectura reúne las variables como **finitas** en el espacio de la lectura y como **infinitas** en el espacio

imaginario (cada N.R. **vale** por otra N.R. y cada N.R. **vale** por el mundo).

$$\varphi(Sk_1, Sk_2, Sk_3, Sk_4, Sk_n \dots) \sum (\text{suma})$$

La **memoria** de lectura opera como una sumatoria convergente.

El Texto Moderno (T.M.) suma una **serie probabilística** (divergente u oscilante, depende del grado de alternancia o discontinuidad) que obliga a una lectura **divergente** o **suspensa** (suspensión del sentido). La serie probabilística u aleatoria funciona no sobre una entidad (funciones y valores) sino sobre un grupo binomial (G.B.) excluyente que contiene simultáneamente un registro tabular (por lo menos dos) y un grado de incertidumbre sobre la verdad que ejecuta el texto (no finición estructural - obra abierta), exclusión del régimen V/F (verdad/falsedad) del texto e inclusión de nuevas variables que amplían el espacio textual (texto paragramático según Kristeva). Ruptura en suma, del principio de identidad, impidiendo una sumatoria final. No hay un todo del texto, no hay por lo tanto una **lectura total**.

$$\sum \varphi(S_1, S_2, S_3, S_4, S_n \dots)$$

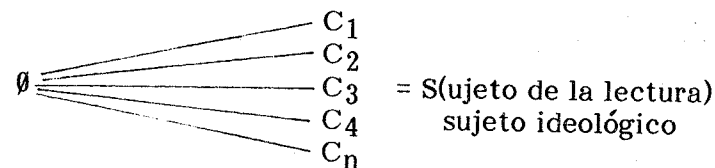
y si **k** es variable divergente (dos variables excluyentes pero simultáneamente presentes), tenemos

$$\varphi(Sk_{y2}^{x1}, Sk_{y3}^{x1}, Sk_{y4}^{x1}, Sk_{y5}^{x1}, Sk_{yn}^{x1} \dots) \sum$$

siendo **x**, **y** las divergentes que forman el grupo binomial (G.B.)

4.- Que el lector no sepa todo, que el lector no pueda cerrar la acción, que no pueda concluir el circuito de los significantes, que no pueda clausurar el texto pues el texto no se clausura, es una manera de mostrar la imposibilidad textual de narrarlo todo. Por supuesto que el T.M., como forma genérica, es mucho más potente y muestra muchos otros elementos e inclusive permite la coexistencia de órdenes de lectura diferentes. Allí radica su riqueza y es allí donde se puede leer una problemática de la Cultura. En un sentido formal y extendiendo las categorías bajtinianas sobre **enunciados ideológicos** (discursos) en la novela, podríamos proponer:

un modelo general de la connotación:



Donde $\emptyset$ = texto virtual -no significativo- potencial de lectura
 $C_1, C_n \dots$ = connotadores, por definición infinitos

□ = jerarquía fluctuante de los connotadores

S = sujeto de la lectura (producto de la lectura) que redistribuye (escribe) los connotadores de lectura (gramas lecturales en Kristeva)

5.- Cada lectura es siempre una nueva organización de los connotadores, teóricamente fluctuantes, un cierre ideológico del texto: una clausura del sentido, pero cada lectura se define dentro de la **serie** por sus **efectos**. Distinguimos pues, **las lecturas** de la **lectura** como efecto que al redistribuir las categorías del texto, lo genera, lo textualiza. El texto (fuera de la empiria) se extiende en el **tiempo** de la lectura. Las lecturas como **formaciones ideológicas** pueden ser consideradas como

lecturas monoculares
 lecturas binoculares
 lecturas plurioculares

que se orientan y orientan los textos según lógicas distintas (la lógica paragramática). Que la **lectura** que evocamos se funda sobre la **visión** (un imaginario) soportada sobre la **mirada**, nos lleva a preguntarnos por ese Sujeto producido por la encrucijada de ambas. Sujeto ideológico, sin duda, pero también sujeto del deseo (el de la pulsión escópica lacaniana) que nos interroga no tanto sobre lo que se lee sino, sobre todo, sobre lo que se **quiere** leer. Pero esto es harina de otro costal. ¿O no?

NOTAS

1. Estamos trabajando en una propuesta apuntada hace algunos años: el Otro Textual. El régimen de lo textual como Otro Simbólico en la determinación

de las articulaciones del texto y en la relación -altamente compleja de filiación textual como lectura de los ancestros- con los Otros Textos: genealogías, linajes, estirpes. La relación de los Ancestros Textuales con sus descendientes se da en una doble relación de determinación intratextual (Kristeva, Genette, etc), lo que el texto recuerda de otros textos: rememoración, y en la determinación de la no-relación, aquello que el texto **olvida**, la deslectura.

2. La serie de los textos autobiográficos ya planteada (San Agustín, Rousseau, etc.) y la serie autobiografía ficticia responden a la misma operación de ficcionalización: la especularización de un yo potente y engrandecido que va desde el registro puramente narcisista y autoerótico hasta la apoteosis de la desmultiplicación imaginaria del Yo en la autobiografía de Schreber. Por otra parte, de las **confesiones** hasta las **memorias**, pasando por el diario íntimo, lo que se juega es la escritura de una voz -de una **elocutio**- y la escritura de una oreja: una orto-fonía por una orto-grafía.

3. La ficción y lo ficcional son el registro de toda letra, la letra histórica, sociológica, antropológica, psicoanalítica. La letra es la hipótesis de **máxima ficción** del discurso de la cultura occidental y como tal opera como el **simulacro** de todo otro discurso. Lo ficcionante es aquel Imaginario que evacua lo Real y lo enfrenta: muestra simultáneamente la "indiferencia" de lo Simbólico por lo Real y el retorno de lo Real absolutizado.

4. Toda resolución textual posee un registro utópico, el texto del futuro, futurible, la literatura por-venir, lo inenarrable. Pero las lecturas que la escritura realiza de ese texto imposible son múltiples: señalemos por lo menos dos: o la escritura hace como que el texto utópico no existe y se pretende escrita en presente absoluto (aquí y con el mismo gesto se reniega (d)el futuro y se deniega el pasado: escribir sin ancestros ni descendientes (sueño fatuo de partenogénesis) escribir lo inescrible; o la escritura finge que el texto futuro no existe como tal y lo carga a la cuenta del pasado: mi futuro es **un** pasado, dice, estirpe filicida que se aliena en el deseo de los padres textuales: la Cópia absoluta, escribir lo ya definitivamente escrito.

5. Esta interiorización de la Voz en el discurso no debe ser leída según la hipótesis derridiana de la escritura fonética-alfabética como presencia interna al discurso logocéntrico occidental (**De la gramatología**). La conjetura lacaniana de la Voz reaparecida como **letra** haciendo función de escrito en el discurso es la que aquí adoptamos.

LA TEORIA LINGUISTICA EN RELACION CON LA ADQUISICION DEL LENGUAJE

Los tres trabajos que se incluyen a continuación, que han sido elaborados respectivamente por las Profs. Norma Desinano, Nora Múgica y Zulema Solana, tienen por objeto fundamental el poner en evidencia que es posible y deseable tratar aspectos teóricos y aplicados de la lingüística, en su mutua interacción, tanto con fines didácticos como científicos.

UNA APROXIMACION A LAS BASES EPISTEMOLOGICAS DE LA TEORIA CHOMSKYANA

por Norma Desinano

Antes de iniciar el desarrollo de este trabajo conviene explicitar cuál es el encuadre de los contenidos que se desarrollarán en él y que tienden a poner en evidencia las relaciones entre la teoría lingüística -en este caso y muy especialmente la teoría generativa-, y la teoría del conocimiento en la que se apoya.

Esta presentación del problema podría ser obviada en tanto no aporta ningún aspecto novedoso al tratamiento de la Lingüística Teórica, pero sería conveniente tener especialmente en cuenta que las corrientes actuales tienden a ubicarla dentro de las ciencias cognitivas, a relacionarla con teorías de adquisición del lenguaje, y por tanto, se hace indispensable tener en claro cuál es el marco epistemológico en el que se encuadra. La explicitación del marco epistemológico no es un privilegio ni una necesidad propia exclusivamente de la Lingüística considerada como ciencia cognitiva, pero resulta altamente conveniente, antes de enfrentar el estudio de los aspectos más específicos de la teoría en cuestión, determinar los fundamentos más generales en los que esa teoría se apoya. Solamente dentro de tal tipo de encuadre es posible advertir la real importancia de las teorías, sus alcances y su organización interna, que pueden resultar oscuros o incomprensibles si se los aborda en forma parcial o bien de manera directa, sin precisar primero el panorama general en el que se insertan y que, a la vez, los clarifica.

En este momento del desarrollo de la ciencia lingüística, es posible determinar una línea netamente impuesta, que tiene como objetivo fundamental el relacionar en forma directa el desarrollo de cualquier aspecto de la misma con el desarrollo de una teoría de la adquisición del lenguaje. Tal característica, imprescindible para la ciencia, tiene además un marcado interés para quienes se ocupan del estudio del lenguaje en relación con algún nivel educativo.

Por otra parte quizá no resulte fuera de lugar señalar en este sentido, que la Universidad puede ser un espacio propicio para el tratamiento de temas que se relacionen con las grandes líneas que debe marcar una adecuada conducción educativa. Es así como, a partir de sucesivos recortes y precisiones, se pueden determinar las siguientes entradas en la temática general:

- focalizar la teoría lingüística en su relación con un enmarque epistemológico, a partir de las conexiones con una teoría de la adquisición del lenguaje.
- precisar la visión panorámica de la teoría lingüística a partir de los aportes de la teoría de adquisición de la que forma parte.
- dejar sentada la posibilidad de que esa relación entre teoría lingüística y teoría de adquisición se amplíe al campo educativo.

1. Algunas teorías de adquisición y las críticas posibles.

Las teorías de adquisición del lenguaje tienen una doble relación, por una parte con las teorías de aprendizaje y por otra con la teoría lingüística. Es así como han sido elaboradas en algunos casos por psicólogos o epistemólogos y en otros casos por lingüistas. En cada teoría ha variado, por supuesto, tanto el punto de vista como el nivel de profundización alcanzado, ya sea en la relación con el aspecto adquisición, ya sea en relación con el aspecto lingüístico. Cada teoría aparece marcada entonces de modo diferente, ya sea poniendo énfasis en las formas de aprender, o en las formas de aprender lo lingüístico, según sea el caso.

Las teorías de adquisición han abordado en términos generales al lenguaje infantil de dos formas diferentes: unas veces lo han considerado como una lengua exótica que el científico tiene que estudiar como si se tratara de una lengua desconocida; otras ha sido visto como una forma imperfecta del lenguaje del adulto, que, por lo tanto, es necesario estudiar a partir de sus falencias.

Este trabajo se limitará a tomar en cuenta tres de las teorías de adquisición: dos de ellas se considerarán de manera muy general

y esquemática, y la tercera en forma detallada, ya que su profundización hace a la relación con la teoría lingüística específica que se quiere explicitar. Se tendrán en cuenta las teorías de adquisición del lenguaje basadas en el conductismo, en el constructivismo y en el innatismo, las que, más allá del objeto al cual se abocan, se relacionan a partir de las críticas y las polémicas surgidas de las diferencias entre las posturas de los científicos que las han elaborado.

El conductismo es criticado tanto desde el constructivismo por Piaget, como desde el innatismo por Chomsky. La crítica se funda en ambos casos en el empirismo que sustenta a toda la teoría del conocimiento conductista. Según el conductismo, el conocimiento es el simple resultado de la experiencia, repetida indefinidamente, que causa efectos en un sujeto pasivo: el repetido lugar común de la "tabula rasa". Consecuentemente con este planteo básico, la teoría conductista de la adquisición del lenguaje considera a éste como una conducta simple, que puede predecirse totalmente por los factores externos y en la que el locutor se limita a estar expuesto a las influencias del medio, es decir al estímulo de los hablantes que lo rodean. El primer trabajo de Chomsky (1958), sobre los temas relacionados con la adquisición, es justamente una crítica puntual y rigurosa al libro de Skinner, *Verbal Behaviour*. El trabajo de Chomsky rechaza la consideración del lenguaje como conducta simple, para sostener que el lenguaje es un comportamiento complejo, que depende de procesos que se hallan al margen de la retroalimentación del medio, ya que están relacionados con un sistema mentalista, obviamente centrado en el locutor. Aunque no suele dársele excesiva importancia, este trabajo de Chomsky es el inicio del tratamiento de la investigación que encuadra su trabajo lingüístico, allí se enuncian los ejes alrededor de los cuales girarán todos los trabajos posteriores, especialmente la mención de un sistema mentalista que definirá toda la línea de la investigación chomskyana.

En cuanto al constructivismo piagetiano, su propuesta rechaza también de plano al empirismo y comparte en cierta medida las críticas que Chomsky realiza, pero sus aportes a la adquisición del lenguaje son limitados dentro del planteo general de su teoría del aprendizaje. En Piaget, el aprendizaje del lenguaje constituye un aspecto más del aprendizaje de la función semiótica o simbólica; no se atiende en general a las características peculiares del lenguaje verbal -por ejemplo, su sintaxis-; y la construcción del conocimiento se conforma sobre la base de un sistema único, desarrollado a partir del estadio sensorio-motor. La polémica Piaget-Chomsky

se centra en la contraposición de puntos de vista bastante distanciados, aunque por momentos Piaget no parece pensarlo así. Ambos hablan de la existencia de un estado inicial genéticamente determinado, que es el punto de partida para el conocimiento; sin embargo la caracterización de ese estado inicial resulta singularmente distinta en las dos teorías. En el caso del innatismo se trata de un sistema prácticamente constituido en forma total, que se desarrollará y tomará características singulares a partir del contacto con el medio. Para el constructivismo piagetiano, una serie de capacidades específicas muy simples irán permitiendo la construcción de esquemas de conocimiento cada vez más complejos. Chomsky señala en distintas oportunidades el hecho de que no está claro cómo, a partir de la inteligencia sensorio-motora, se pasa al desarrollo de un sistema altamente complejo como lo es el lingüístico.

A partir de estas pocas observaciones se hace evidente, sin embargo, que las dos teorías consideradas hasta aquí, el conductismo y el constructivismo, parecen tener en común el hecho de proponer teorías de adquisición del lenguaje en las que el objeto lenguaje no está adecuadamente recortado. En el caso del conductismo la versión es reduccionista: el lenguaje como mero ejercicio de una conducta desencadenada por estímulo del medio; en el caso del constructivismo, el lenguaje presentado como un objeto sin límites precisos, al que se toma en cuenta -por lo menos en principio- sólo en cuanto comparte con otros sistemas la posibilidad de transmitir significados. Es posible que el desarrollo de este trabajo permita apreciar con más claridad la importancia de estas observaciones.

2. El proyecto chomskyano

El planteo fundamental de Chomsky -y que sustenta a lo largo de toda su obra, cualesquiera sean los cambios que el aparato teórico parezca presentar- es determinar una teoría del aprendizaje de un dominio específico, en este caso del lenguaje, que permita, con cierta probabilidad, conocer aspectos de una teoría del aprendizaje del conocimiento en general. En términos más formales: $(T,A)D$ tal que conduzca a $(T,A)C$.

Algunos de los rasgos peculiares de esta propuesta son la fertilidad del proyecto en la medida en que el estudio de un objeto recortado puede, sin embargo, llegar a resolver problemas mucho mayores, es decir el pasaje del lenguaje al aprendizaje en general;

y la necesaria complementariedad entre teoría de adquisición y teoría lingüística, ya que esta última adquiere relevancia en la medida en que sus aportes objetivan aspectos de la teoría general de adquisición.

Sucesivos estudiosos de la teoría chomskyana han tratado de enmarcarla en relación con la filosofía de la ciencia y determinar en donde se apoya la posibilidad de darle validez. Una de las relaciones posibles se da con la obra de Popper y es el mismo Chomsky el que ha dado pie a ello, al mencionar la "posible falsabilidad" de su teoría, dentro de un encuadre popperiano del problema. Las primeras posturas de Popper, indudablemente, pueden llevar a confusión al hacer pensar en un falsacionismo ingenuo, en el que un solo contraejemplo bien hallado puede echar por tierra cualquier teoría, por bien estructurada que ésta parezca. Sin embargo, Popper no hace consistente la posición del falsacionismo ingenuo, y además, hay en su teoría otros elementos que pueden echar luz sobre los planteos chomskyanos. Fundamentalmente Chomsky retoma el concepto de falsacionismo popperiano que podemos llamar sofisticado, y que considera que los contraejemplos sirven, en todo caso, para poner en evidencia las anomalías dentro de las teorías, pero que, sin duda, no pueden falsearlas de manera completa o parcial. Por otra parte, quizá sea posible encontrar en la relación propuesta por Chomsky entre teoría del aprendizaje lingüístico y teoría del aprendizaje general, la conjetura fuertemente audaz, que según Popper, es la única capaz de hacer progresar a la ciencia. Popper afirma que, dentro del contexto del conocimiento de una época determinada, la comprobación de una conjetura prudente no resulta esclarecedora, sí lo es cambio la corroboración de una conjetura audaz. La propuesta científica de Chomsky, si no novedosa en el contexto, es por lo menos globalizadora, y en este sentido, audaz. Su posible corroboración puede constituirse entonces en un progreso científico dentro de la perspectiva popperiana.

Es posible que la continua reformulación de la teoría acerque a la investigación científica chomskyana a otra descripción posible, la de Imre Lakatos. Se habla en este caso de Proyecto de Investigación Científica (PIC) y no de teoría científica, ya que esta última denominación se considera insuficiente para abarcar los logros científicos más notorios dentro de la historia de la ciencia. Lakatos describe a los proyectos como un conjunto de teorías unidas por una notable continuidad. Este conjunto de teorías se caracteriza, en cada caso, por la inexistencia de un núcleo fuerte, irrefutable, es decir, poseedor de una heurística negativa. Este grupo está rodeado por

un cinturón protector de hipótesis auxiliares, con una heurística positiva, que por lo tanto, permite la inclusión en el programa de mayor cantidad de problemas y que admite también la necesidad de incorporar teorías más específicas que permitan reorientar permanentemente el programa. De todo ello se desprende la posibilidad de que un PIC implique cambios progresivos sobre la base de PICs alternativos.

Aunque absolutamente primaria y recortada, esta caracterización de la posición de Lakatos resulta bastante sugerente como para trazar ciertas líneas de relación entre la teoría chomskyana y los PICs. Ciertamente lo que llamamos hasta aquí la teoría chomskyana es en realidad un conjunto de teorías en estrecha relación entre sí: se habla de una teoría de la adquisición en relación con una teoría lingüística y con una teoría del aprendizaje. Todas estas teorías se complementan entre sí para constituir un cinturón protector en torno de ciertas hipótesis nucleares, que no se ponen en duda en ninguna de las reformulaciones de las teorías anteriores, y que, por el contrario, parecen tender a corroborarse en cada desarrollo de las mismas. Ese núcleo fuerte está constituido por las hipótesis de la gramática universal, la modularidad de la mente, la existencia de un módulo específicamente lingüístico en el que interactúan una serie de principios, y el elemento externo como activante del desarrollo de estructuras cognitivas y lingüísticas. Desde los primeros trabajos chomskyanos hasta los últimos, la referencia respecto de estos puntos es siempre la misma; en todo caso, si se nota cierta diferencia, es en la precisión mayor con que aparecen expresados en las últimas obras. Surge entonces de aquí, con bastante claridad, el perfil del que podemos llamar Proyecto chomskyano, con su núcleo fuerte y su cinturón de seguridad.

A pesar de la importancia que da Chomsky a la teoría de la adquisición, los pasos fundamentales de sus investigaciones se dan alrededor de la teoría lingüística y es esta la que, manteniendo inmovible el núcleo fuerte, ha sufrido, sin embargo, cambios notables a lo largo de los años. Muchos de los estudiosos de Chomsky se preguntan hoy en qué quedaron las exigencias altamente complejas de modelos anteriores, frente al casi ascetismo que ponen de manifiesto los principios de la actual teoría de Rección y Ligamento que, a partir de una economía básica, intentan resolver un número prácticamente infinito de problemas.

Es posible que resulte sumamente saludable tanto para los especialistas, como para los no especialistas, volver sobre estos aspectos de la teoría, o del que ahora podemos llamar con cierta

justicia proyecto chomskyano, para que, más allá de las dificultades que ofrece su estudio, se advierta la concepción subyacente, que es probablemente su aporte fundamental en este momento o en este contexto científico. El Proyecto propone la existencia de una Lingüística cognitiva, que estudia el sistema lingüístico como uno más de los sistemas mentales, y que permite echar luz sobre fenómenos de adquisición del lenguaje, de comprensión y de producción del mismo. El Proyecto complementa así otras posibilidades de estudios lingüísticos más cercanos a la existencia, real y rica, de una Lingüística concebida como ciencia social.

3. La teoría de adquisición chomskyana

En la parte anterior se ha hablado del núcleo fuerte del proyecto chomskyano y de cómo ese núcleo está ya presente en las primeras manifestaciones del programa. En la que se considera primera publicación de Chomsky -On Verbal Behaviour, 1958- ya se habla de la existencia de una gramática integrada y de la capacidad para determinar por qué una frase dada se deriva de esa gramática. Además se dice también que los seres humanos estarían contruidos de manera tal como para tratar datos y formular hipótesis. Este primer trabajo es, según ya se dijo, una violenta crítica, por momentos irónica, a la teoría conductista de adquisición presentada por Skinner. Toda la obra posterior de Chomsky echa por tierra no solamente la concepción sobre lo lingüístico representada en el conductismo, sino también los postulados de esa corriente predominante en la investigación psicológica de EEUU y que sólo esfuerzos como el de Chomsky o el de Jerome Bruner pudieron hacer pasar a un plano menos relevante.

Los conceptos de gramática integrada y capacidad para tratar datos y formular hipótesis se ven ampliados y precisados en Aspectos, aunque probablemente muchos lingüistas hayan considerado con más interés y apasionamiento otros puntos de la obra, fundamentalmente el modelo lingüístico que ella propone. Es posible que los muy controvertidos conceptos de hablante oyente ideal y universales lingüísticos se hubieran entendido mejor si se hubieran analizado a la luz de la teoría de adquisición y la teoría del conocimiento que la subyacen. En la obra, Chomsky retoma ideas cartesianas y de Humboldt cuando habla de principios innatos que determinan la forma de los conocimientos y del hecho de que el lenguaje, en última instancia, no se enseña. En resumen, se habla aquí de las características innatas del sujeto, que constitu-

yen un sistema de conocimiento fijado de antemano genéticamente, que se realiza y diferencia a partir de la experiencia. Exactamente de la misma manera podríamos hablar de un sistema de conocimiento lingüístico que se realiza y diferencia a partir de la interacción lingüística.

Las últimas obras de Chomsky, que precisan con mayor exactitud la teoría de Rección y Ligamento, permiten establecer el encuadre general de manera esquemática de la siguiente manera:

Teoría del Conocimiento

concibe a la
Mente
como un
Sistema Modular
o sea un
Sistema de Sistemas
que interactúan a partir del
Elemento externo
activante

Teoría Lingüística

concibe a la
Competencia Lingüística
como un
Sistema Modular
o sea un
Sistema de Principios
que interactúan a partir de
Interacción social
adecuada

En una visión peligrosamente esquemática, pero esclarecedora como primera aproximación, puede pensarse que un enunciado lingüístico puede producirse a partir de la interacción entre varios módulos de la mente: el lingüístico, el sistema de percepción, el sistema lógico u otros, con la activación necesaria de la interacción social. Al mismo tiempo para emitir ese enunciado es posible que dentro del módulo correspondiente al sistema lingüístico interactúen varios principios. Chomsky habla de los efectos activante y parcialmente formativo del medio ambiente, por ello debe entenderse que su teoría lingüística, tal como aparece enunciada, presupone la existencia de principios universales, pero existen también variaciones que son idiosincráticas de cada lengua y que serán aprendidas por interacción social. La diferencia entre lenguas con necesidad de sujeto expreso en todas las circunstancias, como el inglés, y lenguas que no lo requieren como el español, puede considerarse como un rasgo idiosincrático que se aprende en el más corriente sentido del término.

El proyecto chomskyano se extiende en este momento en dos direcciones, dando así lugar a distintas investigaciones: por

una parte la búsqueda de los principios universales que constituyen la gramática universal, sobre la base de que tales principios para tener las características que la teoría del conocimiento que subyace a la teoría lingüística les exige, deben ser muy pocos y absolutamente simples. Es así como la Teoría de Rección y Ligamento elude recursos que aparecían con frecuencia en enunciaciones anteriores de la teoría, como por ejemplo la existencia de argucias tales como los filtros, para llegar a formas mucho más transparentes de formalización. En otro plano el proyecto trata de determinar si las estructuras lingüísticas, que las investigaciones en teoría de la adquisición han demostrado que aparecen tardíamente en el habla infantil, tienen como base principios más complejos o son idiosincráticos de una lengua determinada y por lo tanto requieren formas especiales de interacción social para desarrollarse.

Nuestro medio, nuestra Universidad, no son indudablemente los lugares más adecuados en este momento para iniciar la prosecución del proyecto chomskyano en sus líneas. Tampoco es posible que iniciemos investigaciones que tiendan a atacar al núcleo consistente del proyecto; pero un estudio aproximadamente objetivo de la situación de la Lingüística actual permite hacer una evaluación que podría llevar a las siguientes conclusiones:

- * es posible tomar en cuenta a la Lingüística cognitiva como un tipo de estudio lingüístico posible, paralelo y complementario al de la lingüística considerada como ciencia social.

- * es posible estudiar el fenómeno de estructuras tardías del español y de estructuras tardías en general con el fin de profundizar campos tales como el de la comprensión del lenguaje oral y escrito, la enseñanza de la lengua, las estrategias alternativas que usan los hablantes ante la carencia de tales estructuras, y su frecuencia o necesidad de uso en distintos tipos de discurso, desde el literario al científico.

Para ello se hace necesario dejar de lado prejuicios que la teoría chomskyana, o cualquiera de los acercamientos que se hagan a ella parecen involucrar. A veces suele ser productivo para ello, como en este caso, comenzar con los planteos más generales, para recién después, en sucesivos anclajes, profundizar lentamente en aquellos aspectos que lo requieran para nuestro trabajo concreto.

II

ASPECTOS TEORICOS DE LA TEORIA DE RECCION Y LIGAMENTO EN RELACION CON EL PROBLEMA DE LA ADQUISICION DE ESTRUCTURAS TARDIAS

por Nora Múgica

En este trabajo haremos una presentación de las líneas generales sobre las que se asienta la Gramática Generativa que estamos considerando, y nos detendremos en aquellos aspectos teóricos que tienen que ver con el problema de la adquisición de estructuras tardías, en particular trabajaremos a partir de las categorías vacías, tópico éste en el que convergen y se entrecruzan los distintos sistemas de la gramática. Dada la brevedad del trabajo, y entendido éste como una aproximación al estudio de la teoría de Rección y Ligamento, y desde la óptica que hemos precisado, no se hará una presentación pormenorizada, exhaustiva y sistemática de cada uno de los subsistemas.

En el punto anterior se ha hablado acerca de los subsistemas cognoscitivos como constituyentes de un sistema modular y se ha aludido también a la modularidad del sistema lingüístico. El concepto de modularidad llevado a la teoría del lenguaje es uno de los más ricos aportes que permite rescatar y replantear desde esta perspectiva un conjunto de principios ya conocidos y trabajados por otras gramáticas y por otras líneas, aun dentro de la gramática generativa (me refiero, por ejemplo, a la teoría de los roles temáticos, a la teoría del control, a la teoría de rección, etc.). Al carácter modular del sistema lingüístico se

lo piensa como un sistema (o estructura) formado por subsistemas interactuantes, de tal modo que es difícil aislar uno del resto y abordarlo con absoluta independencia de los demás. Las intersecciones que se producen hacen que los límites de uno y otro se transgredan, y se hable de un conjunto más que de teorías unitarias. De todos modos, la centralidad está dada por la teoría de Rección y Ligamento¹. Para abordarla podríamos comenzar desde distintos ángulos; sólo por una razón de priorización y por una cuestión metodológica en la necesidad de selección, vamos a comenzar destacando como eje al **léxico**.

En el modelo que tomamos como referencia -dentro de la centralidad de la sintaxis y de reglas de interpretación semánticas y fonológicas- el mayor caudal informativo se concentra en el nivel de representación Est(ructura)-S(uperficial), y en este nivel se centra el interés en las categorías vacías².

Hemos señalado al léxico como eje, y esto es porque por proyección, a partir del léxico, se dan las representaciones de cada nivel sintáctico (FL-forma lógica-Est-S, Est-P(rofunda)), según los rasgos de subcategorización del ítem lexical³. A partir de él, trabajaremos las categorías vacías, que son elementos o entidades gramaticales que, aunque sin realización fonética, están presentes mentalmente y tienen realización sintáctica (en virtud de la subcategorización).

Cuando un hablante dice:

- (1) Pedro quiere conocer a María.
- (2) Pedro quiere que conozca a María.
- (3) Pedro parece conocer a María.
- (4) María fue obligada a desalojar la casa.
- (5) ¿A quién Pedro quería visitar?
- (6) Es difícil convencer a Juan.

ha dejado lugares vacíos en cada una de las oraciones, que, no obstante, son perfectamente interpretables y que por rección y por ligamento damos cuenta de ello en el nivel FL⁴, que representamos como sigue:

- (1') Pedro_i quiere [PRO_i conocer a María].
- (2') Pedro quiere [que [pro conozca a María]].
- (3') Pedro_i parece [h_i conocer a María].
- (4') María_i fue obligada h_i a [PRO_i desalojar el departamento].
- (5') ¿A quién_i Pedro quería visitar h_i?
- (6') Es difícil [PRO_{i-n} convencer a María].

De (1) a (6) vemos que hay pronominales vacíos (PRO sujeto de infinitivo en el caso de (1) y (6) y pro sujeto de una cláusula temporalizada (ejemplo (2)), y huellas (h) dejadas por movimiento (ejemplos (3), (4) y (5)). No todas estas posiciones vacías son equivalentes y el hablante sabe diferenciarlas perfectamente: así, en (3), por ejemplo, el movimiento del SN (sintagma nominal) "Pedro" ha sido desplazado desde su posición de sujeto de "conocer" a la de sujeto de "parecer", sin por ello alterar el rol temático de experimentador respecto del verbo "conocer"; en (4) el movimiento que da cuenta de la pasiva deja un lugar vacío en la posición objeto de "obligar" (rol paciente) según la subcategorización del verbo y en la del sujeto (agente) de "desalojar". En cambio en (5), la huella marca el lugar argumental que le corresponde a "a quién", ya que las dependencias indican que lo que se focalizó en la pregunta es el objeto de "visitar" (interpretétese:

A quién_i [Pedro quería visitar h_i]). Este conocimiento es también el que maneja naturalmente el hablante cuando rechaza como no-natural para el español una forma como:

(7)* A María fue visitada por Pedro.

dado que "a María" se le ha asignado un caso no coincidente con la posición de sujeto de (7). De la misma manera que ocurre con las huellas por movimientos, los pronominales (en los casos 1, 2 y 6) son identificables o diferenciables entre sí: en (1) el PRO indica el sujeto de la cláusula de infinitivo, controlado por Pedro, sujeto de "querer"; en (2), en cambio, la cláusula temporalizada dependiente de "querer" supone un sujeto (pro, pronominal en este caso y sólo identificable por concordancia como una tercera persona singular) distinto del de "querer"; en (6) finalmente, dada la impersonalidad de "es difícil" sólo podemos reconocer un PRO arbitrario (de referencia arbitraria) sujeto de "conocer"⁵. Es decir, el conocimiento del hablante le permite identificar categorías vacías, caracterizarlas diferenciándolas entre sí y establecer las cadenas referenciales, por ejemplo en (4) (María_i-h_i-PRO_i) y también saber, caso de (4), que hay una rección indicada por la preposición "a", no intercambiable por "de" u otra. Hago notar que los ejemplos que he tomado para mostrar el juego de las categorías vacías no ofrecen de por sí mayores problemas de interpretación, pero se complejiza el tratamiento y se presentan cuestiones problemáticas ni bien salimos del marco oracional simple, por ejemplo en:

- (8) María es fácil de engañar.
- (9) Alberto es difícil de conocer.

(distinto de "Alberto, es difícil de conocer qué quiere", interpretable como estructura dislocada)

o bien en (10) María esperaba ser elegida representante casos en los cuales se cruzan más de una posición vacía. Para hacer sólo un rápido comentario, en (8), no se duda de que "engañar" es un predicado con dos lugares, tiene dos posiciones argumentales y que hay un PRO arbitrario (de interpretación libre) agente de "engañar"; que "María", paciente de "engañar", está en posición argumental (es decir, gramatical) de sujeto. ¿Podemos ver aquí un movimiento de SN [María_i es fácil de engañar h_j]? ¿Estamos frente a dos oraciones similares si decimos "María es fácil de engañar" que si "Es fácil engañar a María"; y que parentesco hay con "A María es fácil (de) engañar"? Cuando trabajamos (10) "María esperaba [PRO_i ser elegida h_j representante]" sólo hacemos una pregunta central: ¿la categoría PRO ocupa una posición derivada por movimiento dado que se trata de una forma pasiva y no-temporalizada, y que no tiene rol temático? No vamos a tratar estos problemas aquí, sólo los citamos ya que entendemos que son motivo de investigaciones particulares en las que se ponga en juego la teoría con las variaciones paramétricas.

Retomamos los ejemplos (1-6) que estábamos comentando, para responder a la cuestión de cómo se inserta la teoría lingüística que explicita la intuición del hablante, qué subsistemas entran en juego y cómo se da cuenta de tales estructuras a partir de un aparato teórico definido y consistente.

Como se dijo antes, los verbos o mejor los predicados tienen lugares que gramaticalmente determinan posiciones argumentales (pos-A) que ocupan los SNes y estructuras equivalentes, según la subcategorización del verbo. El lugar que ocupa "María" en (4) es una posición - A (sujeto) mientras que es una pos-A (no argumental) la que ocupa "a quién" en (5)⁶. El léxico especifica las propiedades inherentes de los ítems léxicos y proyecta su estructura a los distintos niveles de representación. Empleando una terminología más ajustada, determina los roles o funciones temáticas (propiedades de marcación 0) del ítem léxico que es núcleo de la construcción (teoría de los roles temáticos). Estas funciones temáticas se asignan a argumentos, es decir, se realizan sintácticamente por medio de SNes que ocupan posiciones argumentales⁷. Las categorías vacías recuperan en Est-S los roles temáticos planteados a nivel del Est-P por la proyección léxica, si bien pueden variar por movimiento las posiciones argumentales (caso,

por ejemplo, de la pasiva respecto de la posición argumental de sujeto del SN-objeto). Al SN en posición argumental, fonéticamente realizado, le asignan caso (teoría del caso) las categorías caracterizadas como [-N] (es decir, V y preposición) y el elemento INFL o CONC(ordancia) que da caso al sujeto (en las cláusulas temporalizadas, naturalmente). Pero subcategorización, roles-temáticos, teoría del caso, giran en torno al eje que marca rección, desde el momento en que ellos se asientan y realizan sobre la base de una relación categorial que responde a una relación de núcleos lexicales y no-lexicales (rectores) con los complementos y los regidos.

Se completa la explicitación de (1-6) con la interacción de la teoría de ligamento (dentro de ella, la teoría del control) que entiende en las relaciones referenciales interoracionales en las cadenas formadas entre las categorías vacías y los antecedentes y en general, actúa en la relación de los SNes en una oración. Ligamento y rección son, entonces, los ejes o núcleos centrales de los subsistemas interactuantes.

Los sintagmas nominales en una oración pueden ser anáforas, pronominales o expresiones-referenciales, como se ve, respectivamente, en los ejemplos (11-13), sintagma subrayado:

(11) Juan se miró detenidamente.

(12) Juan (lo) miró detenidamente a él.

(13) Juan miró detenidamente a **María**.

En (11) "se" está coindexado con "Juan" y es una anáfora reflexiva; en (12), "él" es el pronominal no coindexado y María es una expresión-referencial son libres. Si nos manejamos sólo a nivel de oraciones simples, nos quedaríamos con que pronominales y expresiones-referenciales son identificables. Estarían sujetos a la misma condición. Puede verse que no es totalmente así cuando se coloca la oración simple como completiva de un verbo:

(14) Juan cree que se miró detenidamente.

(15) Juan cree que el ganará.

(16) Juan cree que Pedro ganará.

En (15) y (16) la referencia de "él" y de "Pedro" es libre (no ligada por otro sintagma). Hay dos lecturas posibles para (15), ya que "él" puede coindexarse con "Juan" (si bien habría un grado de diferencia con "Juan cree que ganará" con un "pro" vacío que orienta hacia una interpretación de correferencialidad con "Juan") o ser de referencia libre, extraoracional, y en ese caso, deíctico, no anafórico⁸. Mientras que en (14), necesariamente

interpretamos a "se" como anáfora reflexiva; pero "se" no está directamente coindexado con "Juan", sino con la categoría vacía pro en posición de sujeto de "mirar". Aquí parece abrirse una distancia mayor entre la estructura con pronominal explícito -"Juan cree que él se miró" con el "se" coindexado con "él" coincidente o no con Juan ya que tiene el pronominal referencia libre- y la construcción con la categoría vacía (ejemplo (14)) en la cual pareciera haber una interpretación unívoca. Sin embargo, esta aparente similitud se desvirtúa ni bien formulamos oraciones como (17): Juan cree que se suicidó. Obviamente, "se" está coindexado con un pro vacío. Estos hechos empíricos llevan a una restricción respecto del ligamento, que es la determinación de la categoría de rección (sea $\bar{O}$ y SN) dentro de la cual se dan las relaciones de libres y de ligadas⁹: las expresiones-referenciales son siempre libres independientemente de la categoría de rección, mientras que los pronominales son libres dentro de su categoría de rección. De lo dicho precedentemente respecto de (14) se desprende una justificación empírica de la existencia de las categorías vacías¹⁰. De la misma manera la anáfora reflexiva y la condición de que ésta sea ligada en su categoría de rección es también una justificación empírica de la presencia de la categoría vacía pro y PRO como en (18):

(18) Juan cree [PRO_i haberse_j peinado]¹¹.

A dos aspectos más quisiera referirme y tal vez, a modo de síntesis, uno a los antecedentes potenciales de una anáfora, y el otro, a la teoría de control que está incluida en la teoría general de ligamento y tiene por dominio la asignación de referencia al elemento pronominal abstracto PRO.

Respecto a los antecedentes, veamos (19-22):

(19) Juan cree que Pedro_i se_j suicidó.

(20) Juan cree que pro_i se_j suicidó.

(21) Juan quiere [PRO_i castigarse_j].

(22) Juan parece [h_i castigarse].

En (19) el antecedente de "se" es el sintagma lleno "Pedro"; en (20), un pronominal regido por concordancia, a diferencia de (21), con antecedente PRO_i; y en (22), la huella dejada por movimiento del SN sujeto. Caso similar al de (22) es (23), también con la huella del interrogativo como antecedente.

(23) ¿Quién [h_i se_j da cuenta de lo que sucede?]

En lo que respecta a control, pueden verse distintas situaciones en los ejemplos que restan, pero que se reducen a: referencia libre, en cuyo caso no está especificado el controlador (PRO

arbitrario, (ejemplo (29)), dada la impersonalidad de "se discutió"; con antecedente, sintácticamente sujeto, objeto directo u objeto indirecto (ejemplo (24-27)) y semánticamente, referencia específica o referencia ambigua (ejemplo (28)), en el cual el sujeto de "discutir" puede ser "ellos", referencia definida, o bien tener una referencia arbitraria, ya que cabe una forma alternativa no ambigua con un "se" impersonal: (30) Ellos estaban de acuerdo en que no valía la pena que se discutiera el tema.

(24) Juan_i esperaba [PRO_i ganar las elecciones].

(25) Juan_i pidió a Pedro [PRO_i retirarse más temprano].

(26) Juan encargó a Pedro_i [PRO_i ocuparse del trabajo].

(27) Juan obligó a María_i a [PRO_i dejar de estudiar].

(28) Ellos_i estaban de acuerdo en que no valía la pena [PRO_{i-j} discutir el tema].

