



UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA, HISTORIA Y LETRAS

IV JORNADAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

***“TEORÍAS LINGÜÍSTICAS Y TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS:
PRODUCTIVIDAD DE LOS MODELOS LINGÜÍSTICOS PARA
EL ANÁLISIS LITERARIO”***

27, 28 Y 29 DE SEPTIEMBRE DE 2000

ÍNDICE

CONFERENCIAS

- “Lingüística y literatura: acuerdos y tensiones” --- Prof. María Elena Rodríguez
- “La escritura argentina más allá de los límites. Acto diglósico, enunciación resignificante y construcción de la memoria” --- Prof. Alfredo Rubione
- “El pensamiento gramatical y las artes de escribir” --- Prof. Elvira Narvaja de Arnoux

COMUNICACIONES

- “Aproximaciones al Sujeto de la Enunciación en coplas cantadas en Jujuy” --- Prof. María Eduarda Mirande
- “El estallido del signo: autorreferencialidad y paragramatismo en la poesía de Xavier Villaurrutia” --- Prof Martha Campobello
- “Una escritura en pedazos: fragmentación y reflexión sobre el lenguaje en *Apariciones* de Margo Glantz y *Vaca Sagrada* de Diamela Eltit” --- Cynthia Callegari y Martha Campobello
- “Conectores y Progresión Temática en la Reseña de Divulgación Científica” --- Prof. Claudia Borzi
- “Onetti y las trampas de las mentiras verdaderas” --- Prof. Marilina Aibar y Prof. Silvia Ruibal
- “La lingüística en la configuración discursiva de la teoría literaria, en el pensamiento filosófico de Jacques Derrida” --- Prof. Olga Tiberi
- “Decir la disforia: acercamiento a la dimensión tímica del narrador en cinco relatos de J. L. Borges” --- Prof Jimena Dib y Prof. Flavia Belpoliti
- Palabras de cierre de las “IV Jornadas de la Lengua Española” --- Dra. Alicia Sisca

C O N F E R E N C I A S

LINGÜÍSTICA Y LITERATURA: ACUERDOS Y TENSIONES

LIC. MARÍA ELENA RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

Cuando la Doctora Alicia Sisca nos pidió elegir un tema para estas IV Jornadas de la Lengua Española, nos encontramos con mis colegas de la cátedra de Lingüística General, Flavia Belpoliti y Jimena Dib, en la difícil encrucijada de optar, con todas las implicaciones que una opción trae consigo. La primera etapa de esta búsqueda del tema nos ubicó en la disyuntiva de seleccionar un tema entre la multiplicidad de temas posibles que encuentran sus marcos de referencia en el campo específico de la Lingüística o, por el contrario, trascender las fronteras de nuestra disciplina para internarnos en el vastísimo campo de las relaciones que establece la Lingüística con otras ciencias. Al decidirnos por esta última posibilidad, el camino quedó allanado. Coincidimos sin discusión alguna en seleccionar “Lingüística y Teoría Literaria”.

Esta elección fue motivada por dos propósitos centrales, uno teórico y otro práctico. Desde una perspectiva teórica, nuestro interés fue crear un espacio de reflexión y de debate acerca de los acuerdos y tensiones que conllevan las relaciones entre los estudios del lenguaje y los estudios de la literatura. Desde la práctica, nos interesó —fundamentalmente— dar lugar a la lectura crítica de trabajos que pongan en escena la productividad de algunos modelos lingüísticos o de algunas variables de análisis lingüístico en la crítica literaria, y/o que exploren las posibilidades virtuales del lenguaje y la actualización de sus potencialidades a partir de la experiencia literaria.

Estos dos propósitos se conjugaron para que hoy estemos aquí iniciando un nuevo encuentro que confiamos va a enriquecer nuestro quehacer profesional cotidiano.

Lingüística y Literatura han sido protagonistas a lo largo del siglo XX de una historia de encuentros y desencuentros, de acuerdos y tensiones. Se encuentran en la homología plena de lenguaje y literatura con la consiguiente instauración de modelos lingüístico en el análisis literario, cuya manifestación más clara se da con el estructuralismo. Entran en conflicto, cuando desde el campo de la teoría literaria, se defiende a ultranza la autonomía plena del hecho literario y de la literariedad frente a los otros hechos del lenguaje.

Si detenemos nuestra mirada sobre las últimas cuatro décadas del siglo XX, encontramos ejemplos claros de esta historia de encuentros y desencuentros en el escarpado camino que nos conduce desde los análisis del estructuralismo más radical a posturas teóricas que subrayan la incapacidad de la lingüística —en este caso la lingüística formalista— para ocuparse de ciertas formas de escritura y de otros tipos de significación, radicalmente inestables, por cuanto exigen una multiplicidad de interpretaciones.

El análisis estructural del relato instalado como forma privilegiada de enfocar los textos literarios en las décadas del 60 y 70, que dejara huellas reconocibles en los desarrollos posteriores de la semiótica narrativa, constituye uno de los ejemplos más claros de la homologación de modelos lingüísticos y modelos literarios.

La premisa de que el lenguaje podía servir de paradigma teórico de todos los sistemas semióticos, sostenida por de Saussure a comienzos de siglo, aseguró el avance del método estructural de estudio del lenguaje a otros campos del saber, tales como la antropología, la sociología, la historia, la filosofía, la teoría literaria. En palabras de Benveniste: “La configuración del lenguaje determina todos los sistemas semióticos. El arte —y por consiguiente la literatura— al ser uno de esos sistemas semióticos nos da la seguridad de descubrir en él la huella de las formas abstractas del lenguaje”.

Esta premisa sirvió de base a la revolución metodológica que produjo el estructuralismo en la crítica y la teoría literaria, algunos de cuyos rasgos más importantes son el ideal de racionalidad, el valor heurístico del concepto de estructura, la operatividad de los procesos de articulación e integración, forma y sentido.

1. En relación con el *ideal de racionalidad*, se postula la construcción de modelos hipotéticos de descripción de los cuales se derivan, a través de la aplicación de procedimientos deductivos, las categorías de análisis, que especialmente en el campo narratológico se aplicó a una variedad casi innumerable de expresiones narrativas (orales, escritas, gráficas, de gestos) y de clases narrativas (mito, folclore, fábula, novela, epopeya, tragedia, drama, filme, cómic), variedad que hace impracticable cualquier aproximación inductiva. Recordemos palabras de Ricoeur: “¿en qué disciplina que tenga por objeto hechos de lenguaje se realiza mejor este ideal de racionalidad que en la lingüística?”

2. En relación con *el valor heurístico del concepto de estructura*, se pone el acento en la concepción del texto literario como una estructura, es decir, como un conjunto cerrado de relaciones internas entre un número finito de unidades. La inmanencia de las relaciones, es decir, la indiferencia del sistema a la realidad externa al mismo, es un corolario importante de la regla de cierre que caracteriza una estructura. La estructura es siempre el resultado de una abstracción y de una elaboración. La puesta en acción del concepto de estructura en Lingüística hace que la finalidad del análisis no sea la descripción de un enunciado sino el mecanismo subyacente y abstracto, la gramática, que hace posible la existencia de tales enunciados. Y en Literatura el objeto de análisis ya no serán las obras en particular, sino la estructura del discurso literario que hace posible la existencia de cada obra particular. En palabras de Todorov, “el objeto del análisis estructural son los posibles y no los reales, éstos sólo son un camino hacia el conocimiento de aquellos”. En la práctica se trata de un movimiento continuo de ida y vuelta de las propiedades literarias abstractas a las obras individuales e inversamente, de las obras individuales a las propiedades abstractas, sabiendo que las conclusiones de cada análisis en particular pueden completar o modificar las premisas de partida, es decir, puede suscitar nuevos problemas teóricos.

3. En relación con *la operatividad de los procesos de articulación e integración, forma y sentido*, se enfatiza el carácter orgánico del sistema lingüístico, propiedad estructural que se entiende como la prioridad del todo sobre las partes y la jerarquía de planos que de él se deriva. Esta propiedad se corresponde con la operación configuradora destacada por Ricoeur en el campo de la semiótica narrativa. La semiótica narrativa intenta reconstruir esta capacidad integradora de los sistemas lingüísticos con los recursos jerarquizantes e integradores de un modelo lógico. Ya Roland Barthes sostenía que cualquiera sea el número de planos que se propongan y cualquiera sea la definición que se dé a los mismos, no se puede dudar de que la narración es una jerarquía de instancias. Encontramos claros ejemplos de la operación configurada en las propuestas de análisis de Todorov, Barthes, Bremond, Greimas, más tarde Genette. Cabe distinguir, con Todorov, el plano de la historia con dos planos de integración: el de las acciones con su lógica, y el de los personajes, con su sintaxis, y el plano del discurso, que comprende los tiempos, los aspectos y los modos de la narración. Con Roland Barthes, el plano de las funciones (segmentos de acción, formalizados en Propp y Bremond) y el de las acciones y de los actantes, como en Greimas. Con Genette, la articulación e integración de los planos de la historia, el relato, la narración. Reconstruir los planos que se articulan e integran en la configuración de los textos, a partir de las categorías de análisis propias del modelo adoptado, habilita la construcción del sentido de un texto determinado.

La publicación misma del libro de Kuhn, *Estructura de las revoluciones científicas*, en 1962 ya anticipa perspectivas de análisis y conceptualizaciones divergentes que van a desencadenar lo que ha dado en llamarse “la crisis de la racionalidad”, crisis que colocó esa cuña que progresivamente iría separando la lingüística de la teoría literaria. En realidad, Kuhn destaca que no se puede enfocar la actividad científica fuera del marco de la historia y de los propósitos y prácticas de comunidades determinadas. En un terreno abonado por estas ideas, el estructuralismo, acusado de haber ignorado la dimensión histórica de los hechos literarios, aun cuando esta acusación no es aplicable a las producciones de autores como Barthes, Genette, Todorov, y otros estructuralistas moderados, va dejando paso al postestructuralismo, en sus diversas vertientes. Los enfoques psicoanalíticos, historiográficos, los transaccionales en general, con énfasis en la respuesta, en la recepción del lector, los deconstruccionistas, que profundizan diversos aspectos del estructuralismo desde una mirada crítica, comienzan a mostrar su productividad y su creciente influencia en las prácticas de abordaje de los textos literarios, influencia que se hace más evidente a partir de los últimos años de la década de los setenta.

Si bien es cierto que la cuña entre Lingüística y Literatura parece separar cada vez más algunas vertientes del pensamiento lingüístico de algunas posturas de los teóricos de la literatura, la inclusión de nuevos objetos de estudio en el campo mismo de la Lingüística va a tender otros puentes entre Lingüística y Literatura. La Lingüística, en estas tres últimas décadas:

- Admite *nuevas unidades de análisis*. Pasa de la frase, de la oración, como unidad lingüística por excelencia, a unidades mayores de comunicación: el texto, el enunciado, el discurso. Construye o reconstruye metodologías de análisis que se vinculan con el análisis del discurso, de larga tradición en otras ciencias. Recupera como objetos de estudio a los usuarios del sistema de lengua, los actos de habla, los contextos de interacción verbal, con las normas que rigen sus relaciones, con los procesos involucrados en la comunicación humana, con las intencionalidades comunicativas.

- Formula *nuevas conceptualizaciones* en relación con el proceso de enunciación y las huellas que deja en el enunciado; la interacción como dimensión permanente del ser humano, las dimensiones socioculturales e históricas de esa interacción y los géneros del discurso como dispositivos de comunicación contruidos en el juego de esa interacción; la lengua como comportamiento y las normas que regulan la eficacia comunicativa en diversos contextos socioculturales, la lengua como conocimiento y los procesos de adquisición, producción e interpretación de los discursos, la heterogeneidad constitutiva del discurso y la polifonía como factor que pone en duda la unicidad del sujeto hablante; la naturaleza argumentativa de la lengua, el juego dialéctico de lo explícito y de lo implícito de los actos de lenguaje, etc.

La variedad y complejidad de estos nuevos objetos de estudio permitió, como es sabido, el surgimiento de las diversas ciencias del lenguaje: la sociolingüística, la psicolingüística, la pragmática lingüística, la etnolingüística, y el desarrollo de algunos enfoques funcionales y discursivos dentro del mismo campo de la lingüística: lingüística funcional, textual, del discurso, teoría de la enunciación, lingüística de la escritura, teoría de la interacción verbal, de la argumentación, etc. Un crecimiento tan amplio tuvo, como era dable esperar, efectos negativos en la misma Lingüística, en cuanto a la coherencia interna y al rigor metodológico, temas para otras jornadas.

Ahora bien, esta Lingüística ampliada más las Ciencias del Lenguaje que surgieron en su campo están en condiciones de ofrecer a la teoría y a la crítica literaria y, a su vez, recibir de ellas estrategias, modelos, variables que enriquezcan el análisis de los objetos que les competen, cuidando que estas transferencias no se constituyan en extrapolaciones improductivas o en aplicaciones simplificadoras. Ya no se propician ni es deseable hacerlo las homologaciones de modelos lingüísticos y modelos literarios que durante décadas crearon la ilusión del acuerdo total entre la Lingüística y la Literatura, ni se establece un abismo entre el hecho literario y los otros hechos del lenguaje; lo que se busca en ambos lados son variables de análisis —ya lingüísticas, ya literarias— que puedan ser articuladas e integradas a modelos de interpretación altamente congruentes con los objetos a analizar, modelos que se instalan en el vasto y complejo campo del análisis del discurso.

A lo largo de este texto he tratado por una parte de poner en escena algunos hitos, muy pocos, de esa historia de acuerdos y desacuerdos entre estudios del lenguaje y estudios de la literatura, y por otra, de ubicar para la discusión y el debate conceptos clave que habrán de circular en los trabajos incluidos en el programa de estas IV Jornadas de la Lengua Española. Esa fue la intencionalidad de este texto introductorio, que actualiza los propósitos que guiaron la elección del tema central.

Y como siempre es posible abrir nuevos caminos, hacer frente a nuevos desafíos, quiero terminar evocando a Gérard Genette:

Lo “escribible” no es sólo algo ya escrito, y completado en un análisis crítico. Es también algo inédito, una cosa no escrita cuya virtualidad descubre y designa, entre otras disciplinas, el análisis del discurso, análisis que se establece en la parcela de conocimientos comunes de Lingüística y Literatura. El análisis del discurso no debe limitarse a dar cuenta de las formas o de los temas existentes. Debe explorar el campo de lo posible, incluso de lo imposible, sin detenerse demasiado en la frontera, que no le corresponde trazar. Las críticas muchas veces no hacen más que interpretar la literatura. Ahora se trata de transformarla. Porque ¿de qué valdría la teoría si no sirviese también para inventar la práctica?

LA ESCRITURA ARGENTINA MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES. ACTO DIGLÓSICO, ENUNCIACIÓN RESIGNIFICANTE Y CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

PROF. ALFREDO RUBIONE
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

I. Introducción.

Este trabajo continúa de modo especulativo la indagación de un objeto teórico doblemente inasible¹ La escritura literaria ya no considerada como destreza, adquisición o habilidad de un sujeto con condiciones artísticas sino como el ámbito simbólico socialmente particularizado en el que imaginariamente se conjura el fin de la experiencia, mediante técnicas de cooptación estéticas. Ámbito, por otra parte de la memoria social, inevitablemente co presente en la trama del lenguaje empleado por el escritor. Digo doblemente inasible pues si 'literario' es una cualidad de abordaje conceptual problemático no lo es menos 'nacional' que posee un linaje propia del vocabulario del siglo XIX hoy sometido a reinterpretaciones y a propuestas alternativas².

II. La escritura literaria, un dominio borroso.

El conjunto de textos a los que la crítica especializada, al menos desde que adquiriera autonomía disciplinaria a comienzos del siglo XX, denominara 'literatura argentina', ha sido estudiado desde múltiples perspectivas teóricas, desde el abordaje del texto singular hasta aquellos que, interesados por los contextos y los procesos de larga duración, aplicaron métodos afines con los de la sociología de la literatura, de la socio crítica e incluso con los de la historiografía académica profesional. Si la crítica estilística y el método del formalismo ruso, con su epígono el estructuralismo, pueden considerarse entre los mencionados en primer término, a quienes denominaré con prisa clasificatoria inmanentistas, (sin olvidar el esfuerzo teórico de los formalistas por romper el inmanentismo a través del concepto de 'serie'), por su declarado interés en permanecer dentro de los límites del texto; los segundos, a quienes designaré contextualistas y cotextualistas se hallan entre aquellos otros que atisban en un más allá de los límites del texto la razón de ser de la crítica. En un más allá que no siempre implica la eliminación de uno de los polos de aquella relación, pero sí que subordinan el texto a otra instancia dominante: la historia, la sociedad, otros lenguajes, otras textualidades, etc. Esto se encuentra tanto entre quienes transitan el método de la sociocrítica o el inspirado en *Los Annales*, como incluso entre los terceros, los integrantes del Círculo de Baktin así como sus epígonos, quienes se prometen superadores de la antinomia individuo / sociedad. Sin embargo, el aporte de los teóricos de la escuela de Constanza, desde 1967, o el de aquellos otros, quienes también en el

¹ Este artículo reelabora conceptos vertidos en trabajos anteriores expuestos y publicados en: "Conflictos y políticas lingüísticas en la literatura argentina. Algunas hipótesis sobre la emergencia y consolidación de la literatura en Argentina desde una perspectiva glotopolítica: "En el *Congreso Internacional Políticas Lingüísticas para América Latina*, organizado por el Instituto de Lingüística y la Secretaría de Relaciones Universitarias de la UBA en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires entre los días 26, 27, 28, y 29 de Noviembre de 1997. También: "Gltopolítica y literatura. Desde el "lugar común" al conflicto oralidad / escritura", en: *sYc*, Buenos Aires, N ° 9/ 10, Agosto de 1999. Además: "La escritura argentina: ensayo sobre un objeto discursivo borroso, entre la gltopolítica y la teoría literaria", en **Lenguajes: Teorías y Prácticas, Primer Simposio de la Maestría en Ciencias del Lenguaje 1999**, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires Secretaría de Educación, Instituto Superior del Profesorado "Dr. Joaquín V. González", 2000. (continuar)

² Preferimos, por el momento 'comunidad' que tiene resonancias lingüísticas tanto como políticas y filosóficas, para el hablante argentino. (continuar)

ámbito germánico, trabajaron desde el año 1973 en la elaboración de una Ciencia de la Literatura Empírica (el grupo NIKOL), o desde otra perspectiva, como ya dijimos, los derivados de la translingüística bajtiniana, así como también las propuestas surgidas de teorizaciones de Michel Foucault sobre ‘formaciones discursivas’, como método de análisis útil para abordar vastos entramados discursivos, argumentativos y temáticos, que son condición de posibilidad y que atraviesan textualidades de diversa cronología, intentaron quebrar el dualismo individuo/sociedad; texto/ contexto. Pero cualquiera fuere la postura teórica, *siempre queda, ya como enigma, ya como resto teórico sin dilucidar, casi al acecho, el de la escritura literaria*. Planteado por los formalistas como ‘literariedad’, en sus comienzos, o como ‘función poética’ hacia la década del sesenta por Roman Jakobson, quedó atrapado entre la pregunta por la esencia de lo literario y un funcionalismo posterior, aunque ya esbozado en los primeros años del movimiento como ‘hecho literario’ por Iuri Tinianov. Sin duda, la pregunta por la escritura literaria ha merecido trabajos relevantes, pero, de modo intensamente significativo, desde el ámbito de la filosofía: Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Maurice Blanchot, Michel Foucault, para citar los más destacados, y también desde el ámbito del psicoanálisis: Sigmund Freud, Karl Jung, Ernest Jones, Otto Rank y, en los últimos años, en particular los integrantes y los epígonos de la escuela francesa lacaniana: André Green, Norman Holland, Barbara Johnson, etc. Disuelta, la literatura, en el brumoso e inespecífico continente conceptual de ‘las prácticas discursivas’, que parece querer articular, en esa expresión, lo social y lo individual, la escritura literaria, si bien es, desde ya, una acción efectuada con y por el lenguaje, obviamente de naturaleza social, ella, por otra parte, no se agota plenamente, como texto, en los cuerpos teóricos mencionados. Escribir literariamente no se explica, ya sea desde una teoría de adquisición de una habilidad técnica o instrumental, ni tampoco por ser el efecto de un juego del lenguaje, que siempre sucede en otro lugar: supone, y este es el camino que en esta ocasión pretendo transitar, una vinculación, (ya se sabe, por el carácter intencional del lenguaje), que es heteroglósica; inadvertida en cierto plano: ya se conoce la productividad de las formaciones inconscientes en toda textualidad; aunque también electiva desde un enunciador hacia otros discursos, hacia otras textualidades literarias, hacia otras escrituras literarias, pero también para con acontecimientos, cuyo registro es discursivo, sin que por ello la discursividad reemplace o niegue la facticidad del acontecimiento y del mundo. Es, en rigor, (ya sabemos) la escritura otro acontecimiento del mundo. Es decir, es, en un plano no poco importante, un acto que conlleva una estética y una ética, que presuponen una memoria del mundo, una anticipación fantasmática y un quehacer lúdrico de y en el mundo. Memoria y anticipación exigen, al menos en un plano, un responsable. Acto *del* lenguaje pero también *en* el lenguaje. ¿De quién? ¿Por un autor, por un enunciador, por un sujeto de la enunciación, por una voz ficcional?, ¿por quién? Respuesta que sitúa el problema en una dimensión de la analítica teórica de la literatura, pero también en el plano ético. El siglo XX ha crecido en instancias analíticas y clasificatorias que se han multiplicado en cuerpos teóricos que, aunque muchas veces cercanos entre sí, debieron mantenerse recíprocamente intangibles. Tal vez ha llegado la hora de la síntesis y no de proseguir con la multiplicación de los entes, para decirlo como Guillermo de Occam.

II. La escritura, ¿acto diglósico solidario o reenunciación apropiatoria?

¿No será el momento, tal y como se está produciendo en el ámbito de las ciencias duras, de una síntesis en las teorías, a partir del reconocimiento de la complejidad de lo real? Me parece, en tal sentido que, a riesgo de ser herético, que ya es tiempo de suturar, de diseñar un modelo que permita explicar, aunque tentativamente, la articulación de las instancias mencionadas. ¿Es la literatura un tipo de trabajo que se efectúa principalmente en una lengua, que es constitutiva e inevitablemente heteroglósica, que opera con variedades lingüísticas y que el escritor, como todo aquel que efectúa un code switching, alterna según sean los requerimientos temáticos, retóricos y estilísticos? ¿Es el acto de escritura una cooptación? En *El grado cero de la escritura*, Roland

Barthes, sin poseer, por entonces, una teoría de la enunciación discursiva, aunque la preanuncia, expuso su aserto de que la escritura es una moral, que es un compromiso entre la libertad y el recuerdo. La escritura es un acto de solidaridad histórica, escribió. Pareció, en la década del sesenta, con esa fórmula tan espléndida como enigmática, conjugar felizmente el modelo explicativo de la teoría de los alomorfos gramaticales con la ética sartreana. Es decir, el problema del riesgo de la elección, pero en el horizonte de la Historia y fundamentalmente en el de la escritura. O también el viejo problema de la selección y la combinación en el paradigma y el sintagma planteados por Roman Jakobson para explicar la metáfora y la metonimia, pero pensado únicamente en una dimensión léxica y oracional. Sin embargo, Roland Barthes, que pareció atisbar algo fuera de lo común y que luego sería desarrollado por la teoría de la enunciación, se quedó allí, no atinó a explicar el cambio de registro en registro, de variedad en variedad en el curso de la escritura o en el de la conversación. No pasó, en definitiva, al problema de la elección en el plano discursivo. Perspectiva que actualmente la *lingüística crítica* retoma apoyando la línea del lingüista Halliday de la gramática de un lenguaje como sistema de opciones entre las cuales los hablantes hacen opciones de acuerdo a sus circunstancias sociales, reconociendo que las opciones formales tienen significados que contrastan, y que las elecciones que forman son siempre significativas.