(29) No se discutió cuando [PRO hacer el paro].

Hemos hecho un enfoque gramatical y semántico de las categorías vacías desde la perspectiva de la teoría de Rección y Ligamento. Solamente hemos pretendido hacer una presentación general a los efectos de dar el marco teórico con el cual se explica el conocimiento lingüístico del hablante, focalizado, en este caso, en la adquisición de estructuras tardías.

Para el desarrollo temático nos hemos valido de estructuras sin mayor complejidad. El tratamiento de otros problemas como ser los clíticos, las estructuras pasivas de infinitivo incrustadas en dependencia de verbos etc, excenden los alcances del presente trabajo. Sólo los hemos planteado en algunos casos y en forma no exhaustiva, por cierto.

Los centros de la teoría son Rección y Ligamento. En relación con ambos tratamos los roles temáticos, la teoría de control e hicimos referencia a la subyacencia y a la asignación de caso.

El tratamiento de la anáfora según Rección y Ligamento puede ser llevado al nivel del discurso. Por un lado, en el sentido de discurso como el nivel FL', fuera de las estructuras que organizan la oración, por ejemplo, los casos de topicalización y de estructuras dislocadas, como en (31):

(31) A Juan [creo que le van a dar el premio].
oración topicalizada con una estructura focalizada en "A Juan" (retomado luego por el clítico "le") y con carga acentual definida o bien en (32):

(32) Los jubilados [parece que [pro percibirán un ajuste en la remuneración].
donde se ha dislocado la estructura por anteposición del SN "los

jubilados", sujeto del verbo de la incrustada, sin concordancia alguna con "parecer" ya que no es un sujeto derivado, como lo sería en la construcción de infinitivo: Los jubilados parecen haber recibido un reajuste en la remuneración, (nótese la concordancia)¹².

De igual manera, se trata en el nivel FL' la posición del relativo en las cláusulas de relativo: No conocí a la gente que pensaba conocer.

Planteado el tema anáfora según rección y ligamento en la organización textual, es posible abordarlo desde esta teoría, como puede ser en la anáfora temporal y en la pronominal. Se requeriría, se me ocurre, la necesaria adecuación en cuanto a la determinación de las categorías de rección y las condiciones de ligamento.

NOTAS

1. El concepto de Rección se refiere, dentro de lo categorial, a la relación entre un núcleo y sus complementos. Se trata tanto de categorías lexicales como de categorías no-lexicales y establece una relación entre regente y regido. Son categorías lexicales regentes N, A, V, P (Nombre, Adjetivo, Verbo, Preposición); categoría regente no-lexical, INFL (inflexión o concordancia) que rige en particular al sujeto, y que puede describirse como un conjunto de rasgos similares a los pronominales, es decir, persona y número.

La teoría de ligamento se ocupa, en términos generales, de los problemas de indexación.

2. Se notará en este aspecto, como en tanto otros, una importante diferencia de enfoque respecto de la teoría normal (TN, como la presentada en Aspectos de la teoría de la sintaxis, Chomsky, 1965). La Est-S no recibe el mismo tratamiento que la estructura superficial y se diferencia de ésta por el mayor grado de abstracción y por ser la Est-S una estructura enriquecida en cuanto a la información que aporta para la interpretación semántica.

3. El Principio de Proyección dice: "Las representaciones de cada nivel sintáctico (FL, Est-S, Est-P) son proyectadas desde el léxico en el sentido de que respetan los rasgos de subcategorización del ítem lexical", Chomsky, 1981, On Government and Binding, 2, (38). Por subcategorización se entiende la contextura verbal, dentro del dominio de la Frase Verbal.

4. El nivel FL es el de la especificación del alcance de los cuantificadores, del alcance de la negación, de la relación entre SN (sintagmas nominales), de la relación del interrogativo con su antecedente, etc.

5. Compárese (6) con ésta y otras formas alternativas que podrían darse: "Nos_i es difícil [PRO_i conocer a Juan]". Solamente el agregado del pronombre "nos" respecto de "es difícil" resta la impersonalidad y sirve de control del PRO de "conocer".

6. El esquema de la relación entre posiciones -argumentales y roles-θ (roles temáticos) en las huellas por movimiento y los SNes antecedentes, por ejemplo en la pasiva y en la interrogación es el siguiente:

1. Antecedente

A	A
θ	θ

2. En la interrogación:

Ā	A
θ	θ

7. El criterio temático (criterio θ) dice: "Cada argumento tiene uno y sólo un rol-θ, y cada rol θ es asignado a uno y sólo un argumento, Chomsky, On G. B., 2, 2 (4). La observación hecha respecto de (4) de que hay dos lugares vacíos, de paciente y de agente coindexados, es una prueba empírica de que se trata de dos categorías vacías, según el criterio temático.

8. La interpretación tiene aquí que ver con el léxico y la subcategorización. Por ejemplo:

(I) María_i esperaba que [Pedro la _{i-n} llevara [e_{i-n}] al teatro].

(II) María_i esperaba que [Pedro se la_{i-n} llevara [e_{i-n}]]

Véase que el dativo "se" restringe la posibilidad de interpretar a "la" como clítico correferencial de [e_j]

9. Empleamos en $\bar{\theta}$ la representación categorial de la teoría $-\bar{X}$, según la cual $\bar{\theta} \rightarrow \text{Comp } 0$ (siendo Comp=complementizador).

10. Naturalmente que la interpretación semántica (nivel FL) tiene que ver con la subcategorización del verbo matriz; por ejemplo, "creer" es un verbo subcategorizado con 0 sin restricción de sujeto, es decir, aún cuando el sujeto del verbo matriz y del verbo de la incrustada sea correferencial. Otra sería la cuestión si tomamos el verbo "querer". Necesariamente la presencia de una anáfora reflexiva supone una categoría vacía pronominal con la que se coindexa, ya que "querer + $\bar{\theta}$ " exige sujetos con referencia disyunta. Es un ejemplo: Juan quiere que se vaya, donde "se" está ligado a un elemento pro (Juan quiere que pro_j se_j vaya).

11. Hemos trabajado solamente con los reflexivos. Las huellas del Qu-interrogativo al igual que del qu-relativo son variables ligadas por un antecedente, que está fuera de su categoría de rección (entra en juego aquí el principio de subyacencia, que es que formula condiciones en juego aquí el principio de subyacencia, que es el que formará condiciones de localidad sobre ciertos procesos, en particular los de movimientos) por ejemplo:

Los muchachos $\left\{ \begin{array}{l} \text{con quienes;} \\ \text{Comp} \end{array} \right. \left[\begin{array}{l} \text{conversamos en el bar } h_j \\ \bar{\theta} \end{array} \right] \dots \text{ y}$
 Los muchachos $\left\{ \begin{array}{l} \text{con quienes;} \\ \bar{\theta} \end{array} \right. \left[\begin{array}{l} \text{Juana me recordé } \left[\begin{array}{l} \text{que} \\ \bar{\theta} \end{array} \right] \left[\begin{array}{l} \text{habíamos conversado} \\ \bar{\theta} \end{array} \right] \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{en el bar } h_j \end{array} \right] \right] \dots$

III

ANÁLISIS DE UN ASPECTO DEL DESARROLLO DEL LENGUAJE INFANTIL: ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS TARDÍAS

por Zulema Solana

O. Introducción

Este trabajo se propone un análisis, desde la teoría lingüística, de un aspecto del desarrollo del lenguaje infantil, y se centra específicamente en algunas estructuras tardías del español. Persigue también el propósito de dejar al descubierto que la desatención y el desconocimiento del nivel lingüístico del niño por parte de las instituciones educativas acentúan la marginación por causas lingüísticas en que vive sumida gran parte de la población. Se plantea entonces un doble encuadre: un encuadre teórico, por un lado, y la inserción dentro de una línea de política lingüística, por el otro. El marco teórico está dado por la lingüística generativa, específicamente el modelo chomskyano de estos últimos años, teoría lingüística que se plantea a sí misma como parte de una teoría de la adquisición del lenguaje.

Respecto de la inserción dentro de una línea de política lingüística, este trabajo se ubica dentro de la corriente que vincula Lingüística y Educación y reclama un lugar para el lingüista dentro de la planificación e investigación educativa a la vez que compromete a la lingüística a realizar aportes para colaborar en la solución de problemas concretos de la sociedad vinculados con el lenguaje.

Hay que mencionar, en este sentido, el papel movilizador de los planteos que al respecto hace Alfredo Hurtado en sus trabajos, coincidentes con las propuestas de Gabriel Bes.

Las estructuras que se considerarán son algunas de las que ha investigado Alfredo Hurtado en niños mejicanos y se han empezado a corroborar en niños que concurren a escuelas de zonas marginadas de Rosario¹.

Se presentará la metodología de investigación y el análisis, según los principios de la teoría de Rección y Ligamento, de algunas estructuras lingüísticas tardías como: estructuras con sujeto derivado y relativas con preposición en el complementante; y se considerará luego la incidencia del sistema de clíticos en la aparición escalonada de estructuras, para detenerse finalmente en el clítico reflexivo "se" de las causativas.

Este aspecto del desarrollo del lenguaje infantil, que se ha recortado para su investigación, y que se está considerando en este momento, resulta relevante, fundamentalmente, en dos aspectos. En primer lugar, sólo conociendo las dificultades lingüísticas de los niños se podrá incidir en el desarrollo del lenguaje, tanto en la expresión oral como en la producción escrita. En segundo lugar, los materiales didáctico-lingüísticos y los materiales escolares de lectura deberán tener en cuenta cuáles son las estructuras lingüísticas que el niño no maneja para activar su uso, o en el peor de los casos, para que la dificultad de la estructuración sintáctica de los textos no incida negativamente en el aprendizaje.

1. Estructuras tempranas y tardías

Se puede asumir que el proceso de adquisición del lenguaje dura toda la vida, pero también es muy notable que el momento más productivo se extiende aproximadamente entre los dos y los cinco años. Aunque con la distinción entre estructuras tempranas y tardías, la lingüística de adquisición establece sólo un orden relativo, sin embargo, se puede situar a las estructuras tempranas entre los dos y cinco años, aproximadamente, y a las tardías después de los cinco años.

Cuando se trata de determinar las causas de las estructuras tardías resulta difícil separar las estrictamente lingüísticas de las extralingüísticas. Algunas estructuras pueden demorarse en la adquisición en razón de su complejidad lingüística, pero, en muchos casos, causas sociolingüísticas inciden en el desarrollo del lenguaje y pueden llegar a frenar el desarrollo de las estructuras. Por ejemplo, el medio escolar, al imponer el sociolecto de prestigio,

puede retardar el desarrollo normal del lenguaje de un niño que hasta ese momento se expresaba satisfactoriamente en su propio sociolecto. En otros casos, las estructuras que se comprenden y producen tardíamente son propias de la expresión escrita, de un lenguaje muy cuidado o responden a estrategias pragmáticas que el niño no utiliza.

Es posible intentar explicar por qué son tan poco numerosas las estructuras tardías, si se acepta la existencia de un estado inicial del lenguaje o gramática universal. La GU o facultad del lenguaje es un módulo que integra la estructura modular de la mente y se realiza como gramática nuclear de cada lengua particular. A esta gramática nuclear se agrega una gramática periférica que sí debe ser aprendida porque incluye aspectos irregulares de cada lengua, convenciones arbitrarias y excepciones históricas. Sin las restricciones a las gramáticas posibles que impone este estado inicial no se podría responder a las preguntas clásicas de adquisición.

2. Algunas estructuras tardías del español

Como ya se ha adelantado, se considerarán en este trabajo estructuras tardías investigadas por Alfredo Hurtado en niños mejicanos y guatemaltecos y comprobadas en niños de Rosario. Hurtado realizó investigaciones exploratorias en nuestro país hace unos doce años, en 1979 llevó a cabo un trabajo de mayor alcance en Guatemala² y entre 1982 y 1983 investigó estructuras tardías en niños de escuelas primarias del distrito federal mejicano, en una escala mayor que las anteriores investigaciones, porque trabajó con doce mil items como material de lenguaje infantil. En este análisis se va a seguir el modelo metodológico de interacción entre teoría y datos que Hurtado propone en "Estructuras Tardías en el Lenguaje Infantil", publicación en la que da cuenta de la investigación aludida.

El primer paso a seguir será la presentación de la hipótesis observacional sobre la poca frecuencia de ciertas construcciones para pasar luego a formularla en términos teóricos de adquisición. Cuenta como un momento fundamental el análisis de los reemplazos que el niño presenta, y finalmente, el regreso a los datos permitirá verificar o rechazar la hipótesis.

2.1. Estructuras con sujeto derivado

Las estructuras formadas por **parecer + infinitivo** como:

(1) María parece cantar.
son raras en el lenguaje infantil. El 45% de los chicos examinados (6 años) no presenta la estructura aun ante estímulos de verbalización³.

Después de presentar la hipótesis observacional, el primer paso en el modelo propuesto, se hace necesario formularla en términos teóricos de adquisición. Se partirá entonces de la FF (Forma Fonética)⁴ representada en (1). Según el PPE (Principio de Proyección Extendida)⁵ "cantar" aunque no tiene un sujeto explícito, tiene sin embargo un sujeto mentalmente presente, es decir una categoría vacía, elemento sin expresión fonética.

(2) María parece [h cantar].
con la coindexación en FL (Forma Lógica)

(3) María_i parece [h_i cantar]
Es lícito preguntarse por qué la categoría vacía sujeto de "cantar" es huella (h) y no PRO. No hay nada en la estructura interna de la cláusula de "cantar" que determine que se trata de huella, es el análisis de la cláusula matriz, la presencia de "parecer" lo que va a dar la respuesta. Una particularidad del verbo "parecer" es que no asigna rol temático a su sujeto y rige el sujeto del infinitivo. "María" recibe entonces el rol de agente de "cantar". La teoría propone en estos casos la siguiente estructura-P

(4) [e] parece [María cantar]
Los dos verbos, "parecer" y "cantar", son claves para la explicación de la estructura, en la medida en que los elementos léxicos, en este caso el verbo, se proyectan sobre la sintaxis: "cantar" exige un sujeto con rol de agente y "parecer" no asigna rol. Al mismo tiempo, la interacción de los módulos de la teoría (en este caso: teoría de los roles temáticos, teoría del caso y PPE) rechaza esta estructura como agramatical: el infinitivo no puede asignar caso; sólo INFL asigna caso nominativo al sujeto⁶. La oración (4) no puede aparecer con esta estructura, requiere un movimiento, adelantamiento o elevación del sujeto⁷.

Todo movimiento de un sintagma nominal deja una huella, en este caso, la huella es sujeto de "cantar". "María" puede aparecer como sujeto de "parece" porque el elemento inflexional del verbo (INFL) le asigna caso. Es decir, mientras "parece" asigna caso a "María", en cambio, no realiza marcación temática; es "cantar" el verbo que asigna al mismo tiempo rol temático a "María" y a la huella, es decir, a la cadena. Este análisis de la estructura **parecer + infinitivo** permite reemplazar la hipótesis observacional sobre la rareza de la estructura por una hipótesis planteada en

términos teóricos de adquisición: **hipótesis de adquisición**: los sujetos derivados son tardíos.

Se pasará ahora al análisis de los reemplazos, el tercer momento del modelo propuesto por Alfredo Hurtado. Los chicos ante estímulos de verbalización, en lugar de (1) producen:

(5) María parece que canta.

En este caso "María" es un constituyente dislocado, no concuerda con "parece", en el plural se hace evidente:

(6) Los chicos parece que cantan

Aunque no han sido investigadas, al menos en español, las dislocaciones tienen grandes posibilidades de ser estructuras tempranas en el lenguaje infantil.

El hecho de que en los reemplazos los chicos usan "parecer" constituye una prueba de que lo tardío de la estructura parecer + infinitivo no se debe a dificultades conceptuales con "parecer" sino al desarrollo de la sintaxis infantil.

Para corroborar la hipótesis de adquisición se puede recurrir a la comparación de la estructura (1) con otra estructura, también tardía, vinculada desde el punto de vista de las propiedades abstractas del sistema lingüístico, es el caso (7).

(7) La casa ya fue vendida.

(8) La casa ya fue vendida h (estructura-S)

(9) La casa_i ya fue vendida h_i (FL)

(10) [e] ya fue vendida la casa (estructura-P)

"fue vendida" se comporta como "parece" en (1), no asigna rol temático a su sujeto superficial "casa" que comparte el rol temático de objeto con su huella. "La casa" en (7) al igual que "María" en (1) es un sujeto resultado de movimiento.

La hipótesis de que los sujetos derivados son tardíos respecto de los sujetos básicos, que se planteó a partir del análisis de (1), resulta corroborada mediante el análisis de otra estructura con sujeto derivado, la estructura pasiva presentada en (7). También a la pasiva se la reemplaza por una estructura dislocada, los chicos, en lugar de (7) dicen (11).

(11) A la casa, ya la vendieron.

La teoría de Rección y Ligamento trata de determinar los principios más generales que gobiernan la estructura del lenguaje, se presenta a sí misma interactuando con la teoría de adquisición, o más precisamente, incluida en una teoría de la adquisición. Aunque no siempre la complejidad lingüística es la causa de lo tardío de la adquisición de una estructura, resulta cada vez más prometedora la posibilidad, de la teoría chomskyana de los últimos años, de

buscar apoyo en la adquisición del lenguaje para el desarrollo de la teoría lingüística.

2.2. Estructuras relativas

El análisis está centrado en las relativas restrictivas con antecedente. Es decir, no se consideran las no-restrictivas y las relativas sin antecedente. Se parte de la hipótesis observacional de que las relativas con preposición en el complementante son raras en el lenguaje infantil. Se analizarán comparativamente (12), (13) y (14)

(12) Los chicos que tienen bicicleta se divierten.

(13) Los chicos que trajiste a casa son malos.

(14) Los botes con los que llegaron los pescadores están sobre la arena.

Se dan a continuación las respectivas estructuras-S:

(15) Los chicos_i[[que_i^{comp} h_i tienen bicicleta] se divierten.

(16) Los chicos_i[[que_i trajiste h_i a casa] son malos.

(17) Los botes_i [[en los que_i] llegaron los pescadores h_i] están sobre la arena.

Se considera a las relativas como oraciones abiertas predicadas de su antecedente⁸. En (15), estructura-S de (12), la categoría vacía (h) ocupa la posición sentencial correspondiente al sujeto y en (16), estructura-S de (13), la posición correspondiente al objeto. En (17), estructura-S de (14), la categoría vacía corresponde a un sintagma preposicional, en este caso con la preposición "en", la misma que se encuentra en el complementante. Si se analiza no desde el punto de vista de la gramática sino del procesamiento, también encontraremos que (12) y (13) son más simples de procesar que (14), en la que no sólo es necesario recurrir al sintagma nominal antecedente sino también recuperar la preposición que se encuentra en el complementante.

El orden de la adquisición se corresponde con la simplicidad de la estructura y el procesamiento. Mientras el niño de dos o tres años comprende y produce oraciones semejantes a (12) y (13), los de seis todavía tienen dificultades con (14). Repiten estructuras relativas con preposición en el complementante con estímulos de repetición muy controlada, no ocurre lo mismo si los estímulos son de repetición libre, en estos casos hay un 10% de aciertos solamente.

Cuando decimos "repetición libre", nos estamos refiriendo a textos

muy breves. Por ejemplo, la siguiente era la última oración de un breve textito que los encuestados de seis y siete años tenían que repetir:

(18) La calle [por la que vinieron] estaba muy oscura.

La mayor parte ignoró la preposición y repitieron:

(19) La calle que vinieron estaba muy oscura.

Un encuestado repuso la preposición en el antecedente:

(20) Por la calle que vinieron estaba oscura⁹.

Además de las técnicas mencionadas: repetición controlada y libre, es posible usar técnicas de completamiento. Primero se relata una breve historia y luego se presenta el estímulo que el chico debe completar oralmente. Los resultados positivos van aumentando con la edad, en la clase socioeconómicamente baja aumenta significativamente sólo hacia los doce años. La adquisición o más precisamente el desarrollo de estructuras sintácticas a partir del sistema lingüístico autónomo o gramática universal necesita diversos grados de gatillamiento del entorno lingüístico. El caso de las relativas con preposición en el complementante pone en evidencia de qué modo causas estrictamente lingüísticas se entrelazan con causas sociolingüísticas para determinar lo tardío de las estructuras y los diferentes momentos en que se desarrollan. Si la escuela no toma conciencia de la necesidad de ocuparse del desarrollo del lenguaje de los niños y adolescentes, muchos de ellos pueden perder la posibilidad de un desarrollo pleno.

3. Presencia de clíticos en relación con estructuras tempranas y tardías

Los clíticos del español, estudiados ampliamente estos últimos años¹⁰, dentro de la teoría de Rección y Ligamento, han sido considerados por primera vez por Alfredo Hurtado en relación con problemas de adquisición. Para presentar la cuestión de un modo general, podemos decir que, si se consideran dos estructuras que se diferencian sólo por presencia/ausencia de clíticos, es más temprana la primera. Luego, con las restricciones que después se plantearán se puede decir que, en general, los clíticos favorecen el desarrollo de las estructuras. Como en todos los casos tratados, los datos que se manejan son de México y nuestro país. Se considerará (21):

(21) Juan_i le prometió [PRO_i venir]

Esta estructura con control de sujeto, en la que el dativo es un clítico, no es tardía, en cambio, si en lugar de un clítico presenta un sintagma nominal los chicos la interpretan con control de dativo,

como en (22)

(22) Juan prometió a Jorge_i [PRO_i venir] Echeverría¹¹ que había trabajado sobre estructuras trasladadas del inglés, consideró sólo casos semejantes a (22) y atribuyó el control propio del lenguaje infantil al Principio de distancia mínima. Los datos de Hurtado que analiza ejemplos como (21) y (22), le permitieron establecer la causa del escalonamiento de las dos estructuras. Es decir que, cuando el clítico está presente como en (21) no será relevante el Principio de distancia mínima.

Se puede mencionar un caso paralelo, en lo que respecta a la incidencia del clítico, dentro de las estructuras relativas tardías con preposición en el complementante. Son menos tardías las que contienen un clítico que retoma el caso -en general dativo- del complementante. Así es menos tardía (24) que (23).

(23) El estudiante al que entregaron el diploma...

(24) El estudiante al que le entregaron el diploma...

Los clíticos, por otra parte, pueden formar parte de estructuras realmente tardías. Se puede tratar por ejemplo de un clítico predicado:

(25) El hombre del sombrero es muy risueño, pero el otro no lo es.

En este caso, los niños de seis años omiten el clítico ante estímulos de repetición o bien repiten el antecedente, lo que demuestra que comprenden la estructura. Podemos preguntarnos si tienen problemas con la anaforización a distancia, en el caso de (25) entre coordinadas. Sin embargo, no tienen dificultades cuando el antecedente es un sintagma nominal, por ejemplo un acusativo como en (26)

(26) El nene tiró el autito y después lo alzó.

Se puede pensar que la dificultad se da cuando se anaforizan estructuras como (25), es decir, se anaforizan predicados.

Hay otros casos de estructuras tardías con clíticos, por ejemplo un clítico en dativo y regido por un adjetivo, que controla el sujeto del infinitivo:

(27) Le era difícil dormir con la luz prendida.
cuya estructura-S es (28)

(28) Le_i era difícil [PRO_i dormir con la luz prendida].

Los niños tienen problemas con esta estructura hasta los once años. Un niño de esa edad ha dado para (28) el reemplazo presentado en (29): reemplaza el verbo ser y omite el clítico, conservando el sentido:

(29) No pudo dormir.

Son todavía más tardías las estructuras en las que un clítico depende de un verbo en voz pasiva, como (30):

(30) No le fue permitido trabajar.

cuya estructura-S es (31)

(31) No le_i fue permitido [PRO_i trabajar]

Los niños hacen reemplazos, en primer lugar con verbos en voz activa, conservando, en general, la falta de agente "permitir".

El clítico reflexivo "se" de las causativas

Se adelanta la hipótesis de adquisición:

Las causativas reflexivas son tardías.

Un ejemplo de causativa reflexiva está dado por (32)

(32) María se hizo peinar.

Hasta los nueve años, los chicos tienen dificultades para repetir la estructura. Hasta esa edad, no la producen en pruebas de cumplimiento y tienen dificultades de comprensión.

Todas las causativas no son tardías, las estructuras causativas no reflexivas son tempranas, como (33)

(33) María lo hizo cantar

También son tempranas estructuras reflexivas como las modales:

(34) María se quería peinar.

De un análisis comparativo de las tres estructuras se evidenciará la complejidad de (32). Consideramos que la estructura-S (coinciden estructura-S y FL) de (33) es (35)

(35) María lo_i hizo [PRO_i cantar]

Tiene una estructura semejante a una cláusula dependiente de un verbo de percepción: el acusativo de la oración matriz controla el sujeto de la cláusula de infinitivo.

Podemos hacer de (34) la interpretación (36), aunque no es la única posible porque el PRO podría interpretarse como arbitrario.

(36) María se_i quería [PRO_i peinar e_i]

En (36) "e" es una anáfora ligada por PRO en su categoría de rección, la cláusula de infinitivo. Se usa "categoría de rección" como lo hace Chomsky en las "Conferencias de Rección y Ligamento": la categoría de rección para α es la mínima, es decir, más inmediata O o SN que contiene a α y al rector de α .

La situación se presenta más compleja en (32) que interpretaremos como (37)

(37) María_i se_i hizo [PRO_{arb} peinar e_i]

En este caso esperaríamos también que "e" fuera una anáfora, pero ocurre que no está ligada en su categoría de rección, porque el posi-

ble ligador PRO es arbitrario y no la liga. ¿La categoría vacía [e] es entonces un pronominal, es decir, libre en su categoría de rección? Sin embargo, su referencia es obligatoriamente en estos casos la de "se", compartida por el sujeto "María". Tal vez la pregunta correcta puede ser ¿La categoría de rección para [e] en (37) es la cláusula de infinitivo?

Se puede considerar como una causa probable para lo tardío de las estructuras causativas reflexivas su complejidad desde el punto de vista del sistema lingüístico. Un reemplazo habitual, incluso para las causativas no reflexivas, que son tempranas, es la causativa con "que". En lugar de (32), (38)

(38) María hizo que cante.

En el caso de las reflexivas, los chicos pueden ignorar el clítico reflexivo o reemplazar toda la estructura por otra de significado aproximado. Alfredo Hurtado presenta como reemplazo de (39), a (40)

(39) El obrero se hizo pagar el sueldo.

(40) El obrero le cobró el sueldo.

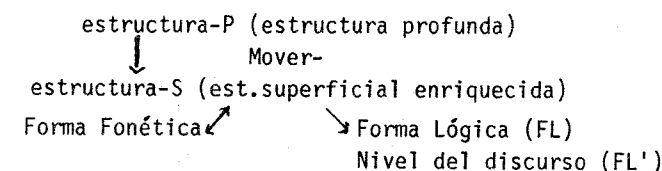
Consecuencias para la educación de la investigación de estructuras tardías

La escuela, los que preparan los programas o los materiales de lectura en muchos casos no tienen en cuenta la gramática del niño, entre otras cosas, porque no hay descripciones del lenguaje de los niños hispanohablantes. Sólo con la investigación de los niveles lingüísticos de las distintas edades se sentarán las bases para incidir en el desarrollo del lenguaje infantil, lo que significará un total replanteo de la enseñanza de la lengua.

Si se concibe la adquisición del lenguaje fundamentalmente como desarrollo y no como aprendizaje y si se considera que la enseñanza gramatical se debe limitar, en la escuela primaria, a explicitar algunas de las intuiciones que el hablante tiene de su lengua, es obvio que los programas, contenidos y métodos deben ser revisados. Se puede considerar que la investigación de estructuras tardías, es en el caso de la obra de Alfredo Hurtado, uno de los primeros aportes en este sentido y que es necesario abordar investigaciones con estas características a partir de las cuales se hagan posibles aportes, desde la teoría lingüística a la práctica educativa.

NOTAS

1. La investigación se realiza en Centro Rosario de Investigación en Ciencias Sociales (CRICSO).
2. Cf. Hurtado, Alfredo, **Expresión oral en la escuela**. S.F. Canadá 1979
3. Técnicas empleadas en la investigación de estructuras tardías: repetición controlada, repetición libre, completamiento, verbalización de imágenes, verbalización de representaciones, armado de oraciones con tarjetas.
4. Esquema de los niveles de representación en la teoría de Rección y Ligamento:



5. Principio de proyección: la estructura sintáctica es una proyección de las propiedades léxicas.
Principio de Proyección Extendida: todas las cláusulas tienen sujeto.
6. El caso en esta teoría no es un fenómeno morfológico. Los núcleos de construcciones asignan caso al sintagma nominal que rigen, el verbo asigna caso objetivo al sintagma que rige, la preposición caso oblicuo y el elemento inflexional del verbo caso nominativo al sujeto.
7. En la teoría de Rección y Ligamento, las transformaciones han quedado reducidas a una sola regla: la regla de movimiento.
8. Cf. Chomsky, N. **Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding**, MIT Press, 1982, nota 11.
9. Investigación de estructuras tardías realizada en CRICSO, ya citada.
10. Sobre clíticos cf:
Borer, Hagit. 1983. **Parametric Variation in Clitic Constructions**, MIT.
Hurtado, Alfredo. 1981. **Le controle par les clitiques**, en *Reveu québécoise de Linguistique* N° 11, Montreal.
Hurtado, Alfredo. 1982. **Clitics Chains in Linguistic Theory and Spanish Syntax**.
Jaeggli, Osvaldo. 1982. **Issues in Romance Syntax**, Foris, Dordrecht, Holanda.
11. Echeverría, Max. 1975. **Late Stages in the Acquisition of Spanish Syntax**. Tesis de doctorado, Universidad de Washington, Seattle

BIBLIOGRAFIA GENERAL PARA TRABAJOS I, II Y III

- Bes, Gabriel 1974 Ponencia ante el Encuentro Nacional de las Carreras de Letras, UNS, Bahía Blanca.
- Chomsky, Noam 1959 "On Verbal behavior" en *Language* N° 35
 1975 *Reflections on Language*, New York, Pantheon.
 1977 *Essays on Form and Interpretation*, New York, Columbia, University Press.
 1979 *Principles and Parameters in Syntactic Theory* (mimeo)
 1980 *Rules and Representations*, New York, Columbia University Press.
 1980 b "On Binding" *Linguistic Inquiry* 11, 1
 1981 *Lectures on Government and Binding*, Dordrecht, Foris
 1984 *Knowledge of language, Its Nature, Origin and Use* (mimeo)
- Chomsky-Piaget 1983 *Teorías del lenguaje, Teorías de aprendizaje*, Grijalbo Barcelona.
- Hurtado, Alfredo 1979 *La expresión oral en la escuela*, Simon Fraser, Canadá
 1982 *Teoría Lingüística y Adquisición del Lenguaje*, SEP, México
 1984 *Estructuras tardías en el lenguaje infantil*, SEP, OEA México.
- Lakatos, I. 1978 *La metodología de los programas de investigación*, Alianza
- Popper, K. 1983 *Conjeturas y Refutaciones*, Paidós, Barcelona
- Piaget-Inhelder 1978 *Psicología del niño*, Morata, Madrid
- Skinner, B. 1981 *Conducta verbal*, Trillas, México

SILVIO ASTIER, LECTOR DE FOLLETINES *

por Adolfo Prieto

Ha sido señalada ya por la crítica la función auto-referencial de los actos de lectura reconocidos por Silvio Astier en **El juguete rabioso**. Esos actos de lectura delimitan el horizonte del héroe, movilizan su conducta, pautan el ritmo de sus etapas de aprendizaje. Se imponen, en definitiva, como la fuente imaginaria de una construcción biográfica igualmente imaginaria, al tiempo que se sitúan como sus privilegiados módulos de control.

La comprobación de esta estrategia textual, tan persuasivamente indicada a lo largo del relato, no puede separarse, sin embargo, de la comprobación de otra estrategia textual, tan relevante como la primera, y que se manifiesta en el uso intensivo de los signos de la representación realista establecidos por las prácticas narrativas del sistema literario vigente. **El juguete rabioso** arranca de prácticas narrativas que marcan su pertenencia a un sistema que entiende a la literatura como una forma de reproducción del mundo sensible. Pero organiza esas prácticas en un orden encaminado a relativizar los supuestos legitimadores del sistema en cuestión.

En esta versión cruzada del canon de la representación realista, el margen de autonomía de los referentes internos se ensancha y se articula sobre los espacios ganados por un constante proceso de selección, fragmentación y mutilación de los referentes externos. Seguir la dirección de ese proceso implica, entonces, capturar el sentido de lo que se absorbe en el relato, pero implica también capturar el sentido de lo que se descarta y de lo que se modifica, de lo que se borra en el precipitado final de la escritura, sin haber dejado de contribuir por eso a la fundación de la misma.

En **El juguete rabioso**, los textos invocados por Silvio Astier son, así, los textos que proveen la sustancia y la lógica de un universo de ficción referido a sí mismo, y son también los textos que remiten al repertorio de signos por los cuales el relato quiere asegurarse un estricto grado de verosimilitud. Para la primera función, esos son los textos necesarios; para la segunda, los suficientes. Para la primera función, comunican todo lo que tienen que comunicar; para la segunda, sólo lo que tolera el vínculo arbitrario establecido entre la ficción y sus referentes externos.

Los folletines incluidos en la primera de las novelas de Roberto Arlt, para considerar sólo los actos de lectura que pesan decisivamente en los años de aprendizaje del héroe, comunican, en un sentido, todo lo que tienen que comunicar. La primera serie de esos folletines, provista por el zapatero andaluz, admite una doble caracterización. Algunos de sus títulos (**Montbars el Pirata, Wonengo, el Mohicano**), se introducen en el registro por la simple alusión visual a las carátulas con que los impresos se ofrecían a la venta. Pero otros, los que contaban las peripecias de bandidos españoles como Diego Corrientes y José María, se destacan por sus perdurables efectos de lectura: "Caballeros en potros estupendamente enjaezados, con renegridas chuletas en el sonrosado rostro, cubierta la colilla torera por un cordobés de siete reflejos y trabuco naranjero en el arzón". Estas historias tienden a convertirse en la transposición de las propias fantasías del lector adolescente que se presenta en el relato con el nombre de Silvio Astier, y se convierten, de hecho, en las mismas, si nos atenemos a este pasaje de sus memorias: "Entonces yo soñaba con ser un bandido y estrangular corregidores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas".

La otra serie de folletines se corresponde, básicamente, con la de los volúmenes que ilustran las andanzas de Rocambole, y vienen a expresar las fantasías de Silvio en otras etapas de su adolescencia: ser como el personaje de Ponson du Terrail, un bandido de alta escuela; poseer su sonrisa canalla, su desparpajo, su audacia.

En otro nivel, estos mismos folletines, más los titulados **Genoveva de Bravante** y **Las aventuras de Musolino**, vistos al pasar en la descripción de la abigarrada y caótica librería de don Gaetano, valen como piezas de la estrategia del ilusionismo realista que se persigue en el relato, afectadas, en este caso, a la recreación de un corte de la vida urbana en el Buenos Aires que transitaba de la primera a la segunda década de este siglo. En este corte, esos folletines son las marcas de verificación de ese lugar, de un tiempo, de una prácti-

ca social determinadas. Las peripecias de Diego Corrientes, de Montbars el Pirata, de Rocambole, se ofrecieron, seguramente, bajo carátulas multicolores, en los estantes de las librerías, en los kioscos, en los cuchitriles porteños de la época, y fueron, seguramente, devorados por millares de lectores.

Las decenas de millares de individuos adiestrados en sucesivas campañas de instrucción pública, más allá de las falacias y distorsiones de las estadísticas que se ocuparon de registrarlos, conformaban, en todo caso, para los años del Centenario, un formidable y efectivo contingente de lectores sobre cuyas aptitudes y apetencias pudo construirse el espectacular crecimiento de la prensa periódica, y el crecimiento, no menos sorprendente, de una industria editorial que pudo hacerse cargo, con más eficacia que escrúpulos, de la contratación, impresión y distribución de los materiales en que vino a emplearse, primariamente, esa flamante experiencia de aprendizaje masivo.

Como había acontecido en Europa en circunstancias similares, y como acontecía en los Estados Unidos de Norteamérica, muchos de los lectores surgidos de las campañas modernizadoras de alfabetización, no superarían nunca el nivel de exigencias mínimo del aprendizaje, ni superarían, en consecuencia, el estadio de consumo regular de información periodística y el de la literatura de simple entendimiento. Pero otros muchos de estos lectores, partirían de esa experiencia para acceder a las más refinadas elaboraciones de la literatura convencionalmente reputada como alta literatura, o se afanarían en deducir una visión del mundo, o un modelo emblemático de identificaciones de los modestos materiales que la industria editorial ponía a su directo alcance. Se crearía así un espacio en el que una incipiente cultura popular de carácter urbano o semi-urbano, al apropiarse de los signos del lenguaje escrito, descubriría la posibilidad de definirse a sí misma, y la necesidad de re-definir los términos sobre los que se había fundado, hasta entonces, el exclusivismo de la tradicional cultura letrada.

Desde esta perspectiva, Silvio Astier viene a reproducir, con su frecuentación de la literatura folletinesca, el comportamiento de los vastos sectores sociales que se incorporaban a la etapa final del proceso de modernización iniciado en la Argentina en las dos últimas décadas del siglo diecinueve. Sólo que esa frecuentación, lejos de dar cuenta de la heterogeneidad y la extensión del circuito de lectura abierto por las campañas de instrucción pública, destaca un limitado repertorio de preferencias cuyo común denominador se traza sobre el origen europeo de sus autores, y el consecuente exotismo de sus escenarios, tópicos y procedimientos discursivos.

Sabemos -y lo sabía mejor Silvio Astier, porque su condición elegida de narrador atento a todas las manifestaciones del entorno inmediato lo obligaba a asegurar su registro- que el circuito de la lectura popular en la Argentina, en el eje cronológico que corresponde al tiempo del relato, estaba abrumadoramente cubierto por la producción de folletines en prosa y en verso, escritos por autores argentinos, en una lengua ostensiblemente trabajada por sus presunciones dialectales, y sobre un índice temático resueltamente servido por la intra-historia de la cultura popular argentina.

Y sabemos que muchos de estos folletines, particularmente aquellos que difundían las historias de los gauchos alzados como Juan Moreira, Juan Cuello, Hormiga Negra, los hermanos Barrientos, el mismo Martín Fierro, destituido de su rol de precursor prestigioso, no sólo ocupaba el mayor espacio en los estantes de librerías y kioscos que abastecían el circuito de la cultura popular, sino que las figuras protagónicas de estos folletines, a diferencia de los de origen europeo, salían del universo de papel para animar la conducta de mucho de sus lectores; tendían a sublimarse en la multitud de imitadores que remedaban, en los desfiles de carnaval, su indumentaria y sus gestos; imponían, de hecho, los módulos romantizados de la vida campesina en los intersticios de un conglomerado social que buscaba ajustarse, paradójicamente, al impacto de la ingestión cosmopolita, el desplazamiento de la población nativa y el desarrollo acelerado de la urbanización. Convertidos en íconos de la cultura popular en formación, estos personajes, y la atmósfera emocional que magnificaba sus actos, se transformaron, sin más, en figuras familiares al conjunto de la cultura argentina, y sus nombres podían ser invocados tanto como señuelo de campañas comerciales, argumento para la discusión política, materia de elaboración artística que podía imponerse a los responsables de la ópera **Pampa**, en 1897, o sustancia alegórica para enfatizar la denuncia social que Carlos Pacheco pretendía introducir en su drama, **Don Quijano de la Pampa**, en 1907.

Y si el tiempo del relato se corresponde con un tiempo marcado por los íconos del populismo criollista, el tiempo de escritura de **El juguete rabioso**, se corresponde ya con el de las experiencias vanguardistas del "martinfierrismo", sus disgresiones en torno del neo-criollo y el modo cómo la nueva literatura, o la "nueva sensibilidad" para la literatura argentina, debía instrumentar la operación de asegurarla continuidad entre Martín Fierro, Juan Moreira y el pintoresca malevo de arrabal que sobrevivía en Buenos Aires al iniciarse la década del veinte.