George Steiner, en su libro *Extraterritoriales, ensayo sobre literatura y la revolución lingüística*, de 1971, supuso que el secreto de la “imaginación multilingüe” se debería buscar en aquellos autores bilingües como Vladimir Nabokov, James Joyce, Samuel Beckett, o Jorge Luis Borges, capaces de alternar códigos, de dominar otras lenguas, de recuperar la memoria de los murmullos familiares secretos, como el quechua en José María Arguedas, e incluso inadvertidos para los escritores, como la lengua del padre prusiano en Arlt o aún en aquellos deliberadamente asumidos a través del estudio, como el anglosajón y la sintaxis de Tácito en la textualidad borgeana. Brillante, aunque tal vez tributario de la teoría sobre bilingüismo de primera generación (Charles Ferguson, 1959), Steiner entendió el problema de la escritura desde una perspectiva individual, es decir, pensando el fenómeno del code switching como un fenómeno aplicable exclusivamente a los bilingües, sin comprenderlos en otro plano, es decir, como fenómenos de diglosia y de conflicto lingüístico. Joshua Fishman, 1967, abandona el requisito de que las variedades en contacto deben estar genéticamente emparentadas. Define este autor como sociedad diglósica a toda sociedad en la cual dos lenguas o dos variedades lingüísticas son empleadas con diferencias funcionales. Mucho más incitantes, por ser menos descriptivos, me parecen las perspectivas de la sociolingüística catalana cuando se refieren a esta problemática entendiéndola como ‘conflicto lingüístico’ (Araceli, 1965). La sociolingüística catalana piensa que toda situación diglósica refleja una situación entre una lengua dominante y otra dominada, efecto de una distribución del poder inequitativo en el interior de esa sociedad. También me resultan incitantes conceptos como los de ‘esquizoglosia’ de E. Haugen y las teorizaciones de H. Kloss, de Robert Lafont sobre los “funcionamientos diglósicos” y los de Georg Kremnitz, quien reelabora categorías de Fishman y de Lanfont³. Tal como puede advertirse, la primera teoría de Ferguson ha sido reconsiderada en nuestros días al punto de ya no ceñirse estrictamente a sociedades auto consideradas *bilingües*, sino a todas aquellas que utilizan dialectos, registros u otras variedades con diferencias funcionales (Gumperz, 1964, 1966, 1982; Fishmann, 1965; P.

³ “Le concept fishmanien se trouve révisé, car le bilinguisme de l’individu contient, selon cette pensée, deux éléments: 1) une compétence bilingue (potentielle) dont 2) le sujet parlant fait un usage fonctionnel, c’est-à-dire diglossique. La diglossie se situe ainsi au niveau de la performance, terme emprunté à Chomsky mais dont le contenu n’est pas identique (Kremnitz, 1981, 72). A la base de cette théorie se trouve la conviction que l’ensemble des normes d’usage linguistique d’une société le quel est souvent contradictoire) s’actualise dans chaque fois différente de variables telles que les caractères des personnes impliquées, les formes et capacités des communication, les idéologies, les sujets discutés, etc., fait que chaque locuteur emploie dans chaque cas précis des stratégies différentes” Geog Kremnitz, *Kontaktlinguistik*, Herausgegeben von Hans Goebel, Peter H. Nelde, Zdenek Stary, Wolfgang Wölk; Tome, Walter de Gruyter-Berlin-New York, 1996. (*continuar*)

Gardner-Cloros, 1982-3). Los funcionamientos diglósicos son uno de los hechos fundamentales de las lenguas en las sociedades contemporáneas. El diseño de un modelo de actuaciones lingüísticas, en términos tales como los que trabajan los estudios sobre diglosia, es un camino escasamente frecuentado por los estudios literarios y por supuesto, menos aún en la literatura argentina, a excepción de los pioneros trabajos de Ángel Rama y de José Pedro Rona sobre la gauchesca. Cabe aclarar que tal modelo, que presupone el uso de categorías de la sociolingüística del lenguaje y de la sociolingüística y de la teoría literaria, es una incitación a pensar, por el momento, de modo ensayístico, fenómenos literarios de modo especulativo, como los efectuados por aquellos, que a comienzos de siglo y dedicados a la Poética, llevaron a cabo, con la, para entonces, recién conocida, lingüística saussureana. Sin duda, en la actualidad, y con lo ya teorizado e investigado en el plano de los cambios lingüísticos y en el dominio de la variación y en los trabajos sobre diglosia, en particular, sobre casos de diglosia interna, también es posible diseñar un modelo de explicación, que recuperando las hipótesis bajtinianas sobre una Translingüística y las investigaciones actuales de la teoría de la enunciación para un tipo de sociedad como la argentina, con gran movilidad social y lingüística, fruto de vastos movimientos migratorios, logre explicar, a partir de lo que ya se conoce respecto del ‘code switching’, que me parece el camino que debemos transitar, (porque existen abundantes estudios teóricos y empíricos sobre la acción que produce el cambio y la alternancia de una variedad en el discurso o en la conversación) para conocer mejor las búsquedas que el sujeto de la escritura realiza (o le es permitido realizar), para hallar una morada en el lenguaje, búsqueda que conjuga de manera perfecta la Historia, la historicidad de la lengua, el acto ético y el acto lingüístico. Modelo que necesita explicar, por otra parte, en otra línea de investigación complementaria, dentro del marco teórico del cognitivismo, (línea que inaugurara T. van Dijk y W. Kintsch para el Análisis del discurso), qué hace eso que llamamos el sujeto con las representaciones sociales cristalizadas en el lenguaje, puesto que, desde mi perspectiva, si bien la conciencia, esencialmente sígnica, es un punto de intersección de los discursos sociales, tal como ha sido planteado por Voloshinov/Bajtin, también hay un quehacer de aquella instancia psíquica que reelabora, reconstruye y reconstituye aquellas representaciones, descentrando de ese modo toda pura determinación del lenguaje, obviando así toda postura trascendental.

III. La senda cognitivista.

El proceso cognitivo humano se explica por la construcción de campos de conducta basados en la acción efectiva de sus interacciones y no por la mera comprensión de un mundo exterior al que se supone independiente de él. Nuestro conocimiento, según los lineamientos de un tipo de constructivismo extremo, no reproduce una realidad esencial, sino que construye algo que aceptamos como realidad. Dicho de otro modo, el individuo conoce solamente aquello que en él se construye en interacción social. Realidad que supone, para un constructivismo social de cuño vigotskiano y brunneriano, que los seres humanos viven una versión de la realidad resultado de la construcción de modelos y esquemas, que reflejan en su complejidad, la constante *interacción* entre su ámbito, otros seres humanos y su propia identidad. La realidad, es en tal sentido, lo que el hombre hace con el conjunto de representaciones sociales. *El ser humano, en su proceso de socialización, internaliza, bajo la forma de tradiciones, convenciones e institucionalizaciones, modelos consensuados del mundo experimentados y aceptados como realidad por las respectivas comunidades socio-culturales.* Una teoría del lenguaje, desde una perspectiva constructivista de cuño social, entiende la comunicación como fruto de la construcción de campos interactivos comunes y del desarrollo de esferas consensuadas. En tal sentido, la interacción aparece como subyacente a los procesos comunicativos y al comportamiento verbal. Los principios consensuados de la construcción de la realidad son mediados principalmente por el lenguaje e internalizados por el sujeto. El lenguaje no es básicamente un instrumento de transmisión de información o de descripción y de representación

de un mundo exterior, sino de producción de un campo consensual entre los individuos. Por tal motivo, la significación sólo puede ser descripta como la relación contextual entre presupuestos cognitivos y acciones.

Relación que, en el plano de la escritura, posibilita pensar el hecho literario en una nueva dimensión significativa: el de la situacionalidad lingüística; ella adquiere un papel importante, señalado oportunamente por la escuela sociolingüística catalana, porque al poner el acento en el plano interaccional situado, focaliza el eje de las prácticas lingüísticas, ya no al mero ámbito interpersonal abstracto, sino que traslada el foco de interés hacia un ámbito mayor, el del conjunto de prácticas, histórica y socialmente situadas, que resultan de y contribuyen a producir consenso comunitario (en toda la multiplicidad de aspectos posibles: éticos, científicos, estéticos, etc.), reinstalando por lo tanto aquellas prácticas a una dimensión doblemente política y social. La escritura es así un hecho de lenguaje (no podría ser de otro modo); pero un hecho de lenguaje irreducible a uno solo de sus aspectos. Es susceptible de ser pensada, por lo menos, tanto en una dimensión política (glotopolítica) como en una dimensión cognitiva, desde la cual, por otro lado, la escritura también muestra su costado social, puesto que también aquí el lenguaje, en el proceso mediante el cual deviene, a través de procesos de socialización secundarios, básicamente, los de la institución escolar, práctica escrituraria, se exhibe en plenitud como parte crucial del proceso ineludible en las sociedades modernas de aquella interacción social privilegiada que se efectúa durante el proceso de socialización del individuo y que se conoce como escolarización; en ella se produce la progresiva internalización de mundos consensuados por parte del sujeto. Si, como sabemos, la adquisición del lenguaje es temprana en el desarrollo del ser humano, la escritura es indiscernible de la existencia de sociedades modernas que someten a sus miembros a la escolarización, ámbito donde aquellos sujetos adquieren mundos consensuados. La escritura literaria es entonces inseparable de aquellos dos momentos, aunque no se agota en ellos. Sin embargo, me parece indispensable reparar en el hecho de que en sociedades marcadamente plurilingües, no exentas, por otra parte, de conflictos lingüísticos, puestos de manifiesto, por ejemplo, en los procesos de normalización lingüísticos, con amplios repertorios ya cristalizados de géneros discursivos, con prácticas escolarizadas en las que se adquieren competencias escriturarias diversas, haya aparecido la literatura, en la forma en que modernamente la conocemos. Quisiera afirmar que el conflicto lingüístico, avatar de conflictos políticos mayores, es condición de posibilidad de la emergencia de géneros primarios y secundarios distintivos de la literatura argentina. La gauchesca surge como afirmación patriótica, en pleno conflicto entre el Virreinato del Río de la Plata y la Corona de Portugal. En la trama discursiva de *El amor de la estanciera* de fines del siglo XVIII es posible reconocer la afirmación prerrevolucionaria del rústico y de su lenguaje bonaerense, en contraposición al del habitante portugués de la vecina orilla de Colonia del Sacramento, parodiado hasta la humillación. Intruso de las posesiones españolas, expansionista consecuente, el portugués es no sólo, -como lo ha señalado la crítica-, en aquella proto-historia gauchesca, una continuidad del *miles gloriosus* del teatro latino, sino el referente concreto de un conflicto militar reciente protagonizado por el Virrey Pedro Cevallos, seguramente muy presente en la memoria de los espectadores de Buenos Aires de aquel sainete de fines del siglo XVIII. Pero lo que me importa destacar es la situación fronteriza; conflicto político, militar, pero también lingüístico, resuelto por un autor diglósico culto (tal vez Maciel) e impensado co-creador de un nuevo género literario. Otro momento crucial es hacia fines del siglo XIX. El advenimiento de vastos contingentes inmigratorios será también condición de posibilidad de multitud de géneros discursivos y de formas teatrales y musicales. Situaciones de conflicto lingüístico ya no sólo inter-lingüísticos sino también friccionando con las normas surgidas de las políticas lingüísticas del recientemente organizado estado nacional. Como sostuve al principio de este ensayo, un escritor es aquél que, además de poseer condiciones para mimetizar, fantasear, combinar recuerdos, conjurar la muerte, proyectar alucinaciones, plasmar deseos, construir mundos alternativos o producir artefactos estéticos, es alguien habitado por la

memoria, vale recordar, comunitaria, de diversos dialectos, registros, variedades. Y éste es el lugar de situar a la escritura argentina. En algunos momentos, el escritor se siente obligado a pronunciarlos, siempre como contrapunto, a veces como parodia, a veces como tentación de habitar otras entonaciones para, desde ellas, aspirar a ser reconocido como uno más por aquellos en quienes se desee ejercer algún tipo de efecto perlocutivo, o de situarse en otras perspectivas enunciativas, aunque también como homenaje a la secreta y leal compañía que le prodigaron. La literatura argentina ofrece un amplio repertorio, en tal sentido. Desde las tímidas apropiaciones fonéticas de voces guaraníes que perduraron en la memoria del bávaro Ulrico Schmidl en su *Viaje*, pasando por las oscilaciones léxicas y estéticas neoclásicas del funcionario español en América del Sur, Juan Baltasar Maciel, quien escribió tanto en los límites de aquella estética así como también enunció con variedades proto-gauchescas, o, en pleno período neoclásico rivadaviano recitando a la manera gaucha, desde un escenario, la famosa *Oda del Bagre sapo* de Juan Cruz Varela o escribiendo en gauchesco para anatemizar a los liberales como lo hiciera Fray Castañeda o Estanislao del Campo rescribiendo paródicamente el libreto de la ópera de Gounod, *Fausto* en la lengua del habitante bonaerense, o Gregorio Villoldo a fines del siglo XIX, cambiando sin cesar del lenguaje montonero al dialecto genovés para luego proseguir con el orillero y así cofundar ese lenguaje que el tango inmortalizaría. La escritura argentina es eso: una mudanza incesante que, dentro de una permanencia, registra la memoria del lenguaje de su comunidad.

Prof. Alfredo Rubione

EL PENSAMIENTO GRAMATICAL Y LAS ARTES DE ESCRIBIR

ELVIRA NARVAJA DE ARNOUX
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

En el marco de unas jornadas sobre Teorías Lingüísticas y Teoría y Crítica Literarias, una exposición que adopta desde el título una perspectiva histórica, merece algunas explicaciones. Por eso, en la primera parte de la exposición intentaré justificar la opción realizada, luego me referiré a cómo algunos pensadores ilustrados abordan la escritura literaria y apelan al saber gramatical en sus análisis, y, finalmente, consideraré la valoración que hacen de las figuras y cómo la poesía lírica constituye el espacio donde lo reprimido por la razón se modela y adquiere legitimidad.

Presentación

Estamos habituados a considerar como teorías lingüísticas aquellos sistemas que aparecen en el campo de los saberes acerca de las lenguas a partir del *Curso de lingüística general* dictado por de Saussure a comienzos del siglo XX y pensar, por lo tanto, como prehistoria de la Lingüística moderna las formulaciones anteriores, en particular la larga tradición gramatical. Sylvain Auroux, que ha estudiado detenidamente el proceso de gramatización, plantea un poco provocativamente que una buena fecha inicial de las Ciencias del Lenguaje – y al adoptar este término ya amplía el campo de la Lingüística- puede ser - si consideramos lo que hizo posible el desarrollo del pensamiento gramatical - la de la aparición de la escritura. Se basa en el hecho de que esta implicaba ya, y daba lugar a, un saber importante sobre el lenguaje:

“La escritura es uno de los factores necesarios para la aparición de las ciencias del lenguaje, las que remontan al paso del tercer al segundo milenio antes de nuestra era (...) Esto no significa que no hubiera formas anteriores de saber, pero ningún saber oral es susceptible de alcanzar ese grado de sistematización y de descontextualización, que nos parece el exacto límite donde ubicar el nacimiento de las ciencias del lenguaje”⁴

Chomsky, por su parte, en su *Lingüística cartesiana* inscribía su propuesta en el amplio espacio de la Gramática General abierto por la *Minerva* de Sanctius y el texto de Port Royal. En relación con esto señalaba:

“La lingüística moderna se ha separado deliberadamente de la teoría lingüística tradicional; ha intentado construir una teoría del lenguaje de una manera enteramente nueva e independiente. Los lingüistas profesionales se han interesado poco en las contribuciones aportadas a la teoría lingüística por la tradición europea anterior (...) Sin embargo, en estos últimos años se ha comprobado un renovado interés por cuestiones que de hecho fueron el objeto de un estudio serio y fructífero en los siglos XVII y XVIII y en los comienzos del XIX, pero raramente después”.⁵

Estas rápidas observaciones tienen por objeto justificar la pertinencia del primero de los sintagmas del título, que propuse para la exposición, respecto del tema de las Jornadas.

⁴ Sylvain Auroux, *La révolution technologique de la grammatisation*, Lieja, Mardaga, 1994. Las traducciones de las citas incluidas en el trabajo son nuestras. (continuar)

⁵ Noam Chomsky, *Cartesian Linguistics: A chapter in the history of rationalist thought*, Nueva York, Harper and Row, 1966. (continuar)

Debemos recordar, entonces, que las gramáticas, que se proponen describir las lenguas y fijar la variedad legítima, se basan en teorías - más o menos explícitas, según los casos - sobre las lenguas, sobre el origen de las mismas e incluso sobre el proceso individual de producción de los enunciados. Por otra parte, en su largo desarrollo han establecido no solo un metalenguaje de notable vigencia que permite la construcción de clases de palabras y de categorías sino también criterios, por cierto históricamente variables, de segmentación, de delimitación del corpus de análisis - una o varias lenguas, una o más variedades -, de modos de contrastar enunciados, o de delimitación del marco donde se reconocen las unidades: el discurso, la oración, la proposición, el sintagma.

En cuanto al segundo término de la relación que estas Jornadas establecen, Teoría y Crítica Literarias o Análisis Literario, remiten en el orden en que han sido planteados a un campo disciplinario, una práctica analítica y una actividad pedagógica. Más allá del problema de que la definición de lo literario y de su recorte dentro del universo de los discursos varía según las épocas, las tres se inscriben diversamente en una larga temporalidad y articulan en mayor o menor grado lo descriptivo, lo valorativo y lo prescriptivo. No es necesario, creo, recordar ni las Poéticas que desde Aristóteles han poblado la cultura occidental ni las diversas Retóricas, más o menos restringidas, ni los Manuales que acompañaron el desarrollo del sistema educativo. En todos los casos, se entabla una tensión entre el peso de la tradición que ha delimitado objetos y formas de tratamiento, los nuevos ejemplares textuales a los que debe atender el análisis, y el vínculo, siempre cambiante, con los otros campos de conocimiento sobre el lenguaje e incluso con las otras disciplinas, fundamentalmente humanísticas aunque no necesariamente.

Sabemos que la relación Lingüística/Literatura – y aquí nos ubicamos claramente en el siglo XX - tuvo un momento privilegiado con el Formalismo ruso que proyectó sobre el texto literario las operaciones que en el marco de la oración, y sobre todo de la cadena signifiante, habían permitido reconocer unidades y combinatorias y que instaló la problemática de la construcción del sentido como objeto privilegiado de la indagación teórica y de la crítica. La Estilística, por su parte, se apoyó en la Teoría de la Enunciación para reconocer idiosincrasias y regularidades. Y la Lingüística textual – más cercana a nosotros - permitió delimitar niveles de organización del texto en los que se anclan los modos de lectura y, en general, la interpretación. Aunque no todos los desarrollos tuvieron el mismo impacto sobre los estudios literarios, la confianza en la potencialidad de los instrumentos lingüísticos llevó, como en el caso de la Gramática Generativa, a recorridos que o avanzaron solo en aspectos locales o expusieron los límites de un abordaje no suficientemente sensible a las especificidades del discurso literario. Si el Análisis del Discurso como práctica interpretativa algo ha aportado, es la conciencia de que la pertinencia de los modelos lingüísticos se determina en el transcurso de una investigación que establece sus formas de entrada al corpus a partir de interrogaciones que siempre implican la puesta en relación de los materiales verbales y/o no verbales, según los casos, con otros dominios.

Históricamente, el vínculo entre la reflexión sistemática sobre las lenguas y el estudio de los discursos se evidenció en el juego entre Gramática y Retórica, cuyas relaciones afirmadas en el ámbito pedagógico incidieron diversamente en las perspectivas teóricas. Cuando, en el siglo XVIII, la indagación sobre los discursos abordó la escritura como espacio autónomo, es decir, no subordinado a la oralidad, debió recurrir al saber lingüístico. La consideración del texto como objeto para ser leído impuso atender, para facilitar su comprensión, a aspectos locales como la colocación de los constituyentes en la cláusula, la precisión léxica, la adecuación de las figuras al entorno. En esta etapa fundacional ubicamos el desarrollo de las artes de escribir ilustradas a las que nos vamos a referir.

El pensamiento ilustrado

En el campo lingüístico, el pensamiento ilustrado privilegió, por un lado, las gramáticas generales y buscó construir gramáticas nacionales a partir de los principios que aquellas establecían, es decir, que explicitó la problemática teórica que subyace a la descripción y la hace posible. Por otro lado, inscribió claramente su discurso gramatical en proyectos educativos, seguros sus integrantes de la importancia de la expansión de la ilustración para el desarrollo cognitivo individual y social. Y, además, esta tendencia fue sensible a los requerimientos derivados del proceso de construcción de los Estados nacionales en el cual el imaginario de lengua común cumplía un papel fundamental.

En relación con el segundo campo, el de los estudios literarios, este adquirió a fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX una importancia nueva en la medida en que se evidenció la necesidad social, derivada de la nueva organización del Estado, de ampliar el número de letrados, para lo cual los textos prestigiosos servían de modelo de las producciones escritas al mismo tiempo que orientaban el universo de lecturas compartidas. Se consideraba que el manejo de la escritura, más que de la oralidad, aseguraría formas más amplias de participación y de dominio ideológico y formas más seguras de regulación de esa misma participación. De allí que los ilustrados orientaran el conocimiento que le suministraban las Retóricas y Poéticas al campo de la escritura en general.

Enseñar el arte de la escritura implicaba la determinación de reglas que, al mismo tiempo que se derivaban de los textos existentes y de la larga reflexión occidental sobre los discursos, permitían evaluar críticamente las producciones en función de una nueva racionalidad que se imponía como necesaria para enfrentar las tareas del momento, fundamentalmente la ampliación del sistema educativo destinada a integrar social y productivamente a la población. Los textos que consideramos abundan, como veremos, en valoraciones hechas desde la razón que buscan poner límites a un imaginario desbocado. Pensemos que es el momento en que aparece y se desarrolla en literatura la sensibilidad romántica. Lo interesante es la convivencia de normas para la escritura literaria, cuya difusión parece indudable, y de expresiones artísticas que cuestionaban la normativa neoclásica. De esta relación polémica y de los matices y formas de apropiación que implica, surge la escritura del XIX y la tradición escolar de enseñanza de la composición en los años superiores, cuya incidencia en la producción literaria no ha sido suficientemente indagada.

Los textos abordados son de tres personalidades de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, que participaron diversamente en proyectos pedagógicos, que fueron autores de gramáticas y de textos que, aunque difieran en los títulos, podemos asociar claramente con las “artes de escribir”. Me refiero a Étienne Bonnot de Condillac, Melchor Gaspar de Jovellanos y José Gómez de Herosilla. El primero es autor de *Cours d'étude pour l'instruction du prince de Parme*⁶ (1775), que incluye la *Grammaire* y el *Art d'écrire*. La obra del segundo, en cuanto a los temas que nos interesan, es el *Curso de Humanidades Castellanas*⁷, que incluye Rudimentos de gramática general, de gramática castellana, de inglés y de francés, Análisis del Discurso, Lecciones de Retórica y Poética y Tratado de Declamación. De Gómez de Herosilla señalaremos sus *Principios de Gramática General*⁸ (1823) y el *Arte de Hablar*⁹ (1826).

⁶ Condillac Étienne B. de, *L'Art d'Écrire, Cours d'Études pour l'instruction du Prince de Parme*, París, del'Imprimerie de Ch. Houel, 1798. (continuar)

⁷ Jovellanos, Gaspar M. de, *Curso de Humanidades Castellanas, Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XLVI, Madrid, Ediciones Atlas, 1963. (continuar)

⁸ Gómez Herosilla, José, *Principios de Gramática General*, tercera edición, Madrid, Imprenta Nacional, 1841. (continuar)

⁹ Gómez Herosilla, José, *Arte de Hablar en prosa y verso*, novena edición, París, Librería de Garnier Hermanos, 1842. (continuar)

En los tres casos hay una preocupación por incidir en la enseñanza desde el espacio del lenguaje, concebido este en su diversidad, lo que les permitía interesarse tanto por las concepciones filosóficas acerca del origen y el estudio sistemático de las lenguas, como por las prácticas de lectura y escritura. La obra de Condillac tuvo una notable influencia en los Ideólogos, que renovaron la enseñanza secundaria en la Francia postrevolucionaria; la obra de Jovellanos se origina en las notas destinadas a sus cursos en el Instituto Asturiano que creó en Gijón; y los textos de Hermosilla estaban vinculados con su experiencia como profesor en el Colegio San Mateo durante el trienio liberal español y a su actividad posterior como secretario de la Inspección General de Estudios. Respecto de la influencia, en el ámbito hispánico, del *Arte de Hablar* de este último es interesante recordar lo que señala Emir Rodríguez Monegal: “Sea en su versión original, sea en las versiones belicosas de sus anotadores - Vicente Salvá y Martínez López - este manual domina enteramente el mercado hispánico, no solo en la metrópoli sino también en las antiguas colonias americanas”¹⁰.

Nuestros autores muestran el carácter más conservador de la enseñanza de la lengua, derivado de los requerimientos sociales que debe considerar. Hermosilla, por ejemplo, en un gesto polémico, afirma el carácter “eterno” de las reglas del arte:

“El arte de hablar es una colección o serie de principios verdaderos, inmutables, y fundados en la naturaleza misma del hombre, los cuales nos enseñan lo que debemos hacer, y lo que nos es preciso evitar, para hablar de la manera más acomodada al fin que nos proponemos.”, p. 26.