Para los jóvenes empeñados en discutir el campo operativo de la "nueva sensibilidad", todo el ciclo de experiencias relativo a la modernización y al rol que en la misma le cupo a la instrucción pública y a la producción literaria que surgió a sus impulsos, se visualizaba, ciertamente, como un ciclo cerrado, y su interés en el mismo no pareció ser otro que el de rescatar, de la confusión y los desechos del proceso, las voces y las imágenes capaces de favorecer la constitución de una literatura que fuera, al mismo tiempo, consciente de sus propias prerrogativas, consciente de la función de expresar la nacionalidad del pueblo a que pertenecía. Pero ese interés, tan agudamente captado en las páginas que Leopoldo Marechal dedicó a celebrar las conversadas caminatas por el bajo Saavedra, en **Adán Buenosayres**, se dirigía a seducir a una audiencia más que dispuesta a la seducción. En 1926, el mismo año de la publicación de **El juguete rabioso**, la crítica y el público recibían jubilosamente la aparición de **Don Segundo Sombra**, una versión apreciablemente más cautelosa que la del modelo literario proyectado en las discusiones y en los primeros borradores de los jóvenes martinfierristas, pero en ningún caso la versión de un modelo de naturaleza diferente.

Lo que se omite en el registro del narrador de **El juguete rabioso** no es, entonces, una omisión que pueda atribuirse a un fracaso del don de observación acreditado al mismo; ni a un repliegue de la estrategia del ilusionismo realista puntillosamente respetada en otros tramos del relato, ni menos, por supuesto, a una obliteración del rastro físico o cultural de esos materiales en el momento de producirse la escritura. Lo que se omite vale como el deliberado vaciamiento de la red textual a la que pertenece el propio texto del relato; como el silenciamiento calculado de todos los actos de lectura que interfieren con los actos de lectura configuradores de la biografía de Silvio Astier y el carácter eminentemente literario de la misma.

Ya se dijo que los folletines españoles y franceses citados en esta biografía, segregan la información necesaria para ilustrar los estadios de crecimiento de la misma, sellando así la lógica de un pacto auto-referencial. Debe decirse ahora que muchos de los folletines argentinos silenciados en esta biografía, segregaban idéntica o muy parecida información a la que Silvio Astier incorpora como ilustración proyectiva de su historia. Esta correspondencia es particularmente notable entre los folletines españoles leídos por Silvio en la tienda del zapatero andaluz y los que constituían el grueso de la producción literaria identificable con las historias de los gauchos alzados. Los mismos actos de venganza justiciera, el disfrute de la aventura física, la fascinación de los aires rurales, el deleite por los acontecimientos que se dejan simplemente contar.

No es la sustancia narrativa la que decide, entonces, la preferencia de una serie sobre otra, ni la compartida capacidad de sugerencia de sus escenarios. Parece serlo, más bien, el carácter de pura ficción con que las peripecias de bandoleros españoles de los siglos dieciocho y diecinueve, amañadas por novelistas como Fernández y González, y refundidas en prosa en verso por intermediarios anónimos, venían a afectar la imaginación de un lector porteño de este siglo -de un lector porteño con los rasgos y condicionamientos atribuibles a Silvio Astier- en contraste con las densas representaciones sociales que exudaban las peripecias de los bandoleros argentinos. Y el modo cómo el paisaje se eximía, en un caso, de toda inflexión ajena al relato mismo, para absorber, en el otro, la abusada retórica, la sobre-codificación cultural que incluía la menor alusión al campo argentino.

En última instancia, la preferencia de una serie sobre otra implicaba el ejercicio de una libertad sin restricciones sobre el ejercicio de una libertad constreñida por las determinaciones del espacio y de la historia. Como ejercicio de una libertad constreñida por las determinaciones del espacio y de la historia. Como ejercicio de libertad constreñida, los folletines argentinos sólo podían conducir a actos de consolación o de revancha. Como ejercicio de libertad sin restricciones, los folletines españoles terminaban otorgando el dominio de todos los actos, transfiriendo al lector la omnipotencia de un pequeño dios: "En las gloriosas mañanas de octubre me he sentido poderoso, me he sentido comprensivo como un dios. Si fatigado entraba a una lechería a tomar un refresco, lo asombroso del paraje, lo semejante del decorado, hacía me soñar en una Alhambra inefable y veía los cármes de la Andalucía distante, veía los terruños empinados al pie de la sierra y en lo hondo de los socavones, la cinta de plata de los arroyuelos... No era yo, sino el dios que estaba dentro de mí, un dios hecho con pedazos de montaña, de bosques, de cielo y de recuerdo".

En el universo de libertad elegido por Silvio, es decir, en el universo de ficción provisto por sus lecturas elegidas, tampoco tendrá cabida, por supuesto, la opción entre las aventuras sin término atribuidas a Rocambole, y las andanzas comparativamente parroquiales de los ladrones y delincuentes urbanos, contadas por Eduardo Gutiérrez y sus imitadores, en un capítulo menos desarrollado pero igualmente significativo de la literatura popular que acompañó a la difusión de la instrucción pública en la Argentina. Con la ventaja, para los folletines escritos por Ponson du Terrail, de que la extrema versatilidad de su héroe, venía a reforzar en Silvio el sentimiento liberador producido por los folletines españoles, y a estimularlo, de

hecho, a la realización del acto que ni el propio Rocambole se había atrevido a recorrer en su profundidad insondable: el acto de traición gratuita. Rocambole traiciona repetidas veces, pero sus traiciones son el comentario siniestro de los valores socialmente admitidos del éxito o de la confianza que asegura el mantenimiento del orden establecido; no la negación de esos valores y de este orden. La traición gratuita de Silvio es un ejercicio de libertad absoluta que sólo se comprende y se justifica a sí mismo, practicado por una voluntad disuelta en sus términos de identificación con una literatura que se percibe también como absoluta.

Puede decirse que las memorias de Silvio Astier avanzan hacia la determinación del acto gratuito desde las lecturas ingenuas de la primera adolescencia; pero puede decirse también que esas memorias se escriben desde esta determinación, y que esta determinación ordena, rigurosamente, la naturaleza y el número de los materiales que concurrirán a su más satisfactorio escrutinio. En este camino de ida y vuelta, en este recorrido circular que apunta y selecciona las afinidades textuales del texto en trance de composición, se jugaba, por cierto, la novedad de **El juguete rabioso**, el perfil anómalo y perturbador con que vino a irrumpir en el campo de la producción literaria argentina. Fue el relato menos nacional en una literatura marcada por las urgencias del nacionalismo. Y lo fue por su inmersión o a pesar de su inmersión en la masa de escritos que mejor expresaban la imaginería y el emocionalismo estrechamente asimilados a la idea de una literatura nacional. Fue también el relato que más se aproximó a la satisfacción de alguno de los postulados de la vanguardia contemporánea, por su enfática insistencia en el poder de la literatura, por el extremo fervor con que vino a reclamar la suficiencia de sus códigos expresivos, cualesquiera fuere la consideración convencional que merecieran los mismos. Postulados de vanguardia que se cumplieron, obviamente, a pesar de los recursos narrativos conservadores con que lograron articularse.

NOTA

* El presente trabajo fue leído durante las sesiones del Primer Congreso Internacional organizado por el "Centre d'etudes des littératures et des civilisations du Rio de la Plata" en París, junio de 1986.

LOS OFICIOS DEL COMENTADOR

por Nora Avaro
Analía Capdevila

Ahora bien, lo propio del realista es que no actúa. Contempla, pues quiere pintar lo real tal cual es, es decir, tal cual se le aparece a un testigo imparcial. Es necesario que se **neutralice**, pues ese es su deber de letrado. No está, nunca debe estar "en la jugada".

Jean Paul Sartre

I

Aceptar como imperativo de la narración realista la **desaparición del narrador** -lo verosímil siempre somete porque es ley- para beneficio de la objetividad del relato, nos permite ver cuánto se aleja Arlt de esa tradición literaria sin separarse nunca de ella. El solo hecho de establecer entre la historia y la narración de la historia la mediación del Comentador, es en este sentido un primer gesto de rebeldía. Sin embargo Arlt no se queda allí, va un poco más allá. Por qué no retomar, entonces, ese problema clásico (clásico porque no es otro que el de la filiación con la tradición) centrándonos en el lugar del Comentador en el ciclo¹ como instancia de **discurso** representada en el texto y apuntando sobre todo a la relación que mantiene con la **historia**.

Hablamos de **contrato de narración**. ¿Qué pone en juego esta noción? Un narrador que se hace cargo de contar la historia, un lector implícito al texto que está interesado en ella y la narración como aquello que se intercambia. Así planteado este esquema resulta demasiado simple y demasiado general, compartido por tantos otros relatos. Sin embargo, en el ciclo, es ese esquema inicial el que se va complejizando, planteándose a cada paso su alcance. En este contrato narrativo lo que aparece como problema es la narración misma: la pregunta repetida acerca de qué contar, pero además cómo hacerlo. Cuestión esta última que nos lleva a otra fundamental que concierne a la **moral de la narración**, ya que apunta al problema de la ilusión, que tiene siempre para el lector el valor de una verdad². Si es así, no sería preciso hablar de complicidad sino más bien de pacto, en el que cada una de las partes toma y da según reglas estipuladas: credibilidad en la historia que despierta interés en el lector a cambio de fidelidad a los hechos. Pero ¿qué es lo que se pierde si una de las partes no cumple con lo estipulado?

El Comentador, como narrador de la historia, construye el relato en función de una perspectiva prestada: transcribe lo que dictan los recuerdos de Erdosain. El recuerdo funciona, entre otras, como una privilegiada instancia organizadora del relato. Durante tres días Remo se confiesa frente al Comentador: "Narraba con lentitud, derivada de un exceso de atención, para no originar confusiones". La confesión, además, está ubicada entre dos episodios fundamentales: después del asesinato de la Bizca y antes del suicidio. Erdosain trata de recordar su vida antes de terminar con ella, y cuando la memoria dirige el relato, el tiempo se despliega en una línea. Se suceden tres momentos: un pasado lejano, anterior a los acontecimientos narrados en la novela, un pasado inmediato (tiempo que la narración **actualiza** haciéndolo presente) y el futuro desde el cual se recuerda, futuro proyectado pero aún no concluido (al que le falta el suicidio de Erdosain). La memoria se hace así solidaria de la superposición entre temporalidad y causalidad. El pasado explica al futuro porque lo contiene. Erdosain está atado a su pasado y por eso su futuro es irreversible³. La función de la memoria es reconstruir ese "fatalismo inteligente" que convierte una vida en destino. Para eso debe valerse de algunas estrategias que le aseguren esa articulación de los acontecimientos necesaria para una vida como la de Remo, en aparente desorden. Entonces **selecciona** lo que es digno de recordar, pero como lo recordado proviene de lo recordable, entendido como una línea de sentido, además **ordena**, otorgándole a cada hecho el lugar que le corresponde y del que obtiene su plena significación. Es posible

así que el pasado se transforme por acción del recuerdo en presentimiento:

"Y otro recuerdo le demostraba cuán exacto era su presentimiento de inminente caída, cuando aún no había pensado defraudar a la Azucarera, pero ya buscaba en los papeles siniestros una imagen de su posible personalidad." (p.125)

o en premonición: la "sensación de viaje" que le causa el baúl en el rincón de la habitación, antes del abandono de Elsa. Es lo que Erdosain llama "longitud de destino".

"Es como una adivinación de las cosas por intermedio de un misterioso instinto." (p.36)

Lo que realmente ha ocurrido, lo que no podemos conocer directamente, se transforma en recuerdo de lo sucedido, en este nivel, única garantía del relato. Se instala aquí un primer riesgo de duda.

Por otra parte, la transcripción insiste en la fidelidad a la palabra de otro (el "uso estrictamente los términos de Erdosain") como principio que asegura la credibilidad del enunciado citado. Sin embargo, la labor del Cronista no se reduce a ella; él mismo se atribuye otras funciones que exceden a la primera y la perturban. Su permanente intromisión en la historia pone en duda la objetividad de la que ella en principio debe gozar.

Haciéndose cargo de la causalidad de la novela tradicional, en la que todo episodio está justificado por la relación que mantiene con los otros, el Comentador se esfuerza por reducir la falta de motivación del personaje, sometiendo sus acciones a una máxima que las explique. Debajo de cada acción (en una nota a pie de página) hay un comentario que lo comprende.

En la nota del Comentador sobre el episodio de Aurora Juanco (ver "El poder de las tinieblas") se confrontan tres opiniones: 1) la de Elsa -"él estaba enamorado con locura de esa mujer"; 2) a pie de página la del Comentador, que desacredita la primera contraponiéndole una nueva motivación a las acciones de Erdosain, solidaria con la apreciación que él mismo tiene del personaje -"El cronista de esta historia encuentra absurda la creencia de Elsa respecto al enamoramiento de Erdosain por la prostituta. Elsa no conoció jamás a su esposo Erdosain, y utilizo aquí uno de sus términos, 'se regocijaba inmensamente' cuando podía originar situaciones grotescas que hubieran escandalizado a sus prójimos, de conocerlas." 3) la explicación que el propio Erdosain da refiriéndose al episodio: -"Sentía por ella una lástima enorme, que degeneró en deseo cuando nuestra situación

se convirtió en anormal. Con un poco más de dominio de mí mismo ese acto aparentemente innoble, hubiera sido puramente cristiano. ¡Pero es difícil ser puro!"

La multiplicación de opiniones respecto de una actitud enigmática no colabora aclarando el hecho sino que produce el efecto contrario: provocar dudas sobre su **verdadera motivación**. Surgido un enigma, la diversidad de resoluciones no hace más que marcar lo que nos falta saber: ¿qué buscaba Erdosain en este episodio?

Otra nota aparece marcando ese vacío motivacional como suplemento de la necesidad de cubrirlo. En "El sentido religioso de la vida" Haffner afirma la criminalidad monstruosa de Erdosain. El Comentador adhiere a esta afirmación en una nota:

"El Comentador de estas confesiones cree que las hipótesis de Haffner respecto al inconfesado crimen de Erdosain es exacta. De otra forma es incomprensible su sistemática busca de semejantes estados degradantes." (p.218)

Ni Haffner ni el Comentador soportan la inmotivación; por eso tratan de encontrar una causa privilegiada -la de un crimen inconfesado que convierta la gratitud en remordimiento⁴. Si la hipótesis fuera cierta, la memoria de Erdosain ha obviado tal crimen, razón suficiente para desconfiar de ella. En la reconstrucción de la historia el Comentador señala la carencia (una suerte de defecto) con una apreciación que no acaba con la duda, sino que la fomenta. Incluso su palabra "autorizada" se compromete con la de un personaje, respaldando la opinión de Haffner.

Dos notas del Cronista, que en "El enigmático visitante" reflexionan acerca de la infancia de Erdosain, apelando al estereotipo, ponen en evidencia ese mecanismo de la verosimilitud psicológica. Sintagmas cristalizados como "raíces subconscientes" o "nostalgia de un tiempo de pureza", otorgan funcionalidad a la conducta de Remo, comprometiéndolos con la narración, haciéndolos rentables al relato, despojándolos de su extravagante arbitrariedad. Arbitrariedad que parece regir tantos momentos de su vida.

De la misma manera que la historia debe apelar a una coartada causalista, el saber precisa de una fuente que lo acredite. Se trata del problema del origen de la información. Los informantes de los que el narrador dispone⁵ funcionan como prueba de veracidad de lo que se sabe y cuenta; son los que autorizan al Cronista que, en ese nivel, cumple estrictamente esa función, haciendo las veces de "recolector de datos". Sin embargo, a pesar de la justificación casi siempre tardía de su saber, algunos episodios no aparecen motivados (por ejemplo "La agonía del Rufián melancólico"). Ellos son los que

hacen al problema mismo de la enunciación: si el Comentador no es en ese lugar el narrador autorizado, ¿quién está contando la historia?

II

Decíamos que el Comentador es el encargado de "hacer" la historia, en el sentido de ordenarla y darle coherencia. Ahora afirmamos que es además quien elige la escena haciendo posible la **teatralidad** de la novela. ¿Por qué la representación? ¿Para qué montar el espectáculo? En una nota, el mismo Comentador se encarga de respondernos. Confesando cierta **voluntad de realismo**, su labor de narrador se rige por el principio de eficacia, escogiendo el medio más adecuado para lograr ese fin.

"He adoptado en esta parte de la crónica el diálogo directo, que puede ilustrar mejor al lector, dándole la sensación directa de los acontecimientos tal cual se desarrollaron." (p.277)⁶

Sin embargo, leída en función de la novela y no sólo de la narración, esta elección provoca consecuencias que conmuevan la ilusión que está en juego en el **contrato narrativo**. Si en el teatro, en virtud de una convención implícita, todo discurso supone una forma de actuar, en el ciclo, donde los personajes se convierten por momentos en actores, actuar es mostrar el artificio teatral, artificio que para ellos se basa en la simulación de una verdad. Actuar en la novela es frustrar la ilusión del teatro en beneficio de la ilusión de la literatura.

En "El humillado" se pone en escena el abandono de Elsa. Erdosain entra y cuenta. Recapitula su corta vida matrimonial, describe el escenario, presenta los personajes y, una vez planteado el conflicto calla, o mejor, la sorpresa lo silencia: Elsa ya no vivirá con él. Hasta aquí el Comentador ha dejado que sea Erdosain quien cuente, citando prolijamente (entre comillas) lo que dice. Para el Comentador, ahora, se trata de callar la voz de Erdosain para "organizar" sus ecos. Callar esa voz y recuperarla cuando su silencio nos aleja de su historia. En suma: ofrecerle a aquel que se erige en protagonista principal del drama un espectador. Que no es otro que el Capitán, su rival, que lo examina y lo juzga, provocando incluso algunas modalidades en los parlamentos. ¿A quién se dirigen los discursos de

Elsa y Erdosain? La tercera persona usada para designarse marca el hablar de otro a la vez que con el otro. Doble interlocución: hablar de Elsa con el Capitán, hablar con el Capitán y dirigirse a Elsa, hablar con Elsa pero dirigirse al Capitán⁷. Este no sólo es quien provoca el abandono sino también el testigo del fracaso matrimonial: Erdosain actúa su humillación frente al que se "lleva la mujer en las barbas", hace espectáculo de su impotencia con el fin de posponer el final.

"Yo soy mi espectador y me pregunto: ¿Cuándo saltará mi coraje?". Un desdoblamiento permite la interrogación y la respuesta: la promesa de venganza que consuela posponiendo la acción ("iré a buscarle y le escupiré en la cara").

Sereno, aburrido del drama actuado sin convicción, el Capitán sale de escena ("puede usted retirarse") y puede hacerlo porque para él ese y no otro ha sido el final. Quedan solos Elsa y Erdosain y el idilio que niega todo teatro. Ya no hay un "delante del cual -al decir de Barthes- hacer un destino". En el interior de una comunicación idílica el discurso es invadido por los tópicos del código amoroso: promesa de regreso, confesión de amor, celos. Esta restitución momentánea de la ilusión de la literatura bajo la modalidad del código amoroso se ve perturbada por la reaparición del Capitán en el marco de la puerta, que rompe con la intimidad dando por terminado el diálogo, colaborando así con este final. Un espectador se hace necesario para terminar la escena. "Erdosain sintió que caía y ya no vio más". Y ya no (se) vio más.

III

La tematización de la representación teatral; el juego de verdad y mentira del que el Astrólogo es el principal gestor; la incertidumbre que contamina la historia y que depende de la "mentira metafísica" como filosofía de la narración hacen de la novela el relato de la duda.

La teatralización, en este sentido, cumple en "La farsa" su más espectacular papel. La representación es allí un juego que se simula a la vez que se muestra como simulación. No ya en el teatro en el que, obedeciendo la convención del género el actor se hace olvidar

detrás de la máscara del papel que representa, sino como en la novela, en la que el actor se dice personaje pero se señala como actor, ofreciendo al espectáculo la distancia que existe entre él y su comedia. El Astrólogo -"maestro en sorpresas"- montará un engaño destinado a comprobar su teoría⁸. El Mayor aparecerá, en esta oportunidad, como protagonista de la escena: su monólogo centralizará la atención de los demás personajes, ahora espectadores. Si el engaño es el arma que el astrólogo esgrimirá para seducir a las masas que, carenciadas de maravilla, a él se unirán, también resulta apropiada para fascinar a los jefes. En la reunión inaugural de la Sociedad Secreta la mentira es el espectáculo.

Aunque la eficacia del Astrólogo radica en que "siempre guarda el secreto de sus procedimientos", de su develación surge la incertidumbre (un efecto, por lo demás, por él siempre deseado): cuando el Mayor resulta ser pseudo sargento la teatralización se delata. A pie de página interviene el Comentador:

"Más tarde se comprobó que el Mayor no era un jefe apócrifo, sino auténtico, y que mintió al decir que estaba representando una comedia." (p.108)

Paradójicamente, la nota que se presenta como reveladora, en lugar de afirmarlo, desestabiliza el lugar de la verdad, plegándose al engranaje engañoso del Astrólogo. Si la representación del Mayor nunca fue tal, ¿cuál es la comedia que en "La farsa" se monta? Aquella otra en que los actores -como en la primera el Mayor y el Astrólogo- actúan con la colaboración del Comentador. En el mismo momento en el que ellos confiesan el artificio teatral están en realidad negando la verdad (el Mayor es verdaderamente un Mayor). Mienten en el mismo momento en el que hacen alarde de sinceridad. De esa manera los espectadores -jefes de la Sociedad-, ajenos por completo a ese desplazamiento de la teatralización, resultan doblemente engañados. Ya no hacen falta más pruebas sobre su disposición a la credibilidad.

La complicidad del Comentador con un personaje como el Astrólogo marca ejemplarmente su lugar en este episodio del ciclo: el de "socio de confianza" mantenido en secreto. Es en este nuevo espacio donde la "palabra oficial" se complica con el juego. El pacto se sella a pie de página de la reunión inaugural. Con la puesta en evidencia de los artilugios de su cómplice el Comentador colabora en la tarea de probar la verdad (el poder) de la mentira. Esta y no otra es la **Sociedad Secreta** que aparece escondida ante aquellos que creen ser sus "flamantes jefes". "La Sociedad soy yo -objetó el Astrólogo-. La Sociedad somos nosotros podría decir el Comentador.

Distanciado aún más de aquella su primera voluntad repetidas veces manifiesta de reflejar los hechos tal cual se desarrollaron, el Cronista de esta historia parece olvidar aquel mandato realista del que habla Sarte en el epígrafe y que aquí recordamos: **"No está, nunca debe estar, 'en la jugada'"**. Poniendo a prueba, desmintiendo, el valor de verdad de una ilusión, lo que se pierde es la confianza en el **Contrato narrativo**; pero lo que se gana, y es lo más importante, es la suspicacia hoy como nunca tan necesaria a todo lector de Roberto Arlt.

NOTAS

1. Arlt, Roberto: **Los siete locos-Los lanzallamas**, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho-Hispamérica. 1986. Todas las referencias fueron extraídas de esta edición.
2. Cfr. Blanchot, Maurice: "La novela, obra de mala fe", en Rev. **Eco** N° 253, Bogotá, Noviembre de 1982.
3. Sosteniendo esta misma lógica para el Astrólogo se explica el "final abierto" de su historia: su futuro es imprevisible porque desconocemos su pasado.
4. La "locura" de los personajes no funciona como motivación psicológica de sus acciones. No es una "locura visionaria" en la que la razón está del lado de la sinrazón. Un debate interminable recorre las páginas de la novela: el de "el sentido de la vida". Los personajes tienen el valor de sostener la pregunta aunque no encuentran ninguna respuesta.
5. Jorge Rivera (en **Roberto Arlt: Los siete locos**, Buenos Aires, Ed. Hachette, 1986) ha enumerado los "dadores primarios del relato". Creemos que no se trata solamente de justificar la **ciencia** del Comentador buscando las fuentes en el texto (Rivera incluso llega a inventar fuentes que no encontramos en la novela), sino de marcar cómo juegan en la lectura esos lugares vacíos de motivación.
6. También leemos en "El poder de las tinieblas" en la p.267: "Dada la ex-

tensión del relato de Elsa Erdosain, el Comentador de esta historia ha creído conveniente reducirlo a los hechos esenciales, dándole sólo en los episodios de importancia el carácter de diálogo entre los diversos personajes que intervinieron en el drama." A la eficacia del medio se suma la de la economía, que reduce la historia a sus "hechos esenciales".

7. Leemos en ese episodio:

"-Germán, no le haga caso -interrumpió Elsa. **Remo** está siempre con esa historia de la angustia.

- ¿Es cierto?

- Sí... **ella**, en cambio, cree en la felicidad, en el sentido de 'eterna felicidad'..." (p.35)

Y también:

"Sí, siempre esperó **él** algo extraordinario." (p.37)

Y más adelante:

"Estábamos sentados y comprendíamos sin decírnos, lo que éramos, dos desdichados de un desigual deseo." (p.37)

8. Dice el Buscador de Oro del Astrólogo: "El da a lo falso la consistencia de lo cierto." Doble propiedad la de su palabra: es consistente, porque tiene la violencia necesaria para sojuzgar al otro; y al mismo tiempo es inconsistente, ya que no resiste la prueba de verdad. No se verifica porque tiene la forma de la promesa, que siempre está en el futuro.

LUGONES Y BORGES: UNA LECTURA

por Graciela Cariello

Dice Borges, refiriéndose al parentesco de su generación con la poética de Lugones: "Examine el incrédulo lector el 'Lunario sentimental', examine después los 'Veinte poemas para ser leídos en el tranvía' o mi 'Fervor de Buenos Aires'... y no percibirá la transición de un clima a otro clima. Me refiero a la plena identidad de sus hábitos literarios, de los procedimientos utilizados, de la sintaxis"¹.

Lúcidamente consciente, como pocos, de su escritura, Borges me tentó con su desafío, tal vez porque el crítico es el más incrédulo lector. Y aunque más no fuera para confirmar (o rebatir: siempre el secreto placer de la polémica) el sagaz señalamiento, tomé ambos libros y de ellos, casi al azar, sendos poemas. Es sabido que al azar lo gobiernan inescrutables dioses. También (o debería serlo) que la lectura suele llevar a muy otro sitio del que el lector desprevenido espera encontrar. En este caso, la lectura contrastiva (no comparada, porque las escrituras son incomparables, aunque sí confrontables) me llevó por algunos sobresaltos.

Vayamos por partes: el texto de Lugones, elegido para la ocasión (ocasionalmente, quiero decir) fue "La muerte de la luna". De él, sólo la primera estrofa² fue sometida al análisis. Lo primero que surgió de la lectura, fue la innegable sonoridad de poema compuesto "en voz alta" como el mismo Borges afirmara³. Una sonoridad muy particular, donde el estrato fónico adquiere una significación relevante y soporta varias lecturas posibles. Una de ellas "escucha" el sistema vocálico inscripto en el texto, donde, como en una particular heráldica, sobre un campo de vocales abiertas se dibuja la siniestra serpiente de las "úes" y el arroyo cantarino de las "íes". Por cierto que mis imágenes no pretenden confundir ni aclarar nada. Sólo for-

man parte de la inevitable evocación: las cristalinas "íes" de los simbolistas, las lúgubres "úes" de la gongorina turba nocturna. (Adviértase también que la escucha se ha convertido subrepticamente en una mirada: de la sonoridad surge la visualización del escudo de armas).

Texto dialógico, sin duda, el de Lugones, en otro nivel de diálogo fónico, entra en juego consigo mismo. Es en la diseminación del título por toda la estrofa. Del título arrancan como haces el campo de las vocales abiertas y el hilo de las "úes". Pero los fonemas consonánticos se abren en abanico irregular: las nasales que recorren todo el texto, las líquidas en alternancia y de ellas la mágica, la sonora, la esbelta, inicialando el título, el personaje, el autor. Y la "t", única en la muerte (nombrada sólo en el título, significante solitario y casi fuera del texto) suena sólo en dos versos: multiplicada en las aliteraciones del verso quinto, el más extenso, el más sonoro; y nuevamente solitaria en el penúltimo. El mismo verso de la multiplicación de la "t" es el que alarga la "u", el que recoge el significante luna y hace los anagramas de la muerte (precisamente sobre la metáfora del telar!). Ecos anagramáticos suenan en todo el texto: "parque confuso", "como un huso" (esa muda, de resonancias fricativas, resonancias que se actualizan en el anagrama).

La sintaxis de la estrofa no desmiente el diálogo: quiasmos: "parque confuso/lánguidas brisas"; paralelismos: "lánguidas brisas/lúgubre corsario"; pero la desarticula. La matriz sintáctica es el paralelismo ligeramente "desemparejado" por la introducción de un elemento, o por la suspensión del elemento esperado:

el cielo sahuma
el ciprés (como un huso) devana
el telar (de la luna) tiende

abandona (la rada) un (lúgubre) corsario
suena un timbre

donde se introducen elementos, y
en el parque confuso
en el vecindario (...)

donde se suspende. Este último, el más significativo, porque es el que encuadra la estrofa, dándole esa apariencia de simetría, haciendo que la lectura busque llenar el vacío generado por la figura. Este vacío que tal vez sea la justificación de toda lectura.

Imagen de ese diálogo desarticulado (pero que se cumple por encima de su desconstrucción) es la coexistencia de la cópula junto al adverbio que señala el intervalo. Es otra vez el diálogo poético del texto consigo mismo lo que provoca el sobresalto. Fuera de él,

en la cotidianeidad -¡tan poco inocente!- de los significantes, esa coexistencia no nos alarma. Natural parece que sumemos el salto sobre el vacío. Es en el texto -donde el vacío se abre bajo nuestros pies y nos deja suspensos en el salto- cuando notamos la precariedad de nuestro discurso. En esa ruptura ("y después") entran todas las fracturas dialógicas. Lo que viene después (lo veremos) es la resignificación de todo el texto, la mirada irónica sobre el texto extranjero, la jugarreta poética: en una palabra (¿y en qué si no?), la escritura.

Porque el diálogo fundamental del texto es, se sabe, con otros textos. En la estrofa que estoy considerando, se leen varias isotopías: por un lado la del paisaje artificial (los parques parnasianos) nombrada por parque, brisas, cielo, ciprés, bruma, luna, la rada y su corsario; y el otro paisaje artificial: el de las ciudades, apuntado sólo (pero suficientemente) rompiendo la isotopía del primero, por el timbre y el vecindario. (El timbre, con su modernidad eléctrica, sonoro y asombroso, anagrama casi del significante del silencio). Por otro lado, la isotopía del hilado y el tejido, imágenes de la vida rural, de larga tradición desde la antigüedad clásica, metáfora de la vida que se teje, el destino, las Parcas, Penélope tejiendo su fidelidad y su constancia, y muchas otras que mi memoria borra, pero que el texto revive. Estas dos isotopías (una descriptiva, la otra metafórica) entran en diálogo. La primera, ironizada por su propia ruptura (la "intromisión" del elemento "prosaico" que resignifica, desde su posición final de estrofa, proyectándose por paralelismo -suspendido- hacia el comienzo: la suspensión abre el espacio para recomenzar la descripción, la ruptura la reubica en la vida cotidiana). Los ejes fónicos remontan esta nueva dimensión, desde "timbre" (eco de un haz sonoro que pasa por brisas, ciprés, bruma, urdimbre, lúgubre) atravesando las dos isotopías (la descripción y la metáfora) y lanzando, desde allí, su luz sobre una tercera, que aparece evocada por las otras dos, y que es en definitiva la que nombra todo el texto: el lugar del no-lugar, el lugar de la muerte: el cementerio.

Y desde allí, ese "parque" adquiere su ambivalencia (de ahí "confuso") que con un significante nombra a la vez a dos. Y siguen: lánguidas, sahuma, ciprés, lúgubre. La polifonía textual se abre en un coro de voces. Todas resuenan, todas confluyen: el significante que ni una vez se dice, que sólo concede al lector una única aparición en escena casi fugaz, en el título, ha vuelto una y otra vez en mi lectura.

¿Y Borges? Dije que al azar lo mueven los dioses. En nada de aquello pensaba cuando elegí para este pequeño trabajo el poema "La rosa"⁴. Luego de la lectura de Lugones no pude dejar de asombrarme por la diferencia: el texto de Borges no hace más que nombrar. Pero, ¿se trata de una diferencia? ¿De qué tipo, en todo caso, de diferencia? Hay dos formas de no nombrar: manteniendo oculto (pero él siempre resurge) al significante, o nombrándolo hasta que desaparezca bajo su propio sonido, pareciendo perder sentido. En ambos casos, el nombrar resulta, simplemente (o no simplemente) en nombrar de otro modo. Y me pregunto si al fin de cuentas, la poesía no consiste precisamente en eso.

En efecto, Borges, al nombrar, afirma que no nombra. Y al hacerlo, resignifica el nombre y "renombra". Quiero decir: dialoga con el nombre de la rosa, como Lugones hizo con el nombre de la muerte. (Y que aquí aparezca el nombre de la novela de Umberto Eco no ha de ser, con certeza, mera coincidencia).

Dialoga con todas las rosas de la poesía, pero también dialoga con su propia rosa. Veamos: la alternancia fónica evidente (y audible) que recorre el texto es a-o-a/o-a-o; o más simplemente: a/o; o/a. Sobre ese "campo" (nuevamente la heráldica: el texto es un escudo de armas que revela, a no dudarlo, un linaje) se inscribe otra alternancia: a/i y su cuasi confluencia en ie; y ante éstas, única y sorprendente, más visible y audible por única, la que marca el centro de **resurge**, dialogando, en mi lectura (¿en la de Borges?) con las del lúgubre de Lugones, con las de la turba nocturna, y con todas las "úes" de la poesía en que evocan lo oscuro, lo fúnebre, la muerte. Porque se da precisamente en el significante que nombra el triunfo de la vida, el renacer, y algo más que la sombra del Fénix brota de esa tenue ceniza. Algo más que vida, más que muerte, porque lleva algo de ambos misterios. La muerte y la vida están en juego. En ese juego de alternancias infinitas, un texto se abre hacia otro texto. De Borges puede decirse lo que él dijo de Lugones: es algo más que el espejo de los libros que va leyendo. Ese algo más es la chispa que salta en el contacto: Borges lee a Lugones, la imagen especular invierte el juego significativo, lo desconstruye, lo rearma en otro espejo que se vuelve sobre sí mismo y recomienza el proceso. "Resurge" es el punto en que se concentra la imagen invertida. "Ceniza" es el significativo del diálogo intratextual.

El poema, en efecto, está estructurado como un espejo: seis versos anafóricos paralelos, un verso impar (encabezado por "ceniza"), otros seis versos anafóricos paralelos. Dos alas simétricas se abren hacia arriba y hacia abajo, y en sus dos extremos, un paralelismo

ligeramente desplazado, como en el texto de Lugones. Leves movimientos de significantes, como en la imagen de un espejo parcialmente engañoso, alejan y atraen a los dos paralelismos exactos y a los dos aparentes. Los dos exactos: "La rosa" y "que no canto", gracias a la pequeña deformación del reflejo, parecen alejarse: la rosa reflejada no es la rosa que se espeja. Las múltiples rosas del espejo no son la rosa. La negación más absoluta -"que no canto"- borra la rosa del poema. Por acumulación, la rosa se deshace, se demenuza, se convierte en infinitas rosas, se lee en infinitos textos que la cantan, se disemina en infinitas lecturas. Los paralelismos aparentes: "inmarcesible/inalcanzable"; "ardiente y ciega", aparentes porque el paralelismo sugiere una afinidad que el significante desmiente, reduplicando la negación (la rosa que no puede marchitarse porque no puede ser alcanzada), reforzando la expulsión fuera del texto (la ciega rosa no puede ser leída en el texto que no lee).

Es en este juego de espejos infinitos como la rosa queda fuera del texto, pura imagen de lo que no es lugar alguno, porque no hay lugar. Y el lugar sólo puede ser evocado. El silencio que en Lugones evoca lo que no nombra, en Borges no es menos silencioso en su proliferación encubridora. Algo queda fuera. Y ese quedar fuera, ese abrir un espacio (dialógico, intertextual, polifónico) para que se despliegue el texto, es el mismo movimiento en ambos.

Tal vez esta lectura contrastiva nos lleve a concluir que si las escrituras de Borges y de Lugones se acercan es porque los mecanismos poéticos, al fin de cuentas, son los mismos en toda poesía. Que si Borges dialoga con Lugones (sus textos) es porque todo los textos dialogan de cierta forma con todos los textos. Y que, por lo tanto, mi trabajo no demuestra nada, ni Borges dijo ninguna agudeza, ni mi lectura agrega un ápice a las numerosas lecturas de uno u otro, juntos o separados.

Y estará bien. Porque los mecanismos de la poesía parecen ser (hasta ahora) tan universales como los del inconsciente; y el diálogo, la característica de todo texto (en el sentido kristeviano del término).

Y mi lectura, entonces, habrá sido nada más (¿y por qué ser otra cosa?) que una puesta en práctica, -una más- del diálogo intertextual.

Graciela Cariello

NOTAS

1. Jorge Luis Borges. **Leopoldo Lugones**. Ed. Troquel. Bs.As. 1955. Págs. 79/80.
2. "En el parque confuso
que con lánguidas brisas el cielo sahuma
el ciprés, como un huso
devana un ovillo de bruma
el telar de la luna tiende en plata su urdimbre
abandona la rada un lúgubre corsario
y después suena un timbre
en el vecindario."
3. En el mismo libro citado más arriba.
4. "La rosa,
la inmarcesible rosa que no canto
la que es peso y fragancia,
la del negro jardín en la alta noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
la rosa que resurge de la tenue
ceniza por el arte de la alquimia,
la rosa de los persas y de Ariosto,
la que siempre está sola,
la que siempre es la rosa de las rosas,
la joven flor platónica,
la ardiente y ciega rosa que no canto,
la rosa inalcanzable."

"HOMENAJE A ROBERTO ARLT" ESCENA DE LA LECTURA

por Laura Vilariño

El nombre **Ricardo Piglia** emerge del dibujo de una barra que junta, sobreimprime, disyunta teoría/ficción, crítica/ficción, historia/ficción; o, podría decirse, en el campo no positivizable que se mueve entre lectura y escritura.

El autor ya no es una garantía del texto, nuevas teorías carcomen los cimientos del humanismo y señalan su sostén ideológico. El sujeto uno, anterior y exterior al texto devino función, puro nombre constituido en relación con el conjunto de una formación discursiva¹. Corre (circula) recortando, poniendo límites, construyendo ciertas unidades, dándoles un cierto valor; sistematiza.

Pero nombre y límites ni son fijos ni son ingenuos, fluctúan de acuerdo a una cotización, al valor dado a las series que instauran y al movimiento de las lecturas históricas que rigen la producción y circulación textual. Suben y caen nombres en las historias literarias, pero siempre los nombres canalizan, rigen y administran la circulación de los discursos.

Y desde la excentricidad de la firma, dentro y fuera del juego significant, el nombre señala el lugar de la producción en el momento de la circulación. La firma fecha el texto; a través de ella se inscribe el conjunto de prácticas (textuales y textualizables) que participan en la instancia de la escritura (o en la de la lectura) que convergen o se atribuyen al sujeto de la escritura, bajo la forma de un sujeto productor.

El nombre de autor escande la literatura en series discontinuas. La firma, desde el margen, inserta al texto en una serie y a éste en un sistema literario y social: el nombre importa en el momento de la circulación, es el portador del valor de cambio y del plus ideológi-

co que reasegura el sistema. En la instancia de la escritura, el nombre se disuelve en indeterminados puntos de fuga, anteriores a la fijación en una forma definitiva.

"Homenaje" pone en escena el problema del nombre de autor, en el juego de la escritura y en el cauce de la circulación social. Un texto "de Arlt" circula desde el anonimato hasta su publicación final. Deriva en busca de la firma que le permita el ingreso al circuito editorial. Pero una firma suplementaria se construye en el lugar vacío del texto portando el valor de cambio que le exige el sistema. Firma de una escritura que surge a partir de la falta, que no la recubre y sin embargo ocupa "el lugar de", ocultando la diferencia al tiempo que la señala.

Donde el robo es posible

La narración se construye siguiendo el recorrido (metonímico) del texto: se busca el nombre (Arlt) - se encuentra el texto (Luba) - se roba el texto (Kostia) - se devuelve el texto (Piglia) - se roba el nombre (Piglia-Arlt-Andreiev). El relato se desplaza, los nombres se condensan. En su trayecto "Luba" toca distintos nombres de autores, en el marco de un sistema referencial que el mismo texto propone como autobiográfico: narración en primera persona, coincidencia de nombres entre protagonista y firma, fórmula contractual ("Esto que escribo es un informe..."), nombres, fechas, y lugares "verificables" en el registro de lo empírico.²

Pero si bien sobre el cumplimiento de este pacto de identidades se construyó el criterio de verdad que sostuvo a la literatura autobiográfica del siglo XIX, Piglia, revirtiéndolo, funda sobre la identidad, la ficción; sobre su nombre, el "nombre falso". Se altera la convención y se borran las fronteras generéricas: el relato participa de la ficción, de la crítica y de la teoría literarias; el nombre de Piglia no abandona su condición de nombre de autor al constituirse como personaje.

Pero también otros nombres, otros textos, (Kostia, Nacaratti, Onetti, Arlt, Borges) entablan un juego indeterminado que hace imposible circunscribir definitivamente las voces. Las relaciones sujeto/texto se muestran legales o transgresivas, y las mismas relaciones legales van dejando marcas de una nueva transgresión, como eco de la lectura que Piglia modela en torno al nombre de Arlt: reivindicación de todo contacto marginal y transgresivo con la literatura, dada la estructura homóloga del sistema literario respecto del sistema de poder, y el lugar del crítico como regulador y administrador de la circulación y venta de libros.

En "Homenaje" los discursos fluyen y los nombres los recortan de manera indecisa: los límites quedan en litigio, la palabra pasa de contrabando, el plagio se denuncia y se practica simultáneamente. En la versión final de "Luba" se leen sobreimpresas la palabra de Arlt y la de Kostia, la de Piglia y la de Andreiev. En el proyecto de novela algunos personajes serán matrices (o ya son efecto) de otros, dentro y fuera del texto en cuestión: Rinaldi y Kostia, gordos y jadeantes falsificadores que hunden su cara en jarras de cerveza mientras se limpian el cuello con pañuelos sucios; Rinaldi y Almada³ cafishios con trajes de filafil verde nilo y sombreros que se vuelan con el aire que viene del río; Lettif y Anahí, Echevarr(n)e, María del Carmen o Angélica Inés⁴: **repetir con pequeñas variantes siempre lo mismo...** Los nombres de personajes juegan como los de autores ante los espejos deformantes: son ellos y son otros.

"Homenaje" narra el robo, lo muestra y lo practica, pero también va desenmascarando la alienación del texto bajo esa marca de propiedad privada.

El valor de cambio está implícito en toda formación que corresponde a la estructura "en lugar de". Dice J. J. Goux⁵: "... la noción de valor, ya se trate de cambiar, de **compensar**, de indemnizar, de comprar o de **rescatar**, está supuesta en toda sustitución" (subrayo sólo dos de los términos, aunque todos serían pertinentes puesto que en relación con Luba también se practica cambio, compra, indemnización). Esta escritura sustituta (Homenaje), que compensa la pérdida (de Luba) y a la vez la rescata, nace firmada, marca por la cual se inserta en la serie que corresponde al nombre de autor Ricardo Piglia, donde la relación de propiedad oscila entre el sentido de "paternidad" y el de "apropiación".

La firma como significante y desde su marginalidad rige el orden del intercambio: excentricidad, reconocimiento social (derecho de autor), regulación de la circulación⁶. Significante privilegiado que organiza el juego, la firma actúa como **equivalente general** que instituye la medida o cuota de valor que corresponde a los distintos textos dentro del sistema literario. Estatuto privilegiado que obtiene por un proceso social de fetichización: separándose del resto de los significantes, oculta el juego de la textualidad devolviendo una imagen deformada: la propiedad privada como relación natural entre el sujeto y la escritura.

Piglia inscribe su trabajo en esta problemática, señala el velo de la firma y deja leer las huellas que ella oculta, la dispersión tras el signo.

La falsificación es posible en el nivel del equivalente general,

único modo de incrementar el rédito del crimen. Se falsifica el dinero o el oro, no la mercancía. El sexo, dice Goux, tiene sus sustitutos impropios. Los textos no se falsifican, sino las firmas, allí reside el apócrifo.

Piglia, mientras persigue un texto, va desenmascarando el robo de Kostia según una moral de la literatura representada en la parábola de las relaciones entre Kafka y Max Brod. "Homenaje", una lectura en escena; y lectura en sentido borgeano: "técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas". O, en Piglia, "se escribe desde donde se puede leer"; confundiendo en un mismo lugar y en un mismo movimiento (lectura/escritura) la producción textual de Arlt y la propia, profundiza la confusión explícitamente: "atrapado por un extraño sentimiento de posesión, como si ese texto fuera mío y yo lo hubiera escrito". "Luba" que se presenta como un homenaje a Roberto Arlt se funda en un doble robo: el del nombre de Arlt para ponerlo al pie del texto, y el robo, reescritura (¿lectura?) de una novela de Andreiev⁷. Y el nombre de Andreiev se articula (con "Los siete ahorcados") y se pierde en un nuevo punto de fuga. Imposibilidad de garantía del nombre de autor. Escritura dispersa que se estructura cuando la nombra la circulación social.

En el cuerpo de este texto crítico ficcional, Piglia lee, escribiéndolo, a Roberto Arlt.

Donde el robo es inevitable

La función de esos nombres, definiendo un espacio transtextual, es encuadrable en la anáfora: designar a través de una inscripción lo que no está escrito. La remitencia primera de cualquier nombre de autor es hacia aquello que lo constituye como tal, la serie o conjunto de textos que llevan su firma. Pero en este caso, la firma también mantiene una relación anafórica hacia adentro, hacia el nombre del narrador, regulador del relato. Así, el nombre de Ricardo Piglia señala hacia afuera (e inscribe dentro) una lectura particular de la historia de la literatura argentina. La firma, signo flexionado, es también diferencial en tanto nombre en relación con otros nombres; dotada de un plus-valor ideológico, establece una relación de poder por sobre los otros en tanto es nombre que nombra. Funciona como una cita concentrada de una cierta axiología literaria. El nombre de Arlt, y su complementario, Borges, se leen en la firma de Piglia como valores, como ejes articuladores de dos sistemas.

El nombre de Borges, ligeramente puesto en boca de Kostia, deja

ver la fuerza de su irrupción en el diálogo permanente que mantiene con distintas instancias del relato. La estructura policial, el nombre de autor violando la convención y fundando la ficción, el sistema de citas y notas al pie "revelando las fuentes".

Si bien las relaciones se pueden establecer en distintas direcciones, tomo las que me conducen a "Pierre Menard", explícitamente citado. "Homenaje" comienza con la enumeración de la obra inédita (desconocida) de Arlt, señala la falta que posibilita la escritura; "Pierre Menard" ocupa las páginas iniciales en la obra "visible" para revelar la "subterránea", la desconocida, la que sostiene la posibilidad de escribir. Menard y Kostia con sus letras de insecto y la "imposibilidad de escribir si no roban"; Menard y Piglia, la reescritura no delictiva. Y nuevamente la articulación Arlt/Borges en el apócrifo epígrafe al libro: "Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido"; apócrifo que inaugura el libro/apócrifo que inaugura la literatura Argentina: inevitablemente leo Sarmiento, y lo leo porque lo firma Piglia.

"Homenaje": "Como si hubiera una utopía que consistiera en escribir bien a Arlt, escribirlo en idioma borgeano, utopía porque no hay Arlt sin ese estilo" (Piglia), pero sí estrategias para poner en escena el texto arltiano bajo una mirada borgeana.

Borges y Arlt trabajan sobre el autor, la originalidad y el robo, pero no de la misma manera. Arlt reconoce el robo porque traspone las relaciones de propiedad a la escritura, detecta la clase dominante que establece un sistema del cual permanece marginado y desde donde no puede mantener otra relación con la literatura que no sea delictiva.

En Borges el problema de la propiedad se plantea desde otros ángulos. La literatura como Torá, como Aleph, como libro infinito pero total y uno, donde cada obra no es más que una de sus posibles y siempre fragmentarias combinaciones. No hay autor porque no hay propiedad privada; porque la literatura nada tiene que ver con las relaciones sociales y los modos de producción. Borges no dice "robo" o "plagio", dice "tomo", "extraigo", más que un derecho es una necesidad.

De Arlt, se desprende una teoría del valor, de Borges una combinatoria.

En "Homenaje" se funden los dos planteos. Se narra el plagio de Kostia, transgresión en la instancia de la circulación, inscripto en el nivel del equivalente general. Pero esta narración, trabajada bajo un guiño borgeano, hace coincidir en el mismo espacio su trabajo textual con el de Arlt, los nombres ya no se leen claramente, y es

posible ver una especie de palimpsesto en el que se traslucen rastros de viejas escrituras (Andreiev, Kostia, Borges, Arlt, Piglia). En este nivel ya no hay plagio ni equivalente general; el juego de los textos se muestra cuando se ha corrido el velo fetichista de la firma.

"Homenaje" se abre con la frase "... está en **juego** la **propiedad** de un texto de Roberto Arlt". A nivel de la circulación el acento cae en la propiedad, como paternidad y como apropiación; pero a nivel del trabajo textual vemos el juego de presencia y ausencia anterior al nombre del autor, donde posibilidad y necesidad aún no están separadas.

NOTAS

1. FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?*, Conjetural N° 4, Bs. As. 1984.
2. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Editions du Seuil, Paris, 1975.
3. Personaje de "La loca y el relato del crimen", en *El cuento policial*. Centro Editor de América Latina, Bs. As. (Col. Capítulo N° 104), 1981.
4. Idem.
5. J.J. GOUX, *Los equivalentes generales en el psicoanálisis y el marxismo*. Ed. Caldén, Bs. As. 1973.
6. Características del equivalente general. Cfr. J.J. Goux, op. cit.

LA LECCION DE BARTHES

por Alberto Giordano

a Nicolás Rosa

I

¿Qué lugar ocupa Barthes entre nosotros? Más allá de la circulación de su nombre, objeto prestigioso y moderno, ¿se leen sus textos? La crítica universitaria, la extra-académica, ¿se han hecho cargo, desde nuestra lengua, de la transformación que esos textos han operado en los "estudios literarios"?

En una entrevista realizada hace algunos años, Nicolás Rosa llamaba la atención sobre la escasa influencia de Barthes en la crítica argentina. Una lectura atenta de lo que en las dos últimas décadas se ha escrito entre nosotros sobre literatura parece darle la razón. Con excepción de algunas citas ocasionales, meras referencias bibliográficas, es difícil encontrar en la práctica de nuestros críticos ecos de las propuestas barthesianas. A la ausencia de huellas de su lectura hay que sumarle, además, ciertos gestos de exclusión. Las tesis de *El grado cero de la escritura*, por ejemplo, de una sutileza no siempre acostumbrada en la reflexión sobre la relación literatura/sociedad, no ha encontrado lugar, junto a Sartre, Goldmann o Williams, en los manuales de sociología literaria que aquí se escriben.

¿Desconocimiento o prejuicio? Una cierta imagen de Barthes, anecdótica y banal, parece hacer obstáculo a la lectura de sus textos. Una imagen deformante que engeñe por igual a la Universidad y al resto de la crítica.

Los espíritus académicos, sordos a cualquier acontecimiento discursivo, se apresuran a reconocer en Barthes a un "escritor brillante" para poder desconocerlo, luego, con mayor comodidad. Barthes "es-

cribe bien" -afirman-, es decir, carece de "seriedad" teórica: las sutilezas estilísticas y la científicidad se excluyen. Nada hay en su producción que merezca ser transmitido en la Universidad. Poco, en todo caso. Únicamente la "Introducción al análisis estructural de los relatos", texto insignificante en el conjunto barthesiano, es recogido por el discurso académico, aunque silenciando todo posible desborde de la dogmática estructuralista. De todas formas, aún en este caso la asimilación se resuelve en exclusión: a la hora de aplicar, Todorov resulta más "práctico".

Desde un lugar institucional diferente, pero con argumentos semejantes a los universitarios, Ricardo Piglia¹ ha caracterizado a Barthes deteniéndose también en su escritura y en su relación con la teoría. Después de **Mitologías**, es decir, de su etapa sociológica más explícita, Barthes ha sido, según Piglia, "el compañero de ruta de las modas intelectuales de los últimos 20 años, con su uso voluntariamente salvaje (a la vez esquemático y displicente) de la teoría y con su escritura elegante". Lo que él "viene a decir a la crítica contemporánea -agrega-, es que para consagrarse y tener éxito, un crítico debe exhibir (sin demasiado rigor) cierta cultura al día y, sobre todo, debe escribir bien. Escribir bien, en este caso, quiere decir escribir 'literalmente'". El proyecto de Barthes se reduciría, entonces, a la construcción de un nuevo mito, el del "crítico artista". ¿De dónde extrajo Piglia los elementos para su caracterización? ¿De **S/Z, Crítica y verdad**, los **Nuevos ensayos críticos**, o de una generalización "salvaje" de su lectura de **Barthes por Barthes**? ¿Olvidó que, ya en el prefacio de **Ensayos críticos**, Barthes aclara que su pretensión de ser considerado escritor no tiene que ver con el reconocimiento de un valor sino de una práctica, la de una "palabra indirecta"; que esa noción de "escritura literaria" a la que se refiere, la más convencional, la más ideológica, ha sido desenmascarada por Barthes en varios de sus textos?

"Uso salvaje de la teoría", "esquematismo", falta de rigor: allí donde suponen reconocer una falla, los críticos de Barthes no hacen sino desconocer uno de los efectos más inquietantes de su textualidad: la transgresión del concepto de **discurso científico**. En los límites de la racionalidad clásica, delimitándola, Barthes nos permite leer, en su práctica, la paradoja en que ese significante consiste.

Si la ciencia exige de las proposiciones que determinan su objeto univocidad de sentido, en el orden del discurso no hay objetividad que no se muestre, en el límite, como inconsistente. Por las "fallas" insaturables que en el enunciado muestran el proceso de enunciación

("esa demencia del lenguaje"), la significación se disemina sin término. La exigencia de científicidad aparece, entonces, como una "voz de orden" (J. B. Ritvo) que intima al discurso a desconocer su naturaleza, a imaginarizarse ("El discurso científico -dice Barthes en una de las entrevistas de **El grano de la voz**- se piensa como ciencia, pero censura el concebirse como discurso"). Pretender que el discurso construya objetos (de conocimiento) es seguir concibiendo al lenguaje como un vehículo in-significante de contenidos preexistentes.

Ligado al vasto movimiento destructor que define nuestro tiempo, el proyecto de Barthes es liberar al discurso crítico de la clausura que la exigencia de científicidad le impone. Sin recaer en el comentario impresionista, la escritura barthesiana consiste en practicar un **simulacro de ciencia** para mejor mostrar la imposibilidad de una Ciencia de la literatura. Presentar un discurso coherente, que mime los procedimientos científicos y mostrar, a la vez, esa coherencia como infundada. Por el sesgo de esta operación paródica, el discurso sobre la literatura resiste a la "voluntad de Verdad" (F. Nietzsche): se sitúa más allá de la oposición verdadero/falso, e impugna cualquier prueba de verificación. Sin objeto, sin verdad referencial, tampoco es posible pensar un método que reproduzca en textos particulares y concretos principios generales y abstractos. En lugar de un método hay lecturas: **el saber literario es siempre de lo singular**.

La elección de esta perspectiva epistemológica (en rigor, para-epistemológica) está dictada no sólo por las lecturas teóricas realizadas por Barthes (lingüística, psicoanálisis, filosofía), sino, fundamentalmente, por su objeto de estudio: la **escritura**. Enunciación y no enunciado, sujeta a un juego discontinuo de presencia y ausencia, la escritura no es objetivable: no es posible cristalizarla, hacer de ella algo, un ente presente, sin, a la vez, desconocerla. Irreductible a cualquier norma (la escritura no es el estilo), es un puro **acto de transgresión**: una fuerza que aparece en los límites de la palabra y la comunicación para descomponerlas e inscribir allí, en hueco, un orden otro, radicalmente heterogéneo. No es posible construir a partir de ella un saber positivo, clasificar, ordenar tipologías: cualquier Teoría de la escritura es un artefacto imaginario destinado a domesticarla. Tampoco se puede transmitirla según las leyes del discurso académico: la escritura no se comprende, **se lee**.

La **lectura** es el sujeto de la enunciación textual, su re-comienzo, y es en este sentido que puede decirse que la lectura es escritura: escritura que viene a reponer, con **retardo** y **suplementariamente**, el vacío dejado por una palabra plena que nunca existió². Sin nada

que re-producir, la lectura sólo puede ser productiva; sin ninguna identidad que re-conocer, debe volver a decir lo no dicho del "texto tutor", repetir su (auto)diferencia; sin estructura subyacente que re-construir, es un esfuerzo de estructuración en el vacío. Triple lección que Barthes nos da en **S/Z**.

La investigación barthesiana deberá ser situada, entonces, como lo pretende Julia Kristeva³, en el lugar de un desplazamiento de preposiciones: la lectura no habla **de** los textos (éstos no son más que obras antes de ser leídos), habla **a** los textos. En lugar de un método que coloque "todos los textos en un vaivén demostrativo, (...) bajo la mirada de la ciencia in-diferente", Barthes practica (escribe) una **retórica**: estrategias dialógicas, modos de enunciación.

II

Artículos que esbozan temas que serán desarrollados, luego, por monografías que los manuales resumirán. En la elección de sus géneros la crítica literaria tradicional muestra el modo en que concibe a su objeto: como un cadáver. De la misma forma, en una dirección diversa, Barthes propone sus escritos como **ensayos**, y pone en juego en ese gesto su modo de pensar la literatura.

En el momento en que el texto deja de ser reducido a la obra, es decir, a un sentido nombrable, y se lo comienza a experimentar como un proceso de significación que suspende indefinidamente la coagulación de un sentido, se le impone al crítico la exigencia de plegarse a ese movimiento sin origen ni fin, de, también él, escribir. La crítica se transforma entonces en "un discurso siempre infinito, una enunciación siempre abierta a la investigación de las leyes de la práctica literaria"⁴. Como en Blanchot, como en Sartre, el ensayo es en Barthes un espacio paradójico en donde lo teórico es desbordado por lo textual, en donde la lectura se asume como histórica y no aspira ya a dar cuenta del sentido definitivo de un texto, sino a **ensayar** nuevos modos de hablarlo.

Una vieja novela pasada de moda, **Aziyadé** de Pierre Loti, leída por Barthes se transforma en un texto moderno, en el que la instancia de la enunciación se problematiza y las técnicas del relato clásico se subvierten. Atravezada por el psicoanálisis, esta lectura nos muestra, en los intersticios de la anécdota "rosa", "una epopeya somática", "la historia de un desenfreno". Pero más que sus conceptos o su temática, el psicoanálisis presta a Barthes su 'racionalidad', una modalidad de lectura que le permite mantenerse fiel a un texto que "dice **nada**", "a un discurso inmóvil que propone sentidos pero

no los resuelve". Como la escritura, el viaje de Loti por Turquía "no tiene móvil ni finalidad", es intransitivo, pero la nada en que se sostiene hace posible, para quien, como Barthes, se muestra sensible al significante, un nuevo viaje: el de la lectura.

La estrategia barthesiana parece radicalizarse cuando el "texto tutor" es, él mismo, un ensayo. Su lectura de "Le gros orteil" de Georges Bataille⁵ es, en este sentido, ejemplar. El rechazo a plantear un exterior desde donde leer, es decir, un metalenguaje, se explicita aquí desde el comienzo: "No voy a explicarles este texto", dice Barthes. ¿Qué es, entonces, lo que hará? **Enunciar fragmentos**, fragmentos que no se reagrupan en una totalidad, que no presuponen una síntesis, sino que figuran una dispersión. Un artificio retórico subraya el gesto: cada fragmento lleva un nombre y esos nombres son puestos en orden alfabético, "un orden sin sentido". La ilusión de un desarrollo queda definitivamente frustrada. Bataille, nos dice Barthes, interpreta (en el sentido que el término tiene en Nietzsche), es decir, no se pregunta "¿qué es el dedo gordo?" (pregunta ontológica, pregunta científica) sino, más bien, "¿qué es el dedo gordo para mí, Bataille?" El sujeto de la enunciación irrumpe, fracturando la unidad del discurso teórico: el saber se transforma en "ficción" (Nietzsche). Barthes repite la operación: interpreta, a su vez, el ensayo de Bataille, y a la pregunta "¿qué es este texto, **para mí**, que lo estoy leyendo?" responde: "el texto que me habría gustado escribir", es decir, el texto que aquí, poniendo en juego mi cuerpo, escribo.

"Diferente del 'concepto' y de la 'noción', que son puramente ideales, el **objeto intelectual** es creado por una suerte de presión sobre el significante" (**Barthes por Barthes**). Ese objeto de "conocimiento", del conocimiento entendido como ficción, se construye en la textualidad barthesiana por medio de dos operaciones: la **importación** y la producción de **metáforas**.

Importar un concepto (de la lingüística, del psicoanálisis, de la economía política) es, para Barthes, transponerlo, desplazarlo. Aquello de lo que el texto se apropia se transforma en el acto de apropiación. Su "pertinencia" original se pierde, se borran sus límites. Sin dejar de remitir al corpus del que ha sido extraído, libera nuevas significaciones, propicia nuevos recorridos. La crítica barthesiana se quiere una "cámara de ecos": reproduce, pero a la vez deforma. Lo "Imaginario", por ejemplo, concepto recurrente en el "último Barthes", no pierde en ningún momento su filiación lacaniana, pero se lo tematiza aislado de la tríada en la que lo piensa el psicoanálisis. Fuera de su sistema de origen, vienen a anudarse en él motivos típi-

cos del "sistema" barthesiano: la analogía, la ideología, el estereotipo.

El discurso teórico clásico, que aspira a un estado de pura denotación, evita las metáforas, los "desvíos". Si los incluye, les asigna una función subsidiaria, meramente didáctica: volver sensible lo inteligible, "encarnar" el concepto. La metáfora barthesiana, por el contrario, no está destinada a expresar ningún concepto, sino a ocupar su lugar, a convertirse, ella misma, en fundamento. Estas metáforas sin origen muestran el comienzo de un búsqueda, invitan a la lectura, al desplazamiento de la teoría. En *S/Z*, por ejemplo, la segmentación en lexias se compara con el gesto del augur que recorta con su bastón un rectángulo en el cielo para estudiar el vuelo de las aves. Allí donde esperamos encontrar una indicación metodológica, un criterio para resolver, a priori, el problema de la segmentación, el texto nos ofrece una metáfora. En su lectura se juega la transmisión de un cierto saber. Como el fragmento de cielo que el augur delimita, la lexia es arbitraria: no se reconoce en ella una virtualidad preexistente en algún código, su actualización: la lectura **inventa** sus unidades. Como la del augur, la operación del lector comienza guiada por el azar, pero, una vez producida esa primera afirmación, ambos construyen una racionalidad que fundamente el gesto. En los dos casos, el augur y el lector sostienen su práctica en el ejercicio de una retórica, en la construcción de un verosímil: porque no se las puede someter a una prueba de verdad, deben producir efectos de certidumbre. Como al augur, la sociedad reserva al lector profesional (al crítico) un lugar, ciertas instituciones, pero... ¿es también la lectura un ritual? Podríamos, así, continuar.

Desde **Mitologías**, en donde propone combatir el mito mitificando, produciendo "mitos artificiales", la crítica barthesiana se piensa como un discurso **paradójico** que atraviesa las "doxas" instituidas. Al saber cristalizado Barthes no opone otro saber (la oposición, se sabe, mantiene, invertidos, los términos de lo que critica): se sitúa en su interior para, desde allí, **descomponerlo**. Como la deconstrucción derrideana, la descomposición se opone a la destrucción: "para destruir hay que poder saltar", es decir, aferrarse a la ilusión de un exterior inmóvil desde donde establecer "rupturas". El sujeto de la descomposición no se reserva, en cambio, ninguna instancia en la cual permanecer idéntico a sí mismo, en donde preservar su autonomía y su unidad: "al descomponer -dice Barthes-, acepto acompañar esta descomposición, descomponerme yo mismo en la misma medida: desbarro, me aferro y arrastro conmigo".

El discurso paradójico se constituye en un doble movimiento: se hace cargo de un modo de operar instituido (por las teorías, por las ideologías) y, simultáneamente, establece respecto de él una cierta distancia, lo vuelve "extraño". Como los discursos que se pretenden científicos, Barthes sostiene muchas de sus argumentaciones teóricas en pares opositivos previamente establecidos (denotación/connotación, escritores/escribientes, legible/ escribible, placer/goce). Las estrategias, sin embargo, son en cada caso diferentes. La lingüística, por ejemplo (y las poéticas estructuralistas, por añadidura), se sirve de una oposición primera para reducir la heterogeneidad de su campo, para ordenar los elementos de éste de acuerdo a la pertenencia a uno u otro polo de la oposición, para construir tipologías. El juego de Barthes apunta en otra dirección: la eficacia de las oposiciones es puramente retórica: "permiten hablar y escribir", "despejar el terreno, ir más lejos" (**El grano de la voz**). Lo que se toma de las ciencias es "una energía clasificadora: se roba un lenguaje sin llegar, no obstante, a aplicarlo exhaustivamente" (**Barthes por Barthes**). ¿Cómo determinar si estamos frente a un escritor o a un escribiente, si la escritura no es sustancializable? ¿Cómo, entonces, decir: "este texto es escribible", por oposición a este otro que es legible? ¿Cuáles son los sistemas denotativos, dónde encontrarlos, si la denotación es una función imaginaria?

Como la literatura, la crítica es, para Barthes, un **sistema de significación deceptivo**. La conceptualización deviene metáfora, las oposiciones frustran las tipologías, la generalidad se expulsa. En lugar de un significado que nos tranquilice, se nos propone, siempre, ir más adelante. Donde esperamos la reposición de un sentido, la verdad del texto, lo que él "quiere decir", un acto suplementario de enunciación vuelve a abrir el juego.

Heterogéneo, "impuro" (así se define en su **Lección inaugural**), Barthes está donde él, con rigor y belleza, sitúa a Blanchot: "está en lo inigualable, lo inimitable y lo inaplicable. Está en la escritura, en esa transgresión de la ciencia que constituye la literatura".

Febrero de 1985

ADDENDA

Obcecase, desplazarse: doble movimiento en que consiste la estrategia que Barthes se propone, en su **Lección inaugural**, para intentar sustraerse a los efectos de poder de la Doxa.

"Obcecar-se -dice Barthes- significa afirmar lo Irreductible de la literatura: lo que en ella resiste y sobrevive a los discursos tipificados que la rodean -las filosofías, las ciencias, las psicologías-; actuar como si ella fuera incomparable e inmortal". Obcecar-se significa, entonces, afirmar el valor de la literatura o, mejor aún, **la literatura como valor**. Entre discursos de la certeza⁶ (ciencias, doctrinas), obcecar-se significa afirmar el valor de un discurso **incierto**, que no admite evidencias que detengan su marcha, que difiere siempre un poco más el momento de la reflexión, del reposo, que sitúa en su horizonte no a la verdad sino a lo imposible; significa afirmar las "fuerzas liberadoras" de la literatura, su capacidad de librarnos de la opresión del sentido; significa afirmar el poder disolventes de esas fuerzas, que transforman la expresión en gasto inútil, el saber en una fiesta; significa afirmar la singularidad, la extrañeza, de una palabra "para nada", intransitiva, pero capaz, por ello mismo, "de seducir al mundo, dándole el espectáculo vertiginoso de una **praxis** sin sanción". Obcecar-se, en fin, significa afirmar el valor de un discurso que si no es capaz de decir la verdad de lo real (porque ella es, en el límite, indecible) es capaz sí de decir la verdad del discurso, que tal vez sea el trazado de ese límite, la experiencia de esa indecibilidad.

Desplazarse, "colocarse allí donde no se lo espera", es un movimiento complementario exigido por la insistencia de "mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva", de un diferir esencial. Desplazarse significa afirmar la **atopía** de la literatura, su situarse fuera de los topoi, de los lugares comunes, de la Cultura; significa afirmar la imposibilidad de objetivarla, de situarla de una vez y para siempre; significa soportar el poder de un discurso capaz de hacer aparecer entre nuestras familiaridades (la consistencia del mundo, la nuestra) lo extraño que disimulan.

Obcecar-se: nuestro valor es la literatura; desplazarse: no es eso lo que ella es, aún no sabemos qué es.

Propongo darnos para con el discurso de Barthes la misma estrategia que él se ha dado respecto de la literatura. Entre el cientificismo y el sociologicismo, que reducen la literatura a objeto de conocimiento, obcecarnos en afirmar el valor del discurso barthesiano, uno de los pocos capces de **dialogar** con la literatura, de interpelarla en su campo y a su modo, de dar testimonio, por un acto de lectura, de lo que ella pone en juego. Frente a las banalizaciones de ese discurso (su reducción al psicoanálisis, a las teorías de la producción textual, al esteticismo), desplazarnos para que Barthes no permanezca allí donde se espera encontrarlo, para dejarlo fuera del cerco de "nuestra estupidez", para que ese discurso no devenga obra.

Propongo robar a Barthes, apropiarnos de su discurso, simular que nuestra lectura es su verdad y testimoniar entonces nosotros, transformados en ensayistas, lo que la palabra barthesiana pone en juego.

Agosto de 1986

Alberto Giordano

NOTAS

1. En una entrevista publicada en el N° 463 de la revista **Confirmado** (Buenos Aires, 16-11-1978), con motivo de la aparición de la traducción española de **Barthes por Barthes**. Que, más allá de estas declaraciones, Piglia sea uno de nuestros ensayistas más inteligentes, vuelve doblemente valiosa la inclusión de su nombre en esta argumentación.
2. Este modo de plantear la relación escritura/lectura, como suplementaria y no como complementaria, es esbozado por Juan B. Ritvo en "Escritura áurea y discurso mítico" (en **Conjetural** N° 6, marzo de 1985).
3. En "¿Cómo hablar con la literatura?", incluido en R. Barthes y otros: **El proceso de la escritura**, Bs.As., Ed. Caldén, 1974.
4. Idem.
5. "Las salidas del texto", en Phillipe Sollers y otros: **Bataille**, Barcelona, Ed. Madrágora, 1976.
6. "Entre discursos..." La proposición remite al lugar **intersticial** en el que Barthes sitúa a la literatura. Lugar paradójico, imposible, que no deja de recordarme "los intersticios de sinrazón" de los que alguna vez hablara Borges.

EL SEMINARIO

El Seminario confronta a la literatura desde dos perspectivas diferentes e incluso antagónicas: una sagrada, la teología del sentido (y por supuesto de la teleología de la significación), la sacralización de la obra (o del autor) y la metafísica de la letra en acto de palabra: el Seminario habla de algo que se entiende es otra cosa y que allí no está..., por darle un nombre, el texto. Se lo nombra, se lo señala, se lo indicaliza, se lo convoca con todas las letras -la sociológica, la psicoanalítica, la antropológica, la filosófica -ahora reivindicada- la Teoría- pero no se lo puede cercar. El texto es ubicuo, es itinerante, es intolerante al sentido y sobre todo al demasiado sentido, escapa -cuando puede y puede siempre- a la paranoia hermenéutica. El cuerpo del Seminario, el cuerpo de los seminaristas -qué otro nombre darles- es cuerpo hierático, allí los cuerpos sólo soportan el **sto**: el verbo postural por definición: el estar de pie, el estar parado, el estar sentado, en suma el mal-estar del sentido. Allí todo el mundo (la pequeña demografía del Seminario) teatraliza su narcisismo hasta... la perversión. El maestro, el donador del sentido, histerifica el espacio, por momentos lo hiper-histerifica y lo promueve al desasosiego (la Histeria nunca es previsible). Se somete al espacio creyendo someter a los otros, se hace voz contundente, voz filosa, voz de la verdad (del Seminario) y su elocución -el flujo de su discurso- se yergue o se marchita -inflación/deflación -tumescencia/detumescencia de la voz- según la ortofonía abyecta de la escucha: cada cual oye lo que quiere oír.

La otra cara, la profana, es más aceptable para los bien pensantes. El Seminario se dicta con el propósito de propulsar, incitar la investigación y poner en práctica (el síntoma del posicionamiento comienza a mostrarse) alguna "teoría", alguna "metodología", alguna **tekne**, más o menos deslumbrante. Es la práctica universitaria que,

en sus mejores posibilidades, propone **ex-cathedra**, una multiplicidad discursiva, un dejar hablar al otro, un dejarse hablar en el otro, e imaginarse **con** el otro. Polifonía disyecta, interrumpida, seduce y compromete al otro en su propia polifonía: **dos** polifonías son una suma, son la renegación de una polifonía. Proponer **una** lectura no es proponer **todas** las lecturas posibles, sino proponer la **única** lectura imposible. Del texto todo es posible, hasta la imposibilidad, pero nada es predecible.

Los axiomas del Seminario eran claros y como tal deducibles:

* Todo no puede ser escrito, pues no se puede escribir Todo (A), al Otro-Todo siempre le falta un **uno**: aquello que no puede ser escrito.

* Todo no puede ser leído, pues nadie puede leer Todo (A), al Otro-Todo siempre le falta un **uno**: aquello que no puede ser leído.

Sobre estos axiomas el Seminario eligió **una** obra de **un** autor: **El Entenado** de Juan José Saer: le deslumbró la posibilidad de leer un texto donde todo está dicho y todo está borrado sobre la pura superficie de sus significantes y sus expansiones hacia otros discursos, hacia otros textos; y si ahora osa decirlo (la excrecencia postmodernista se liga a una aceleración imaginaria de la temporalidad), fue la intertextualidad como requerimiento de la lectura. La intertextualidad es, para el Seminario, la lectura de las huellas mnémicas de las que el texto resulta ser su trama. La intertextualidad le permitió recortar un conjunto de presupuestos -la teoría como presuposición- centrado sobre los nombres paternos, los **ancestros textuales** resueltos en una lógica ambivalente de lo universal y lo particular,

a) Todo (cada) texto se define en relación al imaginario textual de una época, en un momento determinado de la hiostoria (textual);

b) Todo (cada) texto se define en relación a las reglas de legibilidad/ilegibilidad y de escribibilidad/no-escribibilidad de cada época.

c) Todo (cada) texto se define por su **pasado textual** (lo **ya escrito**) y por el futuro utópico de la escritura: aquello que está **en espera** de ser escrito/leído.

d) el autor como texto es siempre el pasado para la lectura; el lector, siempre un futuro para la escritura;

e) Todo (cada) texto es siempre definible en relación a sus padres textuales: sus correlaciones marcan una filia-

ción a posteriori (la de los precursores borgianos) y una que se persigue en el futuro: el hijo inventa -función lógica- al padre textual;

f) Las relaciones textuales (inter-intra-textuales) son relaciones de alienación-separación que marcan la inscripción (distanciamiento-diferenciación) y la negación (y las diversas formas de la negación) de la relación con los textos padres: desde la **missa parodia** hasta la maquetización y la miniaturización, la cosmetización y el travestismo y las formas textuales miméticas.

El Entenado es uno de esos textos que se escriben -se leen- como negación-afirmación (texto de la ambivalencia) en tanto se lo hipotetizaba como una metáfora de la paternidad fallida que se escribe como restitución simbólica de la paternidad textual.

Estos presupuestos permitieron al Seminario proponer una verdadera **esquemata** de lectura:

1) **Cómo se hace el referente:**

El linaje de la escritura: Problemas de texto a texto, de género a género, dialogismo textual, formas de intertextualidad:

- a) Narraciones de viajes, relatos de viajeros, cronistas.
- b) La **nouvelle**, el cuento filosófico (siglo XVIII)
- c) Novelas de iniciación y de aprendizaje (el **Bildungsroman**)
- d) La picaresca y el Lazarillo de Tormes: la autobiografía confesional.
- f) El referente histórico discursivizado: la expedición de Solís y la **historia** de Frascuillo del Puerto.
- g) La fábula y la leyenda sobre América.
- h) Tratados de etnología.
- i) Las novelas de J.J.Saer.

2) **Cómo se hace el relato:**

A) Proceso de enunciación narrativa de la

- a) memoria: como género.
memoria: como generadora del relato.
memoria: como rememoración.

- b) Tiempo de la escritura.
Tiempo de la lectura.
Memoria de escritura.
Memoria de lectura.

- c) Espacio de la escritura. Espacialización, escansión, repetición.

Las "zonas" o "territorios" de la escritura.

- B) La generación de la subjetividad:
del Yo-relator al sujeto de la narración: el narrante.
El sujeto de la mirada: escritura y voyeurismo.
El voyeurismo de la lectura.

- C) La construcción del relato
Construcción del enunciado narrativo saeriano
(posible formalización):
a) la expansión controlada del enunciado narrativo
saeriano (ENS): simulación del texto realista.
b) Transformaciones del relato: conjuntos
expansivos y restrictivos, el contar
del grupo y sus imposibilidades.

3) **Cómo se hace la historia:** o un Tratado de Antropología
Fantástica

- A) - Cómo se construye un orgía... clásica.
- Cómo se construye una orgía... sadiana.
- Cómo se construye una orgía... americana.
- La antropofagia y el banquete totémico de las
letras.
- B) Un breve tratado de Lingüística antropológica.
- Una ficción del lenguaje como contra-utopía de
los esperántidos y los lenguajes universales.
- Un contra-mito de la creación del mundo:
una cosmo-agonía americana.
- Un verosímil de bucolismo americano:
las cuatro estaciones.
- C) Una lógica matricial de la escritura:
- La "historia" como filiación de la escritura.
- La "historia" como restitución de la paternidad
forcluida en la escritura.
- La historia americana de un texto como escritura
de la lectura europea.
- El falso silogismo o el entimema del deseo.

El Seminario -que se dictó asimismo en la Facultad de Filosofía y Letras en Buenos Aires- operó como un verdadero desencadenante: una cadena -todavía no interrumpida- de lecturas que se apropiaban-desapropiaban, se alienaban y desalienaban el texto propuesto del seminario que no se trata ¡ya! del texto saeriano y lo han -como quien dice- letrizado, Seminario dixit: etapa última del goce -hoy reivindicado por esta brevedad de escolio- donde se anonada el sujeto del Seminario: goce doloroso y por momentos intempestivo. ¿Hablar una vez más del goce del esclavo tendría sentido? ¿O es goce necesariamente in-compartible, que no soporta la partición? De audiofonía a oralidades se juegan, se trenzan, desde el acting hasta el pasaje al acto. ¿No es el Seminario acaso espacio inquietante -quizá siniestro- del sentido? ¿No es el único que todavía, todavía permite salvar de la extinción a la "verdad" agonizante del discurso burocrático, encrático? Espacio de maldades, también, allí se juega el registro, pero ahora manifiesto, de la propiedad de los discursos, el régimen de clase (maestro, profesor, enseñante, pasante, hablante escolar, educando, alumno, discípulo, hablante) y de clases discursivas: proferaciones, balbuceos, preguntas, susurros y murmullos anónimos y por sobre todo la **quaestio**, casi siempre retórica. Espacio de interrogantes y de disciplinas (en el sentido religioso y penal) si se prefiere, aunque en la Interrogación anida quizá el desplazamiento mayor del eje escolástico de la dupla profesor/alumno: interroga a ambos y bajo el mismo régimen: el del desconocimiento. De allí al no-saber no hay más que un paso. Y sólo los esforzados (el saber cuesta y el reconocimiento del no-saber, más), los curiosos ("un océano de falsa conciencia" nos separa de la tierra prometida de la verdad), y quizá también, los gozosos del saber -que son pocos- se animen al reconocimiento de una falla esencial: aquella que hace que todo siempre esté en falta.

El Seminario

EL PROCESO DE ENUNCIACION NARRATIVA EN "EL ENTENADO" DE JUAN JOSE SAER

**por Mirta Porta, Beatriz Andrés,
Silvia Giani y Roberto Retamoso
coordinador: Roberto Retamoso**

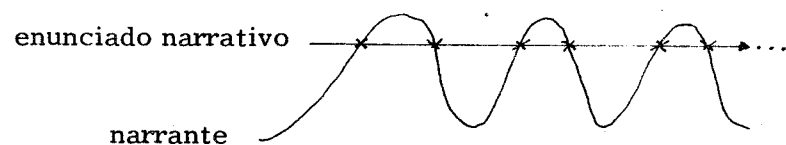
¿Quién dice lo dicho?