Su violenta crítica al barroco, presente en distintos momentos de la obra, puede verse también como un rechazo a las nuevas tendencias utilizando un mecanismo habitual: polemizar indirectamente con la formación discursiva coetánea con la que se compete utilizando como blanco explícito la formación discursiva precedente¹¹.

¿Cómo estos gramáticos interesados por la relación entre lenguaje y pensamiento abordan la tradición retórica y la hacen servir al “cultivo de la razón”? ¿Cuál es el modelo de escritura adecuado para la circulación extendida de lo impreso que requiere la sociedad moderna? ¿En qué espacios de los textos o en qué modalidades de tratamiento de los materiales, lo que ahora llamaríamos una formación lingüística se muestra con mayor claridad? ¿En qué medida los textos exponen una naciente conciencia nacional vinculada al surgimiento de los Estados modernos? Intentaremos esbozar algunas respuestas, aunque solo sean parciales, al abordar los temas que propusimos.

La escritura literaria

En nuestros autores hay una concepción amplia de la escritura literaria, lo que se evidencia en la variedad de géneros discursivos que abordan: desde la historia o el texto didáctico hasta la poesía lírica pasando por las diversas formas de la elocuencia, el teatro o la épica. Hermosilla, por ejemplo, al justificar por qué prefirió “arte de hablar” a “arte de escribir”, delimita el campo a partir de un criterio que considera al sujeto productor del texto, “el hombre de letras”:

“De estas alocuciones que piden particular atención unas se hacen de viva voz, y otras por escrito; unas en prosa, y otras en verso; y se dividen como se verá

¹⁰ Rodríguez Monegal, Emir y Leyla Perrone-Moisés, “Isidoro Ducasse et la rhétorique espagnole”, *Poétique* 55, 1983. (*continuar*)

¹¹ Leyla Perrone-Moisés y Emir Rodríguez Monegal, *Op. cit.*, p.354, señalan en ese sentido: “Su temperamento de polemista lo ha llevado a combatir no solo el barroco, que era ridiculizado desde comienzos del siglo XVIII por los neo-clásicos afrancesados, sino también la poesía sentimental de su tiempo, que anunciaba en la sensualidad de sus versos y en el tono pastoril de su lirismo algunos rasgos del romanticismo”. (*continuar*)

a su tiempo, en un gran número de clases; pero todas ellas se comprenden bajo la denominación genérica de *composiciones literarias*. Se les da este nombre, porque para ser perfectas, exigen, cuando son de extensión considerable, que su autor sea lo que llamamos un hombre de letras, es decir, un hombre que haya cultivado su talento natural con el estudio y la lectura”, p. 28.

Es decir que, más allá de los géneros, se considera la escritura literaria, entendida como aquella que alcanza un determinado grado de perfección, cuyos atributos pueden ser – con mayor o menor énfasis y en combinaciones diversas, según los autores - la propiedad, la claridad, la pureza, la precisión, el carácter. Para desarrollarla y evaluar las producciones existentes es necesario definir los estilos aceptados y las normas que regulan el adecuado armado de cláusulas y períodos, las decisiones léxicas, los posibles adornos de la expresión y la composición según los géneros.

Las evaluaciones abundan, exponiendo el gesto crítico de la Ilustración y su confianza en un ejercicio razonado no sujeto a límites de institución o autoridad. Condillac muestra a sus alumnos los errores de los mejores escritores: frases deshilvanadas, figuras inadecuadas o innecesarias, equívocos, mal uso de los tiempos verbales. Jean Stefanini habla al respecto de una “pedagogía de las faltas”¹². En ciertos casos, las advertencias son generales ya que se refieren a “algunos escritores” como en los siguientes ejemplos:

“Hay muchos escritores que abusan de las antítesis. No hablan de una virtud sin oponerla a un vicio al que la vinculan. Dirán que un hombre es valiente sin ser temerario, económico sin ser avaro, intrépido pero prudente, emprendedor aunque medido. Uno siente que ese estilo no requiere ninguna genialidad”, p. 192.

“Hay escritores que quieren siempre ser enérgicos e ingeniosos: parecieran creer que no escriben bien si no terminan cada artículo por un rasgo de ingenio o una máxima, y desde la primera línea se ve que preparan la palabra con la cual quieren terminar. Violentan continuamente el vínculo de las ideas: su estilo es monótono, limitado, embrollado”, p. 251.

Pero habitualmente la crítica se centra en los textos de autores particulares en los que se desmontan los mecanismos que generan los efectos no deseados o se comenta la inadecuación de los términos elegidos respecto del género, el contexto o el tema:

“Bossuet dijo: *es de esta manera como los espíritus una vez conmovidos, cayendo de ruina en ruina, se han dividido en tantas sectas.*

Los espíritus no caen de ruina en ruina, y se necesitarían bastantes precauciones para preparar tal figura”, p.221.

En Herosilla los juicios apreciativos se caracterizan por su tono rotundo. Al comentar unos versos descriptivos, de Lope de Vega, de quien dice que en él “se hallan mezcladas bellezas, tal vez de primer orden, con faltas groseras que hoy evitaría un principiante” afirma: “Al lado de algunas bien entendidas pinceladas como *pobladas cejas, ojos negros graves, ríspida barba, rígida y cerdosa; grueso y alto cuello*, tenemos una frente que en *la torre de Saladino es el más alto muro*, unos bigotes que amenazan a los ojos aunque son *suyos*, y la pedantesca observación hecha al paso de que la nariz corva se tenía en Persia por hermosa, o porque así era la de Ciro, o porque es corvo el pico del águila, símbolo del Imperio”, p. 70. Y al referirse a un texto de Balbuena dice: “Aquí, a excepción de tres o cuatro rasgos bien dibujados y que pudieran entrar en una buena descripción, todo lo demás es

¹² Stefanini, Jean, *Histoire de la grammaire*, París, CNRS Editons, 1994. (continuar)

bambolla, hinchazón, mal gusto, impropiedad y algarabía”, p.71. Como vemos, el cuestionamiento se centra particularmente en todo aquello que pone en juego el universo de figuras al cual la escritura literaria debe recurrir sin afectar la racionalidad, la sencillez, y la naturalidad que deben ser atributos dominantes.

Para lograr un estilo adecuado, atento a los espacios oracionales y a los discursivos, son necesarios, por otra parte, tanto las reglas como los modelos. Respecto de lo primero Condillac señala sosteniendo la necesaria disciplina del trabajo de escritura: “No es hacerles un servicio a los genios liberarlos del sujetamiento al método: este es para ellos lo que las leyes son para el hombre libre”, p.343. Pero reconoce que si bien se deben observar las reglas, para cada caso particular hay una expresión “que es la mejor y que hay que saber aprehender” (Condillac, p.3). El arte de escribir consiste, por un lado, en hacer la opción adecuada en cuanto a los términos, el orden, las locuciones, para lo cual es necesario considerar múltiples aspectos ya que todos contribuyen a ello y toda modificación es significativa. Por el otro, como toda oración forma parte de un discurso hay que atender “a lo que precede, a lo que sigue, al objeto al que se tiende, al interés que uno tiene en él, y en general a las circunstancias en las que se habla”, Condillac, p.3.

En cuanto a los modelos, si bien Hemosilla, por su notable formación clásica, va a considerar también ejemplos latinos cuya cuidadosa traducción incluye, nuestros autores privilegian los de la propia lengua, ya que el dominio de esta es lo que va a permitir alcanzar la propiedad y pureza deseadas. La escritura nacional no se legitima como la elocuencia por su identificación con los modelos retóricos griegos y latinos sino que se distancia de ellos no solo porque busca adecuarse a un lector más que a un oyente, sino porque se define en una lengua cuya tradición ayuda a construir. De allí la abundancia de juicios valorativos acerca de la lengua que acompañan el enunciado de las normas: por ejemplo, “La lengua castellana reprueba toda trasposición violenta y solo autoriza la que se busca para dar a las frases o más armonía o más ornato o más delicadeza o más novedad”, Fernández de Agüero¹³, p. 102

Jovellanos es particularmente sensible a lo nacional: “nadie puede menos de condolerse al ver la majestuosa lengua patria desfigurada por el gran número de vocablos extraños con que cada día la van oprimiendo”. Pero observaciones similares se encuentran también en Hemosilla, que proscribió enérgicamente tanto las voces extranjeras como las construcciones aunque los términos “sean todos muy castizos”. Condillac, por su parte, no duda de que su universo discursivo es la lengua francesa cuyo vínculo con el Estado sostiene su principesco e infantil destinatario. Jovellanos, al insistir en la exigencia de pureza y propiedad, va a decir así:

“Llámase pureza el uso de aquellas voces y construcciones que pertenecen a la lengua que estamos hablando (...) La propiedad consiste en la elección de aquellas palabras de la lengua patria, apropiadas por el uso establecido a aquellas ideas que intentamos expresar por ellas (...) el estilo no puede ser propio sin ser también puro; y cuando la pureza y la propiedad se hallan juntas, no solo hacen el estilo perspicuo, sino también agradable. No hay otras reglas de pureza y propiedad que la práctica de los mejores escritores y oradores del país donde se vive”, p.114

Esta perspectiva es, por cierto, la que va a guiar la acción de la escuela cuando organice las nuevas bibliotecas nacionales, que serán las que determinarán las lecturas legítimas y necesarias para la construcción de la nación en los sujetos.

¹³ Fernández de Agüero, Juan Manuel, *Principios de Ideología elemental, abstractiva y oratoria*, Tercera parte “Ideología oratoria o retórica”, Buenos Aires, Instituto de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1940. (continuar)

El saber gramatical

Las reglas del arte encuentran un apoyo no solo en la tradición retórica, sino también en los saberes gramaticales: por un lado, en la Gramática General, que se ha interesado por la relación entre pensamiento y lenguaje; por el otro, en las gramáticas particulares, que han considerado, en la sintaxis, la concordancia, el régimen, la construcción y el orden. Una teoría de la escritura literaria que pueda ser transmitida debe, así, ser capaz de articular Retórica y Gramática. En esta tarea es central la reflexión sobre el estilo, entendido como “aquel modo peculiar con que un hombre expresa sus conceptos por medio del lenguaje” (Jovellanos, 114) atendiendo a las regulaciones genéricas de temas, estructuras y modos y al correcto armado de la cláusula.

El entramado descriptivo-prescriptivo se aplica, en su recorrido pedagógico, primeramente a las unidades menores, cláusulas y períodos, y luego a los géneros discursivos. En el caso de Condillac, donde hay una continuidad entre la Gramática y el Arte de escribir y donde los temas tradicionales de la Retórica se presentan desde la perspectiva de los mecanismos de construcción, se invierte el procedimiento aplicado en la Gramática: en esta el discurso era espacio dentro del cual se reconocían las unidades gramaticales, en el Arte de escribir el discurso es el objetivo al cual tiende un procedimiento que parte del tratamiento local de la cláusula. En los tres autores, la extensa reflexión inicial se centra de esta manera en lo general de toda escritura, ordenada a partir de sus atributos mayores: en relación con el pensamiento y las emociones, la claridad y el carácter; y en relación con su capacidad persuasiva, la elegancia.

El problema inicial es común a la gramática y a las artes de escribir: cómo pasar del pensamiento que se nos presenta global y simultáneo a la sucesividad, ordenamiento y jerarquía del lenguaje. En primer lugar, reconociendo los vínculos de subordinación entre las ideas aunque estas se presentan al mismo tiempo en el espíritu. Esto impulsa a nuestros ilustrados a incursionar en los modos de pensar o, como dice Jovellanos en “la naturaleza del entendimiento humano”. Hermosilla va a vanagloriarse de esta iniciativa:

“nadie hasta ahora ha formado un sistema completo de reglas para la elección de los pensamientos. Sin embargo no es difícil fijarlas, observando que la naturaleza misma de las relaciones que establece entre los hombres el don precioso de la palabra, exige que los pensamientos que se comuniquen unos a otros sean *verdaderos (claros, nuevos, naturales, sólidos y acomodados al tono general y dominante* de la alocución en que se quiera introducirlos. Y es de notar, que las reglas que se deducen de este principio, sobre importantísimas, son, como se verá, claras, precisas, terminantes y de fácil aplicación”, p.30.

Luego de reconocer la relación entre las ideas, se debe expresar con el lenguaje -y este es para Condillac el secreto del arte de escribir - ese orden, esa subordinación, ese vínculo, p.12. Para ello, el conocimiento gramatical es esencial. Jovellanos, por ejemplo y en esto no difiere de los otros textos que consideramos, introduce largamente sus Rudimentos de Poética y Retórica con indicaciones sobre la ubicación de los constituyentes de la oración, sobre todo cuando estos son proposiciones subordinadas, el orden de los miembros, los posibles modos de apertura y cierre, los mecanismos para alcanzar orden, unidad, energía y armonía.

Las relaciones de subordinación, por su parte, se reconocen y se marcan gracias a distintos signos que se nombran con el metalenguaje gramatical: el género y el número, la ubicación de las palabras en el tejido de la frase, las conjunciones y las preposiciones. La ubicación de los modificadores da lugar al enunciado de reglas. Hermosilla dice, por ejemplo:

“Cuando los complementos que siguen al verbo son poco más o menos de la misma extensión su orden es el siguiente: 1º el objeto o como se dice en gramática el acusativo; 2º el término, o gramaticalmente el dativo; 3º los complementos indirectos o refiriéndonos a las lenguas que tienen declinación el ablativo (...) Mas si alguno de ellos fuese más largo que los otros se dejará para el último”, p.253.

La claridad exige, como señala, por su parte, Condillac, que prefiere el estilo despojado y preciso, “...que se elijan siempre los términos que expresan exactamente las ideas; que se desprenda del discurso lo superfluo; que la relación entre las palabras no sea jamás equívoca; y que todas las frases construidas unas en relación con las otras, marquen sensiblemente la gradación de los pensamientos”, p.1. Esto lo llevará a evaluar positivamente la elipsis¹⁴ siempre que el lector pueda reponerla. Esta adecuación de la palabra al pensamiento, despojada aquella de todo lo que no sirva a la expresión de la idea, se encuentra también en otros autores. Jovellanos, por ejemplo, dice: “...debe cortarse todo lo superfluo en la oración, reduciendo de tal modo la expresión, que presente ni más ni menos una copia exacta de la idea que se quiere expresar”, p.115.

El otro de los atributos del estilo, el carácter, depende de las cualidades del tema que se trata y de los sentimientos que afectan al escritor, por eso cada pensamiento - el dictum - puede dar lugar a realizaciones distintas. Como las ideas se presentan en un orden que cambia según los sentimientos que afectan al sujeto, al conservar este orden en el discurso, comunicamos nuestros sentimientos comunicando nuestras ideas (Condillac, p.13). Herosilla, por su parte, va a hablar de “la presentación” o de “las formas de los pensamientos”: “son las varias modificaciones que estos reciben de la imaginación, la razón, la situación moral y la intención del que habla”, p.60.

La fuerte presencia del pensamiento gramatical en el estudio del estilo se muestra, como dijimos, en la importancia acordada a la oración como marco inicial de la expresión y relación entre ideas. A la unidad, otro de los atributos que aquella debe alcanzar, se alude en metáforas variadas como la escena de teatro o el cuadro que pinta las ideas donde la luz de cada miembro ilumina los otros. Si bien el trabajo sobre la frase es pedagógicamente esencial, Condillac advierte: “Cuando doy por buenas dos construcciones es porque considero una frase como aislada. Usted verá que en la secuencia discursiva la elección no es nunca indiferente”, p.29. Condillac señala asimismo las variaciones que pueden realizarse sobre un enunciado, pero también se detiene en las que no son posibles o que son posibles gramaticalmente pero mediocres desde el punto de vista del estilo. Si bien una solución es “consultar el oído”, Condillac orienta, señala las causas de que una construcción sea mejor que otra o explica por qué ciertas formulaciones resultan chocantes. Algunas reglas jalonan su exposición:

“Es necesario que una frase parezca hecha de un solo movimiento: no se debe dar la impresión de que se vuelve a ella en diferentes ocasiones. Ahora bien, cuando se agregan al final varias ideas a un sentido ya terminado, parece que se ha olvidado lo que se quiere decir, y que uno está obligado a volver varias veces. La regla es entonces que se pueden hacer entrar en una frase tantas ideas agregadas como se quiera, cuando todas tienen la misma relación con el verbo; pero si tienen relaciones diferentes, no se puede hacer entrar más que una salvo cuando se pone una al comienzo y otra al final”, p.26.

Jovellanos, por su parte, proscribía los extremos en la longitud de las cláusulas: “No podemos fijar el número de palabras o miembros de que debe constar una buena sentencia;

¹⁴ Cf. Sonia Branca, “L’art d’écrire de Condillac à propos de quelques règles prescriptives: traitement des ellipses et des anaphores”, *Langue Française*, 48, 1980. (continuar)

pero nos debemos persuadir a que puede haber extremos viciosos por uno y otro lado. Las demasiado largas o que constan de muchos miembros pecan siempre contra alguna de las reglas de la buena sentencia y en las muy cortas puede haber el mismo defecto”, p. 115. Si bien el que escribe puede usar un estilo periódico o uno cortado, lo conveniente es alternarlos sin olvidar la necesaria adecuación al género: “...para atemperar lo embarazoso y oscuro del uno, y la aridez y pobreza del otro, será conveniente mezclarlos en toda composición, cuidando siempre de que esta participe más de aquel a quien pertenezca por su carácter”, p.115.

En el análisis de la escritura literaria nuestros autores proyectan su dominio gramatical, que se evidencia, como señalamos, en la preocupación por delimitar las operaciones posibles y por privilegiar la oración como espacio donde se exponen las reglas y se estructura el pensamiento. Pero también, lo que podemos considerar una perspectiva lingüística del proceso de escritura se manifiesta en el uso generalizado de la reformulación para delimitar efectos de sentido. Condillac manipula enunciados para exponer las posibilidades y límites de las familias parafrásticas, para mostrar las diferencias en cuanto al carácter de oraciones que expresan la misma idea y para reconstruir pedagógicamente el proceso intelectual y discursivo seguido por los escritores. La paráfrasis facilita, además, como dijimos, el reconocimiento de los límites gramaticales de las intervenciones sobre los enunciados: “quisiera dar cuenta de otros mil secretos” es tan aceptable como “de otros mil secretos quisiera dar cuenta” pero “quisiera cuenta dar...” no porque la relación entre “dar” y “cuenta” depende de la ubicación.

La posibilidad de manipular el orden de palabras tiene su límite también en la claridad expositiva. Aquello que lo altera va a ser calificado como vicioso. Condillac muestra con insistencia el límite de la aceptabilidad en la escritura. Toma así una oración y altera el orden de los constituyentes para mostrar cuál es la transformación no deseada y las razones de ello. Expone el orden directo, en el cual los modificados preceden a los modificadores: “Los filósofos no han podido descubrir la naturaleza del cuerpo”, acepta “Los filósofos no han podido del cuerpo descubrir la naturaleza” y considera una trasposición contraria al principio de ligazón de las ideas: “Los filósofos no han podido descubrir del cuerpo la naturaleza” porque separa el objeto del verbo, “naturaleza” de “descubrir”, p. 48. Más allá de lo aceptable del ejemplo, lo interesante es observar cómo las operaciones parafrásticas permiten abrir el abanico de posibles construcciones en un punto de la cadena, optar en función del entorno y rechazar algunas de ellas a partir del criterio de aceptabilidad que si bien recurre al metalenguaje gramatical es decidido desde el campo de la escritura.

Hermosilla, por su parte, además de manipular enunciados, glosa, con sentido paródico o no, y traduce para hacer visible el estilo. Por ejemplo, compara “el dulce lamentar de dos pastores” con “el lamentar dulce de los pastores” para señalar lo que a su criterio constituye en verso al primero y no al segundo. O traduce el principio de la *Iliada* en romance para mostrar que el metro impide que sea épico o “lírico noble”. O traduce en el “lenguaje de la razón” textos que alteran el ideal de naturalidad y sencillez. La reformulación y el contraste entre enunciado reformulado y fuente constituye la base de una práctica científica capaz de reconocer identidades y diferencias.

Si bien las artes de escribir recurren al saber gramatical, conceptualizan por sus propias necesidades la oración como unidad de la escritura en una etapa en que la sintaxis o se reducía a la proposición lógica o atendía a los problemas de concordancia, construcción y régimen sin preocuparse por definir la unidad marco del reconocimiento de las categorías. Podemos decir que la oración, tal como se va a imponer en las gramáticas del XIX es

construida en estos textos que se interrogan por la especificidad de la escritura e intentan regularla¹⁵.

Las figuras

Así como para la adecuación al pensamiento y la organización de la cláusula se debe recurrir al saber gramatical, para el ornamento se dispone del catálogo de figuras, que condensa en la edad clásica las inquietudes retóricas, como bien lo señaló Gérard Genette al hablar de una “retórica restringida”¹⁶. Jovellanos sintetiza esta doble perspectiva diciendo: “... todo lo que se exige del lenguaje es que nuestras ideas se presenten con claridad al entendimiento de los otros, y que tengan al mismo tiempo aquel adorno capaz de darles gusto y de interesarlos”, p.114.

Sin embargo, por momentos puede vislumbrarse la tensión entre el criterio racionalista respecto del lenguaje - que busca, como dijimos, la sencillez, el despojo de lo que no es esencial al pensamiento - y la tradición retórica de las figuras. Esto se trata de resolver en la particular justificación de su uso, donde aflora, sin embargo, el temor de que afecte el limpio juego de la razón. “Una imagen - dice Condillac - debe contribuir al vínculo de las ideas, o por lo menos no debe jamás alterarlo”, p.198. Este principio es el que “ilumina acerca de la elección de los accesorios” (p. 138), entre otros las figuras: “¿Se puede dejar de ser claro y preciso cuando se dice todo aquello que es necesario al desarrollo de un pensamiento y no se dicen nada más?”, p. 139. Hermosilla, que se centra en las “figuras de sentido”, donde se produce “traslación de significados”, enuncia como regla primera la siguiente: “Toda traslación de significado que no produzca alguno de los efectos indicados, es decir, que no haga la expresión más clara, concisa, enérgica, decente, noble o agraciada, es por lo mismo inútil, y descubre visiblemente la afectación del escritor”, p. 231.

La justificación de su uso se asienta en la posibilidad de alcanzar más eficazmente en la escritura los atributos reiteradamente exaltados: “Entre las grandes ventajas que nos proporcionan los tropos para expresar los pensamientos con toda la energía, precisión, claridad, que en muchas ocasiones no hallaríamos en el sentido propio de las palabras más bien escogidas, ...”, p. 227. Condillac, a su vez, enumerará las ventajas de los tropos: “...designar cosas que no tienen nombre, dar cuerpo y color a aquellas que no caen bajo los sentidos, y hacer que cada pensamiento tome el carácter que le es propio”, p. 232.

Jovellanos al abordar el lenguaje figurado dice que “este modo de expresar las ideas le usamos hoy casi solamente por ornato y lujo pero que fue necesario en las primeras etapas del desarrollo del lenguaje”, p. 118. El ideal de claridad propio de las lenguas perfeccionadas lleva a que la función primaria de las figuras, construcción de sentidos y aproximación al referente desde perspectivas distintas, se proyecte al pasado y se reduzca en el imaginario presente a mero adorno. En el mismo sentido, Condillac señala:

“La poesía de los antiguos está llena de esas palabras cuyo sentido es desviado aunque no oscuro, y tiene un lenguaje diferente del de la prosa. Son nombres armoniosos, nombres fuera del uso vulgar, nombres que se relacionan con la religión, y cuyos accesorios son envueltos en ideas misteriosas, siempre agradables a la imaginación.

Ese lenguaje simbólico ha cesado con la religión que le había dado nacimiento”, p. 211.

La difícil articulación entre ideal de sencillez y figuras se muestra, además, en la definición que da Jovellanos de la figura donde las valoraciones parecen contraponerse: “... un

¹⁵ Ver al respecto: Elvira Arnoux, “Orden gramatical y estilo en las Artes de Escribir”, *Homenaje a Marianne Péronard*, Chile, Universidad Católica de Valparaíso, len prensa. (continuar)

¹⁶ “La rhétorique restreinte” de Gérard Genette, en *Communications*, 16, 1970. (continuar)

modo de expresar los pensamientos que se desvía en parte o en un todo del natural y sencillo, y que da fuerza, nobleza y gracia a la oración”, p. 119. Este afán de limpieza, de adecuación sin desajustes a la razón va a llevar también a Jovellanos a criticar incluso el uso inmoderado de sinónimos que afecta la precisión o a hacer afirmaciones como esta: “Es máxima general que todas las palabras que no añaden algo al sentido se lo quitan; esto es, que no pueden ser superfluas sin ser embarazosas”, p.118.