A partir de la teoría lingüística de la enunciación¹, siempre se tiende a buscar en un texto las marcas del sujeto encontrándolas en las formas pronominales y verbales que remiten a la primera persona. Consecuentemente con los postulados lingüísticos, deberíamos dejar de lado todas aquellas formas que son distintas de "yo". ¿Es esto posible? ¿No puede leerse en todas las formas pronominales la voz del sujeto? Creemos que sí. Pero no se trata ya de un sujeto unitario² entendido como conciencia individual que se expresa en primera persona.

El psicoanálisis desconstruyó ese supuesto en tanto y en cuanto introdujo el registro del inconsciente como constitutivo del sujeto, registro que atraviesa y "trasciende" los límites del yo. El sujeto es un sujeto barrado en el que el yo no es sino la representación imaginaria que el sujeto tiene de sí mismo a nivel consciente.

El inconsciente jamás es homologable, en sus manifestaciones, a una forma pronominal determinada³. Es así que se plantean otras relaciones de determinación entre sujeto y discurso: ya no se trata de un discurso determinado por un yo, sino de un discurso en el que habla el inconsciente. La noción de un sujeto del inconsciente que encuentra múltiples manifestaciones verbales y pronominales es puramente formal en el sentido de que desustancializa al sujeto. En el plano de la lectura de un texto, posibilita pensar una instancia, asimismo formal, que opera como función matricial generadora del enunciado narrativo. A esta categoría la llamamos narrante⁴.

El narrante se va inscribiendo en el enunciado narrativo a través de un movimiento de desaparición y de retorno, de pulsación, que atraviesa las marcas específicas de la primera persona.



Los modos de manifestación del narrante relevados son:

- como viejo escribiente
- como joven y adulto
- a través del pronombre personal nosotros
- mediante enunciados en tercera persona singular o formas impersonales con "se" o "haber".

El viejo escribiente

A través de todo el texto esta manifestación como viejo que escribe se reitera, indicándose el "hic et nunc" de la escritura mediante ciertos significantes: uso de los adverbios ahora y hoy; empleo de las formas temporales del presente; representación textual de los materiales escriturarios: hoja, pluma, tinta; enunciación del momento de la escritura: después de la cena, la noche, el instante del recuerdo; enunciación del entorno: habitación blanca, luz de velas, mesa, silencio; enunciación de los años transcurridos: "sesenta años después"; afirmación de que es un viejo.

Esa forma de manifestación del narrante, atravesada por sus movimientos de desaparición y retorno, es legible en fragmentos como éste⁵:

"También en los míos su presencia era incierta: había aparecido, brusca y obscena, ante mis ojos, en la transparencia del día y, después de desplegar en ella sus gestos inusuales, había desaparecido desdeñosa, entre la muchedumbre, no menos incierta dos o tres minutos después de su desaparición que **ahora, sesenta años después**, en que la mano frágil de **un viejo**, a la **luz de una vela**, se empeña en materializar, con la punta de **la pluma**, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni de dónde, ni por qué, autónoma, la memoria." (pág. 58)

Además de los procedimientos o figuras empleadas, como la perífrasis y la metonimia, se destaca en este tipo de sintagmas el

empleo de la tercera persona, en un proceso de incrustación o alternancia de formas pronominales que quiebran la homogeneidad "hegemónica" del discurso en primera persona.

En ellos hay un intento de borradura del sujeto que escribe y una objetivación de la representación de la escritura ("...las imágenes que le manda no se sabe cómo, ni de dónde, ni por qué, autónoma, la memoria."), en consonancia con el carácter evanescente del narrante. Ese intento de borradura no está desvinculado de la pregunta por el lugar que ocupa el recuerdo en la escritura de Saer, que evoca la visión o idea del recuerdo que hay en Borges.

En Borges, recordar no es reproducir los hechos reales, sino crearlos, generarlos, a partir de la propia memoria. Piénsese en "El inmortal"⁶:

"Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante años infestaron mis pesadillas; no puedo saber ya si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches."

La evocación de la escritura de Borges encuentra lugares de inscripción intertextual⁷, como en el caso de la figura del indio haciendo dibujos en la arena.

Leemos en "El entenado":

"Al amanecer me topé con un indio que, echado de costado en el suelo, hacía dibujos en la arena con un palito y los borroneaba en seguida con el borde de la mano." (p. 64)

y en "El inmortal"; parte III:

"Un hombre de la tribu me siguió como un perro. Cuando salí del último sótano, lo encontré en la boca de la caverna. Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos que eran como las letras de los sueños que uno está a punto de entender y luego se juntan. El hombre las trazaba, las miraba y las corregía. De golpe, como si le fastidiara ese juego las borró con la palma y el antebrazo."

A nivel teórico, la noción de memoria antes señalada es pensable, también, en relación con el concepto de recuerdo pantalla o encubridor de Freud⁸. El texto construye, fantasmáticamente, el recuerdo.

La alternancia en el uso de las personas gramaticales determina que el fragmento de "El entenado", de la página 58, continúe enun-

ciado en primera persona:

"... las hojas que voy llenando con mi escritura y que van a encimarse con las ya escritas, produciendo un chasquido particular que resuena en la pieza vacía -contra **este muro espeso** viene a chocar, si no es un entresueño rápido y frágil después de la cena, lo vivido. Si lo que manda, periódica, la memoria, logra agrietar **este espesor**, una vez que lo que se ha filtrado va a depositarse, reseco como escoria, en la hoja, la **persistencia espesa del presente** se recompone y se vuelve otra vez muda y lisa, como si ninguna imagen venida de otros parajes la hubiese atravesado."

Observemos la serie: este muro espeso - este espesor - persistencia espesa del presente. Se opera un desplazamiento de su referencia. Al principio la secuencia alude a la materialidad de la pieza ("este muro espeso"); luego, a la corporeidad ("este espesor") y finalmente, como metáfora, a una representación corporal y sustancial del tiempo ("persistencia espesa del presente"). En una operación lógica se homologan tiempo y materia. Sin embargo esa representación de la corporeidad del tiempo se borra, permitiendo su espacialización y que emerja el otro "presente".

"Y sin embargo, por momentos, las imágenes crecen, adentro, con tanta fuerza, que el espesor se borra y yo me siento como en vaivén, entre dos mundos..." (p.58)

Porque hay una borradura del tiempo, es posible una nueva inscripción; porque se borra puede emerger lo que el espesor reprime. Ese efecto de sentido es legible en el enunciado que lo sucede:

"... el tabique fino del cuerpo que los separa se vuelve, a la vez, poroso y transparente y pareciera ser que es **ahora, ahora**, que estoy en la gran playa semicircular, que atraviesan de tanto en tanto, en todas direcciones, cuerpos compactos y desnudos, y en la que la arena floja, en desorden, a causa de las huellas deshechas, deja ver, **aquí y allá**, detritus resacos depositados por el río constante..." (p.59)

En este caso, es significativo el uso de los deícticos (ahora, aquí, allá), ya que se "cargan" de una polivalencia semántica que admite una lectura múltiple de su valor "referencial": el primer "ahora" señala el presente de la escritura; el segundo, puede leerse como forma perifrástica de "entonces", designa el pasado entre los indios que se construye, por el recuerdo, en el ahora de la escritura.

Lo mismo ocurre con "aquí" y "allá". Pueden leerse en sentido denotativo como: en todo lugar, por todas partes, o como doble referencia deíctica al aquí y ahora de la escritura y al entonces y allá del recuerdo. Finalmente, el texto opera una síntesis que condensa la significación polivalente de las formas deícticas:

"En **ese ahora**, de los indios parecía brotar un tumulto que se enredaba en la altura, entre las hojas de los árboles". (p.59)

Si leemos la linealidad sintagmática (determinante-determinado) el efecto que se produce es el de una espacialización del tiempo.

Pero, ¿por qué no leer también en sentido retroactivo y en contra de la linealidad? En este caso, el adverbio ahora, sustantivado, introduce el registro de la temporalidad en el orden de lo espacial. De esa manera, se opera una espacialización del tiempo y una temporalización del espacio, donde el intervalo entre dos momentos y dos lugares, que articula el presente de la enunciación y el "presente" evocado, se lee como recurrencia o repetición de un extremo del intervalo en otro. La repetición deviene en negación de la temporalidad como cronología: en la medida en que se repite se trata de un presente eterno.

"No había más que el presente pastoso en el que nuestra lucidez valiente pero endeble se debate y un futuro que anunciaba más repetición que novedad". (p.86)

La repetición que deroga la cronología es la misma que soporta al recuerdo, como génesis de la escritura. Porque toda escritura es girar sobre lo mismo, sin avanzar, en esa pura persistencia del presente.

"El momento presente no tiene más fundamento que su parentesco con el pasado ... yo no tengo, aparte de ese centelleo confuso, ninguna otra cosa que contar. Además, como les debo la vida, es justo que se las pague **volviendo a revivir, todos los días**, la de ellos." (p.136)

El joven y adulto

Otro de los modos de manifestación del narrante en el texto es su representación como joven y adulto: mandadero de putas, chagador, grumete, cautivo de los indios, narrador (cuando cuenta al padre Quesada y al viejo, actor de la compañía), como padre adoptante.

Las expresiones con que se nombra al entenado, revelan la falta de nombre propio, reemplazado a través de una serie de significantes sustitutivos, los predicados nominales de base (sustantivos o adjetivos), que podemos considerar como nombres sustitutos: huérfano-solo-entenado-abandonado-perdido-silencioso-aturdido-atormentado-que vengo de la nada-desnudo-neutro-vacío-testigo-narrador...

Se advierte, a través de ellos, "la frustración de la transmisión patrilineal del nombre⁹, la no participación del entenado en la descendencia paterna onomástica. Pero, si bien falta la metáfora paterna, la metonimización del nombre (a través de los predicados nominales) produce el efecto de suplirla. La elisión del Nombre del Padre podría vincularse con la ausencia de la metáfora paterna, en "El entenado", a través del sacrificio humano que realiza, periódicamente, la tribu Colastiné. El sacrificio del Padre, realizado por la Horda Primitiva, tal como lo concibe el mito freudiano¹⁰, es metaforizado en el texto por la práctica antropofágica de los indígenas. Retorno del fantasma del asesinato del Padre, el mito es concretado en la repetición del sacrificio del cautivo¹¹. No es casual que esa escena esté descripta dos veces por el entenado en su escritura. Puede leerse, entonces, que la metáfora paterna elidida se recupera a través del trabajo de la escritura. La escritura llena ese vacío, que el blanco de la página representa, llegándose por este camino a la deposición del anonimato.

El narrador-viejo que escribe-se repite como sujeto del enunciado ("Me acuerdo bien ahora", "Ahora que soy un viejo") y, en la escritura, repite que está escribiendo. El narrador joven opera del mismo modo. Lo que reitera es el contar, cuenta que cuenta: cuenta su historia al capitán que lo recoge; se la cuenta al cura del barco; le cuenta al padre Quesada (que a su vez la cuenta en la Relación de abandonado); la cuenta al viejo actor y, finalmente, la cuenta en el teatro.

¿Por qué esta insistencia, esta pulsión, que lleva siempre a decir lo mismo a un Otro? En el deseo de escribir, el entenado se realiza como sujeto ya que, por medio de la palabra, calma el vacío de la nada que lo acecha. Narrar, entonces, es la vía oblicua de su acceso al orden de lo simbólico donde, en el juego de permutaciones significantes, la metáfora paterna se repone en las formas cifradas del relato.

Los "nosotros"

El pronombre nosotros, es otro de los modos a través de los cua-

les se va a inscribir el narrante en el texto, ya sea con un nosotros exclusivo o inclusivo¹².

El nosotros exclusivo manifiesta una relación de identificación del "yo" con un "él" o "ellos".

Nosotros es:

- yo + los marineros
- yo + los indios
- yo + los cautivos
- yo + los españoles que lo rescatan
- yo + los miembros de la comunidad que lo rescata
- yo + los comediantes
- yo + los hijos putativos

Observamos una transformación de lo singular en lo colectivo. El yo pasa a ser elemento de un conjunto que lo integra y, a su vez, esos conjuntos son múltiples. Esto niega la idea del sujeto como pura individualidad, como uno. Es un sujeto múltiple, un lugar de sincretismo pronominal que subsume la variedad de los individuos nombrables como "ellos", en el nosotros que actualiza la escritura.

Todos los lugares del discurso en los que se releva este nosotros, se refieren no al presente de la escritura sino al "presente" que ella evoca. Por eso los verbos se utilizan en tiempo preterito: hay una distancia entre el "ahora" de la escritura y el momento del acontecer de ese nosotros¹³.

Existe otra constitución del conjunto nosotros: yo + tú o vosotros (nosotros inclusivo). Creemos que en este conjunto se incluye al lector. En los casos en que el yo se identifica con el tú en un nosotros, el tú es un efecto de lectura. Por oposición a los empleos anteriores, éste se refiere al presente que la lectura insta. De ahí que se emplee el tiempo presente inscribiéndose el discurso de la contemporaneidad en la ficción literaria que remite al siglo XVI¹⁴. En este nosotros resuenan y se entrecruzan distintas voces, antiguas y actuales: allí parece escucharse la modulación de la voz de algún miembro de la iglesia; aquí la de los cronistas de América; un poco más cerca, casi susurrante, la voz de los "saberes" de la actualidad: la de antropólogos, psicoanalistas, filósofos y literatos. Es como si el nosotros inscribiera varios textos que se ofrecen a nuestra lectura, conformándose así la polifonía textual¹⁵. Los enunciados adquieren, en estos casos, un carácter asertivo, con valor de verdad:

"Del hombre magullado que ya apenas si respiraba aprendí, también, aquella mañana que, de la negrura que nos rodea, la virtud no salva. Si sorteamos, valerosos, una noche, otra más grande, un poco más lejos, nos espera.

Nuestras vidas se cumplen en un lugar terrible y neutro que desconoce la virtud o el crimen y que, sin dispersarnos ni el bien ni el mal, nos aniquila, indiferente"¹⁶.
(p.147)

Otras formas de manifestación del narrante

En ciertos lugares del texto, la voz del narrante resuena como impersonal, expresándose en sintagmas en tercera persona singular; pasiva cuasirrefleja e impersonal con se o con el verbo haber. Todas estas formas se muestran, como una constante estilística saeriana, enclavadas entre sintagmas de primera persona singular:

"Ya los puertos no me bastaban;
me vino hambre de altamar." } Sintagma en primera persona

"La infancia atribuye a su propia
ignorancia y torpeza la incomodidad
del mundo; le parece que lejos,
en la orilla opuesta del océano y
de la experiencia, la fruta es más
sabrosa y más real, el sol más amarillo
y benévolo, las palabras y los
actos de los hombres más inteligibles,
justos y definidos." } Sintagma en tercera persona

"Entusiasmado por estas convicciones
me puse en campaña para embarcarme
como grumete." } Sintagma en primera persona

Una voz colectiva y anónima, la voz de la empiria, la de las opiniones corrientes, funda estos enunciados cuya unidad proviene, según Roland Barthes, de un código gnómico¹⁷.

Es el saber de los proverbios que, sin forma de tal, se refieren (en "El entenado") a la vida, el sufrimiento, el paso de los años, la muerte, los sexos, las relaciones sociales...

* **Los sexos** (inversión del código proverbial: mujeres débiles - hombres fuertes)

"Las mujeres se habían vuelto rudas y sin gracia como los hombres y los hombres blandos y frágiles como mujeres." (p.64)

* **Las relaciones sociales**

"...el adorador de la propiedad privada, a medida que el hambre carcome sus principios, no ve en su imaginación sino desplumado y asado al pollo del vecino." (p.15)

"El prisionero se comportaba con ellos, como el hombre importante que se digna, sin mucho interés, prestar una atención reticente a las súplicas de la plebe, y después vuelve, con el mismo gesto arbitrario, a sus alturas..." (p.81)

* **La vida y la muerte**

"No se sabe nunca cuando se nace: el parto es una simple convención. muchos mueren sin haber nacido; otros nacen apenas, otros mal, como abortados." (p.35)

"Ninguna vida humana es más larga que los últimos segundos de luz que preceden a la muerte." (p.84)

"...la muerte de cada hombre es única..."

Escritura - lectura(s)

La categoría "narrante", cuyas manifestaciones textuales hemos intentado relevar, se estructura como puente entre dos saberes: la lingüística y el psicoanálisis. Partiendo de la orilla de la lingüística, que nos dio los instrumentos de análisis, nos acercamos a la de la teoría psicoanalítica, que nos permitió aclarar problemas del orden de la significación.

Desde ambas orillas hicimos nuestra lectura; no fue, por tanto, una lectura neutra, así como no hay escritura neutra por transparente que parezca. Hay un sentido que nunca es el mismo para quien escribe y para quien lee un texto. Por eso, el texto sólo empieza a serlo cuando alguien lo lee, cuando se lo atraviesa y se destejan sus significantes, para volver a tejerlos, armando un texto ("el texto escribible")¹⁸, único e irreplicable en la experiencia del lector-escriptor. En esa actividad de destrenzado comenzó, para nosotros, el juego, la aventura ininterrumpida de los sentidos, de las significaciones.

NOTAS

*Este trabajo fue realizado en el Seminario Análisis textual: "El entenado", de Juan José Saer, dirigido por el profesor Nicolás Rosa en la Facultad de Humanidades y Artes. U.N.R. 1984.

1. Benveniste, Emile. **Problemas de lingüística general**, Siglo XXI, México, 1971.

2. Concepción lingüística que proviene del "Cogito ergo sum" cartesiano.
3. Lacan, Jacques. "La subversión del sujeto", en **Escritos I**, Siglo XXI, México, 1971.
4. Categoría propuesta por el profesor Nicolás Rosa en el Seminario antes citado.
La existencia del narrante es virtual. Los distintos sujetos del enunciado constituyen el narrante, que debe ser entendido como producción final del texto, como producto de la lectura.
5. Las citas del presente trabajo corresponden a la edición de **El entenado**, Folios Ediciones, Buenos Aires, 1983. El subrayado es nuestro.
6. Borges, Jorge Luis. **El inmortal**, Obras completas, p.538, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1974.
7. Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela", en **Semiótica**. Editorial Espiral.
8. Freud llama así a los recuerdos que ocultan experiencias sexuales reprimidas o fantasías. Fenomenológicamente, algunos se presentan con una insistencia y nitidez que contrasta con la trivialidad de su contenido. (**Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci**, en Obras completas. Tomo II. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1967)
J.J.Saer en "Recuerdos" (**La mayor**) llama a esos recuerdos "martilleantes"
9. Rosolato, Guy. "Del padre", en **Ensayos sobre lo simbólico**, Editorial Anagrama, Barcelona, 1974.
10. Freud, Sigmund. **Totem y tabú**, en Obras completas, tomo VIII, Artes gráficas B. Chiesino, 1953.
11. Desde otra perspectiva, la repetibilidad de ciertos hechos puede enmarcarse dentro de la concepción del tiempo tal como se manifiesta en los amerindios: "tiempo cíclico, repetitivo, inserto en una secuencia inalterable donde todo ha sido predicho con anterioridad y el acontecimiento singular es sólo la realización del presagio presente desde siempre." Todorov, Tzvetan. **La cuestión del otro en América**, en *Tiempo Argentino*, 13 de octubre de 1985. Fragmento del capítulo "Moctezuma y los signos" de **La conquista de l'Amérique**, Editions Du Seuil, Paris, 1982.)
12. Benveniste, Emile. El lenguaje y la experiencia humana. Op.Cit.
13. Hay un solo nosotros exclusivo acompañado del verbo en presente: "Somos, tal vez, gente sin alegría." (p.112) Presente que se explica por el hecho de señalar las circunstancias actuales (la familia) en que se desenvuelve la vida del viejo escribiente.

14. Ciertas expresiones coloquiales descubren la no correspondencia entre el discurso del siglo XX y el discurso del siglo XVI: "cualquier hijo de vecino", "pegaban la vuelta", "la gran vida".

15. Bajtín, Mijail. **La poética de Dostoievski**. Comisión de traducción del Seminario de Análisis y Crítica, a cargo del profesor Nicolás Rosa. Escuela de Letras. Facultad de Humanidades. U.N.R. 1985.

16. La forma pronominal nosotros no siempre aparece como sujeto del enunciado. Como en el caso citado, y en otros, se observa el cambio a la posición sintáctica de objeto, o el empleo del posesivo de primera persona plural.

17. Barthes, Roland. **S/Z**. Siglo XXI, Madrid, 1980.

18. Barthes, Roland, Op.Cit. p.2.

BIBLIOGRAFIA

Bajtín, Mijail: **La poética de Dostoievski**. Comisión de traducción del Seminario de Análisis y Crítica. Escuela de Letras. Facultad de Humanidades y Artes. U.N.R. 1985.

Barthes, Roland: **S/Z**. Siglo XXI. Madrid, 1980.

Benveniste, Emile: **Problemas de lingüística general**. Siglo XXI, México, 1971.

Ducrot, Oswald: **El decir y lo dicho**. Hachette. Buenos Aires, 1974.

Freud, Sigmund: **Totem y Tabú**. Obras completas. Tomo VIII. Artes Gráficas B. Chiesino. 1953.
Recuerdo, repetición y elaboración. Idem.

Jakobson, Roman: **Ensayos de lingüística general**. Seix Barral. Barcelona, 1976.

Jinkis, Jorge: **Lo que el psicoanálisis nos enseña**. Lugar Editorial. Buenos Aires, 1983.

- Kristeva, Julia: *Semiótica I y II*. Editorial Fundamentos, 1978.
- Lacan, Jacques: *Escritos I*. Siglo XXI. Méjico, 1971.
- Laplanche, J.-Pontalis, J.B.: *Vocabulario de Psicoanálisis*.
- Maingeneau, Dominique: *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*. Ed. Hachette. 1980.
- Masotta, Oscar: *Lecciones de introducción al psicoanálisis*. Gedisa, Méjico, 1983.
- Rosolato, Guy: *Ensayos sobre lo simbólico*. Anagrama. Barcelona. 1974.

EN TORNO A "EL ENTENADO": CIRCUNLOQUIOS *

por Claudia Caisso

"El entenado" de Juan José Saer es un texto de la incertidumbre... atribución tautológica, porque reproduce alusiones explícitas en la novela¹, funda además la modulación de su lectura. Entonces, ¿qué hebra desenredamos inicialmente para desplegar algunas reflexiones? La paráfrasis de la pregunta barthesiana ("¿por dónde comenzar?) ofrecería esta vez la posibilidad de oficiar más como obertura que como promesa de una respuesta asertiva. Interrogación que en vez de presagiar aquí, una entrada al texto literario, compromete el estatuto de la voz engendrada a partir de él. En el reconocimiento de esta "impostación" se instala un cierto vértigo: entre el desafío de la conjetura y el carácter "fabulado" de las anotaciones que se traman, escribir implica la repetición, el juego errante de las impregnaciones o la deriva a la que nos somete, con la que nos sujeta, la letra. La hesitación representa el movimiento esquivo que cuando elude la precisión dibuja las condiciones de existencia del suplemento.

La figura del encubrimiento

La cubierta del libro² desata un enigma. Cita icónica de un texto antiguo, velado, promueve en su visibilidad la paradójica negación de una evidencia. Viejo grabado, no cuenta con leyenda ni con historia... como si se tratara de una entidad entrevista, el dibujo exhibe la fragmentación de un cuerpo y detenta en su mudez de palabras un secreto... ¿qué escrito arcaico ahora mutilado, rodeaba o envolvía esta imagen?

La portada, el epígrafe y el relato disponen fragmentariamente

de otro modo la misma historia. Presencia primera de los textos, su organización espacial y su ocurrencia gráfica nos otorgan la dimensión visual de sus diferencias.

El incipit del relato

El enunciado de Heródoto de Halicarnaso, única cita atribuida, inscribe en los bordes de "El entenado" un simulacro del génesis. Instalado en los límites, delinea difusamente una zona de pasaje, punto de fuga para la lectura en el sentido ambivalente de la evanescencia y el diseño. Intersticio de palabras que emplaza su materialidad entre dos espacios vacíos (la ausencia del hombre, los hechos y las "fuentes" como anterioridad y exterioridad causal del texto, y el hiato de la página en blanco que lo distancia del cuerpo central de la novela) simula ser el origen allí donde topológicamente es la primera presencia gráfica del lenguaje.

Este fragmento desgajado de un libro mayor (las "Historias") adviene para señalar los efectos y las transformaciones de un texto ancestro³. Doblemente escindido (del lugar de procedencia y de la masa escrituraria que ahora lo confina a las fronteras del libro), el incipit sustenta en su marginalidad otro punto de anclaje del linaje de la escritura (el vasto paradigma que configuran las narraciones de viajeros y las crónicas) y anticipa una escena nuclear del relato por venir. Desde esta perspectiva, el epígrafe es el "pre-texto" firmado de la **antropofagia**: "autoriza" reflexionar acerca de la constitución del topos milenarista con el que se estigmatizó la alteridad e impugnó la diferencia en la tradición cultural de Occidente a propósito de los viajes y el encuentro con "hombres" y "territorios desconocidos".

En la "Historia universal" de Heródoto se consignan mediante dos procedimientos, lo visto y lo oído, las noticias acerca de los "pueblos lejanos". El testimonio, garante de la "experiencia vivida", se construye para denostar la "barbarie", marca excluyente de todo lo que no es helénico. Crónica lineal y sucesiva del enfrentamiento entre los griegos y los persas, constituye el ombligo del etnocentrismo porque traduce la otredad en el rito del canibalismo y **afuera**. Lo extraño es exterior en tanto valor complementariamente simétrico e inverso que produce la exaltación y delimitación precisa de lo propio. De otra manera: el imaginario social del etnocentrismo desencadena el relato de las perversiones propias como si fueran ajenas, en un gesto que preserva al "testigo" de la extrañeza.

En la extensa serie de los libros de viaje se modeliza y transfor-

ma la interpretación europea del continente ignoto (ya se trate de Asia o América). La ubicación, el alcance y las restricciones de la mirada modulan exegéticamente la otredad en los relatos en los que el desplazamiento geográfico ha constituido un material narrativo privilegiado. Desde "El entenado" podría articularse un recorrido retrospectivo que contemplara la producción de ciertos interpretantes fuertemente ideologizados tales como "comunidades bárbaras" en Heródoto y los cronistas de los siglos XV y XVI, hasta las "naciones bárbaras" en Montaigne ("De los caníbales" implica por cierto una flexión más autocrítica del eurocentrismo)⁴.

Desde esta perspectiva el testigo de "El entenado" invierte (descentra) la serie: el extrañamiento ante una tribu a la que no pertenece lo "destina" a describirla y a relatar en última instancia acerca de la precaria consistencia del "hombre". Despojada de sustancia, su entidad se halla constantemente al borde de la nada. Marca de la contemporaneidad, la exterioridad es ahora constitutiva del sujeto... Rimbaud escribía: "Je est un Autre".

Luego, ¿qué distanciamiento cuenta esta vez "El entenado"?, o mejor, ¿dónde ubicar el estribo de su diferencia?

La parcial recuperación de las "Historias" de Heródoto es sospechosa, no cuenta. Si la ley estructurante del historiar es narrar acciones que se suceden en una temporalidad, este enunciado extranjero incorporado transgrede el paradigma de la tradición en la suspensión de la diégesis; con la fusión de la deixis temporal y espacial se produce el efecto de una estasis:

"... más allá están los andrógagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total..."

Umbral del relato que dobla al texto⁵, constituye la huella de una historia leída (parámetro extremo de la serie) y el lugar en el que se representa en miniatura la discontinuidad de la historia en la ficción.

La historia en "El entenado"

En su aparente clasicidad, el texto sostiene una estrategia por la cual se segmenta y fracciona. Aun cuando la historia ha ganado espesor en relación con otros relatos de Saer⁶, la linealidad o sucesividad de los acontecimientos narrados, es perturbada por la insistente remisión al presente -densa franja enunciativa en la que insiste recursivamente la escritura saeriana-, por la profusión de sentencias argumentativas y por las catálisis que conforman los pasajes descriptivos (entre otros los relativos a la naturaleza y al comportamiento gestual de la tribu).

Pero ¿en qué consiste ese simulacro de novela clásica? La oscilación de los modalizadores, entre el "ser" y el "parecer", fundamenta la alusión explícita de que lo real en su opacidad resiste la transposición simbólica (o al menos su transparente reflejo)⁷. (Cf. entre otros, p.16 "esa región mansa y terrena **parecía** benévola y sobre todo, real").

"El entenado" ficcionaliza la historia de Francisco del Puerto, explorador del siglo XVI y acompañante de Solís, sin embargo la ablación del nombre propio en la novela, mediatiza (diluye) la referencia histórica y profundiza la distancia entre el texto y el ~~extra~~ texto, para decirlo de otro modo: el referente histórico ya ha sido discursivizado. La memoria del sujeto narrante, generadora del relato pero signada por la negatividad (por la fuga de lo verdadero) tiende de un dispositivo en el que la escritura se constituye como punto intersticial entre dos zonas disimétricas: "allá", indicador de la distancia geográfica que es también distancia del pasado, y el ahora y aquí de la instancia de la enunciación.

Volver a comenzar

La portada evoca un texto y el espacio singular que recorta la mirada del otro sobre los restos de un cautivo que es descuartizado. Más allá el cuerpo del texto de Staden de donde proviene la imagen⁸ atraviesa difusamente "El entenado". Texto-tutor perfundido, participa en el linaje de la escritura por la impregnancia de ciertos motivos y un modelo discursivo global, la descripción etnográfica.

En la confrontación es posible relevar temas y acciones reiteradas: el modo en que transportan a la carrera al cautivo (Saer p.28, Staden p.46), la mordida en el brazo como gesto amenazante de la devoración que los nativos dirigen al prisionero (Saer p.140, Staden p.47), la masticación de las raíces por parte de las mujeres para preparar los brebajes (Saer p.141, Staden p.122), las relaciones sexuales en secreto (Saer p.67, Staden p.128), la distribución del trabajo en el seno de la tribu por la cual las mujeres siembran y cosechan (Saer p.131, Staden p.68), el uso de las calabazas a modo de vasijas (Saer p.53, Staden p.121) y las operaciones de disección y aprovechamiento del cadáver⁹, esto es, el fraccionamiento de las piernas (a diferencia de los brazos que permanecen enteros aunque desmembrados del tronco), la separación del tronco del trasero, y luego el caldo que elaboran con la calavera. No obstante, la escena de la antropofagia descrita en Staden dispone un orden de núcleos funcionales que en Saer aparecen diseminados.

"VERA HISTORIA": el título traza un protocolo de lectura para la época. Niega, según la etimología de las palabras, dos veces el engaño, por ende la ficción. En nombre de Dios, el viajero disipa la posible desconfianza de los lectores sobre los hechos narrados porque existe otro testigo, contemporáneo, que puede desmentirlo¹⁰. La invocación divina sanciona de este modo, la proliferación de "mentirosas historias".

Otras crónicas, también **referidas al Brasil**, describen pormenorizadamente, las características etnográficas de la población aborigen y se detienen especialmente en las escenas de cautiverio, muerte, asado de los cuerpos y antropofagia¹¹.

La mirada antropológica de "El entenado" parece más una reminiscencia de esta constelación que del sistema de las crónicas hispánicas, quizás porque "Tristes trópicos" de Lévi-Strauss ha funcionado como mediador en la apropiación intertextual¹².

Ofrecida la intertextualidad al juego de la reflexión especulativa y al doble especular, se transita un recorrido desde la utopía (creer ilusoriamente que se ha descubierto "el" texto que brinda la clave) a la atopía (considerar que los procesos de préstamo interdiscursivo pierden la fijeza de sus lugares y, carentes de "situación", permanecen ubicuos).

NOTAS

* La presente nota recupera algunas ideas bosquejadas con Mónica Bernabé en el marco de las propuestas para el Seminario de graduados que en 1984 dictó el Prof. Nicolás Rosa en la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R.

1. Cf. entre otras, pp.118, 119 y 127.

2. Nos referimos a la edición de Folios, Bs.As., 1983.

3. Parece relevante recordar el otro nombre con el que se designa a Heródoto: "**Pater historiae**", "fundador" del relato que pretende según formulaciones explícitas en su proyecto historiográfico "reconstruir los hechos verdaderos del pasado para que no se disuelvan con el tiempo en el olvido".

(Cf. Heródoto, **Los nueve libros de la historia**, Barcelona, Obras maestras, 1947). Por postular el momento de emergencia de la historia compromete en relación con la ficción, la paternidad excluida y desplazada.

4. En Montaigne, M. **Ensayos Completos**, Libro primero, Bs.As. Ed. Orbis, 1984, p.150.

5. Heródoto, "autor figurado" sería así un doble del padre Quesada quien enseña a leer y escribir al entenado y redacta la "Relación de abandono", primera versión de la novela.

6. Especialmente "El limonero real" y "Nadie nada nunca".

7. Cf. Hamon Ph. para verificar la transformación del discurso realista: "El discurso realista se presentará como fuertemente desmodalizado y asertivo". **Un discours contraint**, en Poétique N° 16, 1973.

8. Cf. "VERA HISTORIA y descripción de un país de las salvages desnudas feroces gentes devoradoras de hombres situados en el nuevo mundo América" por Juan Staden, traducción y comentarios de E. Wernicke, Bs.As., Imprenta y Casa Editora "Coni", 1944 (con dibujos del autor) sobre versión príncipe de Marburgo de 1557, (p.141).

9. Véase en íd. Capítulo XXIX "Con qué los matan y cómo se manejan con ellos".

10. Cf. en íd. prólogo de Dryander "... él debió contar con que lo desmentirían por si acaso llegaran gentes viajeras que habían estado en las Islas" (...) Este Heliodorus -digo yo- puede volver a su casa dentro de poco o mucho tiempo (como se espera que suceda) y si la historia de Juan Staden fuera falsa o inventada puede él avergonzarse y declararlo un hombre vano..."

11. Cf. Léry, Jean. **Viajem a terra do Brasil**, Biblioteca do Exército-Editora, (mar-abril, vol.5) Sao Paulo, 1960 y Thevet **Cosmographie uniuerselle**, Paris, 1862. (Véase en Léry, entre otros pasajes: "Todas las partes del cuerpo, inclusive las tripas después de bien lavadas son colocadas en el 'moquem' ... en torno del cual las mujeres, principalmente las golosas viejas, se reúnen para recoger la grasa que se escurre por las varas de esas grandes y altas rejillas de madera (...) lamen los dedos y dicen: 'Iguatú', lo que quiere decir está muy bueno".

12. Cf. especialmente el capítulo "Robinson", pp.329-337 en "Tristes Trópicos", Bs. As., Eudeba, 1970.

EL ENTENADO de Juan José Saer

UN CRUCE DE DISCURSIVIDADES Y DE PRACTICAS SEMIOTICAS DEL SIGLO XVI HISPANOAMERICANO

por Sonia Contardi

Introducción

Sería posible ordenar nuestra lectura de este texto de Saer, comenzando por constituirlo como un proceso de representación de la escritura, que inscribe en su movimiento el diálogo con otros textos y la hiperbolización del exilio remitida a la situación de cautiverio. Por la riqueza de su tejido textual fundaría de este modo un cuerpo de propuestas de lecturas que incorpora como núcleo central una suerte de construcción arqueológica de los discursos del siglo XVI: el discurso del saber y del conocimiento, articulados a partir de una discursividad presente. Nuestra lectura podría ordenarse a partir de la trama semántica del XVI y de la configuración de un cruce de escrituras, pertenecientes a formaciones discursivas, distantes en el espesor del tiempo.

El relato en dos bloques

Una primera matriz consigna los hechos, los dibuja "en superficie"; el segundo bloque resignifica lo narrado e inscribe el proceso de producción del texto: el relato se articula en dos espacios y este modo de ordenar la narración continúa la tradición "obsesivo-escrituraria" saeriana, práctica que dibuja el propio **hacerse** de la escritura.

El sistema de la narración se funda en dos núcleos: narrar una historia, la del cautiverio; narrar la producción textual. Toda la significación resultará de la lectura horizontal, de la articulación de estos dos bloques y de su correspondencia vertical con series literarias o no literarias, materia esta última privilegiada por el texto.

La construcción del sentido estaría fundada, por consiguiente, en este primer narrar y el segundo bloque constituiría una nueva construcción de sentido: matriz primera, bloque de significación y matriz "histórica" serían los materiales privilegiados por la "lengua" total del relato.

La primera narración, que consigna los hechos en superficie, se expande bajo el eje de la progresión, desplazándose hacia adelante, como en metonimia. El todo del relato se concentra escuetamente en las primeras hojas, en las que se da cuenta de: el zarpar de España, la vida con la tripulación en el barco, lugar donde se produce una violación isotópica de la orgía de los indios, la muerte del capitán y de la tripulación, sus diez años de permanencia en la tribu, la primera descripción del juego de los niños en el río, la visión de la antropofagia y luego de la orgía, el estado de austeridad y abstinencia sexual que observaba la tribu. Por último, la llegada de un nuevo prisionero, "perteneciente a una tribu no muy lejana" (p.81) y la partida del Entenado del mundo de los indios: "...así hasta que un recodo del río borró, abrupto, la visión y salí de ese **sueño** para siempre" (p.89). En este espacio del texto se configura una frontera, el límite que instaura la diferencia de un adentro y de un afuera, la demarcación y el comienzo de otro mundo, aquel donde por medio de la recuperación del lenguaje y de la adquisición de otro nuevo es posible darle sentido al **sueño** y hacer significar lo borroso.

La antítesis

La antítesis, temáticamente consignada en lo otro/lo mismo, lo español/lo nativo, lo soñado/lo real, se duplica especularmente en la construcción formal -hablábamos anteriormente de la construcción de sentido fundada en dos núcleos. Estos conformarían dos espacios antitéticos, pero con una conjunción necesaria para que el sentido pueda fundarse. El pasaje de un término de la antítesis a otro podría construirse en una instancia, el río, que oficia a modo de frontera entre el primer y segundo término de la antítesis: "era una noche sin luna, muy oscura, llena de estrellas ... y el río duplicaba el cielo..."

La luna es la "nada de la luz, el calor reducido a su no existencia"¹ y de este espacio oscuro, pero lleno de estrellas, de ese lugar

construido casi como un oxymoron se atraviesa a un lugar en el que la luz del alba y la visión de los dos "barbudos" españoles comienzan a arrojar en el texto la presencia del **Otro**, y el umbral del segundo bloque de narración.

En S/Z, Barthes, define la antítesis como el lugar de "combate entre dos plenitudes", todo movimiento de complementariedad entre estos dos términos configura una transgresión que se produce en el cuerpo del narrador, lugar donde los adversos pueden conciliarse.

La materia que opera a modo de apertura del segundo bloque de resignificación se inscribiría en las preguntas que el oficial español dirige al Entenado, las que desatarán respuestas enmarañadas y contaminadas por la lengua de los indios. En este umbral se dibujan intentos de precisar y describir al **Otro** con determinados predicados de base: la mención del grupo humano designado culturalmente, "Colastinés", "no tenían oro", "comían carne humana". A medida que se penetra en este segundo espacio narrativo se despliegan marcas que recuerdan a las utilizadas por las Crónicas de Indias. Si bien la reconstitución de un lenguaje arqueológico es infrecuente en el texto, tal como es correctamente señalado por M. Teresa Gramuglio², ciertos significantes señalan la presencia de **lo español**, en ese primer penetrar en el segundo término de la antítesis: "Ese oficial era lo que en estas **naciones** ..." "cocodrilos, arañas y **naturales**", "**principales**", aparece en la página 92. Estas palabras, habituales en las crónicas y relaciones de la conquista, hacen su aparición en ese primer intento balbuceante del Entenado de narrar al oficial español los hechos vividos entre los indios.

La resignificación por la recuperación de un lenguaje

El recuerdo, el sueño y el miedo a la no existencia, tejen una urdimbre de obstáculos para volver a narrar los sucesos consignados en superficie en el primer bloque: "El mundo real (...) era una cosa lejana y extraña que mandaba en lugar de significación, un zumbido monótono".

La precariedad y los balbuceos abundan en estos intentos de resignificar lo vivido. Traman la ausencia de nomenclatura y la imposibilidad de **clasificar** mediante una operación histórica el mundo conferido desde la mirada del Entenado. Esa mirada incierta configura el preámbulo del nuevo aprendizaje del mundo de los indios, antes de la apropiación del lenguaje provisto por los diálogos con el Padre Quesada, instancia que hará afluir el pasado y hacer posible su nominación. Antes del diálogo, "las palabras se deshacen como puñados de ceniza ..."

La modulación de un lenguaje que haga transparentes los hechos vividos se produciría a partir del conocimiento de las ciencias, la escritura y la lectura. Con estas instancias se incorpora un modo de hacer significar el mundo y un universo de representaciones simbólicas que según Foucault³ estaría sustentado en el siglo XVI por cuatro leyes básicas regidas por el principio de la similitud y la semejanza. Estas fundan las leyes del conocimiento científico y son apreciaciones fundamentales de la trama semántica de la época. Analogía, Emulatio, Convenientia, simpatía y su contrapartida, la antipatía, ofician a modo de edificadores del "saber" del Entenado. A través de estas leyes éste representará y ordenará los recuerdos, construyendo y desconstruyendo en el texto lo vivido en cautiverio.

La analogía

En ella se superponen dos leyes, la convenientia y la Emulatio. Su función es la de asegurar el enfrentamiento de las semejanzas sutiles; se inscribe en el pensamiento fundante del conocimiento y constructor de figuras retóricas, hasta la disolución del mismo, inaugurado por *Regulae* de Descartes. Con él se instaure un proceder opuesto en la construcción del conocimiento y búsqueda de la verdad, la semejanza y la analogía pueden por el contrario conducir al error.

En el siglo XVI, y en Europa, leer el mundo es tomar lo real, recontarlo e interpretarlo a partir de la configuración de un hombre pensado como "mitad posible de una atlas universal". En esta modalidad de reflexión, un hecho siempre halla su explicación, porque encuentra en el universo surcado de pares, aquel que le corresponde para su propia definición y existencia. El intelectual y el mago del XVI encuentran en el sistema de pensamiento analógico, un lugar de clasificación; las cosas son porque se parecen a otras en la vasta sintaxis del mundo.

Para ese ex-cautivo, que recibe del Padre Quesada las enseñanzas del griego, del latín y las ciencias, que digiere con dificultad "el valor y necesidad de los mismos caracterizándolas como "tenazas destinadas a manipular la incandescencia de lo sensible", la transmisión de la trama semántica de la época posibilita la salida de ese "abismo gris": "hasta hacerme obtener por etapas, lo máximo que puede acordarnos este mundo: un estado neutro, continuo, monócorde, equidistante del entusiasmo y de la indiferencia y que de tanto en tanto, por alguna exaltación modesta se justifica" (p.99).

Correas de transmisión de las operaciones culturales del siglo XVI, los diálogos con el Padre Quesada, nunca escenificados, incor-

porados a la narración, desatan un poder, el poder de saber. Si nos remitimos a una reflexión de M. Foucault y coincidimos en que **el poder produce saber** y que ambos términos pueden invertirse y leerse como **el saber produce poder**, podemos encontrar inscritos en el texto: 1) El poder del Padre Quesada: "su saber le daba libertades que los otros miembros de la comunidad consideraban excesivas ..."; 2) El **poder** del Entenado: la aprehensión de las leyes fundamentales del conocimiento le otorgan el poder de dar cuenta del mundo borroso, inclasificable de los Colastiné. Este poder se fundaría en ese volver a narrar del segundo espacio narrativo que apela a la ley privilegiada por la trama semántica del XVI, la analogía.

La clasificación analógica del mundo de los indios

Algunas escenas claves darían cuenta de este modo de ordenar el mundo: la pobreza oral de los indios podría leerse como indicadora de sinceridad. Se puede pensar en un par construido por dos términos análogos, parquedad::sinceridad: "esa pobreza oral es para mí la prueba de que no mentían, porque en general la mentira se forja en la lengua y necesita para desplegarse, abundancia de palabras" (p.82).

En otro espacio del texto, la actitud de una virgen que debe masticar un brebaje para comunicarle dulzura con su saliva, enfrenta dos calidades análogas, virginidad y dulzura, que se corresponden en sus semejanzas: la cualidad de la virginidad confiere el poder de la dulzura para la bebida.

La narración de una cierta "cosmografía", estaría presidida por el principio de la especularidad, lo que hace duplicar al mundo: "yo tuve durante un buen rato, la impresión de ir avanzando, no por el agua, sino por el firmamento negro". Cielo y río como elementos reversibles, cuyas propiedades comunes establecerían entre ellos una relación de parentesco.

La narración que los actores y el Entenado hacen de los diez años vividos en cautiverio, podría leerse como una operación en la que el triunfo es el término análogo a la justicia: (p.109) "El buen pasar, el triunfo obtenido por las representaciones se considera "la prueba irrefutable de un orden justo y universal".

La relación que los indios establecen con la naturaleza es mirada también a través de ese filtro cultural, fundado en las leyes de la similitud; la cultura de los Colastiné se edifica imitando el paso de las estaciones: la abstinencia y la austeridad se producen en invierno, la orgía y el banquete, con práctica de antropofagia se despliegan en el verano. Los comportamientos culturales se moldean en virtud de la ley de la semejanza e imitan aquella parte que uno u otro de los términos tienen de semejantes.

De la orgía podría hacerse una lectura diferente y visualizar en esta la fractura del mundo armónicamente constituido que se rige y se construye por analogía al cambio de clima. Comer carne humana, cometer incesto, quebrarían las leyes del equilibrio, instaurando una discontinuidad, el umbral de ruptura que puede nominarse como dis-analogía, si nos permitimos agregar una ley que puede funcionar en el funcionamiento discursivo de la modernidad y que se despega de las del siglo XVI.

La descripción de la orgía conforma una lectura del Entenado, que no obedecería a ninguna ley basada o regida por el principio de las similitudes sino que enunciaría la fractura de ese "mundo incierto donde cada hombre y cada caso ocupaban su exacto lugar" (p.131).

La convenientia

Esta ley hace que los parecidos sean vecinos, asimila los próximos. Es del orden de la conjunción y provoca la comunicación de propiedades entre las cosas cercanas: los vegetales se comunican con las bestias, la tierra con el mar. El orden del mundo resulta de la **convenientia** universal de los elementos. Como es una de las figuras que forma parte de la trama semántica del siglo XVI, inaugura un modo de lectura de los españoles frente al Entenado. Para el oficial español, para los curas del convento, el Entenado constituye un contagiado por la barbarie. El mundo de los indios le comunica sus propiedades y la monstruosidad se instala en él: "Para apaciguarlos, empecé a contarles mi historia (a los españoles) pero a medida que hablaba veía crecer el asombro en sus expresiones hasta que después de un momento, me di cuenta de que estaba hablándoles en el idioma de los indios. Traté de hablar en mi lengua, pero comprobé que me la había olvidado" (p.91).

Al analizar **Sarrazine**, de Balzac, Barthes habla de la contaminación que sufre el escultor. El "mal" de Zambinella, la castración, alcanza a Sarrazine como fuerza metonímica y lo vacía, proclamando la abolición de su propia sexualidad.

En la España del siglo XVI, estructurada en torno de un poderoso culto a **lo mismo**, si usamos para pensar esa sociedad, una formulación que Oscar Terán hace valer para la nuestra, descubrir **el otro**, un contagiado, convoca el rechazo y el aislamiento: "La curiosidad que despertaban mi aventura y mi persona venía muy mezclada de sospecha y de rechazo, como si mi contacto con esa forma salvaje me hubiese dado una enfermedad contagiosa... y yo hubiese vuelto a ellos contaminado por lo exterior".

La disputa ideológica como inscripción

La **controversia de Indias** de Valladolid, en 1550, se centró en torno de la desigualdad o igualdad de los indios con respecto a los propios españoles. La disputa dejaba al descubierto dos sistemas filosóficos enfrentados: el regido por el culto a **Lo mismo**, representado por Ginés de Sepúlveda, y aquel presidido por una suerte de aproximación o comprensión de **Lo otro**, impulsado por Bartolomé de Las Casas. El primer sistema imperó a lo largo de toda la conquista, aunque se conocían casos de morigeración, producidas por las reflexiones lascasianas, como el control de las condiciones de indios en las encomiendas.

El axioma central de Ginés de Sepúlveda, en un apriorismo que no se discutía, era el de establecer, siguiendo las reflexiones de Aristóteles en la **Política**, la distinción entre los que nacieron amos y los que nacieron esclavos⁴, axioma que operaba a modo de soporte de una tipología de las relaciones con **el otro** y que Todorov define según el siguiente gráfico:

INDIOS	:	NIÑOS	:	MUJERES	:	ANIMALES	:	FEROCIDAD
ESPAÑOLES	:	ADULTOS	:	HOMBRES	:	HUMANOS	:	CLEMENCIA

INTELIGENCIA	:	MATERIA	:	CUERPO	:	APETITO	:	MAL
CLEMENCIA	:	TOLERANCIA	:	ALMA	:	RAZON	:	BIEN

El sistema instaurado por Sepúlveda, erudito en filosofía, fundaría a partir de ese axioma, una cadena de proporciones en la cual la jerarquía es el estado natural de la sociedad humana.

Habíamos definido anteriormente la **contaminatio**, entendida como mal o enfermedad de castración, que desde Zambinella, el castrado, alcanza al escultor. A partir de esta definición, podríamos entrever una lectura del proceso de contaminación que se inscribe en el texto, lugar donde **los castrados** de la sociedad jerárquica española comunican al Entenado sus propiedades, por la ley de la convenientia.

La simpatía

Definida por Foucault como la ley que hace que una cosa se vuelva extranjera a sí misma, poseedora de la fuerza que impulsa hacia lo idéntico, si su poder no fuera balanceado, el mundo se reduciría a una masa homogénea, a la gris figura de **lo mismo**.

En síntesis, el poder de la simpatía podría ser formulado como aquel que preside el principio de la movilidad, el que atrae los cuerpos pesados hacia la tierra y los ligeros hacia el **aether**, los espacios

del cielo. Movimiento de atracción de las semejanzas entre sí, inscribe un desplazamiento de las cualidades y propiedades de los elementos.

Un contrapoder se opone al proceso de conversión hacia **lo idéntico** o lo indiferenciado: la antipatía. Esta ley, parte de la red semántica del siglo XVI, actúa para que los elementos no tornen el mundo en un magma indiferenciado. Su fuerza está presidida por la oposición a la tendencia hacia **lo mismo**.

En la lectura que el Entenado hace del mundo de los indios, se filtra el dibujo de seres cuya condición es la de ser "hombres verdaderos", los arrancados de la negrura. Moldeados como **los hombres**, frente al desierto total, que el epígrafe de Herodoto inscribe al comenzar el texto, este protocolo de lectura predica uno de los núcleos de significación más relevantes del relato: la identidad de la humanidad, su existencia o su negación. Los indios pertenecían a un mundo en el que "arrastraban todavía sus actos esenciales, la pasta pegajosa y oscura de lo indistinto en cuya ciénaga espesa ninguna claridad persistente y firme era posible" (p.131).

La interrogación acerca de la contingencia de la condición humana está también ceñida a la reflexión del Entenado: "Pero ahora que soy un viejo me doy cuenta de que la certidumbre ciega de ser hombre y solo hombre nos hermana más con la bestia que la duda constante y casi insoportable sobre nuestra propia condición" (p. 85). Este espacio de la narración podría traducirse por esta suerte de ecuación: no estar seguro de ser hombre nos iguala a los hombres. Esto afirmaría que es en la inflexión producida acerca de nuestra existencia como humanos donde nos acercamos a la condición de hombres.

Es probable que esos interrogantes preanuncien ese umbral de la historia del pensamiento que Foucault entiende como aquel lugar donde se agota la similitud, como principio rector de la construcción de la verdad y del conocimiento. El juego de las similitudes y su red de leyes que articulan la trama semántica de finales del siglo XVI, está en vías de cerrarse sobre sí misma. Hallaríamos en virtud de este proceso un espacio del texto donde se juega una fractura de la semejanza como ley ordenadora de la verdad. El pensamiento de Descartes se imbrica con este viejo modo de aprehensión del mundo y funda otro sistema de pensamiento en el que, contrariamente, el descubrir un parecido entre las cosas para poder explicarlas, puede conducir al error.

La materia narrativa inscribiría ese espacio recorrido por encuentros entre discursividades que se despegan del siglo XVI y modulan un diálogo entre prácticas discursivas que construyen y desconstruyen

en diferentes modos de recortar lo real. En el texto abundan, y con minuciosidad, lecturas del mundo fundadas en las leyes del principio de similitud, modos de configuración de la otredad, a partir de **lo mismo** y crispando ambos la visión de lo disímil, lo dis-analógico, también como eje constructor del conocimiento de lo real.

La narración se moldea en ese cruce de prácticas discursivas que esbozarían, en cierta manera, el racionalismo en aquellos lugares que la escritura recorre: "No había más que el presente pastoso, en que nuestra lucidez valiente, pero endeble, se debate y un futuro que anunciaba más repetición que novedad" (p.86). El texto señala fragmentariamente los finales del pensamiento clásico y la inclusión del orden científico que preanuncia el siglo XVII: la negación del juego de las similitudes y la fundación de un modo de discernir las identidades que impone la comparación de los elementos a partir de las diferencias entre las mismas.

El juego de las similitudes, infinito en el XVI, se agota con el pensamiento en el que las cosas se enumeran por sus diferencias y se razonan. Es el fin de la explicación de la sintaxis del mundo como encadenamiento infinito de analogías. La discursividad científica del XVII inscribe la comparación entre los diferentes y la misma alcanza un grado de certeza casi perfecta, donde la última cadena que funda y certifica la verdad es Dios. Pero hasta llegar al término fundante de verdad, el pensamiento trata de discernir, diferenciar, no ya acercar similitudes. Por esta razón, no sería arriesgado leer que es en ese juego recurrente que la duda acerca a la existencia y de la puesta en confrontación de **los diferentes** indios/español/Entenado, donde el relato recorre la modulación de un nuevo principio fundador del conocimiento.

Articulación del lenguaje

La articulación de un lenguaje desata la posibilidad de rescatar la memoria de la vida entre los Colastinés; y es el Padre Quesada, único personaje designado culturalmente, con nombre propio, el que transmite, con la enseñanza de las primeras letras y algunas ciencias, una cosmovisión del mundo al Entenado. La estrategia de situar los diálogos en el centro del relato, inscribiría además una ley de las artes visuales del Renacimiento, el punto de fuga, que dotaba del equilibrio los objetos y los jardines. La transmisión del lenguaje oficial a modo de puente, permitiría dudar, consignar, salir de las palabras enmarañadas y confusas para resignificar el cautiverio.

Si consideramos el nombre propio como una marca de la cultura, y notamos que el Padre Quesada, el único personaje que lo lleva, podríamos leer en el modo de consignación anónima de los demás

personajes, la huella de un cierto lenguaje que el texto articula y que tiene como núcleo lo no distinguible, lo innominado. Casi inexistentes en el relato, los nombres propios comienzan a afluir en el espacio inscripto por los diálogos con el Padre Quesada: Sevilla, Córdoba, Simón Cireneo, Jesucristo. En otros tramos aparecen Malucas, Colastiné, Quesada, Indias. Los cuatro nombres intentan en su gesto nombrar cuatro lugares del mundo que la escritura recorre: Malucas fundaría la insularidad y el aislamiento; Indias indicaría lo que se tiene como su contrario, el continente, lo que está unido a la tierra; Colastiné arroja la presencia de un grupo humano designado históricamente; y por último, Quesada señalaría el nombre propio español.

Podríamos producir un juego con estos significantes, que a nuestro parecer serían metáforas de núcleos de significación del texto y que propendrían a la vez una suerte de taxonomía dirigida hacia cuatro direcciones:

- a) La insularidad, el aislamiento (Malucas)
- b) La comunidad de hombres, **el Otro** (Colastiné)
- c) El nombre propio español, **el mismo** (español)
- d) Lo que está unido a la tierra, el continente (Indias)

Los diálogos conformarían núcleos de generación de un lenguaje destinado a instaurar lo real y a cuestionarlo. En ese doble movimiento, dos significantes pueden ser claves:

Putativo: (putativus), reputado, tenido por tal. Aplicado a un nombre de parentesco, es el que expresa el nombre a que se aplica o que hace las veces de ello, pero sin serlo naturalmente. Su raíz **put** significa también limpiar, podar. Se puede leer un juego con aquello que aparecería amputado de un origen natural, amputado de padre.

Entenado: Es la alteración de **Antenado**, compuesto por **ante** y **nado**, también significa hijastro, el tenido por hijo. El uso de entenado es además, otra de las infrecuentes palabras arcaizantes del texto, fue encontrado por nosotros en un documento de las Actas del Cabildo de Santa Fe, del siglo XVIII, para denominar al hijo de amancebados, lo que agregaría además otra significación, tener un origen oscuro.

Ambas palabras arremolinan polos de significación que integran un paradigma que da forma y cohesiona este nuevo lenguaje edificado en torno del cuestionamiento a la identidad como hombres, comportamiento que comparten los indios y el Entenado. Este último no puede dar cuenta de su origen, ni otorgar certeza a ciertos hechos vividos. La incertidumbre acerca del origen y de la existencia fundan una **isotopía**, ese momento en el cual las palabras remiten a un mismo lugar, a un dominio de **realidad**, convocados por diferentes partes del texto, que entrelazan conceptos próximos. Los dos significantes comparten un concepto clave: el que no tiene padres, el de oscuro

origen o el "proveniente de la nada". La proliferación de sentido se opera desde dos cuerpos en relación de isomorfismo semántico, aquellos a los que en la España del XVI se consideraba los no-hombres o los hijos putativos de Adán, y el Entenado que predica de sí mismo provenir de la nada.

Un conflicto entre partes

Es probable que la fundación de ese nuevo lenguaje que otorga el poder de narrar, pueda afluir a través de un conflicto entre partes de una estrategia narrativa edificada en la construcción de lo narrado. En esa suerte de elección, el proceso de escritura inscribe un "desleimiento"⁶ o una des-escritura, inscriptos en aquello que aparece contado como lo desprovisto de realidad, lo soñado o dudado. Pero lo desprovisto de realidad funda un sentido, damos un sentido o varios a un texto, a partir de un filtro cultural que selecciona y acomoda las epistemes que se implican y son los resultantes del encadenamiento de significantes⁷. Nuestro filtro cultural puede darle sentido al no sentido, y eso se produce como parte de una semiología que es ideológica e histórica. Si podemos otorgarle un sentido al no sentido, al conflicto constante entre las partes y al dudar y tener certeza de lo real, es porque nuestra discursividad y nuestra trama semántica de la contemporaneidad lo hacen posible.

El conflicto entre partes podría particularizarse en el enfrentamiento de los pares:

presencia/ausencia
lleno/vacío
presente/pasado
vida/sueño
realidad/representación teatral
vivir/escribir
naturaleza/ciudades

Los términos en oposición configuran una escritura producida permanentemente a partir del eje del dudar de la existencia y de lo real. Se volvería a narrar para convocar la "realidad" y esta escritura declara estar provista de un carácter totémico, duplicador del mundo: "Mientras me alejaba río abajo, sin destino conocido, sentía que recién esta noche, sesenta años más tarde, cuando ya no se despliega frente a mí casi ningún porvenir me atrevo, sin estar sin embargo demasiado seguro a formular ..." La única certeza se inscribiría en el modo de escribir que articula sus sentidos a partir de la duda y la desconstrucción de lo narrado.

Prácticas semióticas del XVI en la articulación del texto. La representación de la representación

Un tumulto de signos de representación teje escenas que inscriben prácticas semióticas que se despegan de las habituales al siglo XVI: la escena de la pintura, la llegada del pintor al convento, los gestos miméticos de los indios representando frente al Entenado, el público que representa también su papel frente a los actores, trazan gestos barrocos o modalidades satíricas que se entrecruzan apostando a otros modelos de escritura que desbordan el de la crónica de Indias.

La representación, puesta a jugar en el texto, desataría los signos de su propia representación, lugar en el que quedan al descubierto los procedimientos.

La minuciosa descripción de los modos de representar, en el siglo XVI, señalan, por otra parte, la forma en que esa cultura se edifica. El texto va al encuentro de esa práctica que instaaura la representación de la representación" con todos sus elementos, la cara que hace visible, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que recoge y despliega al mismo tiempo un vacío esencial, es imperiosamente indicado en todas partes, la desaparición necesaria de lo que lo funda"⁸.

El cruce de discursividades se juega en el encuentro de una voz antigua, que reducida al silencio puede otra vez significar, y esa otra voz nueva, la del espacio de la producción literaria que practica una literatura que parte a la búsqueda de sus propias leyes de organización y funda una desarticulación de constantes y de reglas del relato tradicional, al poner en evidencia sus procedimientos.

Se trata de un encuentro de voces, de un diálogo entre discursividades que desde uno u otro lugar provocan una ruptura en las tendencias habituales de la percepción estética. Toda la novela moderna, la tradición del Nouveau Roman, las prácticas discursivas que reescriben la crónica de Indias, los modos barrocos de la escenificación de la escritura conformarían un texto que encuentra en el pasado la episteme que desata la discontinuidad y la ruptura con prácticas semióticas tradicionales que hacían transparente la lectura que del mundo hacían los viajeros e intelectuales en el siglo XVI.

La cena

Escrita con mayúsculas, Cena, remite a los códigos pictóricos de la cultura occidental, a los trazados por "La última Cena" o "Las bodas de Canaan". El cuadro destinado al refectorio ocupará un lugar en el espacio habitual de los curas y estará destinado al lugar donde

estos comen. La integración de una pintura que representa a estos en una cena, puede entenderse como una operación que liga en cadena, signos de representación:

TEXTO REPRESENTACION	→ CURAS QUE REPRESENTAN PARA EL PINTOR	→ CUADRO REPRESENTACION	→ LUGAR DEL REFECTORIO
-------------------------	--	----------------------------	---------------------------

Esta cadena fundaría, de algún modo, la representación pura, espacio en el que casi no se advierte el sujeto que instaaura esa representación. Ese sujeto, adelgazado, se incluye ahora en la representación y en lo representado: "nos observaba con atención de frente, de perfil, nos hacía mostrarles las manos", "El convento entero tenía que estar a su disposición, mostrar manos, asumir poses extrañas, vestir de muchos modos".

La representación teatral

La escena del teatro se puede leer como el núcleo en el que el texto, al convocar los sucesos entre los indios, se cita a sí mismo y provee a la estructura narrativa una estructura de **mise en abyme**. Muchas veces serán narrados, de diferente modo, fragmentos afinados de la historia que se cuentan. Otra cadena puede graficar esta operación recurrente:

TEXTO.....	→ REPRESENTACION TEATRAL.....	→ EL PUBLICO HACE TAMBIEN SU
(entendido como representación)	(se representa a los indios)	representación "sin darnos cuenta de que el público representaba también el suyo"

La información intertextual.

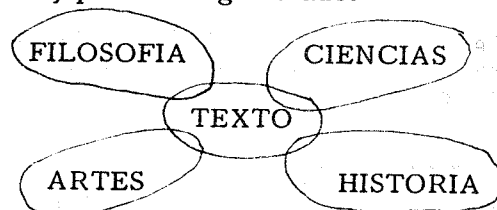
El texto histórico como referente

El texto inscribe un cuerpo ideológico, habla o discurre de las ideologías, pero las procesa a través de ciertas ideologías estéticas.

Si los textos incrustan ideologías en su trama, del mismo modo, la historia, se inscribe como un fragmento señalado por su presencia o su ausencia. Pensamos la historia como un proceso de discontinuidades, el que incluiría zonas de continuum y de confluencias, encuentros del texto con la historia entendida como proceso que da cuenta de lo empírico, del estado de las ciencias y las ideologías. Marcas que significan, serían además esas zonas del paso de la historia, que el texto no inscribe.

Nos preguntamos porqué la ficción elige contar ciertos espacios de la historia, recortar lo real de esta manera, y estas preguntas forman parte de estas otras lecturas que hubiera sido posible hacerle al texto.

Si textualizar es hacerle preguntas a un texto para desatar la producción de sentido, preguntar acerca de las ausencias produce también la expansión de su polisemia. La vida social como posible zona ausente o rozada en sus límites por la escritura, no se incrusta directamente en el texto ni es reflejada por esta. Macherey habla de un texto como de un posible espejo deformante de la realidad. Es a partir de ciertas unidades discursivas, ideologemas, como la historia de las ideologías y la vida social se inscriben a partir de un diálogo con otros discursos. Pero se trata de una incrustación producida a partir de lo discursivo y puede ser graficado:



Bajtín es el que formula la idea de un texto integrado por materiales que superan los límites de la literatura. Se trata de una zona o anillo ideológico conformado por una pluralidad de materiales. En El Entenado, las discusiones de la España del siglo XVI se proyectan en los nudos centrales de este anillo ideológico.

Las huellas de esta discusión en España, lo que el texto recorta, podríamos definirlo en:

- I.1 La noción del otro en los españoles
- I.2 La noción del otro en los indios
- I.3 La noción del otro en El Entenado
- I.4 El otro es un monstruo

Hasta el momento de la conquista, los europeos se sentían una parte del todo, pero no habían hallado la complementariedad. Al descubrir a los indios, el español encuentra la totalidad de la cual él forma parte.

Es un momento en el que el esquema de la representación del mundo, inscripta en el imaginario social se revierte, ya no están los monstruos, pero ese algo u otro que reemplaza los monstruos adquiere sus propiedades, es monstruoso:

EUROPA

abismo
monstruos

EUROPA

algo/otro
monstruoso

La complementariedad se halla inscripta como posible ideología en la escucha de relaciones sobre los descubrimientos y el deseo de conocer al otro: (p.12) "Se hablaba de ciudades pavimentadas de oro

(...), de monstruos marinos, (...) a cada nueva relación (...) mis ganas de embarcarme se hacían cada vez más grandes". Se trata de partir en la búsqueda del otro, de lo conocido a medias, "lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación".

Las relaciones que el Entenado escucha, configuran un mundo casi alucinado, ciudades de oro, monstruos de piel pétrea y escamosa. Por otra parte, de las preguntas del Padre Quesada al Entenado sobre la vida entre los indios, se escribe un tratado breve, la relación de abandonado. Además de configurar un espacio en el que se incluye la figura del escritor en el texto, se configuran dos modos de recortar lo real, de aprender el mundo caótico en un principio y darle alguna razón. Estos materiales, el conjunto de relaciones escuchadas por el Entenado, la relación que Quesada escribe, habla de hechos antitéticos entre sí. Las primeras ofrecen un mundo fabulado, fantasmagorizado del otro; la relación de abandonado, construida con las respuestas del cautivo, se recorta como un modo racional de dar cuenta del otro.

Si relación significa también resumen, las dos operarían como elipsis de términos más vastos, como distintos modos de resumir lo real. Las relaciones que incluyen monstruos marinos y abismos prueban la lentitud de la ciencia y de los descubrimientos recientes en penetrar en los discursos de la vulgata y del sentido común del saber popular. La relación de abandonado, escrita por el Padre Quesada, inscribe la búsqueda de la complementariedad, del conocer.

Tratamiento transgresor del intertexto.

Intertexto ensombrecido

"(...) en el mar dulce que había descubierto, diez años antes el capitán, los cadáveres se dispersaron y se perdieron en dirección al mar abierto y hospitalario". Este lugar inscribe la huella de un diálogo con el discurso de la historia. Muestra el referente histórico: los tres navíos que bordearon la costa Norte en Uruguay donde los indios lo invitan a descender. Solís baja en una canoa y es muerto con alguno de sus compañeros, siendo sus cuerpos devorados por los indios delante de los ojos horrorizados de la tripulación que regresó a España.

Se recurre a lo que cuenta el discurso de la historia, que las crónicas recogen: la visión de los cadáveres flotando en el mar remite a "La verdadera historia de Nueva España" de Bernal Díaz del Castillo, donde en **La noche triste**, se relata la huida de Cortés y sus hombres de Tenochtitlán recuperada por los aztecas. En **La noche triste**, los cadáveres flotan y permiten pasar, como puentes, a los que esca-

pan de la ciudad, llevándose el oro. En El Entenado, los cadáveres de indios (p.96 y 116) "no habían abandonado esta vida, ni con miedo, ni con tristeza".

La transgresión se produce allí cuando debiera relatarse el horror de la muerte, que abunda en **La noche triste**. En El Entenado, el intertexto está ensombrecido, pero con espacios comunes a todas las crónicas de Indias del XVI. Quizás el espacio más señalado lo constituya ese viejo que escribe recordando lo que vivió en su pasado, del mismo modo en que Bernal Díaz del Castillo escribe su crónica, a los sesenta años, convocando su pasado y protagonismo como soldado en la conquista de México.

BIBLIOGRAFIA

- T. TODOROV, **La conquête de l'Amérique**, Seuil, 1982.
M. FOUCAULT, **"Les mots et les choses"**, Gallimard, 1966.
R. BARTHES, **S/Z**, Points, 1970.
M. STERN, "Prólogo al Limonero Real", de J.J.Saer, C.E.A.L.
N. ROSA, **Léxico de lingüística y semiología**, C.E.A.L.
M.T. GRAMUGLIO, **La filosofía del relato**, Punto de Vista nº 20.
P.MEDVEDEV, **Il metodo formale**
ALTAMIRANO/SARLO, **Literatura y sociedad**, Hachette
ALTAMIRANO/SARLO, **Conceptos de sociología literaria**, C.E.A.L.
B. DIAZ DEL CASTILLO, **La verdadera historia de la conquista de Nueva España**
B. DE LAS CASAS, **Brevísima relación de la destrucción de Indias**
R.BARTHES, **El discurso de la historia**, C.E.A.L.

"A MEDIO BORRAR": LAS FORMAS NARRATIVAS DE LO INENARRABLE

por Roberto Retamoso

A la memoria de Elina Busso

"Fijas, cerradas, las barajamos como naipes durante dos horas. Pasan de boca en boca, como consignas. Se han, como quien dice, pulido tanto, lo mismo que piedras, sus contornos son tan precisos, se distinguen tan claramente unas de otras, que es como si, en cierto momento, dejaran de ser historias, algo que ha pasado en el tiempo y en el espacio, para convertirse en objetos, en algas, en floraciones. Es fácil, porque ya están en el pasado. Pero lo que está ocurriendo en el tiempo, lo que está ocurriendo ahora, el tiempo de las historias en el interior del cual estamos es inenarrable."

Juan José Saer, "A medio borrar"

Todo texto actualiza una poética. ¿Todo texto actualiza una poética? La transposición sintáctica de la frase supone algo más que someter su enunciado a una supuesta prueba de verdad: convertir en pregunta lo que la frase, en principio, asevera, implica abrir con la interrogación un espacio donde las certezas pierden fuerza y las "cuestiones" se precipitan, en la perplejidad que despierta el azoramiento promovido por el desconocimiento del límite de esa precipitación.

¿Qué poética, cuál poética actualiza el texto? ¿Una poética universal que daría cuenta de todas las manifestaciones, actuales o virtuales, de su cuerpo de principios y preceptos? ¿Una poética singular, que diría con la forma sensible de las imágenes la manera como el texto ejecuta lo que el texto concibe como su propio programa -fatalmente irrepetible, inevitablemente diferente- de consumación escrituraria? ¿Qué tipo de conexión -inclusiva, disyuntiva, negativa, opositiva- implica la articulación de los interrogantes? ¿En qué registro situar: intra-textual, meta-textual, inter-textual o como quieran llamarse a cualesquiera de las categorías que intentan definir las fronteras del texto, la relación de su interioridad con su exterioridad, el lugar de su poética?

Y sin embargo, seguimos creyendo, a pesar de la explosión que origina su pregunta, que todo texto actualiza una poética. Quizás esa creencia se sostenga en el criterio elemental de "lo evidente", aunque las evidencias, se sabe, adquieren su entidad porque **son vistas**, lo que es decir, porque alguien las constituye como tales.

Admitamos, de ese modo, que un texto actualiza una poética. Admitamos, asimismo, que esa poética se enuncia en muchos casos como metaforización de su propio suceso: "el tiempo de las historias en el interior del cual estamos es inenarrable". Porque más allá de la vasta problemática que la interrogación del enunciado promueve, otra pregunta -otra lectura- se abre: ¿**de qué modo** el texto actualiza su poética?

Esa pregunta segunda, que asume ingenua o axiomáticamente la primera (en este caso no nos interesa la manera de dicha asunción), es la que determina la estrategia de nuestra lectura.

Esta estrategia optará, en consecuencia, por "sobrevolar" el texto antes que "remontarse" a las "alturas" de la especulación teórica; su objetivo no será más que el de indagar las formas de narrar lo que es, para el texto, el sentido, el modo y las condiciones de la narración misma.

* * *

Si hemos convenido, más allá -o más acá- de la problemática que la pregunta por la naturaleza de la poética moviliza, que **este** texto enuncia **poéticamente** el sentido de su propia poética, podemos volver sobre su literalidad para rastrear los lugares donde ella **se dice**:

"No es, compongo, me doy cuenta, ni el amor, ni la nostalgia, ni ninguna raíz elemental lo que convoca, brillantes, estas imágenes, sino el misterio del tiempo, del espacio, sus operaciones inertes, **den** sas, sólidas, más puras y más nítidas, más reales que nuestra adhe-

sión, débil, compongo, como la sombra, acribillada de luz, de un árbol sobre el río; y así de espesa."

Se sabe que de la interpretación a la paráfrasis hay una breve distancia por la que nos deslizamos constantemente, y a pesar de nosotros mismos, cuando intentamos leer. Y sin embargo, ¿qué otra posibilidad nos queda por fuera de esos vaivenes cuando queremos hacer de la lectura la experiencia de nuestro propio escribir sobre el texto? Fatamente apresados por esa ambivalencia, nos vemos obligados entonces a reproducir su letra, para intentar decir el sentido (conferido) que leemos.

Porque citamos, en primer lugar, para enunciar parafrásticamente: el relato acota su propia temática: lo que "convoca sus imágenes" es "el misterio del tiempo y el espacio, sus operaciones inertes". El relato (asevera) se constituye alrededor de una zona que desecha la efusividad lírica o la cosmovisión romántica -los campos privilegiados de la subjetividad unitaria y autosuficiente- para situarse en la territorialidad de lo que constituye, en primera instancia, el **sustrato témporo-espacial** donde la subjetividad adviene.

Coordenadas esenciales de cualquier especulación metafísica, el tiempo y el espacio, sin embargo, no se enuncian aquí como meros vectores que representan la dimensionalidad de un vacío a llenar; son, por el contrario, **operadores**. Porque en segunda instancia, el tiempo y el espacio son la condición de posibilidad del advenimiento de la subjetividad -y por ende de su correlato, la objetividad-, en la medida en que instituyen, a través del devenir (de sus operaciones), las formas cambiantes y evasivas de ese supremo conjunto al que llamamos "mundo".

Creemos que allí radica uno de los núcleos más significativos de la poética del texto. Si la imagen puede ser convertida en la forma de proposición, diríamos que la escritura debe consistir, inevitablemente, en la representación de ese eterno devenir que escapa, fatalmente, a toda posibilidad de fijación (de absolutización) ontológica.

Atravesado por el movimiento temporal y espacial, el conjunto inestable de todo lo que es, y en el que somos, se sustrae a la **perennidad** de lo estático para sostenerse en un puro presente que no admite ligazones temporales y espaciales; o dicho de otro modo, el presente evanescente que nos constituye en cada momento y en cada lugar, a lo único que puede remitir, como su alteridad, es al espacio irrepresentable de la nada.

Y sin embargo, el texto se propone como una narración, en el sentido estricto del término. Narración por ello paradójica, ya que

se trata de contar un relato en presente, aunque se diga que "el tiempo en que se está" es inenarrable. Pero esta inenarrabilidad acaso deba ser pensada como la imposibilidad del relato tradicional o clásico, que se sostiene en convenciones demasiado conocidas como para recordarlas. "A medio borrar" se construye en oposición a esas convenciones, y en esa construcción la narración consume su propio "imaginario" diegético: nuestra lectura consistirá, entonces, en indagar las formas narrativas de aquello que el texto enuncia como lo inenarrable.

* * *

El discurso que narra "A medio borrar", enunciado en primera persona y en presente, implica una representación, una "escenificación" del proceso de enunciación narrativa: su enunciado genera una posición axial -la del sujeto que narra- desde la cual se articula y se organiza el relato, como constitución de una espacialidad estructurada sobre espacios dobles o lugares duplicados. Esta espacialidad se despliega en la distinción (en la oposición) de una interioridad (la del sujeto) y una exterioridad (la del mundo representado) que se vinculan a través de la forma singular como el sujeto representa (enuncia) su visión del exterior que lo rodea.

Ese exterior -la "realidad" que discursiviza el texto- se percibirá como un espacio fragmentario, disgregado.

El fragmentarismo es el modo de ser de la realidad, y el tiempo y el espacio -las coordenadas esenciales que sostienen la representación del universo- serán en la textualidad del relato asimismo fragmentarios. El enunciado narrativo despliega una imagen del "cosmos" que deroga la representación unitaria o totalizante, ya que lo cósmico no es más que la yuxtaposición de fragmentos temporales y espaciales: de ese modo, en la imagen de mundo que el texto va conformando, la escritura se distancia de los cánones representativos de los modelos narrativos "realistas".

Por otra parte, el fragmentarismo de lo externo es un fragmentarismo inestable que siempre implica la posibilidad de una desintegración mayor, dada por el movimiento y el cambio: cuando algo -alguien- se mueve, se enfrenta al riesgo de desaparecer, de **borrarse**. Porque lo que es, lo existente, solamente tiene entidad en tanto que supone una suerte de presencia dada por lo instantáneo, lo momentáneo, concebidos como absolutización no sólo del presente sino además del tiempo: aquello que podría pensarse como absoluto no es lo que perdura a través del tiempo y del espacio -lo infinito entendido como sucesión ilimitada- sino que lo absoluto es, por el contrario, un punto fugaz donde el Ser pretende, vanamente, sustraerse

al movimiento inevitable del devenir temporal y espacial.

Semejante concepción de "la realidad" determina, según su lógica específica, la forma de su percepción. Por ello, el punto de vista del narrador no es panorámico, omnisciente, objetivo, ni mucho menos neutro: la visión que instaura el relato es parcial, subjetiva, esencialmente singular. Determinado por la posición y la visión singulares del mirar, lo mirado es visto, según la óptica con que se lo perciba, como un conjunto inorgánico de seres y de cosas: "A los dos costados del puente, agua. Más acá, a nuestra izquierda, en el gran espacio abierto frente al estadio de fútbol, carpas, un campamento, camiones del ejército, y **un desorden inacabable de objetos**: camas, roperos, retratos, sillas, ollas, carros, colchones, animales, hombres. El sol entibia ese hormiguero desmantelado."

* * *

La representación del mundo fragmentario se basa en una particular utilización de la gramática de la lengua en la que se enuncia el texto, como si fuera necesario producir mecanismos de fragmentación a nivel de las construcciones gramaticales para subrayar -y acompañar de ese modo- la construcción fragmentaria de lo representado.

En el plano de las articulaciones sintácticas, la fragmentación opera por fenómenos de distaxia, entendida como fractura de la linealidad sintáctica convencional, donde los segmentos de un enunciado son separados a lo largo de la cadena discursiva merced a la inclusión de sintagmas "catalíticos":

"Y después de doblar dos o tres veces, en completo silencio, en el cancel del crepúsculo, hacia las afueras del pueblo, adormecido más por el agua y por el atardecer que por el ritmo de los remos, sin ansiedad, sin euforia, diviso, por sobre la cabeza del hombre que se inclina hacia adelante, se yergue un momento y se inclina después hacia atrás, creciendo, aproximándose, único punto seco del pueblo a pesar de estar construida a la orilla del arroyo, sobre la barranca, nítida, compacta, con las ventanas abiertas, con alientos humanos que salen de ella aunque nadie sea todavía visible, separada del agua por muchos metros de tierra seca, en declive, un poco extraña para mí por el cambio salvaje del paisaje en el centro del cual se eleva, blanca, enorme, la casa."

De ese modo, la desarticulación de la linealidad sintáctica que produce la distaxia genera un efecto de suspensión, de dilación a nivel de la producción del sentido: el sentido parece que nunca termina de decirse, o al menos que nunca se dice definitivamente.