En nuestros autores el ideal de claridad va a incidir en la preocupación por la adecuación de las figuras al enunciador, al tema, a la situación comunicativa y a la actividad convocada: la imaginación, la reflexión, o el sentimiento. De allí que evalúen diferentemente las figuras según los géneros en los que se insertan. Hermosilla va a hacer un llamado de atención en relación con los textos de circulación popular al hablar de la metáfora:

“El objeto de donde se tomen ha de ser de aquellos de que tienen noticia los oyentes o lectores. A esta regla faltan los que en obras destinadas a la común lectura o en discursos populares, como los sermones, toman sus metáforas de objetos de ciencias, oficios y bellas artes. Semejantes objetos son necesariamente desconocidos a la mayor parte de los oyentes o lectores, y por consiguiente, las expresiones en que se emplean tales metáforas, tienen el vicio de oscuras, como todas aquellas en que se introducen términos técnicos, aunque estos conserven su significación literal”, p. 235.

Condillac también va a destacar la importancia del destinatario: “Uno de los deberes del escritor es facilitar la aprehensión del hilo de la analogía, y para ello debe imponerse extraer sus figuras de los objetos familiares a aquellos para quien escribe. Tales son las artes, las costumbres, los conocimientos comunes, los prejuicios recibidos, todas las cosas que el uso pone en el comercio”, p. 230.

Condillac señala asimismo que la figura no puede aparecer como un objeto extraño en el discurso porque o su presencia resulta incompresible o no cumple el efecto deseado. Para evitar esto la figura debe ser preparada y sostenida: “Una figura necesita ser preparada siempre que el término que sustituye no tenga una analogía suficientemente sensible con el que se rechaza. Usted ve también que una figura es sostenida cuando conserva la misma analogía en todos los términos que usted emplea”, p. 227.

Si bien se reconoce, entonces, la importancia y utilidad de las figuras, se insiste en la necesidad de adecuación a la situación comunicativa, particularmente al destinatario, y se advierte acerca del peligro de que afecten la comprensión.

La poesía

En cuanto a la poesía, su interés reside en que pone a prueba los principios “racionales” de la escritura literaria. Cada autor resolverá esto de manera diferente: Condillac teorizando las diferencias entre poesía y prosa, Jovellanos mostrando maravillado cómo la poesía puede explotar todos los niveles del lenguaje, y Hermosilla centrándose en la métrica, que es lo que regulariza el espacio lingüístico de las emociones.

Condillac, en primer lugar, señala que el poeta ya no lo es, en su época, por la simple elección de palabras sino que se le exige la de las ideas. Por otro lado, reconoce que en la poesía y la prosa rigen los mismos criterios generales de la escritura literaria, por lo cual las imágenes fuera de lugar en la prosa lo son también en la poesía. Ambas, además, deben tender a expresar la vivacidad de las pasiones y los matices del sentimiento. Sin embargo se propone analizar las diferencias entre el poeta y el prosador: “el primero muestra que quiere agrandar y si instruye parece ocultar que tiene ese propósito; el segundo, por el contrario, muestra explícitamente que quiere instruir; y si agrada, parece no haber tenido ese objetivo”, p.379. Es decir, que la relación entre esas dos finalidades propias de todo discurso es lo que permite

distinguirlos. Pero estas diferentes actitudes son polos a los que tiende uno u otro y por lo tanto siempre sujetos a contraejemplos. Va, entonces, a caracterizar la poesía por el estilo, lo que sintetiza diciendo: “muestra su arte y sin embargo no parece menos natural”, p. 380. Y para lograr esa naturalidad se necesita mucho arte, como en el caso del bailarín: “El poeta y el bailarín son igualmente naturales cuando uno y otro han llegado a ese grado de perfección que no permite más notar en ellos ningún esfuerzo para observar las reglas”, p.388. Pero esto, finalmente, resulta el modelo de toda escritura en la que, en términos actuales, la “función poética” sea dominante. Es interesante el gesto teórico de Condillac que, al buscar escapar en la caracterización de la poesía a la mera descripción propia del estudio de las diferencias genéricas, aborda la escritura literaria desde un lugar distinto al que el saber gramatical le permitía. El ideal ilustrado de naturalidad muestra su artificio y se muestra como efecto de lectura generado por un trabajo sobre la escritura.

Jovellanos, por su parte, en la definición de poesía articula pasión y orden: “es el lenguaje de la pasión o de la imaginación animada, formado por lo común en números regulares”, p. 137. Si bien al considerar la escritura en general acepta la norma del discurso racional, simple y despojado de accesorios y cuidadoso en el uso de un vocabulario adecuado, valoriza en la poesía el juego léxico admitiendo arcaísmos y neologismos, las alteraciones del orden propias de la expansión de las pasiones y la explotación del material sonoro que asigna el tono al discurso y refuerza las representaciones de los objetos. Esto último acerca el poeta al orador:

“La regla general que sobre esto se puede dar es que el poeta o el orador se deje arrebatar cuanto le sea posible del sentimiento que su asunto le excite. Entonces, uno y otro, cuando describe el placer, la alegría y otros objetos agradables, del sentimiento de su asunto pasará naturalmente o con muy poco estudio a emplear palabras de número blando, líquido y corriente. Cuando las sensaciones son fogosas y animadas se valdrá de que tengan números más vivos y animados. Finalmente, los asuntos melancólicos y sombríos, ellos mismos se expresarán naturalmente en medidas lentas y palabras largas”, p.118.

En Herosilla, también la poesía es el lugar de la transgresión admitida y de la expansión justificada del sentimiento. En primer lugar reduce la diferencia entre poesía y prosa a la mayor o menor presencia de desvíos, transgresiones y figuras:

“Además de las licencias, arcaísmos, acepciones latinas y voces poéticas, hay todavía otras cosas, en las cuales se distingue el estilo poético del rigurosamente prosaico por elegante que este sea: 1º inversiones más atrevidas; 2º más frecuente uso de epítetos, imágenes, comparaciones, perífrasis, prosopopeyas, alusiones y tropos. Todos estos adornos los admite la prosa, como ya hemos visto; pero aún en la mas elevada es preciso distribuirlo con cierta economía. En verso podemos derramarlos a manos llenas, aunque siempre con oportunidad”, p. 379.

Y luego al referirse a la poesía lírica “destinada a la simple lectura” reconoce el despliegue de la voz en la escritura que expone la emoción que la motiva:

“...(las poesías líricas) conservan el mismo carácter y tono que las que antes se componían para ser cantadas; de esta circunstancia, es decir, de la suposición de que el poeta canta, aunque realmente no cante, debe inferirse cuál es la naturaleza, y cuáles son las calidades propias de las poesías de esta clase.

El hombre canta en el entusiasmo de la admiración, en el delirio de la alegría, en la embriaguez del amor, entre los placeres de la vida, en aquella especie de éxtasis que produce la vista de algún objeto o el recuerdo de pasadas

situaciones; y a veces en medio del dolor, buscando en el canto un desahogo a sus penas”, p. 388.

Las emociones, que determinan objetos y tonos, cristalizan en los patrones métricos y en los recursos que la versificación propone.

La contradicción entre la norma clásica y la admiración por los desajustes del discurso poético, entre la aceptación de las exigencias genéricas y el temor de que los autores “compongan a sangre fría”, lleva a Jovellanos a lamentar el “perfeccionamiento” que la sociedad operó sobre el lenguaje:

“En los tiempos modernos se ha hecho, a la verdad, el lenguaje más correcto y exacto; pero al mismo paso menos enérgico y animado. En su estado antiguo era mejor para la poesía y la oratoria, ahora es más favorable a la razón y a la filosofía. Fueron abandonando los hombres en su trato ordinario el antiguo vestido metafórico y poético del lenguaje, y lo reservaron para aquellas ocasiones señaladas en que viniere bien o fuese necesario el adorno”, p.119.

El discurso poético, en cierta medida recupera ese universo pasado promiscuo y rico en el que los hombres utilizaban gestos, palabras, música. Y constituye, ordenado por la razón y el arte que le suministran los moldes lingüísticos adecuados, la expresión máxima de la cultura porque implica no solo un conocimiento del lenguaje verbal sino porque hace comunicable las búsquedas primeras del lenguaje humano “Aún conserva la poesía algunas reliquias de su primera y original conexión con la música”, Jovellanos, p. 139. Pero estas búsquedas ya inscriben las diferencias debidas al espíritu de los pueblos, en ese camino en que la especie encuentra su destino nacional. Por ello nuestros autores coinciden en que solo se puede ser poeta auténtico en su propia lengua.

Observaciones finales

El pensamiento ilustrado propone un modelo de escritura que pueda acompañar la ampliación del sistema educativo, la expansión de los medios gráficos y la puesta en marcha de un Estado moderno. Esa escritura deberá alcanzar los atributos de claridad, sencillez y naturalidad que faciliten la lectura, para lo cual la articulación entre lenguaje y pensamiento, teorizada por las gramáticas generales, es esencial. Pero, al mismo tiempo, la escritura deberá ser capaz de exponer y generar emociones. La tensión entre racionalidad y afectividad se resuelve en el ámbito de la cláusula, espacio que puede ser regulado gracias al saber gramatical, que define unidades, constituyentes y relaciones y cuyo metalenguaje hace posible establecer y comunicar las normas señalando, además, el límite de las transformaciones sintácticas. Las normas actúan sobre el orden y la unidad de la cláusula para evitar que el lector se vea perturbado por agregados innecesarios, ambigüedades y equívocos, y ello afecte lo fundamental, que es el reconocimiento del vínculo entre las ideas. Las figuras, que se despliegan también en el espacio de la cláusula y cuya clasificación suministra la retórica, deben ser evaluadas, en primer lugar, por su adecuación a aquel principio.

El control de la escritura y de los juegos del sentido tiene sus límites, que se exponen en el tratamiento de la poesía. Esta será abordada, entonces, como el espacio aceptado de la transgresión, en tanto ya moldeada por el verso o la figura; o como la presencia de la voz – asociada a la inmediatez de las pasiones – en el orden de la escritura; o como el lugar donde el arte construye una naturalidad segunda que, paradójicamente, debe mostrarse como tal para generar el efecto deseado.

En su larga reflexión sobre la escritura, nuestros autores han debido apelar al saber gramatical y al retórico, pero han establecido distancias respecto de ellos. Categorías y

clasificaciones son útiles para ordenar el análisis pero no son suficientes. La escriturabilidad no puede reducirse a la gramaticalidad, y lo que hace aceptable a las figuras no es que cumplan con los procedimientos de composición sino que estén sostenidas discursivamente y sean adecuadas al género, al tema y al destinatario. En este esfuerzo ilustrado podemos reconocer, así, la necesaria apropiación de los saberes sobre el lenguaje que todo estudio sobre el discurso – en este caso, escrito - exige y, al mismo tiempo, sus límites.

C O M U N I C A C I O N E S

APROXIMACIONES AL SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN EN COPLAS CANTADAS EN JUJUY

MARÍA EDUARDA MIRANDE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY

"Soy el que canta detrás de la copla"
Vidala del nombrador
de E.Falú, J.Dávalos

¿Quién canta detrás de las coplas? ¿Es posible reconocer a través de la materia opaca y efímera del discurso cantado un sujeto del canto?. ¿Qué sujeto o qué sujetos se inscriben en el acto de representar mediante el canto una parcela de mundo? Este trabajo busca dar respuesta a los interrogantes planteados a partir de reflexiones concebidas a la luz de algunos conceptos básicos de Teoría de la Enunciación. Nuestro propósito es aproximarnos a la imagen discursiva que proyecta hoy, en los estertores de un siglo que se acaba, un sujeto empírico que busca hacerse oír incorporándose al flujo milenario de voces que, desde épocas inmemoriales, funden sus modulaciones individuales en el caudal de las voces anónimas y tradicionales de la comunidad de pertenencia.

Sin lugar a dudas, en el conjunto de las manifestaciones líricas populares y tradicionales de Jujuy, la copla es el referente más difundido y el que aún sigue dominando los espacios de las voces colectivas de nuestras comunidades. La práctica del canto coplero en el ámbito cultural jujeño, especialmente de la Puna y la Quebrada, tiene una vigencia que se renueva en el ciclo periódico de fiestas rituales (tales como el carnaval y las celebraciones religiosas de Pascuas de Resurrección), y en encuentros o festivales que se organizan como espacios autoconvocados (tal es el caso del "Encuentro de copleras" que se lleva a cabo los primeros días de enero en Purmamarca) o semi-institucionalizados (como el festival de Rodero, festividades organizadas por centros gauchos, etc.).

Del vasto corpus de coplas registradas durante 1999 y lo que va del corriente año, seleccionamos seis que nos permiten centrar el análisis en el espacio de una enunciación que, según explicaremos más adelante, se construye como gesto discursivo de un enunciador altamente sensibilizado que se define como sujeto de pasión más que de acción y como sujeto del padecer más que del hacer. En síntesis, un sujeto de pasión que busca constituirse como sujeto del ser y definirse en tal sentido.

*Pobrecita mi cajita
tan chiquita y sonadora,
igualita que su dueña
chiquitita y paridora.*

*Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar,
sólo le faltan los ojos
pa' acompañarme a llorar.¹⁷*

¹⁷ Esta copla presenta numerosas variantes en su último verso en las versiones registradas: "pa' que me ayude a llorar"; "para ponerse a llorar"; "para ayudarme a llorar"; "para enseñarme a llorar". (*continuar*)

*Las charleras de mi caja,
una arriba y otra abajo;
así me trata mi suerte,
cuesta arriba y cuesta abajo.*

*Pobrecita mi cajita
junto conmigo padece:
de la noche a la mañana
suena que suena amanece.*

*Pobrecita mi cajita
pobre mi festivalera
cuando me pongo a cantar
cómo llora su charlera.*

*Todas las cajitas buenas
se hicieron pal festival
sólo la mía se hizo
para penar y llorar.*

Advertimos en una primera lectura de los cuatro primeros textos que la figura retórica de base es la **comparación**, acompañada de una **animización** que se extiende a todas las coplas elegidas.

Analizaremos, en primer lugar, los términos puestos en relación comparativa: el propio *sujeto de la enunciación* (el *yo* que habla o que canta, para ser más precisos) y la *caja*¹⁸. El contacto entre ambos elementos da vida a una nueva entidad cuya productividad semántica permite trazar numerosos recorridos interpretativos.

La mención de la *caja* en el enunciado poético incorpora al discurso un elemento referencial y contextual, imprescindible para configurar la situación de enunciación del canto coplero. Queda, así, fijada desde el enunciado la existencia de un binomio de voces actuantes: a la voz del cantor se une la "voz figurada" de su "*alter ego*", que es la *caja*. Esta vinculación se refuerza en un nivel más profundo y menos evidente, pues la mención del instrumento (que en el momento de la *performance*¹⁹ suena rítmicamente mientras la voz del cantor lo nombra) "lexicaliza" el ritmo, otorgándole existencia nominal. Voz y ritmo quedan unidos en el lenguaje y por el lenguaje mismo. Voz y ritmo, cantor y *caja* conforman una entidad inseparable tanto en el plano referencial como en el discursivo, entidad que, como dijimos, genera una amplia productividad semántica.

El ritmo iterativo y profundo de la caja reproduce el momento inaugural de la ruptura de lo continuo, instancia mítica en que se instaura el espacio de la discontinuidad como el ámbito del sentido. Zumthor lo afirma: "el ritmo es sentido" (Zumthor, 1991: 173), y en su insistente reiteración de la ruptura alcanza perfiles permanentes y simbólicos para "identificarse con la vida misma", "latido inmemorial" (Zumthor, 1991: 174) que emerge en las más profundas estructuras de la poesía oral.

Por su parte, Senghor -citado por Adolfo Colombres- define al ritmo como "la arquitectura del ser, el dinamismo interno que lo informa, la expresión más pura de la fuerza

¹⁸ J.A. Carrizo define a la *caja* como "tamboril rústico regional". Cf. Notas a pie de pág. en *Cancionero Popular de Jujuy*, p.229. (continuar)

¹⁹ Zumthor define a la *performance* como "la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora", op. cit, p.33. (continuar)

vital, que ilumina el espíritu en la medida en que se materializa sensiblemente. Es el ritmo el que le da a la palabra esa plenitud que la torna eficaz: sentido y ritmo están entretreídos" (Colombres, 1997: 96)²⁰

La caja se constituye por efecto de un proceso metonímico, de desplazamiento, en sujeto de una enunciación que pone de manifiesto la arquitectura del ser y su modo primero de vincularse al mundo a través del ritmo.

El mundo afectivo del sujeto que enuncia se manifiesta proyectado en la caja, que, a la vez le devuelve su propia imagen. La *caja* es en el plano de la enunciación, según dijimos, el *alter ego* de la voz que canta, es su eco; pero en el plano del enunciado la *caja* se instala como objeto de la percepción de un sujeto observador altamente sensibilizado, que ubica al objeto de su mirada en un espacio contiguo, metonímico, al punto de sensibilizar al propio objeto de la percepción transformándolo en su resonador afectivo y en su espejo. Se entabla así, un juego de reflejos especulares estructurados a partir de un lugar de mediación: el **cuerpo**, que instalado en la frontera entre exterioridad e interioridad, se proyecta en el texto como un **eje semantizador** ubicado en una zona de mediación entre lo dicho y lo no dicho, desde la cual el enunciador construye sus representaciones. Es evidente que el lugar ocupado por ese cuerpo productor de sentido es claramente simbólico, y es a partir de este cuerpo simbólico que el sujeto puede ordenar y dar sentido a la experiencia del mundo sensible y a la compleja experiencia del cuerpo propio.

Sobre la base de una vinculación analógica, y por ende metafórica, la *caja* constituye un correlato del cuerpo que se construye mediante dos operaciones: por un lado, una operación metonímica basada en la relación de contigüidad, en tanto coplero y *caja* funcionan en un eje de asociaciones sintagmáticas que permite reemplazar un término por otro (la *caja* desplaza al *cuerpo* y el *cuerpo* a la *caja*) y, por otro lado, una operación sinecdótica fundada en procesos de inclusión, del cuerpo como un todo a alguna de sus partes (ojos, boca) o integración de la parte al todo. Mediante estas operaciones la *caja* adquiere entidad corpórea, y simultáneamente, ilumina los pliegues más profundos de la subjetividad del cantor, quien para hablar de sí mismo utiliza los conceptos en un "marco de referencia situacional y operacional... que se mantiene cerca de (su) mundo humano vital" (ONG, 1987: 55). Este rasgo es propio de la conciencia oral de la que se nutre mayormente el repertorio de la poesía tradicional, y muy especialmente, la copla.

En las dos primeras canciones, la *caja* es una proyección del cuerpo y del mundo afectivo mediado por él; en la tercera, la *caja* reproduce, tomando como modelo su propia materialidad, la experiencia agonista del cantor, y en esa misma dirección del sentido se construye la cuarta copla.

Centraremos la mirada en la primera cuarteta, en la que la voz que enuncia es claramente femenina. La comparación entre la "cajita" y su "dueña" no sólo está fundada en la cualidad de una pequeñez compartida, sino fundamentalmente en una dimensión simbólica donde la *caja*, como objeto redondo y hueco, puede remitir al cuerpo materno²¹. *Caja* y cuerpo femenino tienen una misma función generadora: la una crea sonidos; el otro, vida.

Tamaño y función tienden nexos analógicos entre "cajita" y coplera, pero el vínculo que las asocia con más fuerza es de carácter subjetivo y está establecido al comienzo de la copla mediante el adjetivo diminutivo: "pobrecita" que expande su sentido a toda la copla, la que se constituye como un espacio para la queja y la denuncia de las condiciones adversas en

²⁰ A.Colombres en la obra citada remite a la fuente bibliográfica en nota final: Cf. Léopold Sédar Senghor: "L'esprit de la civilisation o les lois de la culture negro africaine", *Présence Africaine*, VIII X, Paris, 1956. (continuar)

²¹ Cf. Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1995, p.114. (continuar)

que transcurre la existencia femenina, sujeta al ciclo anual de pariciones que se vive como ciclo anual de dolor.

La isotopía del sufrimiento recorre las coplas restantes, y es la *caja* resonador constante de un sujeto de enunciación que denuncia el padecimiento. Voz claramente reconocida en la afirmación “tiene boca y sabe hablar”, recorte sinecdótico mediante el que se le atribuye el poder de la palabra. Este legado asignado a la *caja* tiene una gran importancia en el nivel de lo simbólico, puesto que en las sociedades donde las formas de la cultura oral han resistido el avance de la cultura escrita conservando prácticas fundadas en el uso de la voz, existe en torno a la palabra y a la voz que la informa, un prestigio nacido de la conciencia del poder "nombrador, creador, fecundante" de la palabra, "que pone en movimiento las fuerzas que permanecen estáticas en las cosas" (Colombres, 1997: 25). En el caso concreto de las coplas, el poder de la palabra se reconoce por su capacidad de dar vida discursiva a la experiencia común. Mediante un amplio repertorio de cantos copleros, una comunidad se nombra a sí misma, reconociéndose como agonista, al tiempo que asegura su cohesión como grupo. La vivencia del sufrimiento se esboza como marca de identidad de un cuerpo social que elige el canto coplero para hablar de la experiencia colectiva. El eco de las cajas multiplica la voz del cantor y pasa a ser la suma de las voces de todo un grupo.

Por otra parte, la entidad solidaria compuesta por "ritmo" y "sentido" vuelve a emerger detrás de la imagen del instrumento que "sabe hablar". El "tan tan" de la *caja* recrea una y otra vez, el instante original en el que el sentido emerge dando forma rítmica a lo informe y continuo. Ese poder fundante es tal vez la causa que mueve el ánimo y lo predispone para la revelación cuando se escuchan los golpes simétricos que preceden a la palabra misma y anuncian el canto.

La *caja*, "alter ego" del cantor, presenta una carencia: “sólo le faltan los ojos / pa' acompañarme a llorar”. Esta ausencia opone al coplero y a la *caja*, debilitando la identificación entre ambos, no obstante, ilumina al término comparado o de base, desnudando su mundo interior a través de la experiencia del cuerpo sensibilizado: el cuerpo que llora descubre al sujeto que sufre.

La *caja* “presta” no sólo su voz para cantar la queja, sino su misma materialidad, su corporalidad inerte, que sirve de referente externo desde el cual el cantor organiza su mirada sobre la propia existencia entendida como experiencia interna. Las “*charleras*”, tientos de cuero ubicados transversalmente cruzando la *caja* en ambas caras, son la representación concreta de una realidad abstracta: los vaivenes del destino que implican estados alternativos de felicidad y de dolor : “*así me trata mi suerte / cuesta arriba y cuesta abajo*”. El mundo de la experiencia interior se construye a partir de una proyección del cuerpo en acción desplazándose en el espacio. O bien, la *charlera* recuerda el llanto, el padecer, aunque la voz cante y el enunciado refuerce desde lo dicho el acto de cantar: *Pobrecita mi cajita / pobre mi festivalera / cuando me pongo a cantar / cómo llora su charlera*.

En la cuarta copla, la *caja* ofrece nuevamente su materialidad para representar otro aspecto del mundo del enunciador: su experiencia como sujeto pasional adquirida a través del cuerpo sensibilizado, pues según el poemita sugiere, *cantor* y *caja* de “*la noche a la mañana / suena(n) que suena(n) amanece(n)*.” En ese *sonar* aparece implicado el “padecer” (no el “hacer”), es decir, la figura simbolizada es la del cuerpo puente, abierto a los estímulos del mundo exterior que lo sensibilizan y a los que incorpora dotándolos de sentido. El enunciador se define como un sujeto de pasión en busca de su identidad como ser, la que se define en el sentido del dolor y del sufrimiento. El sujeto que enuncia se describe como un ser de dolor y nuevamente la *caja* es quien desnuda al ser que padece: *Todas las cajitas buenas / se hicieron pal festival / sólo la mía se hizo / para penar y llorar*.

A fin de completar nuestro análisis, podemos agregar que la analogía tendida entre *caja* y *coplero* se construye, en conceptos de Schneider,²² desde un “pensar simbólico y rítmico” propio, según nuestra opinión, del hombre que vive inmerso en una conciencia oral, que encuentra entre ambos elementos un “ritmo común”. Ritmo entendido como “factor coherente, determinado y dinámico, que posee un carácter y lo transmite al objeto sobre el cual se implanta o del que surge como emanación”. Esas formas rítmicas (espaciales, formales, situacionales, expresivas, cromáticas, materiales, etc.) permiten ligar elementos y fenómenos de la realidad muy diferentes entre sí, en los que “late” por así decirlo, un “ritmo común”. Este proceso de captación de lo real por medio de analogías, proviene, según Schneider, de la creencia en la indisoluble unidad del Universo²³.