Junto con ello, la distaxia inscribe una **duratividad** en el enunciado que se corresponde con el uso que se hace en el texto del presente verbal y del gerundio, en tanto éste expresa coincidencia temporal respecto del verbo, extendiendo el alcance de su significación temporal: si el tiempo del verbo es el presente, la duratividad expresada por el gerundio refuerza el sentido de la temporalidad manifestada por el verbo. Esta relación se lee frecuentemente en la construcción compuesta por el verbo "estar" acompañado por gerundio: "Cuando estamos dejando atrás el puente...", puesto que el gerundio confiere a la frase verbal en que aparece un sentido general de acción durativa, cuyos matices dependen de la naturaleza del verbo que la precede.

Sin embargo, en el caso del verbo "estar" se produce generalmente la prolongación de la "acción" sin matices especiales, lo cual se hace evidente en los casos donde se lee prácticamente como verbo no-copulativo. Esa posibilidad se patentiza cuando el verbo aparece desgajado de la construcción verbal:

"Ahora estamos en la punta sur de la ciudad...", donde "estar" mantiene su sentido primigenio de presencia o permanencia, confundiendo su significación con la del verbo "ser" como manifestación de lo presente: si puede llegar a leerse esa sobreimpresión de sentido, ello se debe a que "estar" representa el **modo de ser** del sujeto, consistente en estar/ser en un lugar y en un momento. La subjetividad supone una pura presencia en el tiempo y el espacio, que se borra en la medida en que se introduce el devenir y la movilidad.

* * *

Así como la linealidad de la sintaxis aparece fracturada, también se muestra fracturada la linealidad de la cronología, del tiempo "objetivo" representado por el texto, ya que la historia narrada implica momentos discontinuos entre los cuales quedan "vacíos" temporales, "elipsis" diegéticas que agrietan la "sustancia" fáctica de la narración. Por otra parte, si bien la historia narrada supone una sucesividad, un desarrollo consecutivo de sucesos acaecidos a lo largo de tres días, la narración se sostiene en un presente constante como forma verbal del enunciado.

Ello genera como efecto de sentido la sobreimpresión de un presente continuo como realización del "discurso" sobre la sucesividad discontinua de la temporalidad de la "historia", provocando la lectura paradójica de **una cronología enunciada permanentemente en presente**.

Ese presente que no intenta eliminar la sucesividad de los hechos

narrados se convierte en un presente "traslaticio" que **adopta la función diegética propia del pretérito** en la narración de tipo realista; desplazada la función diegética del pretérito al presente, éste no se leerá como un simple momento en el orden temporal: supone, por el contrario, el modo de enunciar el devenir constante en el tiempo y el espacio. El enunciado narrativo se construye entonces en esa paradójica utilización de la temporalidad verbal, espacializando la dimensión presente del tiempo como forma de narrar el fragmentarismo de la temporalidad cronológica.

Reverso y parodia pero también exacerbación del gesto representativo que pretende situarnos ya no frente al espacio ficcional sino en su propio interior, el relato en presente genera una legibilidad (y una legalidad) donde se conviene que se narra una sucesividad de hechos. Sucesividad que, como se dijera, se lee como discontinua. Por ello, a nivel de la articulación de la "historia", muchas veces no hay transición entre el enunciado de un hecho al enunciado de otro hecho, puesto que generalmente éstos se enuncian sin establecer vínculos de relación (de causalidad) diegética. En muchos casos se introducen personajes o situaciones sin el protocolo habitual de presentación o introducción de "motivos" propio de la narración tradicional, que configurarían la trabazón "lógica" y por ende "sintáctica" del material narrativo. Ello supone, en tales casos, un efecto de sorpresa generado por la irrupción no anunciada de las secuencias sucesivas:

"... acostumbrado al error, a punto de irme, con la valija preparada al lado de la cama, el pasaje del avión, el desgaste, advierto que no haber reconocido en la esquina del banco al pintor que Héctor me ha presentado ayer, fugazmente, en el restaurant, demuestra que ser tomado por el que soy no es concebible más que como duda y error. Sacudo la cabeza, riéndome; trago el bocado. **El taxi se detiene antes de llegar al puente, cuando el policía parece querer separarse de la garita** y hacerle alguna seña."

En el plano gramatical, este tipo de recursos supone la utilización de artículos determinados en lugar de indeterminados o indefinidos para enunciar sujetos y objetos imprevistamente. Ello implica, desde el punto de vista "pragmático", la presuposición (falsa) de que tanto el narrador como el narratario saben de quién o de qué se está hablando, como si compartieran la misma situación de discurso. Porque si el relato tradicional comienza una secuencia -sobre todo las iniciales- utilizando generalmente artículos indeterminados, para después especificar (determinar) los rasgos de los sintagmas nominales iniciales, aquí ocurre todo lo contrario: se introduce sorpresiva-

mente el personaje (el sujeto) por medio de artículos determinados, y solamente a posteriori se lo determina (se lo semantiza) mediante una serie de procedimientos anafóricos.

Desde esa perspectiva, muchas ocurrencias del enunciado narrativo en la forma invariable del presente suponen un acto de resignificación del texto, instaurando una modalidad no lineal en la producción del sentido, cuya configuración podría representarse como una construcción por estratos que se van superponiendo para instituir nuevos valores en los estratos anteriores, merced a operaciones de tipo anafórico.

Los procedimientos de anaforización también se actualizan cuando se conectan, retroactivamente, dos enunciados distantes entre sí; por tal razón, a nivel de las articulaciones textuales (suprasintácticas) se lee el mismo procedimiento de articulación fracturada que se observa en los casos de distaxia a nivel de las estructuras oracionales (sintácticas), en una suerte de correspondencia que permitiría postular la naturaleza asimismo "distáxica" de aquello que leemos como la "sintaxis" narrativa.

En este plano, el adverbio "ahora" opera no sólo como anáfora en sentido estricto, sino también como conectivo a nivel textual (articulando estructuras oracionales) y simultáneamente como lexema de manifestación de "cohesión semántica" a nivel de la enunciación de la temporalidad del relato.

Ahora bien, más allá de ese registro al que podríamos denominar "microsecuencial", pueden reconocerse secuencias narrativas mayores (por ejemplo lo que corresponde al relato de cada uno de los tres días), en un registro al que podríamos denominar "macrosecuencial". Nuevamente, en ese registro más amplio, las secuencias no están articuladas a nivel de la "causalidad" diegética, ya que se presentan quebradas, fracturadas, en su articulación. Esa articulación que vincula, a través del hiato, dos secuencias mayores, se basa en ciertos mecanismos de repetición que reproducen, en términos similares, el sintagma inicial de la secuencia previa:

"Ya querrás tener hijos, alguna vez, con alguien, digo. Me dice que ella también irá a la estación, pasado mañana, a las doce menos diez, para despedirme. **Y ahora estoy acostado, fumando: veo por la ventana el cielo azul, frío, y un rayo de sol en el que brillan un millón de partículas, atraviesa el vidrio para inscribir un círculo en el parquet.**"

De este modo se pasa sin transición del relato del último hecho de un día al relato del primer hecho del día siguiente, que reproduce el hecho inicial narrado en la "macrosecuencia" anterior.

No obstante ello, la repetición se inscribe en una perspectiva dual que potencia el sentido del sintagma repetido: el retorno de lo dicho significa no sólo la persistencia (la recurrencia) de un suceso ya enunciado, sino también la condición de posibilidad de los nuevos sucesos que habrán de significarse en enunciados posteriores; en otras palabras, el relato todavía por venir.

Sostenido en un presente perpetuo, el discurso narra de ese modo la sucesividad discontinua de los hechos que configuran la historia relatada.

* * *

En la representación que posibilita el advenimiento del discurso, lo mirado se conforma como espacio objetual: los objetos constituyen los elementos de un vasto conjunto (el espacio) donde asumen valor signifiante, porque el espacio "significa" fragmentación y desorden.

Esa representación del mundo como espacio objetual -representación que duplica en rigor el juego de la representación- supone por un lado la minuciosidad en la descripción de sus elementos, y por otro la intensificación de la orientación "referencial" de la palabra, que nombra las cosas a través de un prolijo trabajo de enumeración, como medio de significar la realidad caótica:

"Me ciñe, innumerable, la ciudad. Es más que las veredas anchas, grises, por las que camino, más que las vidrieras de los negocios, abarrotadas, diversas, que voy flanqueando, que la gente que viene caminando en dirección contraria por la misma vereda, por la vereda de enfrente, que pasa al lado mío rozándome levemente, que cruza la calle, que se para frente a las vidrieras y los quioscos de cigarrillos, que me mira pasar desde el interior de los bares, que pasa manejando automóviles, más que las casas amarillas, blancas, grises, de una o dos plantas, y que los ómnibus y los coches que se amontonan en las calles principales y esperan la señal de los vigilantes, con el motor en marcha..."

Ya se ha señalado que la representación generada por el enunciado se basa en una particular sintaxis, caracterizada por sus mecanismos de distaxia. Por otra parte, a nivel semántico, las relaciones que se establecen entre las unidades y conjuntos lexicales son de contigüidad en muchos casos, de ahí que las "figuras" que se privilegian en la configuración semántica del enunciado sean la sinécdoque o la metonimia, en el sentido de Jakobson.

Por ello, la expansión y la fragmentación sintáctica sostiene la combinación por "contigüidad" de unidades lexemáticas que pertenecen a un "conjunto", aunque ese conjunto nunca se represente como

tal por medio de una "única imagen": se representan, en todo caso, partes, fragmentos de esa imagen que la lectura va reconstruyendo en consonancia con la lectura de la representación fragmentada de la totalidad universal.

El mismo procedimiento que se utiliza para representar los objetos se utiliza para representar los personajes (los sujetos):

"En el sol de la siesta, una cabeza más alto que yo, las manos separadas del cuerpo, la cara oscura, bajo la visera, el cuerpo abierto por el sobretodo marrón que ciñe la bandolera, las piernas abiertas, el policía, por estar fuera de mí, parece como más nítido, más perfecto."

Si la representación es la textualización del "punto de vista" del narrador, la minuciosidad de su mirada se va inscribiendo como una "microscopía" discontinua que se desplaza, constantemente, por la infinitud del universo, constituyendo finalmente a esa infinitud universal como campo escénico. En ese proceso, las ventanas o el cuadro pueden leerse como el marco que sitúa una visión en perspectiva: "El cuadro blanco, a lo lejos, es, como quien dice, como una ventana desde la que se estuviese viendo el amanecer."

En ese plano, resulta significativo el papel que puede jugar la imagen como objeto de la mirada. En muchos casos la imagen devuelve a la mirada la imagen propia: al mirar las fotografías, al mirarse por televisión, las fotografías o la pantalla de televisión duplican, a la manera de un espejo, la imagen del sujeto.

Si el sujeto puede verse, en ese acto parece desdoblarse; o mejor, se desdobra en la medida en que su mirada se encuentra con su propia imagen. Pero esa propiedad de desdoblamiento se proyecta además en otra dirección, la que conduce al lugar de **su doble**, su hermano mellizo.

* * *

A lo largo del relato, el hermano mellizo (El Gato) del narrador (Pichón), actúa como su doble. El Gato siempre es confundido con su hermano, estableciéndose entre ambos una relación de tipo especular:

"Ahora abro el cajón del escritorio del Gato para dejar la nota y veo la fotografía: ahí estamos, en mangas de camisa, sonriendo a la cámara, a los seis o siete años, el Gato o yo, porque ya no se sabe quién de los dos es el que aparece..."

La confusión deviene tanto a nivel de la mirada propia como a nivel de la mirada de los otros. Cuando Pichón es visto por los otros, le hablan del Gato -donde la relación establecida entre ambos es

de contigüidad- o bien lo confunden con el Gato -donde la relación establecida es de semejanza. Por asociación o sustitución, sus imágenes se confunden en la medida en que se ven idénticas. El mismo y el otro operan como los términos de una relación especular y desdoblada que anula las diferencias, puesto que la imagen reproduce, en el doble y desde el doble, el rostro duplicado del sujeto. Por ello el narrador se dice como otro respecto de su hermano mellizo aunque en definitiva vacile o dude en la enunciación de la diferencia: el límite, la línea que debería dividir sus lugares tiende asimismo a borrarse.

Los dos rostros -el rostro- del sujeto solamente pueden sostenerse en su dualidad en tanto que la escisión (virtual) que los separa se inscriba como separación de lugares diferentes, que encuentran las formas de su "tematización" en la espacialidad que genera el relato: las dos camas en el dormitorio, los dos escritorios en el cuarto de trabajo frente a las dos ventanas, la casa de Santa Fe donde está Pichón y la casa de Rincón donde está el Gato. A pesar de ello, el Gato nunca es representado directamente en el texto, ya que funciona como el término ausente a nivel de la representación. Por ello es aludido por el discurso en estilo indirecto de los otros personajes, o por el discurso del narrador, pero en tanto que protagonista ausente, no-presente, a nivel de los hechos relatados.

Esa relación binaria (término presente/término ausente) es lo que inscribe los dos polos de la subjetividad duplicada: siempre se trata de posiciones correlativas, que determinan y constituyen las ubicaciones de Pichón y el Gato en el marco de una "estructura" tópica.

Esa estructura instauro incluso una ley, que establece junto con la partición de los lugares la imposibilidad del encuentro entre ambos: por tal razón, los viajes que realizan no son más que una especie de "conmutación" dentro del sistema regulado por el principio de presencia/ausencia.

Si ese principio es el que permite el juego de "reflejos" en el que el sujeto se autorrepresenta, la entidad de ambos personajes se "desustancializa", en la medida en que se inscriben como "posiciones" formales que actualizan manifestaciones actorales que tienden a confundirse constantemente. Sin embargo, esa interpretación "accidental" no sería más que una formulación "metalingüística" de la estructuración (tópica) del sujeto: desde otro punto de vista, podría decirse que Pichón/El Gato son los nombres que instituyen lo mismo y lo otro, el sujeto y su doble, articulados en su diferencia desde una discursividad que insiste, en su irresoluble ambivalencia, en escribir y borrar al mismo tiempo la duplicación especular de sus imágenes.

* * *

Dice Pichón: "De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrar-me."

Porque **ser** -o el modo de ser del sujeto- es **estar** en un lugar y en un momento: la subjetividad se concibe como pura presencia momentánea, que tiende a distinguirse -a borrarse- en la medida en que se introduce el movimiento. Junto con ello, ese estar-en-presente del sujeto supone la precariedad de la relación inestable con su doble, al hallarse constantemente amenazado por el riesgo de la borratura de sus límites, lo que implica, además, el riesgo mayor de su dilución como sujeto.

Si todo es un puro presente que impide fijar la entidad sustantiva -ontológica- del mundo percibido y del sujeto percipiente, todo está **a medio borrar**.

Significativamente, el sitio donde se representa con mayor patetismo esa precariedad del sujeto es la narración del acto de escribir la carta que dicta Washington:

"Y yo mismo, en el momento en que comienzo a golpear, vacío de prevención, despecho, miedo, indiferencia, dedicado sencillamente a escribir, me suspendo, borrándome, sin ser yo, y teniendo, por un momento, si no la posibilidad de ser otro, la certeza, por lo menos, de no ser nadie, nada, como no sean las frases que vienen de la boca de Washington y pasan a través de mí, de mis brazos, salen por la punta de mis dedos y se imprimen, en el papel acomodado de la máquina."

La escena teatraliza el trabajo de la escritura en el que el sujeto se subsume, borrándose: de una manera borgeana, el advenimiento de la letra conlleva la disolución del locutor del enunciado, como si su "ser-en-el-texto" implicara ya no la negación de su estatuto "sustancial", extra-verbal, sino la negación de su propia entidad discursiva; en otras palabras, la negación de su ser de lenguaje.

Por otra parte, lo que se escribe es en rigor una reescritura -una traducción- que se lee simultáneamente como representación y como exhibición del quehacer productivo que va generando el 'cuerpo' del texto: el texto habla de la producción de un tejido, de una trama, y al mismo tiempo presenta, exponiéndola, su propia factura. Expone su propia factura, porque al fragmentar las secuencias frásticas que escribe el sujeto, exhibe la repetición y supresión de esos fragmentos textuales como una puesta en escena de los mecanismos que inscriben los signos gráficos sobre el papel, representado por los espacios en blanco que separan las secuencias repetidas (reescritas):

"Una buena obrera una buena obrera no hace con el huso más que cinco una buena obrera no hace con el huso más que cinco puntos por minuto más que cinco puntos por minuto coma más que cinco puntos por minuto coma por minuto coma mientras que ciertas máquinas circulares mientras que ciertas máquinas circulares de tejer hacen treinta mil en el mismo tiempo treinta mil en el mismo tiempo "

Allí el blanco deja de ser nombrado (como ocurre a lo largo del relato) para ser **mostrado**: es el lugar privilegiado donde el texto muestra la blancura del espacio vacío en el que se practica la inscripción significativa. Pero lejos de leerse como simple reflexividad de la escena donde la práctica escrituraria intenta colmar con sus trazos un vacío a poblar, el blanco que exhibe el texto se lee por sobre todo como la irrupción **inenarrable** de la Nada.

De esta manera, la nada irrepresentable se muestra como el sitio en el que la palabra cesa de operar, al enfrentarse con el lugar irreductible de su negación absoluta.

Ni ausencia ni silencio -los nombres que podrían sugerir el sentido que diría la elisión del sentido- el blanco de los lugares vacío exhibe los hiatos que fragmentan, en una correspondencia absoluta, al objeto del enunciado (el mundo), al sujeto del enunciado (el narrador) y a la composición (escritura) del enunciado, que narra el proceso de borramiento universal en el cual, y frente al cual, se constituyen las formas del relato.

* Este trabajo es la versión corregida de una clase dictada por el autor en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario. El mismo fue inspirado por el seminario sobre "Nadie Nada Nunca" que dictara Nicolás Rosa en 1981, para un grupo de graduados de dicha Facultad.

NOTAS SOBRE LA GRAMATICA UNIVERSAL

por **Marcela M. Bassano**
Patricia G. Rogieri

Puede parecer ocioso en 1986 precisar la gramática universal (GU) como constructo teórico; sin embargo, más allá de la bibliografía de cuño generativo y fuera de este campo, las críticas giraron al rededor de dos ejes que, por ser "externos a la teoría" y basarse en presupuestos no válidos dentro de ella, clausuraron toda posibilidad de discusión teórica, si entendemos teoría en sentido popperiano¹. Uno de los ejes se conformó a partir de la asimilación de la GU a lengua universal, y fue esta operación la que condujo, sin reflexión alguna, al rechazo de la teoría; el otro, cuando se la estigmatiza como inadecuada a partir de la "imposibilidad de dar cuenta de los datos lingüísticos y por ende, de las diferentes lenguas".

La lectura sustancialista implicada en el enunciado enmascarado de analiticidad "La GU es la lengua universal" provoca la pérdida del status teórico de ambos conceptos. El aditivo "universal" a "lengua" genera dos errores que se relacionan causalmente. Primero: la unión de los dos conceptos (entendidos como constructos teóricos) no da como resultado uno nuevo simplemente porque proceden de teorías diferentes. Mientras que "universal" proviene del generativismo, "lengua" proviene de la lingüística saussureana. La atribución hace entonces que este último se utilice ahora en sentido corriente (quizá como lo que vulgarmente denominamos lenguaje). Segundo: así entendida, "lengua universal" contamina (por asimilación) a GU haciéndole perder su carácter de postulado teórico de la gramática generativa.

El tratamiento que hace Chomsky de la GU puede parecer reiterativo, pero una lectura atenta revela lo que por otra parte, constituye el procedimiento típico de la escritura chomskyana; trabajar sobre un concepto en sí mismo y a la luz de los estadios de la formulación teórica. De este modo proponemos un recorrido de lectura articulado en tres núcleos que pueden relevarse en **Aspectos de la teoría de la Sintaxis** (1965) -TN-, **Ensayo sobre forma e interpretación** (1977) -"bisagra" entre T.N. y T.N.A.- y **Lectures on Government and Binding** (1981) -T.N.A.-, si bien en el resto de sus trabajos se leen acotaciones y expansiones que forman parte del procedimiento mencionado.

Trabajar la GU en sí misma implica un desdoblamiento en partes complementarias. En el marco de un modelo de adquisición del lenguaje, por un lado, y en relación con la gramática particular, por otro.

En Chomsky (1965) leemos:

"La gramática de una lengua concreta debe ser suplementada por una gramática universal que explique el aspecto creativo del uso lingüístico y exprese las profundas regularidades que, por ser universales, no aparecen en la gramática propiamente dicha. Por tanto, es muy propio de una gramática tratar detalladamente sólo las excepciones e irregularidades. Solamente cuando es suplementada por una gramática universal da del todo cuenta de la competencia del hablante oyente la gramática de una lengua." (p.8).

El comentario es vacío. Sin embargo, esta cita, que funcionó como piedra de toque, generó lecturas que pecaron tanto de imprecisión como de desconocimiento. "Profundas regularidades" subyacentes conlleva la formulación de universales tanto sustantivos como formales. Resulta asombroso entonces, que desconociendo su carácter virtual, se haya interpretado "universal" como algo "fijo", con manifestación explícita y de modo idéntico en cada lengua (lo que posibilitó, entre otros, el paloteo de traducción mecánica y de lengua universal)².

La GU es una hipótesis acerca de la adquisición del lenguaje. Al no ser considerada como un sistema de principios que restringe la clase de gramáticas posibles se interpretó que el rastreo empírico en cada lengua conocida permitiría la formulación de principios universales. Con esta interpretación, la crítica no sólo cayó nuevamente en el error sustancialista sino también en el desconocimiento del hecho de que la gramática generativa se presenta como res-

puesta a la tradición conductista, y que una de las notas que la inscriben en este marco es la de postular la deducción como operación³. Es el establecimiento de los principios universales el que proporciona la medida evaluativa, y gracias al cual es posible tanto el conocimiento lingüístico como cualquier otro tipo de conocimiento que permita un avance significativo de la ciencia⁴.

Sin dejar de lado ni la validez ni el carácter de los universales, desde la semántica generativa, Bach propone una hipótesis más fuerte: la existencia de una base universal con reglas idénticas para todas las lenguas.

En esta propuesta no se encuentran refutaciones a la gramática generativa sino reformulaciones que, como tales, organizan un juego de equilibrio diferente entre y en los componentes del aparato formal.

En cuanto al problema de los universales, la diferencia (que convierte a la semántica generativa en variante notacional) estará dada en la direccionalidad de la relación universales-datos empíricos. Así la hipótesis es consecuencia natural del rol relevante otorgado a los datos empíricos⁵ y de la formulación cada vez más abstracta de la estructura profunda.

La preocupación manifiesta que guió a Chomsky a pensar una gramática generativa transformacional desde la aparición en 1965 de **Aspectos de una teoría de la sintaxis** fue construir una teoría que pudiera explicar cómo un individuo expuesto a una experiencia fragmentaria y limitada adquiere el lenguaje seleccionando una de entre todas las gramáticas posibles. A partir de aquí cobra sentido entonces la postulación de una GU. Postulación que se mantuvo y mantiene sin sufrir modificación alguna. Lo que se produce es un desplazamiento del centro de interés de la teoría que nos permite leer tres estadios vertebrados a partir de un núcleo fuerte: la hipótesis de la GU.

En Chomsky (1965) -citado más arriba- se menciona a la GU sólo como punto de partida centrándose la atención en el componente transformacional. Pareciera que se relega la relación GU-Modelo de Adquisición y privilegia el eje GU-Gramática Particular.

Son los conceptos de "forma" y "función" los que permiten que **Ensayos sobre forma e interpretación** se constituya en "bisagra" entre dos formulaciones específicas; conceptos claves que importan dos aspectos de la GU: las restricciones sobre los componentes

y su organización, y las restricciones sobre la manera en que operan las reglas.

La serie de condiciones⁶ propuestas sobre el aparato formal persigue un doble objetivo: la simplicidad y la ampliación del carácter explicativo de la teoría.

De este modo el discurso chomskyano, al colocar el sistema de principios por sobre estos conceptos, mantiene en constante equilibrio los dos ejes mencionados y el aparato formal de la gramática es propuesto como la explicitación de la GU.

En la teoría modular presentada en **Lectures on Government and Binding** la mente es concebida como un sistema de módulos interactuantes. La GU, como hipótesis acerca de un tipo particular de mecanismo de adquisición de conocimiento es concebida también, como una gramática modular⁷ (sistema de principios interactuantes).

No vamos a presentar aquí la teoría de rección y ligamento, nos centraremos únicamente en el rol preponderante que cumplen la Teoría del Marcado y conceptos tales como "parámetro" y "experiencia" en relación con la selección de una gramática nuclear. A propósito de esto en Chomsky (1981) leemos:

"Retornando a nuestra teoría idealizada, (pero no irreal) de la adquisición del lenguaje, suponemos que el niño se acerca a la tarea provisto de una GU y una Teoría del Marcado que cumple dos funciones: impone una estructura primordial sobre los parámetros de la GU y permite la extensión de la gramática nuclear a la periferia marcada. La experiencia es necesaria para fijar el valor de los parámetros de la gramática nuclear".⁸

Acordamos que la noción de "sujeto" es universal. En caso de ser una lengua pro-drop (como el español⁹) la experiencia fijará, actuando juntamente con la Teoría del Marcado, el parámetro "sujeto" en valor no marcado.

Es cierto que cuando en lingüística leemos el término "experiencia" la mayoría de las veces nos sentimos inclinados a relacionarlo inmediatamente con el conductismo en el que se establece la serie experiencia-estímulo-respuesta, pero queda claro con lo aquí expuesto que dentro de esta teoría esa serie ya no puede sostenerse.

El hecho de que en Chomsky (1981) se siga trabajando en los dos ejes que determinamos inicialmente (GU-Modelo de Adquisición, GU-Gramática nuclear) no significa que el juego entre

ambos sea idéntico. En Chomsky (1965) el objetivo es explicitar la gramática nuclear, y es este objetivo el que lleva a desarrollar exhaustivamente el funcionamiento del componente transformacional, a tal punto que, cuando se concentra en la descripción minuciosa del sistema de reglas de la gramática del inglés, la hipótesis inicial parece velarse. En cambio, en Chomsky (1981) al ser la gramática nuclear consecuencia de la hipótesis fuerte, se borran los límites entre los ejes en tanto que Chomsky la concibe y trabaja en el marco específico de la GU como Modelo de Adquisición¹⁰.

Alternativamente operamos con dos variables: "lo manifiesto" y "lo encubierto", tratando de poner en escena la primera y hacer explícita la segunda. En este sentido es posible enunciar que fue la potencia de la hipótesis de la Gramática Universal (potencia que quizá en principio fuera desconocida por el mismo Chomsky) la que produjo el desplazamiento del centro de interés de la teoría erigiéndose como principio y fin de todas las especulaciones.

Octubre de 1986.

NOTAS

1. cf. Karl Popper: "La lógica de la Investigación Científica", Madrid, Edit. Taurus; 1962.
2. A propósito de esta interpretación, en el artículo "De la traducción" de Juan B. Ritvo leemos: "Una transformación invariante supone que una estructura formal-abstracta puede transponerse o trasladarse a dos secuencias formal-concretas lógicamente equivalentes. Así, más allá de cada lengua se postula un logos absoluto que pueda sortear, con éxito, la heterogeneidad de las lenguas.
(La distinción hecha por la lingüística transformacional entre estructura profunda y estructura superficial es, en última instancia, una respuesta al acontecimiento de la traducción y una negación de Babel.

La disparidad de las estructuras superficiales de las lenguas, oculta su acuerdo en el nivel profundo; es lo que dice la razón isomórfica para ocultar la heterogeneidad de cada lengua con respecto a las otras y a sí misma)." Revista Paradoxa, año I, n° 1, 1986, (p.p. 11-12).

La operación de lectura de Ritvo falla precisamente en el descentramiento de su lugar de constitución -sin que esto implique desconocer tanto la validez de la operación como su ingerencia en la producción del conocimiento. El riesgo: quedar atrapado, sea por desconocimiento de los operadores de la teoría referencializada, sea por la estrecha relación que los une a la hipótesis innatista, en una lectura sustancialista.

3. cf. Noam Chomsky: "Reflexiones sobre el lenguaje", Buenos Aires; Edit. Sudamericana; 1977; cap. 1.

4. cf. polémica entre Chomsky y Foucault "La Naturaleza humana: ¿Justicia o Poder?", Buenos Aires, Cuadernos Teorema.

5. "Primero (...), nadie ha descubierto jamás dos dialectos de la misma lengua que difieran crucialmente en cuanto a las reglas básicas. Segundo, la investigación constante y profunda de lenguas como el inglés ha dado lugar a la formulación de reglas básicas cada vez más abstractas y alejadas de la estructura superficial de las oraciones inglesas. (...) Tercero, la investigación de unas lenguas esclarece, a veces inesperadamente, el análisis de otras muy diferentes". Emmon Bach: "Nombres y Sintagmas Nominales" en A.A.V.V.: **Semántica y Sintaxis en la Lingüística Transformatoria** (comp. por Víctor Sánchez de Zavala, Tomo II) (p. 240).

6. Para las condiciones impuestas a las reglas cf. "Reflexiones sobre el Lenguaje" cap. 3, op. cit.

7. cf. Noam Chomsky: "Lectures on Government and Binding", cap. 1, Dordrecht; Foris Publications, 1981.

8. cf. "Outline of the theory of Core grammar" en **Lectures on Government and Binding**, cap. 1 op. cit. (Traducción realizada para uso interno de Cátedra por Marcela Bassano).

9. Diferente del caso de lenguas como el francés o el inglés en las que el sujeto ocurre obligatoriamente.

10. Hacemos especial hincapié en "como". Subrayamos que es a partir de "El Lenguaje y el Entendimiento" donde Chomsky, cada vez que se refiere a la gramática universal la remite directamente a Modelo de Adquisición.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

CHALMERS, Alan: **Qué es esa cosa llamada ciencia**, México; edit. Siglo XXI, 1985.

CHOMSKY, Noam: **Aspectos de la teoría de la sintaxis**, Madrid, Edit. Aguilar, 1970 (ed. orig. 1965).

Lingüística Cartesiana, Madrid; Gredos; 1969 (ed. orig. 1966).

EL lenguaje y el Entendimiento, Barcelona; Edit. Seix Barral, 1980 (ed. orig. 1968)

Reflexiones sobre el Lenguaje, Buenos Aires, Edit. Sudamericana; 1977 (ed. orig. 1975).

Diálogos (com Mitsou Ronat), Sao Paulo, Edit. Cultrix, 1979 (ed. orig. 1977). (hay versión en español)

Ensayos sobre Forma e Interpretación, Madrid, Edit., Cátedra, 1982 (ed. orig. 1977).

Reglas y Representaciones, México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1983 (ed. orig. 1980).

Lectures on Government and Binding, Dordrecht, Foris Publications, 1981.

La Naturaleza Humana: ¿Justicia o Poder? (Polémica con Foucault) Buenos Aires; Edit. Cuadernos Teorema, 1976.

JAKOBSON, Roman: **Ensayos de Lingüística General**, Buenos Aires, Edit. Sudamericana-Planeta, 1986.

POPPER, Karl: **La lógica de la Investigación Científica**, Madrid, Edit. Taurus, 1962.

A.A.V.V.: **Semántica y Sintaxis en la Lingüística Transformatoria**, Sánchez de Zavala (comp.) Tomos I y II, Madrid, Edit. Alianza, 1976.

ESCRITO SOBRE BLOYD

por Rubén A. Chababo

Escribir para perdurar, o en todo caso para no olvidar, insistir en la empresa de la conservación y pensar en otro espacio que no sea el carnal, remite en Bloyd, insalvablemente, a la posibiliad del fracaso y la pérdida.

Pérdida del cuerpo y con él de su historia. Aquel que no es retenido más allá de lo que el lenguaje puede como atadura, está sujeto a la evanescencia, al olvido.

En Bloyd, cuerpo carnal y cuerpo textual se ensamblan, se confunden, se doblan, son, en definitiva, una misma y sola cosa.

La Madama, regenta del lenocinio, mujer que ampara y protege a Bloyd, que permite mediante el guiño su ingreso al prostíbulo y acuerda y concede a esa entrada el carácter de lo bendito, dictamina y sentencia

Escribid en la piel y sereis recordadas
más allá de vuestras sepulturas...

Para poder perdurar, sobrevivir en la carne de la memoria, entonces, habrá que exponer el cuerpo, su textura, hacerlo materia en donde la inscripción se expanda, deje sus marcas, la forma y el límite de su travesía. Los cuerpos en Bloyd, son cuerpos en donde se escribe y en donde se lee, a partir de los cuales se ejerce una resistencia, se combate el tiempo.

Ellos muestran su desnudez, expuestos a la visión, ofrecidos al ojo avizor, se teatralizan, se desplazan y cambian de espacios y alcobas, para poder en sus trayectos, ser atrapados por alguna de las voces que en la novela se tejen e interpolan. Buscan afanosamente una voz que los señale, para poder ceñirse, para historiarse. Parias de la memoria, su temor, es la condena a ser exilados del recuerdo.

Expulsados, lanzados a escena, anhelan grabarse, persistir, hacen del contacto con el otro cuerpo, un sitio donde fijarse, detenerse. Carecer de pasado, de biografía inscripta, los lleva a rebelarse contra esa intrascendencia, y para poder salvar las dudas y los interrogantes de esa ausencia, todo espacio se vuelve pulsable. .

Describí -se lee- minuciosamente la casa como alguien que además de habitarla ha fijado en cada ángulo la imagen de un pasado no existente en la memoria, sino en la desdicha de un deseo imposible de concretarse...

El lenocinio como "zona" permite aquello, es el lugar "donde las historias se vuelven creíbles", donde se desvanece la incertidumbre de una vida anterior dudosa y cuestionable.

Pero para ello, para superar la situación de imagen, de "fantasma", la condición que se postula, es la de repetir, multiplicar, describir minuciosamente los actos y los cuerpos

Cada vez con una fuerza idéntica a la pulcritud perfeccionada por los años de ascetismo, el joven consagra, asegura, garantiza, orienta ese punto terminal, sale a una hora exacta de esa prisión altamente vigilada y no pierde un minuto en descansar, dormir o contar historias, aunque sólo siente que no será olvidado por la muerte, si persiste

Repetir, consagrar, insistir, formas cercanas al ritual. Los personajes en Bloyd, o las voces en Bloyd, no desconocen la sacralidad de cada uno de sus movimientos, y lo no premeditado los pone al borde de una situación de peligro. Actos consagatorios, definitivos, ellos hacen la posibilidad de ser nombrados, Para ello, se levantarán las sábanas de los lechos por la madrugada, esperando, como Sonia, el instante en que la doble lengua a la que Bloyd pertenece, penetre con él en sus sueños y le relate las historias de amor y el crimen, señalándola a ella, en su constancia, como esperante.

Bloyd biógrafo -su condición de lector y escriba es uno de sus atributos-, posee también el ansia de ser biografiado, es más, la serie de historias que se traman en su entorno, por voces larvarias y ocultas, se trazan sobre su propia historia. Narrado por otros, la perduración es también su deseo

Por la expresión más que azorada o confidente o íntima, tratando de conservar una imagen frá-

gil pero recurrente, amaga ser evocado y contribuir con ello al brillo de su recuerdo...

Creador, inventor de historias, la idea y los proyectos de "hermanar" simiente y escritura, lo preocupan, lo inquietan. Si la lengua en Bloyd es doble lengua, lengua incontenible e imposibilitada para describir y nombrar, la homologación con la especie espermática, haría de ese fluir, no algo desbordante, sino también transmisible, una herencia.

Bloyd, una mano sobre el libro de tapas de cuero imaginaba el recorrido de la esperma y un gráfico particularmente ilustrativo donde el oído interno operaba de disparador estimulando la glándula pineal si el ritmo de las palabras recibido superaba la cantidad de pulsaciones del individuo.

Conciente de la fragmentariedad, de la dispersión, la fusión y el encuentro de los cuerpos actúan como posibilidad de continuidad. Contra la finitud, en opuesto lugar a la pérdida, la escena teatral, su mimética recomposición, y el prostíbulo como territorio de lo permisible, actúan como instancias de retención e infinitud.

Escribir sobre la piel, tatuar, no algo extraño, sino lo que ella como máscara oculta y sostiene, tallar, diseñar los relieves, leer la piel como un extenso pictograma y entender los gestos del "grafein" sobre el cuerpo de la amada, como la traducción de un movimiento hacia la permanencia. Lo que el Viudo dibuja, no es otra cosa que el cuerpo mismo, su propia duplicación, una sombra interior más fuerte, más vistosa.

Con los labios pintados la besaba dibujando su cuerpo interior, venas, sostén óseo, cartílagos. Labios como pinceles recorriendo de adentro hacia afuera y arriba, el contorno de aquella planicie.

Cuerpo papiro, cuerpo maleable. Sobre ellos se ejerce algo similar a una artesanía, sobre ellos se trabaja. Hay que imaginar en Bloyd una disposición de ellos, un dejarse estar, un extenderse.

Supé que una sola cosa había ganado -dice el Holandés errante- la certidumbre de tener grabados en mi cuerpo una sucesión de acontecimientos con letra microscópica, semejante a pequeñas cicatrices...

Cicatrices, señales, marcas del pasado, la historia de la herida, lo que ha persistido luego de lo fugaz, de lo pasajero, lo que no se borra, y lo que hace que ese cuerpo al mostrarse, confirme un rasgo del ayer, una sobrevivencia temporal.

Inscriptos y señalados, serán esos cuerpos la frontera por donde la historia pasará dejando las huellas de su transcurrir. El resto, será tarea de las voces, de las perdidas sombras y de la necesaria memoria.

SOBRE QUEVEDO

por Sergio Cueto

1. Transformación imaginaria

"Transformación imaginaria" dice la imagen de la metamorfosis, imagina la metamorfosis de cualquier decir. Lo que juega sobre la superficie de los versos, en su borde mismo, es la infinita reversibilidad de la figura, de la figuratividad; de la imagen humana puesta en el espejo y de esa otra imagen, retórica, que se llama tropo. Doble sentido necesario, si se lo piensa, porque se sostiene en la apuesta del reconocimiento. El "ese soy yo" del que se mira está en la definición que da Lamy de la figura: figurar el discurso, dice, es "darle los caracteres de nuestras afecciones"¹, jugarse por el reencuentro con nosotros mismos en el espejo de la motivación.

Pero son esos los lugares (comunes) que el madrigal de Quevedo, ligeramente, y sin dejar de sostenerse en ellos, desgasta y desarregla.

El "gesto hermoso" está en Flori cuando ella se lo mira en el espejo, cuando a ella se le admira, cuando se la ve admirado.

Cuando al espejo miras
el gesto hermoso, Flori, con que admiras

No hay figura, reconocimiento sino por otra mirada. Flori sabe de su belleza por la mirada que le devuelven el espejo y los hombres. Si se volviera no sólo privaría al mundo de su hermosura, sino a sí misma de ella, desde el momento que la belleza es para Flori la admiración de la mirada del otro. De modo que el cuerpo, la conciencia

del cuerpo son la imagen que se tiene de ellos: lo Mismo se funda en lo Otro.

A tal inversión se superpone otra: la de la jerarquía metafórica, la de la relación especular tierra-cielo. Aquella no refleja a éste, no es su doble degradado, degradación que exige (antes que permite) la hipérbole. El "gesto hermoso", "honra y gloria del suelo" (de la tierra), hace cielo del espejo:

Cuando al espejo miras
el gesto hermoso, Flori, con que admiras,
honra y gloria del suelo,
de espejo le haces cielo

El suelo funda ("hace") el cielo, especula la tierra.

Sin embargo hay una curiosa ambigüedad en los versos que siguen:

pues siendo como el cielo transparente,
a su luna, creciente
ya de esplendor, añades rayos rojos,
sol con tu cara, estrellas con tus ojos.

La figura no es constituyente, viene a "añadirse" al discurso no figurado, incorpóreo². Pero este discurso, sin embargo, así pensado, es la mudez misma: es el espejo que no refleja a nadie, la luna espléndida y muerta, el cielo "transparente", no escrito, cielo insuficiente que requiere de Flori, de la mirada que "añada" la luz (el sol, las estrellas: la figura) al esplendor mudo de su rostro³.

Se ve el carácter necesario de las operaciones retóricas que describimos. Flori, el "suelo", sólo puede dar la luz, donar su imagen o transformar en "cielo", por un olvido constitutivo: por olvidar que el gesto se funda en el espejo; por creer, imaginariamente, que es ella misma, Flori, el origen, la que dispensa su reflejo. Pero este olvido se instituye por un desplazamiento y una condensación de las relaciones en juego. La pareja "cielo/suelo" es recubierta por otra, también opositiva: "imagen/real". Flori puede donar su gesto, "hacer el cielo", sólo porque es lo "real"; inversamente, el espejo, el cielo, puede recibir el don sólo constituyéndose en "imagen".

Para sostener el carácter segundo de la figura respecto de lo real ha sido necesario poner al cielo como copia de la tierra (invertir el trayecto metafórico) y olvidar lo que dicen las primeras líneas: que el gesto viene a lo real desde su imagen.

El madrigal de Quevedo está construido sobre esa misma estructura especular de la que habla. Hay dos relaciones enfrentadas e indefinidamente intercambiables: cielo (espejo)/suelo (Flori), Flori (real)/espejo (imagen). Entre Flori-suelo y el espejo-cielo (es decir,

entre la cara y el sol, entre los ojos y las estrellas), así como entre los otros y Flori, están los "rayos rojos" ("miras", "admiras"), la mirada, que viniendo ya del espejo, del Otro que me ve mirando, ya de Flori, lo "real" que da su "imagen", se encuentra, se detiene por un instante, en el borde mismo, en la "luna" que, como una bisagra, condensa el paso (traslación, transformación) del suelo al cielo, de Flori a su imagen.

De modo que se abre, en el intersticio donde se juega la figura, una nueva diferencia: Luna (cielo)/Mirada (suelo); una distancia en la que proliferan los reflejos sin origen.

II. De la grave diferencia

Si el concepto -Gracián **dixit**- es una "remarca" de la escritura figuracional, si la retórica es el grado cero de la escritura conceptual⁴, habrá que leer, en esa **conceptualización** de la figura, no una sobredeterminación sino más bien un suplemento.

"A un retrato" dobla la conceptualización retórica poniendo en acto una retórica de la conceptualización, y especula en la verdad de la figura la figura de la verdad. Pero "A un retrato" enseña también lo que falta a toda agudeza: el fundamento (que la figura no es el fundamento); que el concepto estuvo desde siempre en la herida del tropo, abriendo el lugar donde el alma y el cuerpo juegan su destino⁵.

El topos al que va a hablar el poema es, se sabe, el **memento mori**. (Pero cuando habla, se lo verá, es para anunciar otra cosa. En efecto: "recuerda que morirás" se dice aquí: "lo que no deba olvidarse es que habrá sido la muerte").

En ese contexto, entonces, la imagen despliega su (reconocido) rostro. Condensada, explícita en el v. 5, la doble metáfora: "rosicler"=amanecer, juventud, vida; "nieve"=canas, vejez, muerte, se correlaciona con el simbolismo de los vv. 7-8: "luna"=noche, muerte; "sol"=día, vida. Pero lo que viene a remarcar esta figura, el "artificio conceptual" que "expande" el tropo, es la disemia de "luna" (astro y cristal del espejo) y el ya concepto "fementidas luces", que pone en juego la verdad (la verdad de la imagen, la verdad a secas), tema metafísico si los hay⁶.

El poema no deja de recordar ese **doble**, esa máscara que oculta su reverso: "fementidas luces", "de dos caras, cual traidor", "infiel", "espejo falso". De manera que los dos términos de las figuras: rosicler=juventud, nieve=vejez, están inestabilizados; una figura se vuelve en la otra⁷.

El concepto metafísico no borra la diferencia en beneficio de la semejanza. Los términos que asocia siguen siendo irreductibles, inconciliables, y es esa misma contradicción la que los hace inseparables, imposibles de pensar el uno sin el otro (el uno **a pesar** del otro).

La asociación provocada por una semejanza accidental de los términos en las figuras individuales, se vuelve necesaria unión de esas figuras en el concepto. Pero la unión es al mismo tiempo separación. El concepto está en ese borde, en esa "distancia", en el canto, el espesor del espejo-retrato, entre el anverso y el envés. El concepto es la "diferencia", el trazo del pincel, la línea que divide lo Mismo y lo Otro: vida/muerte (v. 3), rosicler/nieve (v. 5), luna/sol (vv. 7-8), traidor → admiración/amigo fiel → mirada (vv. 10-11). Esas oposiciones sólo son posibles, sólo se instauran a partir de la diferencia, esos términos sólo se enfrentan, pueden enfrentarse por ese borde que los divide para siempre⁸.

Pero la diferencia opera incluso en los términos mismos que se oponen. El "espejo falso" está partido a la mitad. En tanto espejo es "imagen verdadera" de lo que soy. Pero por ser imagen, la imagen que me devuelve es a la vez otra, diferente de mí, falsa, pero la misma, análoga a mi figura, mi rostro (reapropiación de la alteridad por la semejanza). En tanto falso, el espejo no es tal sino retrato. Y por ser retrato "doble", de doble faz, engaña, muestra y oculta, aparenta y esconde.

Las "fementidas luces" son tales, falsas, engañosas, porque hacen de la juventud vejez, de la dama muerte. Pero lo son porque son a la vez luces (rayos) de la luna y luces (colores) del pincel, porque son a la vez luces de un espejo y luces de un retrato.

Incluso hay (en los versos centrales, 7-8), velado, un quiasmo que arruina la simetría de los lugares que el trazo había separado. Si escribimos las oposiciones así:

vida/muerte	(v.3)
rosicler/nieve	(v.5)
luna/sol	(vv.7-8)
traidor/amigo fiel	
admiración/mirada	(vv.10-11)

se ve que la "luna", **faz** del espejo, del lado de la vida, la juventud, el engaño y la traición de la belleza, es en verdad el lugar de la muerte, el sepulcro, el desengaño. (Y a la inversa con el "sol", dorso de lo que lo eclipsa). Este cruce de un lado a otro del espejo **refleja** la inestabilidad de esos lugares y a la vez su mutua determinación, su imposible autonomía⁹.

Así, el problema de la verdad a secas es el problema de la verdad de la imagen (de la imagen de la verdad) y recíprocamente.

El espejo, por ser falso (por no reflejar mi rostro), es verdadero (refleja lo que en verdad soy). Soy aquello que no veo, que no puedo ver en mí sino a través de otro, sino por el rodeo de la imagen. Pero el falso espejo (el retrato) debe desocultar (mostrar) su verdad sólo ocultándola detrás de la apariencia. La verdad es un "eclipse", "fementidas" son las luces. Sólo puede concebirse la verdad como el **dorso** de la mentira: para verla hay que dar vuelta el retrato (pero se lo puede dar vuelta indefinidamente). La verdad está del lado de la "luna" (el reflejo, pero también lo nocturno, lo oculto, lo negado: el sepulcro y la muerte), de lo que recibe su luz del sol, el engaño; luz necesariamente **doble**.

Es que la muerte no tiene otra figura que la de la máscara. La muerte se disfraza, sólo se muestra ocultándose. La muerte no es el esqueleto.

En esto entró una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado y vestida y desnuda de todos colores. Por un lado era moza y por el otro era vieja. Unas veces venía despacio y otras apriesa. Parecía que estaba lejos y estaba cerca. Y cuando pensé que empezaba a entrar, estaba ya a mi cabecera.

Yo me quedé como hombre que le preguntan qué es cosa y cosa, viendo tan extraño ajuar y tan desbaratada compostura. No me espantó; suspendióme, y no sin risa, porque, bien mirado, era figura donosa. Pregúntele quién era y díjome:

- La muerte.

(...)

- Yo no veo señas de la muerte, porque allá nos la pintan unos huesos descarnados con su guadaña.

Párose y respondió:

- Eso no es la muerte, sino los muertos, o lo que queda de los vivos. Esos huesos son el dibujo sobre el que se labra el cuerpo del hombre. La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte. Tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto,

y la cara es la muerte. Y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo. Y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura. Si esto entendiérais así, cada uno de vosotros estuviera mirando en sí su muerte cada día y la ajena en el otro, y viérais que todas vuestras casas están llenas della y que en vuestro lugar hay tantas muertes como personas y no la estuviérais aguardando, sino acompañándola y disponiéndola. Pensáis que es huesos la muerte y que hasta que veáis venir la calavera y la guadaña no hay muerte para vosotros, y primero sois calavera y huesos que creáis que lo podéis ser" 10.

Ella estuvo desde siempre **detrás** de la vida, en la vida misma. Es lo que escapa a la **representación**, lo que la **representación** oculta debajo de sus máscaras, y en esas máscaras sin embargo se sostiene. Ella, la muerte, es lo que habrá sido para el que pueda no olvidarse de lo que no se ve: la fisiología corporal.

Tal irreductibilidad del concepto a la figuración se explica porque el concepto no es otra cosa que ese trazo, esa "grave diferencia" entre **esto** y **aquello**, lo Mismo y lo Otro. Es por la explicitación de esa diferencia que el texto se vuelve conceptualización del concepto (metafísico). "En distancia breve, diferencia grave", dice la definición que da el texto de la figura de Gracián. En ese acto se expresa la correspondencia que se halla entre los términos más alejados¹¹ (vida-muerte, verdad -no verdad (apariciencia), etc.). Tal agudeza "causa admiración" ("Si de dos caras, cual traidor, te admiro"), asombra a la vez que advierte ("como amigo fiel debo mirarte,/que desengaño da, si a pena inclina"). Dos proyectos barrocos, como se ve: sorprender y enseñar, la maravilla y la docencia.

Y si lo que asombra es que todavía así (en la paradoja y la contradicción) pueda encaminarse el alma, lo que el barroco enseña es que también así puede la retórica **desencaminarse**.

APENDICE

TRANSFORMACION IMAGINARIA

Cuando al espejo miras
el gesto hermoso, Flori, con que admiras,
honra y gloria del suelo,
de espejo le haces cielo;
pues siendo como el cielo transparente,
a su luna, creciente
ya de esplendor, añades rayos rojos,
sol con tu cara, estrellas con tus ojos.

A UN RETRATO

Que por una parte tenía el rostro
de una dama y por otra la figura
de la muerte

Espejo falso, que en distancia breve
diferencia tan grave el alma advierte;
pues que busca la vida y halla muerte
cuando sólo un pincel el pulso mueve.

El rosicler de ayer en blanca nieve
tus fermentadas luces hoy convierte,
y es tu luna sepulcro horrible y fuerte,
que a eclipsar tanto el sol infiel se atreve.

Si de dos caras, cual traidor, te admiro,
como amigo fiel debo mirarte,
que desengaño da, si a pena inclina.

Y si por parte de la vida miro
lo que tan firme me obligó adorar,
desengañame, y corre la cortina.

* * *

Venganza en figura de consejo a
la hermosura pasada

Ya, Laura, que descansa tu ventana
en sueño, que otra edad tuvo despierta,
y atentos los umbrales de tu puerta,
ya no escuchan de amante queja insana.

Pues cerca de la noche, a la mañana
de tu niñez sucede tarde yerta;
mustia la primavera, la luz muerta,
despoblada la voz, la frente cana.

Cuelga el espejo a Venus, donde miras
y lloras lo que fuiste en la que hoy eres;
pues suspirada entonces, hoy suspiras.

Y así, lo que no quieren, ni tú quieres
ver, no verán los ojos; ni tus iras,
cuando vives vejez y niñez mueres.

NOTAS

1. Cit. por Genette, G.: en *Figuras*, Nagelkop, Córdoba, 1970, p. 242.
2. El fin de la figura, se sabe, es "hacer sensible", corporizar. Sólo la expresión figurada tiene un cuerpo, es decir, una forma. El discurso no es cuerpo, carece de figura. (Cfr. Genette, op. cit., p. 232 y ss.).
3. "Transparente: fig. Que se deja adivinar o vislumbrar sin que se declare o manifieste". La paradoja del diccionario es la del discurso: sólo puedo hablar de la transparencia "en sentido figurado" y sólo puedo definirla con una "figura", o dando la definición de toda figura, porque, como el texto de Quevedo muestra, se puede dejar adivinar algo sin decirlo, pero sólo diciendo otra cosa (elusión-alusión), so pena de no hablar en absoluto. En fin, la transparencia del cielo, imagen ejemplar de la literalidad, está fundada en una figura: la "luna" blanca, inmaculada del espejo. Puede decirse, entonces: no hay discurso sin figura, transparencia sin cuerpo.

4. Cfr. Pelegrín, Benito: "La retórica ampliada al placer", en Rev. *Diwan*, nº 8/9, Alcrudo Editor, Zaragoza, Mayo de 1980, p. 48 y ss.

5. La metáfora es de Gracián. Cfr. *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso X: "No cualquiera semejanza (en opinión de muchos) contiene en sí sutileza, ni pasa por concepto, sino aquellas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc. Estas (dicen) son objetos desta arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza" (*Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1960, pp. 280-1).

6. Para el concepto y la poesía metafísicos, ver Navarro de Kelley, Emilia: *La poesía metafísica de Quevedo*, Guadarrama, Madrid, 1973.

7. Cfr. Pelegrín, op. cit., p. 72: "Llevados a sus últimas consecuencias, los presupuestos que subyacen al discurso de las *figuras graciosas*, hacen *equivoco*, a pesar de sus dificultades para ser asumido por la conciencia moral, un ideal de estilo y de vida, que escapa a las contingencias de la univocidad: 'La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces' (Discurso XXXIII). La luz no tiene aquí, evidentemente, la función discriminativa y tranquilamente optimista de la racionalidad clásica; es estallido, engeguencimiento, máscara". No debe dejarse de notar en Gracián, como en Quevedo, la referencia a la luz, al rayo partido (doble) de una luz engañadora-verdadera.

8. Cfr. en "Transformación imaginaria" la oposición luna/mirada como soporte de todas las especulaciones del madrigal. Y en "Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada", el límite, borde que separa lo exterior de lo interior, el pasado del presente.

9. Cfr. "Venganza...". La estructura quiasmática del último verso es el reflejo invertido del soneto entero.

10. "El sueño de la muerte", en *Obras Completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1958, pp. 177-8.

11. "De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos" (Gracián, op. cit., Discurso II, p. 240).

LECTURAS DE BAJTIN

ETUDES FRANCAISES 20, 1: BAKHTINE. Printemps 1984, Les Presses de l'Université de Montréal (Québec-Canada). Contient les siguientes artículos: **Bakhtine, sa critique de Saussure et la recherche contemporaine** (Marc Angenot); **Bakhtine et la question de l'idéologie** (Wladimir Krysin-ski); **Carnavalesque pas mort?** (André Belleau); **Critique de la (dé)raison polyphonique** (M.-Pierrette Malcuzyński); **Vers une nouvelle poétique** (Noël Audet); **Apprendre à écouter: le problème des métaphores musicales dans la critique Bakhtinienne** (Anthony Wall); **Critique dialogique et posmo-dernisme** (Kathy Sabo et Greg Marc Nielsen); **Quoi faire avec les mots dans le roman** (Christiane Warner); **Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain** (Javier García Méndez); **Bakhtine lecteur de Bakhtine** (Ginette Michaud).

Luego de precisar que la mayoría de los autores de los artículos que conforman este volumen pertenecen al Cercle Bakhtine de Montréal, André Belleau señala en la pequeña Presentación algo imprescindible para enten-

der la modulación que recorrerá los diversos textos: "... Creo que este número de **Etudes francaises** anuncia a su manera que ha llegado el momento de encarar la obra de Bajtín más como una fuente de inspiración, que como una 'grilla' o incluso un fin en sí". Indagar, entonces, la producción bajtiniana como un lugar de múltiples sugerencias para trabajar **hoy**, de ahí que el presente volumen podría titularse -según se indica- "Del buen uso de Bajtín", o "Bajtín: modo de empleo", o bien "Bajtín: aperturas y prolongaciones". Carnavalización, dialogismo, polifonía, interdiscursividad, así como el proyecto de una semiótica de las ideologías, son categorías a (re)leer desde una perspectiva **actual** que no sólo no evita el abordaje crítico (W. Kryszynski) y la polémica teórica (M.-P. Malcuzyński), sino que los promueve. La "consigna teórica" parece ser la de no interrogarse ya acerca de lo que Bajtín "quiso decir en realidad", sino antes bien preguntarse, más operativamente: "¿para qué sirve Bajtín?" (Malcuzyński). Comentaremos algunos puntos, sin procurar sistematizarlos ni reagruparlos, manteniendo su dispersión (su heterogeneidad) y sus aperturas diferenciadas.

La preocupación por la **contemporaneidad** ("estos tiempos posestructuralistas, ... posindustriales") subyace a casi todos los textos aunque no siempre adquiera una inflexión tan decidida y rotunda como en K. Sabo/G. M. Nielsen, donde el problema de la **posmodernidad** vuelve una y otra vez: grave problema, pues su demarcación implica simultáneamente una caracterización de su "opuesto" histórico, la "modernidad". Relectura "posmoderna" del principio dialógico bajtiniano: "... proponemos abrir una discusión sobre el principio dialógico, en un primer momento, en relación a los procesos normativos de la crítica del objeto cultural en particular y del imaginario social en general, y, luego, en lo que atañe a la novela contemporánea en tanto género literario en permanente transformación" (p.75). El principio dialógico deviene **crítica dialógica**, en un intento de reunir la pluralidad de la problemática bajtiniana: fenomenología, sociología, lingüística, teoría literaria, ideología, semiótica, reunión, claro está, no reductora sino integradora, que permitiría **hoy** nuevos modos de reflexión acerca de procesos también nuevos. La "novela posmoderna" (ejemplificada aquí con

el texto de Calvino **Si una noche de invierno un viajero**) presentaría algunos rasgos (problemáticos) tales como la postulación anti-mimética (anti-realista), meta-ficcional (auto-reflexiva o autonómica), y sobre todo escenificaría lo que la "crítica dialógica" considera un poner en tela de juicio "la verdad inmanente de la literatura" (p.82), la supuesta autonomía del texto (literario) con respecto a la economía de otras prácticas. Porque en lugar de estar situado en la conciencia individual (subjetivismo, individualismo solipsista propio de la "modernidad", a la que no sería ajena, por otra parte, la producción dostoiévskiana), "... el diálogo que se orienta hacia el exterior; mantiene relaciones estrechas con el otro, salvo que aquí, a través del otro, es el lector quien se encuentra siempre interpelado. La comunicación, que señala relaciones entre el autor, el narrador y el lector, permanece así ligada íntimamente a lo social" (p.85). Así, la "crítica dialógica" advierte que el dialogismo no es un principio inmutable, inmanente en un sentido estructural (estructuralista), sino que está "... íntimamente ligado a la polifonía, que se transforma en función de la evolución del imaginario social" (p.81). Este modo de operar de la "crítica dialógica" que, según se propone, abordaría objetos y procesos culturales a su vez atravesados por una radical dialogización, en un sentido amplio; es decir, este más allá del fenómeno novelesco, no puede dejar de recordarnos el párrafo final de "La palabra, el diálogo y la novela" (1966), donde Julia Kristeva advierte ya (habiéndose planteado, por otra parte, al comienzo del texto, un similar problema de **isomorfismo**) "... el interés del principio dialógico para un espacio de pensamiento mucho más vasto que el novelesco. El dialogismo, más que el binarismo, sería quizás la base de la estructura intelectual de nuestra época". Aunque citar a Kristeva en un marco teórico decididamente "anti-kristeviano", o si se quiere "pos-kristeviano", no deja de producir interferencias y disonancias (tal vez en el sentido bajtiniano).

Si hay algo que este número de **Etudes francaises** vuelve manifiesto es la radical **historicidad** que vectoriza toda lectura. El texto de M.-P. Malcuzyński inscribe así explícitamente una inflexión teórica que los otros

textos compartirían y que es inseparable de aquella de la contemporaneidad/posmodernidad: (re)leer (¿des-leer?) a Bajtín más acá/más allá de la lectura de Kristeva (de "Tel Quel" en general), en función de un problema muy preciso: el de la **socialidad** de los discursos, el de "la **socialidad de la materia cultural** que Bajtín nos compromete a elucidar" (p.55). En una tesitura decididamente polémica, la lectura kristeviana es vista como una operación de desalojo (vía interpretación psicoanalítica lacaniana) de toda la problemática social **interdiscursiva** que estaría presente en los escritos de Bajtín. Malcuzyński es clara: la noción de productividad (inter) textual, al constituirse **intra-textualmente**, sería una recuperación neo-formalista de Bajtín. La noción misma de **textualidad** se acercaría peligrosamente a la de **literariedad**, e incluso podría simplemente sustituirla en el vocabulario terminológico. "Hay una evacuación de todo lo que Bajtín/Medvedev criticaba a los Formalistas Rusos, sobre todo en lo que concierne a la omisión del conjunto de factores que permitirían interrogarse acerca de la socialidad de la escritura" (p.49). Aunque, desde luego, la crítica va más allá de Kristeva, en tanto apunta a todas las "... interpretaciones psicoanalizantes de las formaciones discursivas y de la producción cultural en general" (p.46); de ahí que el problema del **otro** (interlocutor, discurso, dice Malcuzyński) en la constitución interlocutiva de los discursos sociales deba leerse con minúscula...

Un epígrafe de Barthes: "Seríamos científicos a falta de sutileza" sirve a C. Warner para mostrar hasta qué punto la lectura bajtiniana de Dostoievski es un ejemplo de rigor y dinamismo en el tratamiento de su "objeto". Lectura ejemplar de un cuerpo que yace como metonímicamente disgregado en su operación: una oreja fina, atenta, móvil, perceptiva, sensible a todos los matices, al menor "desgarramiento", al menor "chirrido", al más pequeño "desacuerdo" entre las voces que surgen de la interacción discursiva¹: "Ser 'riguroso' en ciencias humanas significa guardar suficiente movilidad de espíritu para tener en cuenta no solamente las 'grandes líneas' que puedan esquematizarse, sino también todas las 'impurezas' de las que la exactitud 'científica' hace abstracción

(p. 98). Y es en esta perspectiva donde podemos leer el bello texto de Ginette Michaud, **Bakhtine lecteur de Bakhtine**, que cierra el volumen. Tal vez no sea azarosa su ubicación "final", ya que de algún modo "cuestiona", "deslee" **ad infinitum** las lecturas "anteriores" (y, por qué no, la nuestra), en una operación propiamente bajtiniana. Porque Michaud no interroga ya las grandes categorías teóricas producidas por Bajtín, sino que más bien procura **leer lo ilegible**, es decir leer el **texto Bajtín**, y preguntarse ante éste y el desplegarse de sus **efectos** en qué medida "... la teoría de la literatura pasa necesariamente en Bajtín por un acto de lectura" (p. 139). Lectura que más allá (más acá) de su sentido pragmático (comunicativo) representa para Bajtín, la **escritura** misma de la teoría.

La interlocución que se postula como fundante de todo enunciado encontraría un eco y trazaría un arco de **rebote** en el mismo Bajtín, en la medida en que éste **escribe (escucha) su propia lectura**: Michaud señala que "seguramente, en su Bajtín, Kristeva lee... a Kristeva (o a Sollers, o a su modernidad). ¿Pero es que acaso Bajtín hace otra cosa en su **Dostoievski** o en su **Rabelais**?" (p.138). Y se pregunta si el Bajtín-lector no deberá ser escuchado según "una articulación **inaudita**,... una atención distraída, flotante..." (p.139). La "teorización" bajtiniana, escribiéndose en torno a ese objeto nebuloso, fragmentario, inacabado ("monstruoso", dice Michaud, en su labilidad) que es el objeto literario, exhibe una articulación a su vez insuficientemente formada, opera **también** en un registro de inacabamiento (como las voces en Dostoievski, como los cuerpos en Rabelais). No se impone desde "afuera" (¿es que puede haber algo así como un "afuera" de la **cosa** literaria?), no habla ninguna violencia, no ejerce ningún poder: se dispone a escuchar y a **ser hablada**: la "teoría" aquí no se cientifica ni procura cientificar su "objeto", no intenta formalizarlo; antes bien, advierte Michaud, es la obra de Dostoievski la que deviene **forma** del discurso "crítico" de Bajtín. Al no proponerse ser un meta-lenguaje explicativo, la "teoría" se piensa aquí como un **pliegue** de la superficie textual analizada. Así, en este movimiento de indecidibilidad, Bajtín, minando toda teleología y toda unidireccionalidad prepotente (Discurso Crítico-que-va-hacia-su-Objeto), puede ser

leído por Dostoievski. Optar por la "pasividad" de la **escucha** es optar por la **lectura**, de modo tal que lo que estaría en juego en el **texto-Bajtín** sería precisamente esto: reverberaciones discontinuas que posibilitarían hoy "elaborar" una poética de la lectura, que sería al mismo tiempo una poética del ensayo crítico. Al arruinar todo circuito comunicativo, para dejar lugar a una cierta **intermitencia contra toda espera**, el **texto-Bajtín** se (des)anuda en una zona fluctuante, sin bordes (desbordada) donde se intercambian sin cesar la "escena crítica" y la "escena ficcional". Y este intercambio, siempre desplazado y desplazable, dice Michaud, es imprevisible en sus efectos: **inaudito**.

Luis Peschiera

NOTA

1. "Percibo con la vista, y presto muy poca atención al idioma en que me hablan, ya que sólo oigo **tonos** en las voces, y **ritmos** en el habla, yo no oigo idiomas; pero con la vista veo palabras y frases..." responde Gertrude Stein a su amiga Alice Toklas, privilegiando, esta vez, una operación simultánea: oír/mirar (**Autobiografía de Alice B. Toklas**).

LA POESIA DE ALBERTO GIRRI
Muriel Slade Pascoe
Sudamericana, Bs.As., 1986

Al margen de los riesgos que todo ensayo crítico sobre la poesía supone, y que no parece asumir, este libro se expone a fáciles, definitivos argumentos. Lo que ya se sabe y es ocioso juzgar: Análisis temático que deriva casi inmediatamente en simbólico: implícita aceptación de la unidad y permanencia, de la identidad del símbolo a lo largo de sus variaciones; jerarquización inteligible/sensible (sdo./ste.) supuesta en la estructura simbólica; reasunción de la diferencia en la síntesis superior del "sentido común", en la universalidad del mensaje; unidad, por lo tanto, de la obra -correlativa a la instancia del "autor", con todas sus implicaciones: conciencia, autoconciencia, libertad, "humanidad", "querer decir", comunicación, sentido único o primero, etc.- a través del tiempo y de su propio desarrollo; es decir, evolución continua (no discreta), racional (tanto "biológica" como "cultural"), y por lo tanto verificable, de la obra y del sujeto que la rige, y por lo tanto situable en la "Historia" y en la "Historia Literaria", contextualizable sin problemas. Olvido, por lo tanto, de lo que se dice "texto", reducido a "ejemplo", fragmentado para servir de "prueba" de lo que se quiere demostrar, del "tema" que se busca, porque es lo que hay que buscar, dado que estaba ya presente desde antes de todo comienzo como el "pensamiento del autor".

Pero lo que me parece central aquí es que lo que se analiza cuestiona precisamente los supuestos con los que se lo lee. No sólo reducción, entonces, sino desconocimiento, olvido del lector, a quien el texto desenmascara. Porque Slade Pascoe señala (y habrá que decir qué es lo que permite tal mostración) los "temas fundamentales" de la poesía de Girri: la soledad y la incomunicación, la degradación ética y la muerte, el tiempo y la eternidad; y los "problemas esenciales" de su poesía: la relación lenguaje-realidad, autor-obra, el signo poético, el arte y la historia del arte, la ética del artista y de la obra. Digamos: los temas y los problemas que ve sin leer.

La producción de Girri se divide así, por cuestiones prácticas, en tres períodos: 1) 1946-1955: poética testimonial, de la "mirada hecha voz"; poética de la **imagen**; 2) 1956-1963: el arte como rito, como **hecho**, medio de influir sobre la vida; 3) 1964-1985: el poema ya no como medio sino como bien en sí, como **cosa**, puro presente intransitivo. Tal periodización articula el problema del realismo más que la temática del tiempo, o mejor, el tema del tiempo está en función de las relaciones lenguaje-realidad, de modo tal que los cambios en la concepción de éstas llevan a modificar aquél.

En la "Introducción" un aserto guiará la exposición: "para este poeta el fondo toma precedencia a la forma: Girri afirma rotundamente 'que la técnica sólo importa como medio, y que el **Qué** es más que el **Cómo**'. Cree que lo que 'sustancialmente importa es el punto de vista sobre **lo real**, no la manera de realización' y comprueba que el objetivo del poeta de hoy 'no consiste en atender a que los significados extraen de la palabra su dignidad; al revés, las palabras obteniendo su dignidad de los significados'" (pp.15-16). Se dirá: aceptación acrítica de la palabra del autor (la autoridad), de lo que se puede llamar su "poética". Pero hay algo más: falta la pregunta por **lo real**: ¿qué es para Girri **lo real**? Interrogante que recibirá más de una respuesta, respuestas que destruirán la forma de la pregunta. ¿Qué es, para Girri, **lo real**? ¿El sdo., la "vida", el poema? ¿Cómo es eso de que el sdo. extrae su dignidad de la palabra? ¿Está el sdo. en algún **exterior** respecto de lo que lo vehiculiza? ¿Qué esencia sostiene a lo real idéntico a sí mismo por encima de las variaciones de la obra que lo señala? ¿La identidad misma, esen-

cial, de la obra? Porque las tres etapas repiten la relación, de modo que la última exige la relectura de la primera, diferente de sí misma. En efecto: ¿qué permite afirmar en la segunda etapa que Girri busca el hecho en sí, lo real debajo de lo aparente, al margen de las interpretaciones (p. 117), sino la puesta entre paréntesis de la tesis de la última etapa, según la cual la poesía muestra en su propia inestabilidad, en su propia ambigüedad, la naturaleza del mundo (p. 261)? ¿Qué autoriza a decir que la diferencia entre "facsimil" y "equivalente" es la que existe entre la apariencia, el perspectivismo de la interpretación y el "en sí" esencial (pp. 117-8)? ¿Qué, sino el cuidadoso gesto de no releer ese párrafo a partir del que más adelante define al "espíritu de la letra", a la esencia, no sólo como lo innombrado, lo que sería suficiente, sino también como perspectivo, plural en su significación (p. 183)? ¿Qué permite decir que "la poesía de lo que ya se sabía" es poesía de una esencia, la "naturaleza humana" (pp.216-7), sino la deslectura de ese fragmento? Si el mundo poético es más "real" que el mundo "normal" (lo real no es naturalista), si el arte le confiere significado al mundo (p. 218), y si lo real es lo que me afecta, me golpea, se apodera de mí (p. 223), ¿cómo sostener que no hay interacción entre la vida y el arte, que no hay efectos mutuos (p.175-6)? Una vez más: si la palabra no es símbolo sino realidad (p. 205) y el mundo ha devenido lenguaje y nuestra única realidad son las palabras (pp. 169-71), ¿cuál es la estructura capaz de describir esas torsiones?.

Los nombres de W. Stevens y de W. C. Williams, puntualmente citados, permanecen, sin embargo, fuera de la escena. Porque habría que preguntar, dada también la oblicua presencia de Pound, cuál es la función de la **imaginación** (no sólo del "Imaginismo") en esto; por qué la neutralidad, la impersonalidad, la objetividad, una poética de la no expresividad, llevan necesariamente a lo que acriticamente se llama realismo.

Los nombres de G. Benn y de T. S. Eliot circunscriben la anulación del yo, la desaparición del autor. Si el autor desaparece detrás de sus máscaras (p.32), si el poeta no expresa, **no debe** expresar su personalidad (Eliot), ¿cómo sostener que hablar es afirmación de vida (p.234)? La frase de Benn; "Quien habla no está muerto", y que Girri

corrige: "Quien habla **probablemente** no está muerto", requiere otra vuelta de tuerca: Quien habla está necesariamente muerto. De allí que el poeta sea instrumento, lo que en verdad actúe sea el poder creador del mundo (p. 240). Eterna desaparición del sujeto que escribe: tal es la eternidad del arte. Todos los poemas tienen el mismo contenido, repiten esa desaparición, lo que ya se sabía (pp.241-2). (¿No hay aquí un proyecto de historia de la literatura?).

Digo repetición, y lo que está en juego, evidentemente, es la temporalidad. Pascoe no lee en el presente eterno, estático del arte según Girri (pp. 186-7), los poemas estáticos de Benn, y en el movimiento en la inmovilidad (en la repetición) (pp.188-9), el jarrón chino de los **Cuarto cuartetos**. Pero al margen, ¿qué diferencia hay entre el arte como ritual, es decir, como recreación de algo esencial que puede ser experimentado por el participante cada vez que lee (p.132), y el arte como puro presente en sí, eterna repetición de lo que ya se sabía? ¿Qué si no la lectura es lo que está en juego? ¿Cómo explicar si no por esa desaparición del sujeto que la lectura implica, que la valoración de una obra no pueda ser contemporánea de lo que evalúa, sólo ocurra después de (deberíamos decir "por medio de" o "gracias a") la muerte del autor y por la voz del otro (pp.148-50)?

Sin embargo, y aunque no **se plantee** estas cuestiones, el libro de Pascoe apunta a lo central de la obra de Girri, a lo central que es lo obvio, lo que ya se sabía, y de lo que sin embargo no puede dar cuenta. Porque **habría que hablar** de la "dificultad" de la poesía de Girri, dificultad que está por leer, no por explicar, y que de tal modo se sustrae en su propia exposición, que más bien habría que llamar "simplicidad". La paradoja de la simplicidad, que Pascoe no puede leer: una claridad, pobreza, a-metáforicidad, insignificancia tal que la palabra sea cada vez nueva, otra en cada lectura (p.210). Simplicidad que, sabemos, se alcanza retrocediendo, o mejor, en un movimiento de retorno, donde lo que se encuentra es la muerte, la "simplicidad indiferenciada del 'tronco en bruto'" (p. 227), la disolución del sujeto en el Todo (Tao), del autor en el movimiento incesante de lo que se llama la Literatu-

ra (Eliot). Así, la palabra y el mundo se funden según el ideal realismo de Girri. Así, sin duda, la dificultad de esta poesía es lo mismo que su simplicidad insignificante: reclama nuestra lectura, pero no permite que digamos nada **sobre** ella.

Sergio Cueto

EL LIMONERO REAL
Graciela Montaldo
Hachette, Bs.As., 1986

La perspectiva que recorre las cuestiones presentes en este libro es la de leer en *El limonero real* una tensión que lo organiza.

Un aspecto de esta tensión es tema de las primera y tercera partes ("ELR: elección de una materia narrativa y organización del relato" y "La representación de una lengua"). En ellas Montaldo trabaja, desde Tinianov, el descentramiento entre los materiales ideológicos en tanto materiales ya discursivizados en la literatura argentina por el regionalismo, y el principio constructivo que los rearticula a través de los procedimientos de la novela moderna. El pensar los "ejes temáticos" (marginalidad, negaciones obsesivas, culpa paterna, relaciones familiares, memoria, y como núcleo referencial básico, las acciones insignificantes) como elección formal, permite a Montaldo leerlos en relación a la construcción de la novela: por ejemplo, las negativas de los personajes remiten a las repeticiones obsesivas que significan la negatividad (imposibilidad de decir lo real) que sostiene al relato; la elección de lo trivial para disponerlo con los procedimientos de la novela moderna define la propuesta estético-ideológica de Saer al fundar con ello una mirada diferente hacia lo regional. Ahora bien, el planteo de este desfazaje habla de una preocupación por señalar a ELR como un punto clave en la evolución de la literatura argentina: Montaldo insiste en que ELR

constituye una forma nueva de narrar este material en nuestra literatura. Sin embargo, y a partir de su mismo trabajo, es indudable que el desfazaje va más allá de un descentramiento respecto del regionalismo; implica mejor, una ruptura respecto del realismo como modo de significar lo real.

En el segundo punto ("El espacio de la percepción"), Montaldo lee a ELR como una novela de la percepción, cuya voz narrativa es básicamente una mirada que intenta registrar el difícil y lento trabajo de aprehender el mundo. Es aquí donde se plantea el problema radical de la novela: la tensión entre la imposibilidad de representar la realidad y el afán de representarla (perspectiva, ésta, que no reduce la oposición al realismo a la simple negación absoluta de sentido). Como bien señala Montaldo: "Tratar de resolver escriturariamente el problema de la percepción, es poner en escena esa imposibilidad de aprehender lo real, pero la materialización discursiva pareciera ser un intento de fijación de esa tarea...", es decir, ELR "...a la vez que representa, pone en cuestión la posibilidad de hacerlo". (Quizás sea más preciso decir que a la vez que refiere, pone en cuestión la posibilidad de representar).

En esta parte, Montaldo precisa los procedimientos mediante los cuales se narra la percepción; básicamente: una descripción minuciosa que en el intento de narrarlo todo capta sólo fragmentos y termina por "extrañar" al objeto; y la repetición, como una interminable corrección de lo dicho por la imposibilidad de una versión definitiva. Ahora, plantear a ELR como una novela de la mirada, de una mirada que desautomatiza la percepción de los objetos o de las acciones triviales hasta entonces patrimonio del regionalismo, y recorrer los procedimientos que los liberan de ese automatismo implica retomar una perspectiva formalista. Habría que ver, en cambio, en qué sentido ELR excede este formalismo y lo problematiza. Montaldo detalla los procedimientos con los que se extraña al lector, y a los cuales pareciera, por momentos, quedar reducido lo literario; sin embargo, desde su mismo planteo (la tensión entre escritura y representación) puede leerse que la descripción y la repetición exceden el campo de la técnica para significar un compromiso ante el lenguaje, una moral de la forma: según Barthes, el compromiso de

mantener la negatividad al nivel de las técnicas verbales (negatividad que Montaldo atribuye a una filiación hegeliano-adorniana). "Técnicas", entonces, que significan en el relato distintas instancias de la negación (como lo señala Montaldo, de la historia, del personaje, y en general del lenguaje como comunicación) pero cuyo proyecto fracasa (ya no es el procedimiento que alcanza su "fin"); la negatividad se vuelve positividad, la representación queda frustrada pero sin borrarse. En este sentido, es significativa la lectura que Montaldo hace de las figuras que va dibujando la mirada: una estructura disyuntiva (la mirada que conjetura y describe con la indecisión de la "o"), el oxímoron (la percepción entre dos polos irresolubles: sombra-luz, movimiento-inmovilidad, sonido-silencio), el círculo (la mirada que, como el ir y desandar caminos de los personajes, gira sin término sobre lo mismo). Figuras que, entiendo, pueden leerse como formas de la negatividad, o mejor, como formas que mantienen al relato en la vacilación, que nos hablan de una responsabilidad: no la del realismo sino la de intentar un encuentro con lo real aunque para sostenerlo como encuentro fallido, la de asumir un compromiso con el mundo y soporarlo como compromiso frustrado.

En el último punto ("Una teoría del discurso"), Montaldo aborda, además del problema de los géneros intercalados (Génesis, Odisea, cuento infantil), uno de los lugares comunes de la crítica de Saer: pensar sus textos, aquí ELR, como espacios para reflexionar sobre sí mismos, para formular una teoría de la escritura. Parece ya casi obligado decir que ELR narra la historia de su propia construcción, que se trata de un relato sobre el hacerse de un relato, formulaciones en las que subyace la necesidad de encontrar un objeto representable: si ELR no puede decir el mundo, representa sí a la literatura. Si bien Montaldo destaca repetidas veces que ELR excede toda representación, dice en cierto lugar: "...son textos que hablan siempre de sí mismos", como si hubiera un sí mismo del texto que, además, pudiera ser aprehendido por el lenguaje (un metalenguaje, entonces), como si en este caso, para hablar de una teoría de la escritura, y nada menos que para hablar de una supuesta esencia,

se borrara la tensión entre escritura y representación. Sin embargo, Montaldo apenas se detiene en este tipo de formulaciones con las que parece desconocerse el problema de la representación que, con acierto, se había planteado en los puntos anteriores.

Sandra Contreras

La reproducción total o parcial
de los textos publicados
necesita la autorización de la revista

Compuesto y armado en
la Facultad de Humanidades y Artes
Entre Ríos 758 - (2000) Rosario
en el mes de agosto de 1987

REVISTA DE LETRAS N° 1
Se terminó de imprimir
en la Dirección de Publicaciones de la UNR
Urquiza 2050 - (2000) Rosario
en el mes de diciembre de 1987