Antonio Cornejo Polar aporta otra noción importante para completar la significación de esta entidad indisoluble *coplero* - *caja*, cuyas proyecciones semánticas intentamos desbrozar en este trabajo. Afirma Cornejo Polar que la conciencia quechua se nutre en la idea de "el unimismamiento de las materias con que el mundo ... está hecho" (Cornejo Polar: 1993, 14). De allí que *caja* y *coplero* constituyan una entidad dual cuya materia fundante no difiere de la del resto del mundo, de allí también, que el sujeto que enuncia las coplas se constituya como ser de cuerpo y ser de pasiones en íntima consonancia con su mundo de referencia.

(ver Bibliografía)

²² Marius Schneider: *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona 1946 ; y *La danza de las espadas y la tarantela*, Barcelona, 1948. Citados por Juan E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1995, Introducción, p.31 y 32 (continuar)

²³ En esta misma dirección de pensamiento, dice Dorra, refiriéndose a la comparación: “Tal operación supone una inteligencia del mundo según la cual cada elemento se reitera en, o es reiterado por, otro que, al repetirlo, ilumina un aspecto esencial del primero mostrándonos su naturaleza más profunda... lo real se ordena en una sucesión de emanaciones y reflejos que van del extremo espiritual al extremo material y donde la naturaleza es espejo de la sociedad toda”, en *entre la voz y la letra*. Véase p.57 (continuar)

EL ESTALLIDO DEL SIGNO: AUTORREFERENCIALIDAD Y PARAGRAMATISMO EN LA POESÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA

MARTHA CAMPOBELLO
UNIVERSIDAD DE MORÓN

Xavier Villaurrutia fue uno de los escritores que formó parte del grupo Contemporáneos, quienes constituyeron uno de los pilares de la literatura vanguardista en México. Entroncados en una postura estética en defensa de la autonomía del arte, forman parte de la tendencia llamadas “vanguardias artísticas” en oposición a la “vanguardia política” cuyo centro estuvo dominado en la escena mexicana por el grupo estridentista, con Manuel Maples Arce a la cabeza, en una posición crítica con respecto a la producción de Contemporáneos.”²⁴

Una de las características del lenguaje poético que explotan los escritores vanguardistas, especialmente los que adhieren a las vanguardias artísticas, es el carácter autorreferencial de la literatura. En el enorme corpus de la textualidad vanguardista, resulta importante la producción y puesta en circulación de manifiestos y textos programáticos, es decir, textos que establecen una relación metatextual con respecto a la producción específicamente estética donde se tematizan las propuestas, los postulados que cada movimiento vanguardista sostiene; la renovación estética es explicada. Pero no todos los escritores ni los grupos vanguardistas producen este tipo de textualidad programática: en las obras de ciertos autores se abre una zona de reflexión metatextual o reflexión sobre la escritura en el espacio mismo de los textos literarios, pienso asimismo en el caso del poeta de Vicente Huidobro o en la prosa narrativa de Felisberto Hernández o Macedonio Fernández.

Me interesa, en este sentido, trabajar con un corpus de textos de Xavier Villaurrutia, un escritor que no produjo manifiestos pero cuyos textos ponen en escena una reflexión de carácter semiótico sobre la escritura y el lenguaje poético.

A partir de los estudios de Julia Kristeva, se entiende la noción de texto como una “productividad”:

“...un instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa que apunta a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es pues una *productividad*, lo que quiere decir que su relación con la lengua es redistributiva (destrutivo-constructiva) (...) y que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan.”²⁵

El lenguaje poético permite leer en el texto zonas donde se tematiza el trabajo de la escritura, la productividad textual. Este aspecto resulta una de las posibles entradas al texto de Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*,²⁶ aspecto doblemente interesante si se sitúa el texto en el contexto en que fue producido: uno de los libros de poemas claves de los escritores que conformaron los Contemporáneos. El texto pone en escena, entonces, la preocupación por la construcción de un lenguaje poético moderno, por expandir las

²⁴Véase Noé Jitrik, “Las dos tentaciones de las vanguardias” en Ana Pizarro (organizadora) *Palavra, literatura e cultura*, vol. 3, Brasil, Editora da Unicamp, 1995, pp57-74. (continuar)

²⁵Julia Kristeva, *Semiótica I*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981, p. 147. (continuar)

²⁶Todas las referencias corresponden a VILLAURRUTIA, Xavier, *Nostalgia de la muerte*, México, Coyoacán, 1995. (continuar)

posibilidades de sentido que atraviesan el texto en la espacialización de la escritura.

Parto, por lo tanto, de la hipótesis de que en este espacio paragramático que constituye el texto de Villaurrutia, éste se abre y el sentido, en lugar de agotarse en cada uno de los poemas, resulta a la vez escurridizo y cada vez más expandido puesto que cada uno de los poemas se imbrinca con el siguiente para formar una red o tejido donde se cruzan relaciones semánticas que articulan dos niveles del texto: por un lado, el nivel semántico y por el otro, en el nivel de la escritura, grammas lectorales y grammas escriturales.

En el nivel semántico, (que separo aquí por una cuestión metodológica pero que no está, en realidad, separado del nivel escritural) el conjunto de *nocturnos* y *nostalgias* que conforman el texto despliegan un campo semántico que se resume en tres semas fundamentales: muerte, sueño y erotismo. A lo largo de los poemas estos semas se repiten y se amplían como si cada poema resultara de una (re)lectura de los anteriores. El sujeto del enunciado opera en su escritura el doble movimiento de escritura que es a la vez lectura de los anteriores, resulta entonces que, tal como lo explica Kristeva que:

“...el texto literario se presenta como un sistema de *conexiones* múltiples que se podría describir como una estructura de redes paragramáticas. Denominamos red paragramática al *modelo tabular* (no lineal) de la elaboración de la imagen literaria, dicho de otro modo, el grafismo dinámico y espacial que designa la plurideterminación del sentido (diferentes de las normas semánticas y gramaticales del lenguaje usual) en el lenguaje poético.”²⁷

Me interesa detenerme especialmente en la primera parte del libro: “Nocturnos”. Ya desde el primer poema, “Nocturno”, el texto muestra el movimiento de espacialización de los semas que recorrerán el libro. Cada una de las estrofas plantea un sema que es retomado y ampliado en la siguiente: así el despliegue pone en escena los siguientes núcleos: noche-sombra-silencio-deseo-sueño y una estrofa final que aglutina los elementos anteriores. Ese movimiento en el primer poema se repite, como en un juego especular, a partir del segundo “Nocturno grito” que se conecta doblemente con el primer texto y con el tercero a partir de un movimiento de alusiones a algunos de los semas anteriores:

*¿Qué voz, qué sombra, qué sueño
despierto que no he soñado
serán la voz y la sombra
y el sueño que me han robado?*

y el poema concluye:

*“Mi pecho estará vacío
y yo descorazonado
y serán mis manos duros
pulsos de mármol helado.”*

Inmediatamente, esta última alusión “mármol helado” conecta el poema con el siguiente: “Nocturno de la estatua”. Este poema es particularmente significativo porque vuelve a mostrar el movimiento de imbricación de la escritura —que se produce a partir de la repetición de los sustantivos— y de corrimiento de las relaciones semánticas que tematizan la imposibilidad de aprehensión:

*Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro*

²⁷Julia Kristeva, *Op. Cit.* p.239-240. (continuar)

*y, correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,...*

El crítico E. Moretta declara que los poemas de este libro tematizan el fracaso del yo poético de comunicar su experiencia y el hecho de que el objeto buscado esté siempre fuera del alcance.²⁸ Creo que esta conclusión a la que llega resulta por este efecto de corrimiento y de interconexión que se produce en el nivel de la construcción lingüística y es, ante todo, una estrategia de experimentación con el lenguaje.

“Calle”, “silencio” y “crimen” son unidades semánticas que se retoman —otra vez en un movimiento de imbricación— en el siguiente poema, “Nocturno en que nada se oye”. Texto clave a la hora de pensar en la autorreferencialidad de la escritura que trabajan los escritores vanguardistas pues pone en escena varias cuestiones.

En primer lugar, el título permite ser leído a partir de un juego de connotaciones: como la mayor parte de los poemas del libro, se trata de un “nocturno”. Originalmente este término designa a una composición musical y a la vez es un tipo de composición poética que remite al universo de la poesía modernista cuya característica fundamental ha sido el fonocentrismo. Ahora bien, desde el título, el poema parece estar planteando un movimiento de lectura-escritura/construcción-destrucción: el texto lee el sistema literario anterior y lo niega —el mismo efecto se produce con el poema “Nocturna rosa” abriendo un paragrama lectoral—. Volviendo al título del nocturno, se podría apelar a una proposición lógica que operaría a partir de la oposición: si en este “nocturno” nada se oye, entonces, todo se ve.

En un espacio paragramático en que el escritor lee el corpus literario anterior, se alude así a un nuevo modo de construcción poética dentro del sistema vanguardista, donde la primacía está puesta en la espacialización de la escritura y no en el fonocentrismo modernista. El poema apela al ojo del lector, no así al oído, de ahí que el juego de palabras que ocupa un lugar central en el poema opere, en este sentido, como una puesta en abismo de la espacialización de la escritura en el texto:

*y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo...*

Los cuatro versos que juegan con la repetición fónica corresponden a la ya clásica definición de lenguaje poético de Jakobson, en tanto que, según este autor, la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación. Al mismo tiempo, el poema hace estallar el signo: el plano fónico del significante no es suficiente para acceder a la significación, no alcanza con escuchar: es necesario ver el juego de signos sobre el espacio de la página. La apelación al ojo es contundente puesto que en este nocturno “nada se oye” = todo se ve. Es el predominio del *grafé* que, por otra parte, reproduce de algún modo un juego especular tal como anuncia el primer verso citado. Este juego especular de la escritura-espacialización no sólo está tematizado en el plano semántico del poema sino que está actuado en la escritura. El mismo efecto se produce con el verso “cae mi voz”: en el nivel de la escritura se ve como se repite este signo en forma descendente. Desde

²⁸ Véase Moretta, Eugene, *La poesía de Xavier Villaurrutia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976. (continuar)

el nivel semántico se podría interpretar en la línea de la clausura del sonido como elemento preponderante en el lenguaje poético.

A través de la lectura translingüística se puede leer cómo los poemas se articulan permitiendo una entrada al libro más allá del signo, esto es, atendiendo a la pluridimensionalidad de la escritura poética que se abre a posibles juegos del lenguaje. La praxis de la escritura resulta, entonces, una exploración de las posibilidades del lenguaje como un dinamismo que desafía la lógica y la utilización cotidiana del mismo.

Volviendo a la idea de imbricación de los poemas -movimiento que se planteaba en el primer texto y que se produce luego en los demás, se puede rastrear esta cuestión en los siguientes poemas: “Nocturno en que nada se oye” finaliza con la alusión al sueño,

“...porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.”

y el siguiente poema es, justamente, “Nocturno sueño” que se abre —nuevamente tematizado y actuado en la escritura— con este tema:

*Abría las salas
profundas el sueño...*

y se cierra especularmente con los versos:

*Cerraba las alas
profundas del sueño.*

El verbo “cerraba”, y por relación paradigmática, la connotación de “encierro” remite directamente al poema posterior: “Nocturno preso”, cuyos primeros versos pueden ser leídos como una continuación del anterior por pertenencia al mismo campo semántico:

*Prisionero de mi frente
el sueño quiere escapar
y fuera de mi probar
a todos que es inocente.*

Acerca de este dinamismo que conecta los textos en un espacio abierto donde se tematiza la escritura, Kristeva explica que toda práctica translingüística pone en escena al texto y asegura la conexión en la infinitud transtextual así abierta y aclara:

La dimensión de que se trata es una conexión semántica pero no estructural: la llamaremos *anafórica*. Es sabido que para la sintaxis estructural moderna, la anáfora es una conexión semántica suplementaria, (...) la palabra *anáfora* significa etimológicamente un movimiento *a través de* un espacio (...) movimiento *hacia, sobre o a través de* algo. (...)

Resucitando ese sentido etimológico, no podremos más que insistir en la importancia de la relación anafórica y las particularidades que la distinguen de la relación estática, didáctica y finitizante del signo. El espacio translingüístico se construye a partir de la anáfora: conexión semántica suplementaria, sitúa la lengua en el texto, y el texto en el espacio social, que entrando en una relación anafórica, se presenta también como texto. Podremos decir ahora que el texto es un instrumento en el que las “unidades” semánticas de la cadena lingüística (palabras, expresiones, frases, párrafos) se abren en volumen poniéndose en relación, a través de la superficie estructurada del habla, con la infinitud de la práctica translingüística.²⁹

²⁹Julia Kristeva, *Op. Cit.* pp.105-106. (*continuar*)

El aparente corte que presenta el texto con la irrupción de “Nocturno amor” se resuelve al aparecer la conexión con un texto anterior convocado y aludido en los primeros versos:
El que nada oye en esta alberca de sombra

*no sé cómo mis brazos no se hieren
en tu respiración sigo la angustia del crimen...*

“Nocturno amor” remite desde el comienzo al “Nocturno en que nada se oye” tendiendo otra vez un hilo de interconexión transtextual que se da no sólo por la alusión directa sino también por la recurrencia del verso libre, y, sobre todo, por una conexión semántica de espejo invertido. “Nocturno en que nada se oye” plantea al comienzo el tema de la muerte -uno de los tópicos fundamentales de la poesía de Villaurrutia- resumida en el verso:

en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre

Mientras que “Nocturno amor” finaliza con la reiteración del sema de la estatua pero a partir de la antítesis con respecto al anterior:

*no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto.*

Los poemas tienden un hilo con los semas muerte/vida. Oposición que se lee en el espacio paragramático entre un poema y otro y que se aglutinan en otro de los semas claves: el erotismo, resumen y conjunción de los dos. Cabe recordar, al respecto, la teorización de George Bataille sobre el erotismo, según quien el encuentro amoroso y la muerte se homologan por el hecho de dejar en suspenso la discontinuidad del ser, el sentimiento de sí.³⁰ En el texto muerte y erotismo se conjugan también en otra continuidad, la escritura que constituye una red, un tejido semiótico.

Las líneas de conexión transtextual reaparecen. El final de “Nocturno amor” remite también a la idea de soledad en la que está sumergido el sujeto del enunciado. Si bien este tema se reitera en otros textos, resulta significativo, en relación con esta lectura, el hecho de que sea “Nocturno solo” el poema inmediatamente posterior. Con esto se ratifica la imbricación semántica y la relación anafórica que plantea el armado del libro de Xavier Villaurrutia. A éste le siguen “Nocturno eterno” y “Nocturno muerto” en los que el tema de la muerte es el dominante. Este campo semántico que -si bien había atravesado también los textos anteriores- refuerza estos poemas tienden la conexión con el resto de los textos que arman el libro, aquellos que pertenecen a la segunda y tercera parte denominadas “Otros nocturnos” y “Nostalgias” y que vuelven a plantear un movimiento de imbricación semejante al que acabo de plantear en relación con la primera parte.

De modo que, si la segunda y terceras partes del libro tienen como eje central al sema “muerte”, se podría decir que en la primera parte, el eje dominante es la preocupación por la escritura. Esto no significa que la autorreferencialidad no esté trabajada también en el resto del texto; más bien, se pueden leer dos zonas en el libro vinculadas a las preocupaciones del poeta: la escritura y la muerte, operando en contrapunto. En este sentido, el poema final “Décima muerte” tematiza la escritura como el conjuro en espera de la muerte.

Sueño-muerte/erotismo-escritura (en tanto deseo) resultan ser las claves de acceso a la poesía de Villaurrutia en su *Nostalgia de la muerte*. De hecho, confieren, de por sí un sentido de unidad al libro.³¹ Al mismo tiempo, constituyen tópicos clásicos en la poesía ,

³⁰ George Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Ed. Tusquets, 1997. (continuar)

³¹ Octavio Paz habla de una “unidad (admirable) de inspiración, tono y color” en su *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE., 1978, p.56. (continuar)

especialmente dentro de la tradición romántica, con lo cual se ratifica el movimiento de lectura/escritura del corpus literario. Sin embargo el sentido del texto no se agota en ello. Resalta, la construcción de un lenguaje poético que es, a la vez, productividad textual, capacidad de los signos de entrar en relación unos con otros quebrando la lógica habitual y permitiendo hacer un abordaje no lineal. El “estallido del signo” se produce en la puesta en escena de la ruptura con el logos, con la relación significado/significante, en un intento de explorar el lenguaje poético más allá. Esta tematización de la escritura que se lee en el texto constituye, como mencioné al principio, una de las características propias de la literatura de vanguardia explotada, sobre todo, por aquellos escritores que adhirieron a las propuestas de las vanguardias artísticas, esto es, la búsqueda de la autonomización del lenguaje poético. En esta línea se ubica el texto de Xavier Villaurrutia.

(ver Bibliografía)

UNA ESCRITURA EN PEDAZOS: FRAGMENTACIÓN Y REFLEXIÓN SOBRE EL LENGUAJE EN *APARICIONES* DE MARGO GLANTZ Y *VACA SAGRADA* DE DIAMELA ELTIT

CYNTHIA CALLEGARI Y MARTHA CAMPOBELLO
UNIVERSIDAD DE MORÓN

Si bien los estudios lingüísticos resultan el marco epistemológico pertinente para la reflexión sobre el lenguaje, este planteo no es privativo de ese campo; muchos han sido los escritores que reflexionan sobre el lenguaje desde sus textos literarios, construyendo otra mirada y otro espacio posible donde el lenguaje se convierte en materia prima además de ser el objeto problematizado. La literatura es el ámbito privilegiado para ello.

Sabemos que a partir de los movimientos de las vanguardias históricas se produce una reformulación de los cánones tradicionales de escritura: la experimentación con el lenguaje, la autorreferencialidad, la fragmentación, la multiplicidad de voces narrativas, entre otras, son las características más sobresalientes de un *corpus* de textos que establecen una ruptura con respecto a la novela tradicional, lineal, de desarrollo cronológico. Por otra parte, la defensa, en muchos casos, de la autonomía del arte, implica la consideración de un lenguaje autónomo, tal como lo planteara Roman Jakobson en su estudio sobre la función poética.

En el campo de la narrativa, estos los de ruptura deconstruyen la categoría de trama y abren el texto a una multiplicidad de lecturas no lineales. Desde *Ulysses* de James Joyce, hasta *Rayuela* de Julio Cortázar, por mencionar ejemplos sumamente paradigmáticos, son muchas las novelas que ponen en escena la experimentación con el lenguaje y el quiebre con respecto al canon realista. Tal es así que Emir Rodríguez Monegal, en relación con la narrativa latinoamericana habla de una “tradicción de la ruptura”, nominación que muestra el afán renovador dentro del sistema literario latinoamericano³². Asimismo, el crítico latinoamericano, Fernando Alegría, propone otro concepto iluminador a la hora de pensar en la inserción de estos textos rupturales dentro del sistema, se trata del concepto de “antiliteratura”:

La antiliteratura a que me refiero es una revuelta contra una mentira aceptada socialmente y venerada en vez de la realidad: Esta antiliteratura empieza por demoler las formas, borrar las fronteras de los géneros, dar al lenguaje su valor real y corresponder con sinceridad a la carga de absurdo que es nuestra herencia.(...) Puede concluirse, entonces, que la antinovela latinoamericana es un intento por desarmar la narrativa para hacerla encajar en el desorden de la realidad.³³

En relación con esta perspectiva crítica, nos interesa trabajar las novelas *Apariciones* de la escritora mexicana Margo Glantz y *Vaca sagrada*, de la chilena Diamela Eltit, en tanto que constituyen dos textos donde la fragmentación del orden narrativo, la tematización de la escritura y reflexión sobre el lenguaje connotan un plus de significación: no sólo se da en ellos un cuestionamiento de ciertas categorías textuales sino que también ese cuestionamiento estaría vinculado con una problemática de género, con el posicionamiento de la mujer dentro

³²Rodríguez Monegal, Emir, “Tradicción y renovación” en Fernández Moreno, C. (comp.) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1992. (continuar)

³³ Alegría, Fernando, “Antiliteratura” en Fernández Moreno, *Op. Cit.* p. 243 y 247. (continuar)

del sistema dominante.

Desde la construcción fragmentaria, estos textos postulan un tipo de lectura cooperativa. El cruce de líneas argumentales y una técnica narrativa heterogénea, que juega con diferentes narradores y niveles narrativos exige que los textos sean leídos desde la ruptura. En ambas novelas se juega con el blanco en una escritura que quiebra el orden lineal del discurso, se deslizan otras problemáticas: la del lenguaje y la del poder.

Apariciones se arma a partir de la fragmentación y combinación de dos textualidades. El texto opera con dos tramas argumentales yuxtapuestas a través de la combinación de ciento veinticinco fragmentos en un texto ‘collage’ donde alternativamente dos fuentes tipográficas se resaltan y recortan desde la diferencia. Dos textos: el de una narradora que tematiza su acto de escritura a través de un narrador en primera persona que es al mismo tiempo, personaje focalizado por un narrador en segunda persona y, además, un relato que parodia el género místico, el producto de esa praxis de escritura:

-¿Por qué me retienes en contra de mi voluntad?

¿Por qué envidias una pequeña celda y una humilde mesa en la familia de Cristo?

Detengo aquí mi relato, presta a retomarlo en un momento más propicio.

Se acerca

Lo ves acercarse, avanza con pasos largos y rápidos, viene hacia aquí, empuja la puerta.

Te llamo la atención, te prevengo, te pregunto³⁴.

Es una narración dentro de otra narración donde la letra cursiva refiere la historia que está siendo escrita y allí aparecen los personajes ficticios y su escritora; mientras que la imprenta teje la de los personajes ‘reales’.

En *Apariciones* se afrontan las discontinuidades del tiempo y del espacio como la expresión de la pérdida de la totalidad; la enunciación responde a un gesto de ruptura con respecto a la linealidad narrativa. Si el tiempo cronológico y el sentido cerrado constituyen una marca ideológica, aquí, destruyendo la cronología también se derrumba el sentido único y se descentra la voz narrativa. La escritura pone en duda la identidad del sujeto, esto se hace evidente en escenas donde intervienen espejos que multiplican las imágenes como signos en expansión:

Estás sentada frente al espejo. Llevas puesto un traje negro y blanco, de lana fina, la falda negra y ancha, un poco plisada [...] Te miras fascinada, es como un retrato, un retrato de adolescente en el espejo. (...) Te duplicas, detrás de ti aparece la otra imagen...³⁵

En *Vaca Sagrada* la protagonista se re/escribe y re/significa dentro de un espejo:

Es un hombre bonito, me besó en el baño. Frente al espejo. Vi mi cara en el espejo y ya había aprendido que estaba al revés. No vi mi cara, vi el revés de mi cara y el derecho de mis piernas..... No pude pensar

³⁴ Glantz, Margo, *Apariciones*, México, Alfaguara, 1995, pp. 17-18. (continuar)

³⁵ Glantz, Margo, *Op. Cit.* p. 115. (continuar)

en ti.³⁶

El espejo, símbolo de la representación produce la multiplicación de los signos que se reflejan sobre él, permite el juego con la imagen y la mirada pero a la vez la destruye fragmenta el cuerpo que refleja.

También se repiten – de modo especular- situaciones, tramas argumentales, los mismos episodios son multiplicados en el desarrollo textual aunque a veces con variantes. Este juego con los espejos que se produce en ambas novelas implica una zona de discursividad que se repite. El discurso, entonces, se autorrefiere, como explica Lisa Block de Behard, se tiene a sí mismo como referente. La escritura remite a su propia materialidad³⁷. Por otra parte, Lucien Dällenbach en *El relato especular* teoriza:

[...] todo reflejo es un procedimiento de sobrecarga semántica o, por decirlo de otro modo, que el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema.³⁸

Si, como dijimos antes, los procedimientos lingüísticos cuestionan la identidad, entonces, las novelas problematizan las categorías de sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado porque abren el espacio textual a un cruce de voces donde se rompe con la hegemonía de la voz del narrador todopoderoso de la novela tradicional.

En *Apariciones* el sujeto de la enunciación, en lugar de presentar la historia en primera o tercera persona (que constituyen las formas tradicionales de narrar), se constituye en un narrador en segunda persona que dialoga con el personaje protagonista de la historia, desplaza y toma el lugar del lector modelo en la narración: “Vas caminando con él, te lleva de la mano, como si fueras una chiquilla. La niña va detrás, vestida como de costumbre, con sus pantalones azules...”³⁹

Al mismo tiempo, ese narrador se diversifica al convertirse en un narrador en tercera persona cuando se refiere al personaje masculino cuyo discurso siempre aparece referido en forma directa por el narrador: mediatizado por el sujeto de la enunciación, a este personaje no se le cede la voz, es sólo sujeto del enunciado, referido siempre por una voz narrativa superior:

Te llamo la atención, te prevengo, te pregunto
¿Por qué tiembles?
Callas.
Pero ya está junto a tí, se acerca y dice:
-Desnúdate.
Lo haces.
Ya estás desnuda.
-¿Échate en el suelo! -ordena.⁴⁰

³⁶ Eltit, Diamela, *Vaca Sagrada*, Bs. As., Planeta, 1991, p. 107. (continuar)

³⁷ Véase al respecto Block de Behard, Lisa, *Una retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 107-108. (continuar)

³⁸ Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, p. 19. (continuar)

³⁹ Glantz, Margo, *Op. Cit.* p. 59 (continuar)

⁴⁰ Idem, p. 18 (continuar)

Es significativa la posición a la que queda relegada la voz del personaje masculino. Si bien este personaje pareciera ejercer cierto dominio sobre la protagonista femenina a partir de la relación erótica, su voz no ingresa como sujeto de la enunciación en el texto; su discurso aparece bajo la forma de discurso referido directo introducido siempre por el sujeto de la enunciación primero: la voz narrativa que dialoga con el personaje principal femenino, asumiendo la segunda persona, se refiere al personaje masculino utilizando la tercera persona gramatical. Visto desde el plano puramente argumental, podríamos decir que el personaje de la escritora -sometida desde el vínculo amoroso- en un aparente acto de sumisión calla, sin embargo resulta la interlocutora válida para la voz narrativa en segunda persona, pero no es sólo es interlocutora sino que además, escribe, asume el rol productor y desplaza la voz masculina.

Resulta interesante el juego con las voces enunciativas que se genera en esta novela. En principio, podríamos decir que existe un sujeto de la enunciación que se constituye en interlocutora -por el uso de la segunda persona- del personaje principal: la escritora, situación que se evidencia en los espacios en letra imprenta. Estos fragmentos alternan con otros, como ya hemos anticipado, en letra cursiva. En estos, la protagonista principal se convierte en sujeto de la enunciación (y al mismo tiempo del enunciado) en una historia que es la parodia de la escritura de un texto místico. El texto pone en escena una ruptura estilística al cruzar voces provenientes de registros diferentes. La narración en primera persona con letra cursiva expresa la interioridad y la materialidad de la escritura sobre Sor Lugarda de la Encarnación o Sor Teresa Juana de Cristo.

No cejo , insisto, sigo escribiendo.

Me digo que debe decidirme, que tengo que ponerle nombre, sí tengo que nombrar a la mujer. Aunque hace tiempo, antes de darle nombre, había escrito...⁴¹

De este juego de inclusiones y exclusiones en la instancia de la enunciación textual, se podría afirmar la reversión de la voz masculina como voz dominante como un cuestionamiento al poder, en la misma línea de la nouvelle epistolar de Elena Poniatowska *Querido Diego te abraza, Quiela*. Si históricamente se le ha atribuido a la mujer el lugar del silencio, en estos textos, ese lugar se le otorga a los hombres, situándolos fuera de la instancia de enunciación.

En *Vaca Sagrada*, también asistimos a la confluencia de distintos sujetos de la enunciación variables: pasamos de un narrador en tercera persona a primera en el mismo espacio escritural: “Parece que hubiera preparado esta escena, pensó. Parece que la hubiera preparado para ella y yo no sea más que una testigo de ella misma”⁴². Al respecto, Diamela Eltit explica:

No trabajo mucho con argumentos sino más bien con ciertas voces, ciertos sentidos, ciertos problemas. Estoy elaborando mucho el narrador, que cambia, como las múltiples voces. Enfrento la tarea infernal de amar el texto, de cruzar estas voces, estoy buscando un registro para la novela que se centre en un microespacio.⁴³

Otra ruptura ofician estas escritoras con respecto al canon de la narración tradicional: en el plano puramente lingüístico, la narración rompe con el uso tradicional de los tiempos

⁴¹Idem, p. 20. (continuar)

⁴²Eltit, Diamela, *Op. Cit.*, p. 35 (continuar)

⁴³Eltit. Diamela, “Este país está aturdido”, entrevista de Carlos Gómez B. en *Cultura*, Santiago de Chile, 2 de septiembre de 1997. (continuar)

verbales, altera e intercambia -desde el uso del presente y los tiempos comentativos- el plano de la narración con el del comentario. Así, se van conformando dos zonas diferentes desde la actitud de locución, donde se esperan tiempos narrativos hay tiempos comentativos. Así sucede en *Apariciones*. En los fragmentos que corresponden a esta instancia enunciativa, el sujeto de la enunciación construido - “yo” del personaje de la escritora- alterna en su discurrir dos actitudes de locución: el comentario y la narración. Los textos apuestan a crear otro tipo de lectura, en un gesto de interlocución cercana entre el texto y el lector ya que el sujeto de la enunciación se mueve en un plano de cercanía mayor al lector, en un grado de alerta I, cambian así las leyes canónicas en relación con la narración puesto que es el comentario el que se caracteriza por la tensión o el compromiso y la narración, por la distensión o relajación, en el llamado grado de alerta II. Paul Ricoeur cita esta clasificación de Harold Weinrich y explica:

El reparto de los tiempos verbales en dos grupos, que corresponden a una u otra actitud, es la señal que orienta la actitud de comunicación hacia la tensión o la distensión. “La obstinación de los morfemas temporales -dice Weinrich- en señalar comentario y narración permite al locutor influir en el oyente, modelar la acogida que desea ver reservada a su texto.”⁴⁴

Desde la lógica temporal, los textos crean otro tipo de lector modelo y convocan a otra lectura, atenta: fuera del canon de la novela tradicional y nuevamente con un plus: dentro de un corpus mayor de textos escritos por mujeres, la ruptura funcionaría ideológicamente como un cuestionamiento al sistema.

La reflexión sobre el lenguaje y el montaje de la escritura resultarían ser los ejes en torno de los que giran estos textos. Los signos rompen la relación con cualquier referente real y se muestran en el desenvolvimiento de la escritura. En genealogía con la producción vanguardista y del '60, denuncian la ruptura con el canon de la novela realista manifiestan la autonomía del arte, del lenguaje literario en relación no mimética con el orden de lo real.

Sin embargo, tanto la novela de Margo Glantz como la de Diamela Eltit poseen un plus de significación: a través de una trama narrativa que cuestiona los órdenes tradicionales de la narración, también cuestionan otros órdenes. Se puede leer en los textos una zona donde se problematiza el logos, el lenguaje dominante y, al mismo tiempo, en el caso del texto de la escritora chilena, además se inserta la problemática política. Tras el relato de los avatares de la protagonista femenina, se tejen historias de represión, de tortura, de abusos de poder sobre los cuerpos en el espacio de una ciudad que cada vez se torna más peligrosa. Esta isotopía apenas parece tejerse en pequeñas frases que se articulan con una narración focalizada en una relación erótica. La técnica fragmentaria en la obra de Diamela Eltit esboza una postura ideológica que cuestiona y se enfrenta a lo arbitrario del poder. Al respecto expresa la autora:

Trabajo lo más minoritario, los mundos excluidos, las marginaciones que se establecen a través del poder. Me interesa esta esquina misteriosa de lo no oficial, las segregaciones sociales, personales. Es mi imaginario personal y estético. Las tensiones con las que trabajo están ahí. La dictadura las evidencia, las hacen más nítidas pero los conflictos permanecen hoy.⁴⁵

El texto pareciera quebrar el orden narrativo para hacer circular otra cuestión: la

⁴⁴ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración II*, México, Siglo XXI, 1995, p. 480. (continuar)

⁴⁵ Véase la entrevista a Diamela Eltit citada anteriormente. (continuar)

relación literatura-sociedad, cuyo primer punto de relación radica en el lenguaje, y el lenguaje en *Vaca sagrada* apuesta a quebrar un orden vigente (narrativo, social). La escritura resulta el modo de explorar y explotar las posibilidades de significación de la lengua, tematiza la multiplicidad de sentidos y el rechazo a una apuesta al significado. Al respecto la voz narrativa tematiza la labor de la escritura y el trabajo de montaje de fragmentos al final del texto:

Inicié el angustioso viaje tras mis propias pistas abriendo un jeroglífico por los extramuros de mi mente. Suspendí los temas que podrían haberme aportado mayores beneficios para dejarme caer en una historia cuya forma era, en extremo, peligrosa.

Inmersa en la tarea de componer, las imágenes se empezaron a condensar en mi interior en un desorden absoluto que casi me hizo desistir. Había acordado que iría engarzando con suma precisión las partes de la fiesta para provocar la ilusión de una trama verdadera. Aunque intentaba poner una lógica, se cruzaban sensaciones...⁴⁶

Esta cita pone en escena la propiedad de la narración de -como explica Paul Ricoeur- desdoblarse en enunciación y enunciado:

Se ha llegado a decir que narrar es ya “reflexionar sobre” los acontecimientos narrados. Por eso, el “tomar conjuntamente” narrativo implica la capacidad de distanciarse de su propia producción y por ello de redoblar.⁴⁷

Si bien hemos tomado como ejemplo la cita anterior de la novela *Vaca sagrada*, la propiedad de desdoblamiento entre las instancias de la enunciación y del enunciado se dan en ambos textos. La falta de lógica narrativa es una de las características dominantes en la novela de Eltit y en el caso de *Apariciones*, la secuencia narrativa se ve quebrada por la inserción de otra textualidad. En esta última, se ponen en escena las discontinuidades de tiempo y de espacio; la enunciación responde a un gesto de ruptura sobre la linealidad narrativa. Este juego en relación con el tiempo cronológico y el sentido constituye una marca ideológica donde se puede leer la ausencia de un sentido único, la convocatoria a la multiplicidad de planos y de miradas, distintas con respecto a las formas dominantes.

Tanto *Apariciones* como *Vaca sagrada* cuestionan la estabilidad de la novela alterando el uso de los recursos miméticos y explorando el lenguaje y el género narrativo desde la zona metanarrativa que atraviesa los textos. Indagan la validez de los discursos heredados y la lógica del mundo. Son escrituras para el goce, en pedazos, fuera de toda finalidad, en el extremo siempre móvil del sentido. Los textos son trabajados a partir de la técnica del montaje, sistema o conjunto de estructuras móviles, alterables. Se deconstruye así el discurso dominante, ordenado y ordenador del logos. La mirada y la voz de la mujer, en ambos textos, abren a diversidades de sentidos, a posibilidades múltiples de significación. y ubican la voz de la escritura de mujeres dentro del sistema literario en genealogía, más un plus, con la tradición de la ruptura. Como explica Nelly Richard: lo femenino deviene una marca enunciativa que moviliza determinadas cuestiones propias del sentido dominante: mujer activa en lugar de pasiva, voz múltiple en lugar de centrada, mujer cuestionadora en lugar de ratificadora, itinerante.⁴⁸ Ruptura con el poder y la ideología dominante que intenta

⁴⁶ Eltit, Diamela, *Op. Cit.*, p. 187. (continuar)

⁴⁷ Ricoeur, Paul, *Op. Cit* p.469. (continuar)

⁴⁸ Véase Rojas-Tempe, Lady, “La crítica feminista sobre escritoras hispanoamericanas” en *Alba de América*, V. XV, N° 28 y 29, California, 1997. (continuar)

ubicar a la mujer en un espacio secundario, relegado, silencioso, pero –como hemos visto- no es tal.⁴⁹

(ver Bibliografía)

⁴⁹Otras voces se escuchan en genealogía con éstas: las de los textos de Luisa Valenzuela, Rosario Ferré, Cristina Peri-Rossi, Ana Lydia Vega, por nombrar sólo a algunas. *(continuar)*

CONECTORES Y PROGRESIÓN TEMÁTICA EN LA RESEÑA DE DIVULGACIÓN CIENTÍFICA⁵⁰

CLAUDIA BORZI
CONICET-UBA

En el marco de la propuesta de Borzi 1995, 1997 y 1999, según la cual las relaciones sintácticas emergen del grado de coherencia de las cláusulas y los conectores son síntomas de dicho grado de coherencia pragmático-semántica del discurso, analizo en el presente trabajo las condiciones de aparición de los conectores según el atributo de información vieja/nueva en la progresión temática y según su posición en relación con la(s) cláusula(s) sobre la(s) que tienen ámbito. El objetivo es demostrar, por medio del análisis pormenorizado de la distribución de la información de una reseña de divulgación científica aparecida en *Argentina Tecnológica -Junio de 1987-* (que figura en el **Apéndice**), que son los conectores de coordinación con la función de mantener la simetría (a diferencia de lo que ocurre con los de subordinación de actante y con los retóricos) los que aparecen motivados por contextos donde todas las cláusulas puestas en relación llevan información nueva. A diferencia de estos, los conectores que se ven favorecidos por relaciones de subordinación de actante o son tematizadores, o presentan información compartida que merece ser recordada. A su vez, los conectores favorecidos por relaciones de subordinaciones retóricas focalizan información nueva en una sola cláusula. Estos hechos semántico-pragmáticos motivan la posición y el ámbito de influencia de cada forma.

1. Relaciones sintácticas y conectores desde el enfoque cognitivo prototípico

Partiendo de los criterios sostenidos en Borzi 1999, donde las relaciones sintácticas son zonas de relación resultantes de la distribución de la información y del grado de continuidad o coherencia existente entre las cláusulas del discurso, en el presente trabajo se sostiene las siguientes hipótesis: (1) que la distribución de la información determina la función y por lo tanto la clase de palabra de las formas, (2) que el conector es síntoma de la relación sintáctica existente y (3) que la clase del conector depende de su significado y de su función semántico-pragmática que son los fenómenos que determinan su sintaxis. Finalmente, teniendo en cuenta el atributo de la distribución de la información, que es uno de los factores que determinan el grado de continuidad entre las cláusulas y por ende la relación sintáctica, caracterizamos según el comportamiento de dicho atributo la relación sintáctica y el tipo de conector. La argumentación se sostiene con el análisis de las cadenas temático/remáticas del texto de divulgación desarrolladas en el **Apéndice**.

Según la distribución de la información, dadas dos cláusulas, cuando el discurso presenta información nueva en una sola cláusula que no es la precedida por el conector, hablamos de relación de subordinación de actante que diferencia la cláusula nueva como *Central* (o *Principal*) de la cláusula con información vieja precedida y dentro del ámbito del conector que será la *Periférica* (o *Subordinada*) y que puede ocupar tanto la Posición 1 como la Posición 2. Como la función del conector en ese contexto es retomar e introducir una cláusula con información vieja será un *Tematizador*. Cuando el discurso presenta información nueva en ambas cláusulas con el conector ubicado entre las cláusulas marcando ámbito a izquierda y derecha, hablamos de coordinación. Ambas cláusulas serán Centrales. Como el conector tiene en ese contexto la función de mantener la linealidad en un contexto de

⁵⁰ Este trabajo lo llevé a cabo como Investigadora Adjunta sin Director del CONICET en el marco de mi Proyecto de investigación "Conexiones Adverbiales: causalidad". (*continuar*)

equilibrio informativo será un *Coordinante*. Cuando el discurso presenta información nueva solamente en la segunda cláusula que está precedida por el conector y se mantiene dentro de su ámbito, hablamos de subordinación retórica⁵¹. Como el conector en ese contexto tiene la función de introducir y marcar la información nueva será un *Focalizador*. Esa segunda cláusula será la Central, mientras que la primera cláusula, que presenta información vieja será la *Periférica*. La descripción presentada justifica la caracterización de los conectores en tres grupos: tematizadores, coordinantes y focalizadores dejándose de lado por no ser descriptivas las caracterizaciones sostenidas por la gramática tradicional y estructuralista que diferenciaban subordinantes relativos e incluyentes de conjunciones coordinantes según los rasgos de acumulación o no acumulación con una (otra) conjunción coordinante (cf. por ejemplo *dice que llueve y que no vendrá*, donde hay acumulación y se considera que *que* es un subordinante, frente a **subió y pero llamó por teléfono*, donde la acumulación es inaceptable y tenemos dos conjunciones coordinantes) y a la presencia (*el gato que está en el tejado...*) o ausencia (*dijo que vendría*) de función sintáctica del conector en la incluida (rasgo morfológica y semánticamente ausente justo en el subordinante más frecuente: *que*). Así es que la nueva clasificación prioriza el para qué de la aparición del conector, su función y el ámbito de validez de la instrucción. Lo previamente expuesto se ejemplifica en el texto en los casos que describimos a continuación y cuya distribución de la información en relación con su contexto corresponde corroborar en el análisis del **Apéndice** al que me remitiré señalando el número de la cadena de Tema/Rema (T/R) que corresponda. Según estos criterios los casos **(1)** *Finas muestras del material con el que experimentan* (cf. T17+T/R18) y **(2)** *Los científicos del Instituto Soviético de Físico Química, donde se desarrolló la técnica* (cf. T12+T/R13) que para otras gramáticas serían incluidas de relativo, presentan una subordinación de actante con tematizadores, *que* y *donde* respectivamente. El caso **(3)** [*las muestras [...] se hacen varias veces más fuertes y ocurren reacciones físicas [...] nunca vistas* (cf. R27+R28) es una coordinación con coordinante, aunque se mantengan los nombres, lo que ha cambiado en relación con las otras gramáticas son los criterios de definición, cosa que se advertirá inmediatamente en el análisis que ofrecemos del ejemplo **(5)**. Los dos ejemplos que analizamos seguidamente se corresponden con subordinaciones retóricas donde un focalizador presenta y resalta la información nueva de la segunda cláusula. El caso **(4)** *N.Y. [...] dice que hasta ahora sólo se pueden sacar conclusiones generales* (cf. T/R30+T/R31) que las gramáticas la consideran una sustantiva de incluyente, presenta una subordinación retórica de la primera cláusula en relación con la segunda que se ve focalizada por el *que*. Por último el caso **(5)** (*Los sólidos [...] pueden reaccionar químicamente pero a un ritmo mucho más lento* (cf. R5/R6), visto como una coordinación por los gramáticos, también presenta una subordinación retórica de la primera cláusula frente a la segunda, inmersa en el ámbito del focalizador *pero* y visiblemente resaltada por este.

Digamos a modo de conclusión que, siendo la diferenciación de la información nueva uno de los objetivos comunicativos que más condicionan la estructuración de la emisión se ha demostrado que determina la función y la clase de palabra a la que se pueden consignar las formas y que la gramática resulta entonces dependiente del significado y del discurso.

⁵¹ Las relaciones sintácticas llamadas de *subordinación* (tanto la de actante como la retórica) deben entenderse como dos relaciones en las que hay un centro y una periferia que se relaciona o atribuye a dicho centro. Relaciones en las que los elementos son distintos en algún sentido. Importa aquí esta redefinición ya que no corresponde entender la subordinación como una relación jerárquica en la que hay un constituyente más ‘arriba’ que otro o a distinto nivel. Por su parte la coordinación debe conceptualizarse como una relación entre elementos iguales. (*continuar*)

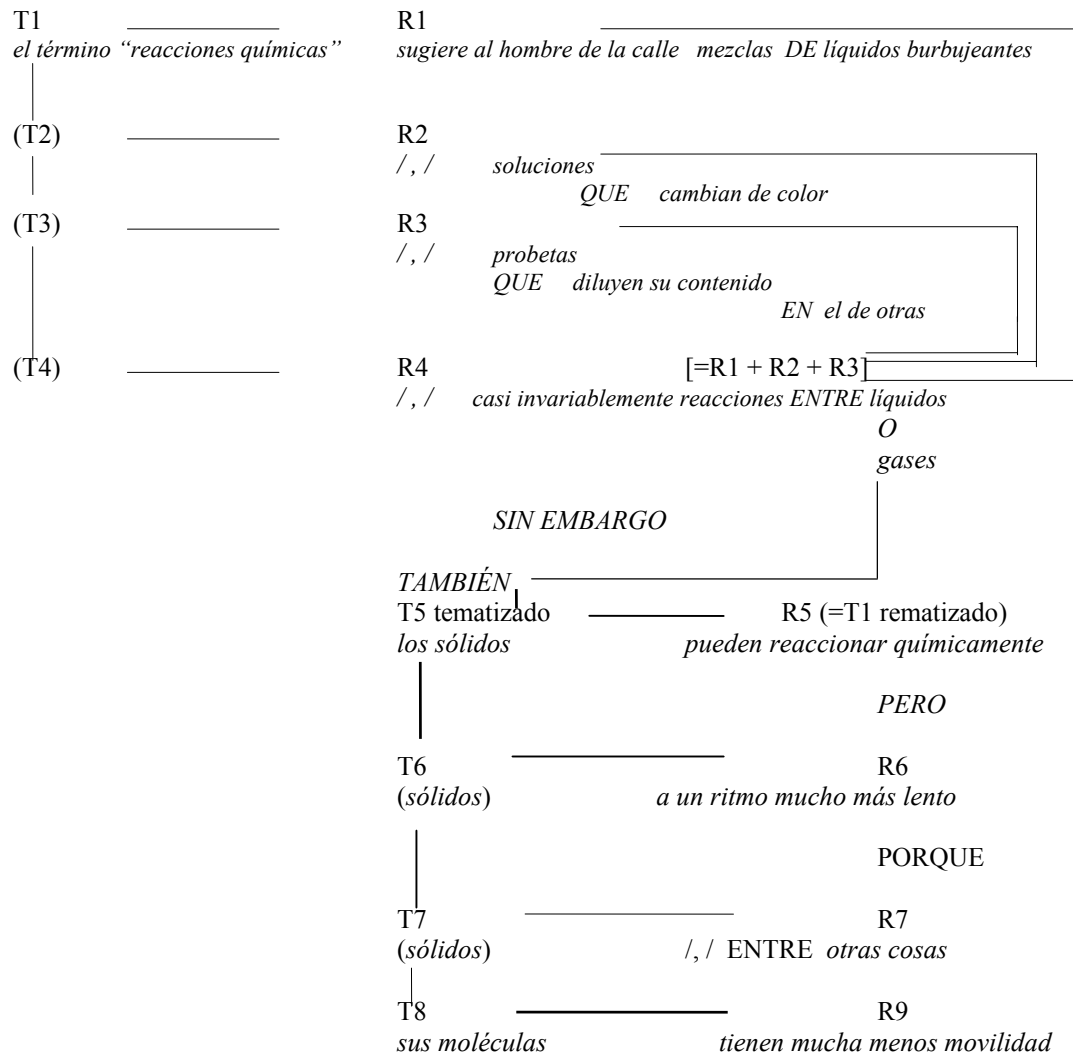
Apéndice

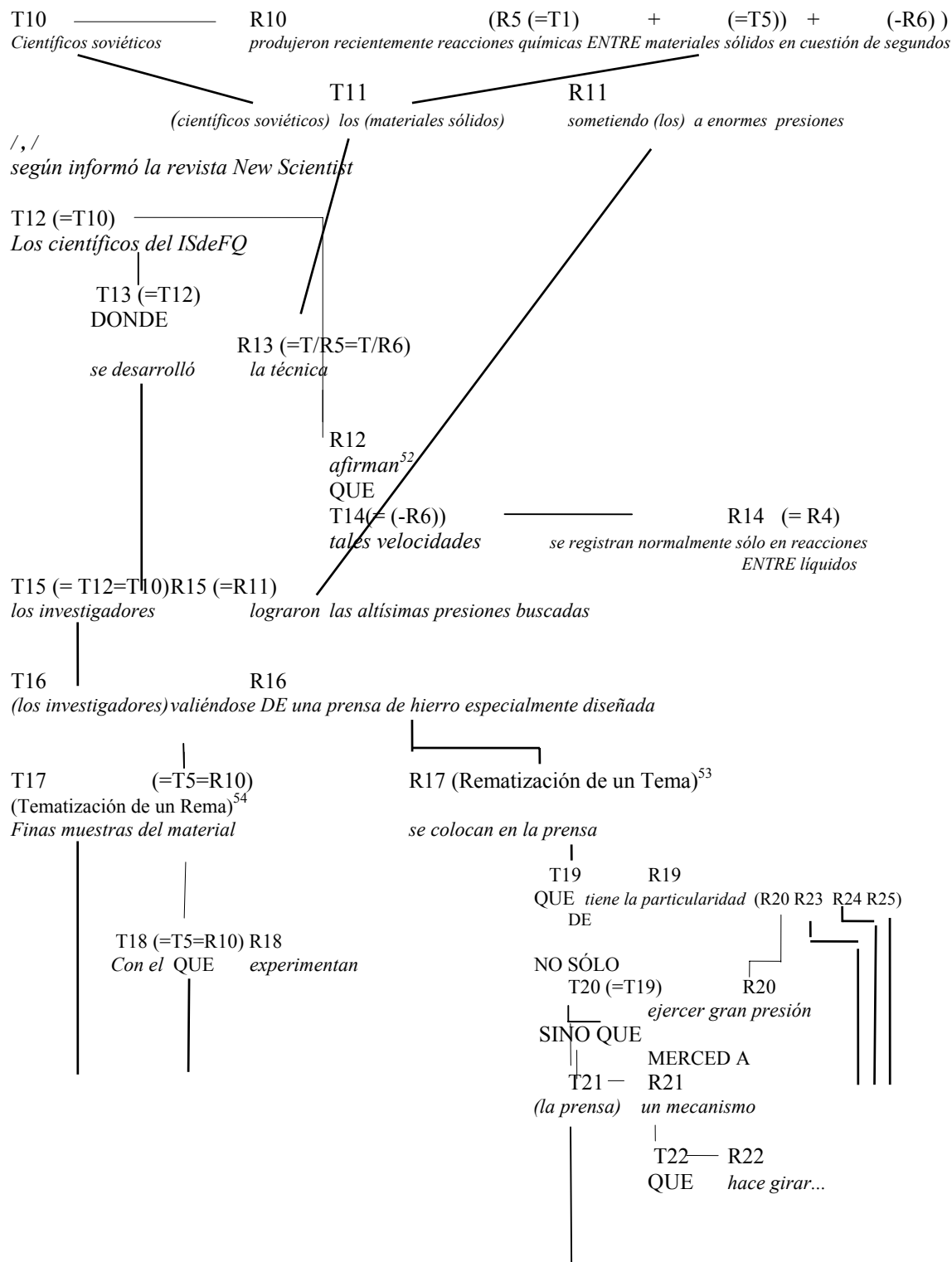
Presento a continuación una copia de la Reseña de la que provienen los ejemplos mencionados en el cuerpo del trabajo. Seguidamente figura el análisis de la distribución de la información según los criterios generales que sostiene la Escuela de Praga.



ANÁLISIS DE LAS CADENAS TEMÁTICO-REMÁTICAS Y DE LOS CONECTORES

(SÓLIDOS EN APRIETOS - REACCIONES ENTRE MATERIALES SÓLIDOS)





⁵² Los verbos de “decir” que introducen discurso referido son considerados Transición porque a lo largo del artículo resultan ser parte de una cadena temática que sostiene el texto, de la misma manera que funciona en algunos artículos la intervención del autor o la mención de las fuentes. (continuar)

⁵³ Dado el orden más frecuente en español: Sujeto: Posición 1 - Verbo: Posición 2 - Objeto: Posición 3, por *rematización* se entiende el desplazamiento a la Posición 3 de un constituyente que tiende a ocupar la Posición 1 en la emisión. (continuar)

⁵⁴ Dado el orden más frecuente en español: Sujeto: Posición 1 - Verbo: Posición 2 - Objeto: Posición 3, por *tematización* se entiende el desplazamiento a la Posición 1 de un constituyente que tiende a ocupar la Posición 3 en la emisión. (continuar)

T26 (=T17)
Las muestras
 |
 T27
(las muestras)
 |
 T28
(en las muestras)
 |
 INCLUSO

R26
cambian entonces drásticamente
 / , /
 R27
se hacen varias veces más fuertes
 Y
 R28 (rematizado)
ocurren reacciones físicas nunca vistas bajo condiciones normales
 Y
químicas

T29 (=R17)
muchos materiales

R29
ven mejoradas sus conductividades eléctrica y térmica

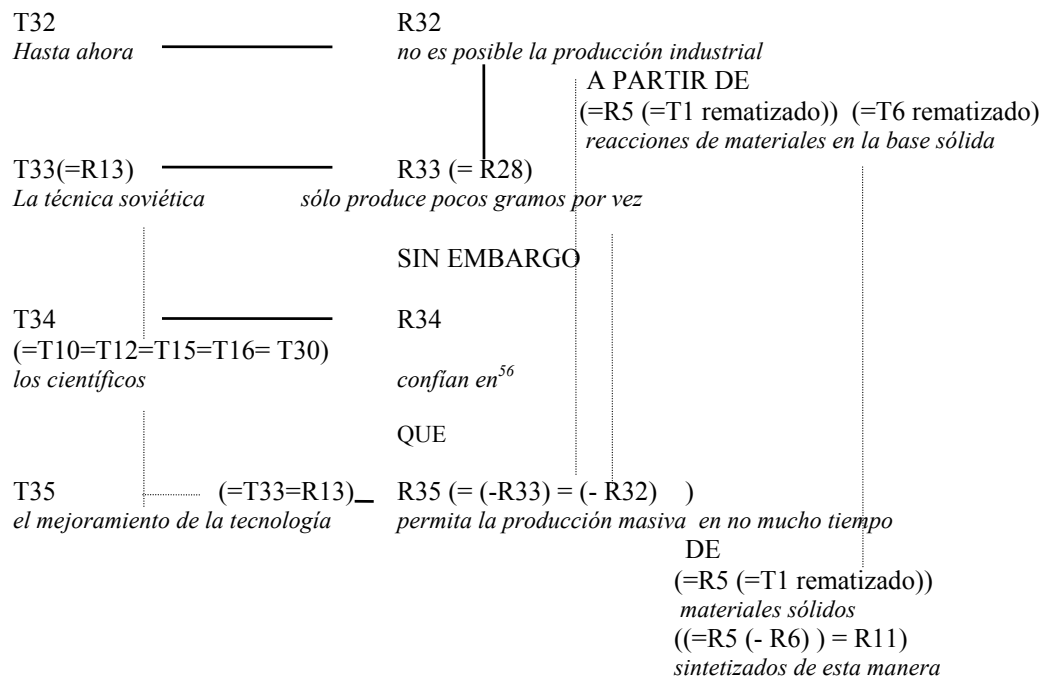
T30 (=T10=T12=T15=T16)
Nicolai Yenikolopyan,
uno de los responsables del Instituto Soviético

T31
hasta ahora sólo se pueden sacar

R30
dice⁵⁵
 QUE
 R31
conclusiones generales en cuerpos sólidos
 (=T5)
 Y (=R9)
bajo condiciones de alta movilidad

T23 (=T19=T20) R23
 |
(la prensa) es capaz
 DE
 T24 (=T19=T20=T21=23) R24
 |
añadir tensión de torsión al material
 / : /
 T25 (=T19=T20=T21=23=T24) R25
(la prensa) lo retuerce

⁵⁵ cf. Nota 50 (continuar)



(ver Bibliografía)

⁵⁶ cf. Nota 50 (continuar)

ONETTI Y LAS TRAMPAS DE LAS MENTIRAS VERDADERAS

MARILINA AIBAR – SILVIA RUIBAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CATAMARCA

El lenguaje en su carácter de entidad comunicativa y representativa, le permite al hombre recortar el mundo y ordenarlo; a dicha disposición se lo denominará realidad, que no es otra cosa que lenguaje, pero codificado e institucionalizado. Desde otro lugar -lugar donde se nos permite desbaratar la relación estricta entre el signo y la referencia- el del arte, el lenguaje ya distanciado se descarga de la referencialidad obligatoria, del concepto a la realidad y le otorga al hombre la posibilidad de crear *mundos*. Cuyos paradigmas son los ya establecidos por aquel recorte primario; y que llamaremos *ficción*.

Por lo tanto, son ficcionales los discursos literarios que están determinados por límites proporcionados por lo lingüístico, en relación con una configuración poética determinada y con un modelo cultural de mundo también determinado. Adherimos a Pozuelo (1992) que dice: “Lo que el autor literario hace no es un acto de lenguaje sino la representación o mimetización de actos del lenguaje del narrador, de los personajes...” (pág. 67) Por lo tanto, el discurso narrativo es ficticio ya que no es asignable a una acción del autor, sino a una fuente de lenguaje imaginaria. A partir de ella se establece como verdad todo lo que se dice respecto del mundo narrado, más allá de instituir ya como verdaderos, ya como falsos todos los actos de lenguaje que lleven a cabo los personajes de dicho mundo.

No nos interesa aquí aclarar los límites de lo real y lo no real sino, más bien, partir de lo literario como estatuto ficcional¹ ya que aceptamos como ficticia la fuente de lenguaje del texto, sin ni siquiera exigir una frase declarativa que “institucionalice” el acto de creación; es decir, lo que Genette (1993) denomina como “un acto de lenguaje indirecto”. Ya que hay una invitación por parte del autor, pero presupuesta y no declarada; un acto “pseudo asertivo” que es el estado natural de la ficción narrativa. Sabemos de su carácter imaginario, pero aún así lo receptamos con apariencia de verdad². Es por ello que nos proponemos como objetivo dilucidar la manera en que se produce el texto ficcional de Onetti, cuál es el mecanismo artístico a través del cual se estructura la ficción.

En *Cuando ya no importe* (1993) nos encontramos, al inicio, con dos extensos epígrafes; el primero de ellos, contiene expresiones que están dotadas de explícitas connotaciones autoritarias: “*Serán procesados quienes intenten encontrar una finalidad a este relato; serán desterrados quienes intenten sacar del mismo una enseñanza moral; serán fusilados quienes intenten descubrir en él una intriga novelesca.*” (Onetti, 1993).

Se presenta así, y como una suerte de orientación receptora (sabemos que es una función del paratexto), la síntesis de una funcionalidad esperada del relato que se va a producir; pero además, encierra ciertos presupuestos que intentaremos despejar.

Como la firma de dicho epígrafe pertenece a un “jefe de órdenes” Per G.G. no sin antes aclarar que es “por orden del autor”, deberíamos pensar que dicho autor es la “autoridad” que emite órdenes, y que el Jefe de órdenes las ejecuta a través de desplegar la función de

¹ Genette (1993) hablando de las condiciones de ficción y de dicción de los textos literarios, Aclara: “...hay dicciones de literaridad constitutiva y dicciones de literaridad condicional, mientras que la ficción, por su parte, es siempre constitutivamente literaria.” (*continuar*)

² Según Pozuelo Yvancos (1993), El poder declarativo de los actos de lenguaje es, justamente, ejercer una acción sobre la realidad; aclarando que ese poder es institucional. Pues bien, la convención literaria es la que autoriza al escritor a ubicar sus objetos ficcionales obviando el acuerdo, o no, de su destinatario. El derecho a “hacer” o “crear” es una condición adquirida previamente. (*continuar*)

escribiente; que bien podría ser la figura del narrador.

De dicho modo, quedaría como aclarado, por un lado, el soporte fundante de la ficción narrativa: el desdoblamiento, en la instancia de la enunciación, autor – narrador; y por el otro, la finalidad de este relato que, más allá de su explícito tono militar, es también una concepción acerca del arte como acto de *creación*; la que a través de la palabra en su doble dimensión: contar y escribir, posibilita placer por no estar sujeta a ninguna otra funcionalidad que no sea estética.

En el uso de las palabras autor – orden – jefe, se pone de manifiesto una intención irónica y, a la vez, paradójica; que se lee como la “imposición” de receptar la narración descartando una sola referencia. Allí, creemos, se esconde también una intencionalidad estética y, a la vez, es donde advertimos la paradoja, por el hecho de explicitar en forma autoritaria una modalidad tan reñida con la impronta tradicional de imponer un sentido.

El segundo epígrafe es una cita de Jorge Luis Borges que se percibe como cita de autoridad y que refuerza la significación acerca de la funcionalidad de la escritura como última posibilidad: la de salvación personal. Es lo que nosotros más rescatamos, de toda esta segunda, porque de algún modo corrobora el sentido de la primera: “...Y si me dijeran que todo lo que yo escribo será olvidado, no creo que recibiría esa noticia con alegría, con satisfacción pero seguiría escribiendo, ¿para quién?, para nadie, para mí mismo.” (Onetti,1993) A pesar de aludir antes a otras posibilidades (extra-artísticas) de la escritura: el sentirse justificado y el de cumplir con el destino de escritor; nos asimos a la expresa significación de las palabras finales porque le permiten a Onetti seguir desplegando su intención estética, en el sentido de vincular la escritura no con el mito de la acción comunicativa, sino con la idea de *diseminación*, según los presupuestos derrideanos. Es decir, el de desplazar el sentido clásico de escritura como representativa de una referencia, de una intención de significación o de una determinación de sentido.

Onetti, en este texto, parece hablar y escribir para no morir. Disfrazado de relato, sabe que más allá de la historia que se proponga contar, hacerlo de una manera u otra lo compromete frente al mundo artístico.

Cuando ya no importe no parece un espacio en el que el habla, el decir se configuran como instancias neutrales, sino el lugar en el cual todos sus decires anteriores están recogidos y consumados en una nueva entidad ficcional.

Como siempre, la ficción y la escritura se transforman en sus más obsesivas metáforas. Juan Carr, el personaje narrador, recuerda historias, lee cartas y escribe una especie de diario. De este modo, en Santa María (espacio ficcional por antonomasia), en Monte (lugar desde donde escribe los apuntes) y en su diario (el aquí y el ahora de la narración), confluyen el mundo del autor, la mecánica del narrador, el discurso del protagonista y otros personajes constantes en la poética onettiana, como Díaz Grey o Larsen.

Genette (1989) cuando se refiere al modo narrativo, señala relaciones dentro del relato, separadas por una especie de umbral figurativo. Estas relaciones implican *niveles*, instancias narrativas que alojan en su interior modos de contar. Así, la *extradiégesis*, la *intradiegesis* y la *metadiégesis*, según la terminología genettiana, llegan a generar movimientos, inflexiones del propio discurso que se traducen en estrategias.

El decir de *Cuando ya no importe* repasa y revisa historias contadas por un narrador-escritor, que no siempre es el mismo; lo que dice se relaciona, en el tiempo y sólo en el tiempo, con el transcurrir de los sucesos. Al comienzo, su mirada no está contaminada por las huellas del tiempo, refiere a lo pasado, pero a lo inmediato. Al final, a pesar de ser el mismo, se lo percibe distinto, el temblor de sus manos y la confusión de sus recuerdos, denotan el paso de los años.

Mientras escribe unos apuntes en un aquí y ahora (nivel intradiegetico) recuerda personajes y sucesos de relatos contados por él en el pasado (nivel extradiegetico), pero

reescritos en el presente de la narración, a través de un juego de referencias y de autorreferencias (metadiégesis).

Estas relaciones diegéticas se cruzan desdibujando contornos entre los mundos del relato, y la ficción surge como juego, pero también como simulacro riguroso que cuestiona la ficción misma. Los umbrales, los pliegues y las inflexiones que evidencia este modo de contar, nos interesa, porque en alguna medida dan cuenta de los resortes de la ficción.

En una narración en apariencia caótica, estas articulaciones funcionan como organizadoras porque tejen las estrategias emisoras e intensifican las ansias receptoras.

Una primera articulación es *la perspectiva de distancia*, que se elige para el relato. Desde el principio esta se despliega, se desliza, determina el “ya” de la escritura y el “lejos” de la evocación. Esta relación abre dos espacios que poseen el secreto de ser uno en una especie de confesión que se ve quebrada o restablecida por el tiempo: “*Apunto ahora ya lejos de los sucesos pero conservando la angustia que siento que se adelgaza para clavarse mejor.*” (pág. 182)

Asimismo, el alejamiento, traza un territorio complejo porque el criterio de fidelidad a la verdad, corre paralelo a la recuperación de momentos significativos que hacen no sólo a la memoria, sino a la identidad del narrador. La confusión entrecruza los recuerdos y por ende, desdibuja la escritura: “*Confieso que me estoy confundiendo...se me entreveran los recuerdos o mejor dicho cuando, en qué día sucedieron las cosas que quiero o tengo que recordar.*” (pág. 160)

La forma también resulta una consecuencia de esta perspectiva de distancia. El texto fluctúa entre la memoria, el diario íntimo, el recuerdo o la confesión; aunque el narrador, repetidas veces, los llame “apuntes”.

Sería importante reflexionar hasta qué punto no hace autobiografía. Estos escritos tienen fecha a manera de diario, pero también reconstruyen un mundo de experiencias que singularizan al sujeto y logran una identidad que alude no sólo a él como escritor sino a su poética misma: “*Un pasado creíble sólo puede ponerlo por escrito un novelista, un mentiroso que hizo profesión de la mentira. Pasados, presentes y futuros verosímiles para personajes.*” (pág. 116)

En la fórmula matemática, la distancia al cuadrado equivale a superficie. Si hablamos de superficie, aludimos a *espacio*. El narrador-escritor maneja un “aquí”, el del cuaderno de memorias, que se escribe en Monte y un allá evocado, lejano, desarrollado en Santamaría. Esta condensación de los movimientos dan cuenta de un afán de edificar una zona literaria que, en el caso de Onetti, ha sido canónica: Santamaría. A la vez, responde a esa necesidad de cruzar la realidad y la ficción a partir de los topos.

Una segunda articulación a señalar es *la repetición*. El texto repite lo que ya ha sido dicho, y por la fuerza de la repetición, dice de nuevo lo que dice y todo lo que dijo. Aparentemente, tiene que representar un lenguaje ya hecho, pero que en el simulacro es nuevo, porque el escritor habla de su obra a través del narrador Juan Carr. El que habla en el relato selecciona y por lo tanto impone lo que elige. Pero la voz y la sombra del que enuncia, se hace una, con el que relata. Se difuminan, entonces, las voces del antes y del ahora, para repetir toda la obra de Onetti que a la vez se repite a sí misma: “*Solo nombrándola así me sería posible verla, acompañar sus movimientos, visitar con ella y su dolor calles, negocios, parajes santamarianos. El destino la había golpeado, le escamoteó el hombre querido, al casi esposo...Ahora la tengo, pero en vano, siempre en vano. Es un cuadro y yo dispongo*” (pág. 143)

Esta *repetición* fundamentalmente se evidencia en la metadiégesis que cimienta el relato. Ahora bien, este modo de contar impone un código que constantemente requiere una tarea de desciframiento. Esta alteración, siempre nueva, construye un lenguaje que se dispersa en historias propias y ajenas, en las cuales se mezcla la realidad y la ficción. El lector debe

ordenar las piezas del rompecabezas para entenderlo y a la vez, debe resignarse al juego impuesto por el narrador-escritor, que intenta convencerlo: “Y si llegara a producirse el milagro, ya marchito, del reencuentro, tampoco te ofrecería mis apuntes como lectura.” (pág. 162).

Creemos que esta repetición no sólo se relaciona con la concepción poética de Onetti, sino también con la inminencia de su despedida. El lenguaje sobre la línea de la muerte, se refleja y se refracta, y para detener esa muerte que va a silenciarlo, vuelve a empezar.

Justamente cuando el cuerpo ya no importe, la escritura se erigirá como salvación porque ya está, ya es. El lenguaje, tejido de espacio, mantiene a la muerte apartada porque es el que no ha dejado de hablar y de proponer retos de lectura: “Escribí la palabra muerte deseando que no sea mas que eso, una palabra dibujada con dedos temblones. No puedo decir que el cuerpo me haya traicionado nunca ni haya reclamado venganza por mis malos tratos. Sé muy bien que terminará rebelándose... justamente cuando ya no importe demasiado al mezclarse con hastío y resignación.” (pág. 205)

Por otro lado, la repetición se relaciona con el juego de referencias y de autorreferencias que evidencia el texto. La construcción de un espacio narrativo deja traslucir las huellas de su procedencia, huellas que actúan como marcas. La configuración de un mundo vivenciado a través de experiencias y recuerdos, imprimen al texto una especie de tensión. Tensión que parece agudizarse cuando la Literatura no se resigna a ser ficción y sostiene una firme presencia del referente en el proceso creador. Tal vez es parte de la cuota lúdica, pero no se explican de otra manera expresiones como: “Ahora estoy definitivamente en Monte...” (pág. 204) “La cosa es que al triste diosecito de ustedes le dio un día por darle un respiro al paísito.” (pág. 90) “También recuerdo que en aquellos tiempos la gente de Monte huía de su ciudad, cruzaba el río para llegar a la gran capital, transformada entonces en cabecera del tercer mundo.” (pág. 14)

Otra articulación que traza fronteras y relaciona los niveles de la diégesis es la dispersión de la escritura que ironiza, parafrasea, vuelve sobre sí, oraliza o extrema lo dicho, lo no dicho y lo sobreentendido. Estas figuras construyen una estrategia que opera sobre el propio discurso; cuentan el propio hacer, pero también lo cuestionan: “...Ahora copio, infiel, la historia que me contó el médico... tan lejos y tan solo como siempre, me obligo a escribir el final.” (pág. 177)

Por otro lado, los silencios y murmullos del lenguaje apelan a alternativas expresivas en búsqueda de un ritmo que recrea significativamente situaciones e intenciones aludidas obviando las explicitaciones. El lector deduce, infiere el contexto de las significaciones de lo escasamente dicho; a través de la repetición, de la sintaxis, de las simetrías fónicas. El fragmentarismo que edifica su diario, mezcla anécdotas, notas de lecturas, cartas, ideas, conversaciones, como una prueba de que todo se puede escribir: “...las rayas brillantes parecen agujas de metal finas para siempre, impuestas con odio para aumentar depre, mufa, haina, cafard.” (pág. 70) “(No me gusta que a algo duro e inhóspito se le designe con una palabra que también significa blandura y alivio)” (pág. 51)

Además, la escritura es resultado de una serie de luchas y disputas entre diferentes perspectivas, versiones y discursos. Los personajes fundantes de toda la obra onettiana como Díaz Grey, Jeremías Petrus, Angélica Inés o Larsen (llamado aquí Lanza) dialogan con Juan Carr participando activamente en el “cuaderno de memorias”.

Se trata de una escritura aparentemente descentrada; impresión que se va desdibujando durante el proceso creciente de lectura y, paulatinamente, asistimos a una suerte de conexión entre los elementos que se percibían caóticos, conexión u orden que se establece a partir de las mismas estrategias discursivas. En suma, las dificultades aparentes se resuelven en el interior del propio código -artístico- impuesto por el escritor.

Para concluir, señalaremos que la propuesta onettiana contiene varias aristas pasibles de ser dilucidadas. Más aún ubicando su texto como el final de su producción y de su vida.

Nuestro interés en esta instancia, fue poner de manifiesto los modos en que la ficción se genera y se hace visible en la escritura.

Creemos, que tal ficción no sólo se sostiene con referencias intransitivas, ni con una poética planteada como rigurosa a priori, sino a partir de la fuerte presencia de un código escritural propio, cuyo diseño se revela a través de: estrategias lingüísticas, modos narrativos, repeticiones, juegos expresivos, elisiones etc.

Pero, destacamos que, así planteada la escritura, su legibilidad se impone también como una estrategia. Se acepta dicha configuración dentro de los parámetros de la ficción con la carga lúdica que implica el desciframiento de un código, y ya no con la imposición occidental de la búsqueda de sentido. Aunque se hace necesario aclarar que en este texto la ficción se cimienta también con trazos de realidades –en el sentido de conocimientos dados-: la literatura, los textos anteriores, la vida de Onetti, su poética.

Creemos, que la construcción ficcional es tal, primero, por el estatuto literario, luego, por la configuración distintiva; es decir, el modo diferente de presentárnosla. Habida cuenta de que en el proceso de su construcción las variables materiales son insospechadas ya que sus soportes tienen disímiles orígenes: en la ficción misma, como las anteriores obras de Onetti, en el mismo texto (referencias autónomas), en la literatura (en el sentido de hacer explícitos los modos de escritura), en la vida del autor, por las implícitas marcas autobigráficas.

La teoría y la crítica literaria a la hora de decodificar objetos artísticos ineludiblemente recurren a la lingüística ya que es necesaria para fundamentar los procesos de selección (paradigma) y combinación (sintagma- lenguaje-texto) que es donde más fuertemente se ponen de manifiesto. Y, claro está, poder dilucidar los juegos lingüísticos que se consuman dentro del código escritural mismo.

Catamarca, Septiembre de 2000

(ver Bibliografía)

LA LINGÜÍSTICA EN LA CONFIGURACIÓN DISCURSIVA DE LA TEORÍA LITERARIA, EN EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE JACQUES DERRIDA

OLGA TIBERI
UNIVERSIDAD DE ROSARIO

“¿Para qué ir adonde se sabe que se va y adonde se sabe uno destinado a llegar?”. Jacques Derrida, *Tiempo de una tesis: puntuaciones*

Tal vez, el año 1957, fecha en que J. DERRIDA registra un primer intento de tesis titulado “*La idealidad del objeto literario*” constituya ese momento de corte por el que ya se anuncia un cierto estremecimiento en el campo de los estudios literarios puesto que esa pretensión resulta una puesta en paréntesis del sentido fenomenológico del origen y la historicidad de la cosa misma, de esa idealidad particular del objeto literario “encadenada”, según E. Husserl, “por medio de la mediación del lenguaje” y que, sin embargo, sólo puede descifrarse en la trama del objeto constituido” (J. DERRIDA, 2000, p.57).

Esta solicitud que encuentra su comienzo en la interrogación del epígrafe, se continúa en la confesión del propio J. DERRIDA, al explicar “que de ese lugar adonde voy sé lo bastante para pensar con un cierto terror, que allí las cosas no marchan bien y que, teniéndolo en cuenta todo, mejor valdría no dirigirse allí...” (J. DERRIDA, 1997, p. 13)

A pesar de ello, la escritura de J. DERRIDA se dirige, casi de manera imperceptible aunque incesante, hacia ese *allí* conflictivo, donde la inscripción es metáfora haciendo literatura. Ciertamente, las estrategias de la desconstrucción logran conmocionar los postulados de las teorizaciones literarias desde ese interior visceral configurado por las unidades del sistema lingüístico. Al desconstruirse cada una de esas unidades, la unidad misma expone su carácter disruptivo y arriesga a todo el sistema en el planteamiento de su propia pertinencia en la paradoja de una lengua que sólo se deja poseer con la condición de permanecer, siempre, en la ajenidad y que no puede ser sino escritura, —esa espacialidad temporal—, lugar de la destitución del carácter representacional del logos metafísico, lugar de la escritura como retra(z/s)o que hace lugar al discurso y a la historia en tanto anticipación de esa promesa consagrada a lo porvenir.

La escritura derridiana inscribe la marc(h)a de una huella, de esa archiescritura, “que no consigue sino arrebatarse, borrarse ella misma en la consideración de sí, ella misma y su propio idioma...(y) se produce a costa de borrarse” (J:DERRIDA,1997, p.14)

El pensamiento de este filósofo constituye esa marcha que encuentra justificación, aun y precisamente, en el riesgo de no llegar nunca a ninguna parte. Sin embargo esta escritura sin resto en tanto textualidad seminal, gramática y diáspora del sentido, se torna en lugar donde acontece la verdad. Por tanto, se hace necesario señalar que, en la economía del pensamiento derridiano, la lingüística saussureana es conminada a reconocer la legitimidad de la escritura: ese suplemento bastardo que despreciado por el padre no podrá jamás regresar a él.

A la vez, esta ciencia del lenguaje —se denomine lingüística o gramatología— (J. DERRIDA, preferiría este último término), no podrá ya sostenerse en la dicotomía irreductible de lengua/habla; lengua/escritura; significante/significado porque la lengua al aplazar los límites de su horizonte en el diferimiento infinito del movimiento de la escritura, no ofrece sino resistencias a esa binariedad dogmática.

En *De la gramatología*, J. DERRIDA, expresa que la escritura es la condición de la episteme y por tanto, condición de posibilidad de los objetos ideales, y de la tan preciada, en el marco de la racionalidad logocéntrica, objetividad científica. Por otra parte, la historicidad misma no podría constituirse como tal sin la escritura.

Estas consideraciones formalizan una cierta resistencia en el campo de las ciencias del lenguaje, en oposición a la lingüística instituida como ciencia y modelo de cientificidad precisamente establecida bajo una presuposición metafísica referida a las relaciones entre habla y escritura puesto que se privilegia el fundamento fonológico. Al respecto, recordemos que F. SAUSSURE, asigna a la lengua una tradición oral independiente de la escritura y considera que una y otra son dos sistemas de signos diferentes para aclarar taxativamente que “la única razón de ser del segundo es la de representar al primero” (F. SAUSSURE, 1974, p.72). Entonces, la escritura en tanto representación externa constituye el afuera del lenguaje, elemento parasitario, extraño al sistema de la lengua. De esta manera, la notación adquiere las características de aquello que contamina, aunque, causante, sin embargo, de la distancia entre los diferentes términos de las oposiciones dicotómicas: Exterior / Interior, Imagen / Realidad; Representación / Presencia.

En esta misma dirección, F. SAUSSURE, al afirmar que “la escritura vela y empaña la vida de la lengua: no es un vestido, es un disfraz” (F.SAUSSURE, 1974, p. 79), resalta el aspecto monstruoso de la escritura que desnaturaliza el sistema de la lengua por lo que el habla que sueña con su plena presencia, es constitutiva de un lenguaje que, para vivir su plenitud, debe expulsar a su otro del paraíso.

J. DERRIDA entiende que “el sistema de lengua asociado a la escritura fonética-alfabética es aquel en el que se produjo la metafísica logocéntrica que determinó el sentido del ser como presencia” (J. DERRIDA, 1978, p.56). Desde esta imposible originariedad se fundó ese querer-decir, cuyos secretos y misterios intentó desentrañar la interpretación textual.

Por otra parte, la arbitrariedad enunciada, en el interior del signo, entre significante y significado, por la teoría saussureana que le asigna una supremacía al significado que se traslada a todo el sistema relacional, le permite a J. DERRIDA conjeturar que “el concepto de grafía, implica, como la posibilidad común a todos los sistemas de significación, la instancia de la huella instituida” (J. DERRIDA, 1978, p. 60). Esto no puede pensarse sin la *différance*, ese otro nombre de la escritura. Precisamente, es la estructura de la huella quien al comunicar la relación con lo otro, permite ese adentrarse del afuera en el movimiento de temporalización que funda el devenir-signo del símbolo por lo que el signo no puede cobrar existencia con anterioridad al sentido. De allí que la lingüística no pueda sustraerse de la vinculación con la semántica : la escritura constituye el juego del lenguaje y ello implica pensar los juegos del mundo, es decir, la mundanidad del mundo, lugar de expresión del Dasein heideggeriano.

La huella , apertura del aparecer y la significación, es clausura de la episteme y anuncia ese fin del texto por el cual se extienden los límites en el movimiento infinito de la escritura. Ello es posible porque esta se constituye en la *différance* , en aquello que sólo construye al desconstruir y vuelve “intratable toda relación con el orden desconstruido” (J:DERRIDA, 1997, p. 40) anulando, en el trabajo de la diseminación, la restancia de la exterioridad textual, y haciendo que el referente no sea una falta, sino que constituya esa marca que puede repetirse en su ausencia.

J. DERRIDA, conceptualiza a la *différance* como “cuña y tabique” que fuerza, ladina y esquinadamente los límites de la dominancia del discurso filosófico y “desconstruye los valores de concepto, de palabra y de significante ...(y) debería dejar sus barrenas hundidas en el espesor parietal de lo semántico para operar una fractura hacia aquello que la metafísica llamaría lo real”(J. DERRIDA,1997,p. 34-35)

La desconstrucción de estos valores hacen lugar a un objeto literario que desmarcado de la historia del significado restituye a la literatura en la inscripción de una memoria olvidada por el lenguaje. Por ese mismo gesto de restitución, se hace necesaria la tarea de pensar de otro modo la cientificidad pretendida por las teorizaciones de los estudios literarios. Estos no pueden permanecer ajenos al movimiento de la escritura, de “esa superstición de la letra”(J. DERRIDA, 1978, p. 50) que, al ceder al prestigio de la lengua, cede a la pasión y al cuerpo, puesto que, al decir de F. de SAUSSURE “la lengua literaria agranda todavía la importancia inmerecida de la escritura”(SAUSSURE, 1974, p.74). Sin embargo, en la archihuella derridiana se hallan las marcas y los estigmas del olvido que rememoran esa extranjería del hombre en el mundo que sólo puede enunciarse y de la que sólo puede sustraerse, en la ajenidad de la lengua. ¿Puede, entonces, la literatura evitar esa pasión por la que se inscribe la dehiscencia estética y se hace lisible en la ilegibilidad de “los rechazos y denegaciones atestiguados por la escritura misma, la última voluntad de la palabra de cada palabra”(J. DERRIDA,1997M,4)

La lengua de la literatura se inscribe en ese registro porque desde sus comienzos ha resistido a esa otra violencia originaria que significó el juego claroscuro del logos en la institución del olvido. Si la escritura es la imagen que usurpa el lugar del objeto, “como olvido de un origen simple”(J. DERRIDA, 1978,48); el discurso literario se hizo memoria de esa supuesta falta cometida por la escritura para reclamar no la primacía, pero sí la devolución del sitio donde hacerle y hacerse lugar, y mostrar que tanto la máscara como el disfraz son modos constitutivos de la realidad.

La literatura señalada con el atributo de accesoriedad, devaluada como la escritura , juega con sus propias imposibilidades de lenguaje, en los bordes imprecisos de su finitud, en ese “**allí**” conflictivo donde hay algo que decir y sin embargo, no dice nada ni se calla jamás. El sentido y la verdad de este decir paradójico resulta inseparable de la lengua que deja traducir en la escritura “la memoria de lo que no tuvo lugar” (J. DERRIDA, 1997M, p. 102). Ese misterio del lenguaje guardado por la escritura en la superficie textual augura un ahora indetenible en la resolución de las teorizaciones y de la crítica literaria, inscribiendo en la apertura al otro, la guarda del otro por donde se continúa, el entretejido de los injertos textuales que, al discursivizar el mundo vuelven a la precariedad todo punto de llegada.

(ver Bibliografía)

DECIR LA DISFORIA: ACERCAMIENTO A LA DIMENSIÓN TÍMICA DEL NARRADOR EN CINCO RELATOS DE J. L. BORGES

JIMENA DIB Y FLAVIA BELPOLITI
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

Introducción

En esta comunicación nos proponemos indagar sobre la incorporación de la dimensión pathémica en la semiótica narrativa como uno de los componentes fundantes de la narratividad, en tanto “concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones” (Fabbri, 57). De esta indagación preliminar, nos centraremos en las posibilidades analíticas del componente pasional en la constitución del narrador borgeano.

En primer lugar vamos a explicitar nuestro marco de análisis, apoyado en los estudios semióticos del texto narrativo, ya que esta perspectiva teórico-interpretiva tiene importantes implicancias en la relación que establecemos con el análisis lingüístico, en la concepción de enunciación que presentaremos y en la conformación de las dimensiones de los relatos con los que ilustraremos la hipótesis.

En segundo lugar, vamos a diferenciar el sujeto modal greimasiano de la noción de sujeto pasional y trataremos de describir los componentes de la dimensión pasional, para definir, recién en ese momento y a la luz de las nociones establecidas, el objetivo y la hipótesis de nuestro trabajo y presentar nuestro análisis sobre el corpus de cuentos borgeanos.

Las conclusiones se centrarán en la discusión acerca de la pasión descrita en los recorridos modales presentados, como forma de valorar la dimensión pasional de la significación en la narrativa borgeana.

1. Preliminares: Semiótica, lingüística y enunciación.

La semiótica narrativa ha sido uno de los desarrollos más interesantes que el análisis estructural ha generado y que pervive, en pleno florecimiento, hasta el día de hoy. Consideramos que el aporte teórico de Greimas y Fontanille sobre los aspectos constitutivos de la competencia, la modalidad y la pasión en los sujetos del relato son mecanismos analíticos capaces de dar cuenta de los múltiples niveles de sentido implicados en toda narración, más específicamente aún en la literaria.

Los estudios semióticos de los textos reconocen como punto de partida central el análisis lingüístico: podemos afirmar, en términos de Hjelmslev, que la semiótica narrativa se trata de una semiótica connotativa, es decir una semiótica apoyada en la semiótica de la lengua natural. Esto se debe no sólo a que el análisis se centra en la estructuración discursiva o en el entramado semántico de los componentes superficiales sino porque la organización misma del modelo (contemplando, por ejemplo, los clásicos desarrollos de G. Genette o de R. Barthes) retoma nociones lingüísticas básicas como la aspectualización, la puesta en perspectiva, la topicalización, la diátesis y la modalización, operaciones que son constitutivas de toda puesta en discurso de la lengua, y al mismo tiempo sirven para caracterizar la orientación enunciativa del discurso narrativo. Así, en (Fontanille, 1995: 54-55):

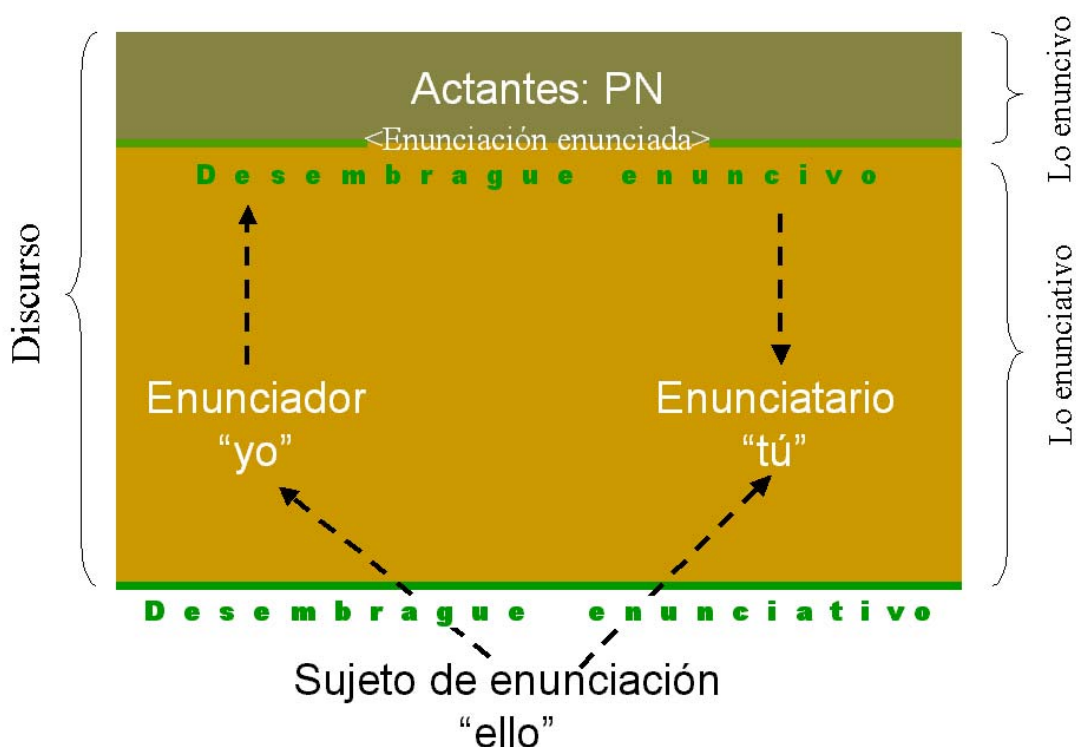
La captación en perspectiva (topicalización) y la captación diatética (lo activo, lo pasivo, lo factitivo, etc.) involucran la orientación informativa o actancial del proceso, y en consecuencia, modulan el flujo de atención de un sujeto de enunciación, considerado como una instancia perceptiva que se caracteriza por su punto de vista.

La captación modal tanto como la aspectual constituyen una captación inmediata, parcial e indirecta del proceso; [...] una renuncia a tratar el proceso como un todo y a segmentarlo para presentar una sola fase [...]. La sobredeterminación lingüística de los predicados por las modalidades implica, en consecuencia, una forma particular de intencionalidad [...].

El aporte de la Teoría de la Enunciación revalidó algunas consideraciones iniciales en torno a los aspectos de “puesta en discurso” y “configuración de sentido”; el análisis fundamental de la voz fue recuperado con notable éxito por la semiótica narrativa, sirviendo de puntal para la descripción de entidades del nivel profundo del texto.

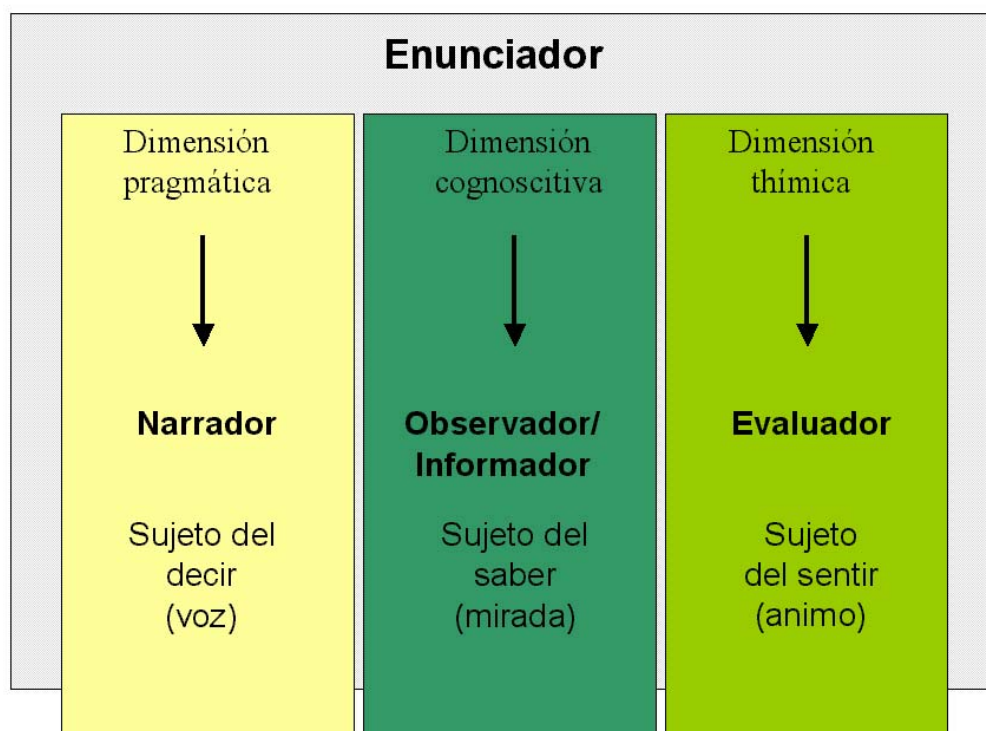
Consideramos a la enunciación como la instancia responsable de la configuración global del valor que toma la forma discursiva, manifestada por un texto en un espacio interpretativo particular, con sus propias reglas y normas. La instancia enunciativa es entonces “un espacio de significación indispensable para comprender los significados configurados por el enunciado” (Filinich, 1998). Con las palabras de J. Courtés (1997: 355) la enunciación es “una instancia propiamente lingüística o, más extensamente, semiótica, que es, lógicamente, presupuesta por el enunciado y cuyas huellas son localizables en los discursos examinados”.

1. Enunciación: esquema general



Como podemos observar en el esquema, la enunciación es una construcción en la que convergen varios niveles jerárquicos y en la que se configuran sujetos, objetos y relaciones complejas entre ellos. El sujeto de la enunciación, figura cristalizada en todo discurso articula por medio de los mecanismos de desembrague la doble configuración de lo enuncivo y lo enunciativo; cada desembrague presupone la puesta en circulación de actores, tiempo y espacio, duplicada en la doble perspectiva del espacio enuncivo y del espacio enunciativo.

2. Instancias del sujeto enunciator



Si observamos el esquema anterior, observamos que el sujeto enunciator, en el desembrague inicial que funda la discursividad, se escinde en una configuración triple: es a la vez narrador (voz)/ observador e informador (mirada) / evaluador (ánimo)

El narrador se define como el actante responsable de la verbalización del relato, delegado del sujeto de enunciación, que se manifiesta al mismo tiempo como sujeto competente del hacer, en tanto "dice" y del saber —es decir, configurado y determinado por las perspectivas pragmática y cognoscitiva—, en tanto "hace conocer"; bajo esta perspectiva es el observador e informador de un saber determinado y por lo tanto destinador del mismo. Al mismo tiempo, se presenta como sujeto axiológico, que valora el relato en tanto proceso, presentándolo desde una determinada perspectiva evaluativa.

Esta posibilidad de analizar, en la instancia narrativa, al sujeto narrador bajo la triple configuración de *voz*, *mirada* y *ánimo*⁵⁷ se funda en las tres dimensiones semióticas del relato: la dimensión pragmática o del hacer, la dimensión cognitiva o del saber y la dimensión thímica/pasional o del sentir. Apoyándose en el trabajo precursor de G. Genette, la semiótica narrativa ha avanzado en la comprensión y descripción de las dimensiones pragmática y cognitiva, operando sobre el plano narrativo y el plano de la narración y sobre sus componentes actanciales.

⁵⁷ La elección de la palabra "*ánimo*" para definir la dimensión pasional está doblemente motivada, por un lado seguimos el subtítulo de la obra de Greimas sobre las semiótica de la pasiones: "De los estados de cosas a los estados del ánimo"; por otro, entendemos que la mejor traducción, en el sentido de que es más propia y menos marcada espiritualmente de la palabra griega "thymos" es 'ánimo', frente a otras traducciones como 'vida', 'alma' o 'voluntad', y lo relacionamos orgánicamente con el corazón como asiento de los sentimientos y las pasiones (BALLY, *Dicc. Grec-Français*: 948, II.3). (*continuar*)

La dimensión thímica, objeto de la semiótica de las pasiones, es el campo más actual en los trabajos de semiótica narrativa y se encuentra en pleno desarrollo.

2. De las modalidades a las pasiones

Fontanille, que en 1994 propone un "giro modal" en los estudios semióticos, introduce la cuestión de la modalización en los estudios narratológicos, entendiendo modalidad "en tanto proceso que implica la instauración de una relación de dependencia entre los enunciados descriptivos, abre un espacio por donde se vehiculizan significados pasionales al provocar una suspensión de la acción para orientar el enunciado hacia las precondiciones subjetivas del accionar del sujeto." (Fillinich, 1998:107).

Vamos a diferenciar, siguiendo a este autor, al sujeto enunciator del sujeto pasional y a éste del sujeto modalizado (aunque ambos roles: sujeto modalizado y sujeto pasional puedan estar desempeñados por un mismo actor en el discurso, cuando el hacer modalizador recae sobre el mismo sujeto, esto es, cuando es un hacer reflexivo).

El sujeto modalizado es el sujeto de ser o del hacer que se ve modificado por las modalidades semióticas del *poder*, *el deber*, *el saber* y *el querer*, categorías discontinuas y generalizables que permiten definir estructuralmente al sujeto pragmático y cognitivo. Sin embargo la "dinámica modal de las pasiones - afirma Fontanille- no está inscrita en las estructuras modales, ella es un efecto de su uso" (Fontanille, 1994:65). En semiótica, para describir la modalidad de las pasiones se habla de un dispositivo tensivo que se conforma a través de una combinatoria de modalidades. Greimas habla de las curvas de los aromas, Fontanille de la "variación de intensidad de los afectos y de las emociones" (Op. cit.:67), como podemos percibir, todas metáforas que intentan expresar un contendio elusivo, difícil de determinar pero que impregna toda la organización discursiva.

Saber, poder, deber y querer son *elementos modales* intrínsecos de cada pasión. Lo cual significa, desde el punto de vista semiótico, que existe la posibilidad de una mínima definición de las pasiones. Sin embargo, las pasiones se componen de otros factores relacionados con la *temporalidad*. Pues, como afirmaban ya los estoicos, las pasiones son "enfermedades del tiempo", y no expresan sino la organización del tiempo en la experiencia humana.

La experiencia del tiempo no sólo demarca la diferencia entre "pasiones del pasado" o "pasiones del futuro" (como, por ejemplo, la diferencia entre la añoranza y la esperanza), sino que se hace presente en la distribución *aspectual* de ellas: "El aspecto es una categoría de procedencia lingüística que plantea cuestiones cruciales, como la duración, la incoacción y la terminación" (Fabbri, 1999: 65-66) Por ejemplo, la diferencia entre el miedo y el horror estaría en el aspecto más durativo del primero y el carácter puntual del segundo.

Las pasiones, al tener un tiempo, tienen un ritmo propio, una modulación que escapa a las unidades discretas del lenguaje para alojarse en la marcación entonacional, melódica. "La autonomía imaginaria de las pasiones" se reconoce, según Fontanille (1994:77) en el hecho de que las pasiones "se desarrollan en el espacio potencializado abierto por la modalización y la creencia que le es propia y no en el espacio narrativo de la junción: el campo del sujeto pasional se encuentra desligado del espacio del sujeto de la enunciación principal".

Reivindicamos esta autonomía para nuestros análisis de los cuentos de Borges, en los que es posible considerar a la pasión como un *simulacro* interno al discurso que mediatiza la representación y permite afrontar las transiciones que conducen del saber al sentir y del sentir al conocer.

Entonces, la pasión se presenta como una "enunciación segunda, en la cual los parámetros deícticos y modales se distinguen de los de la enunciación de base; esta enunciación puede, a su vez, ser textualizada en forma de un discurso referido, relato de

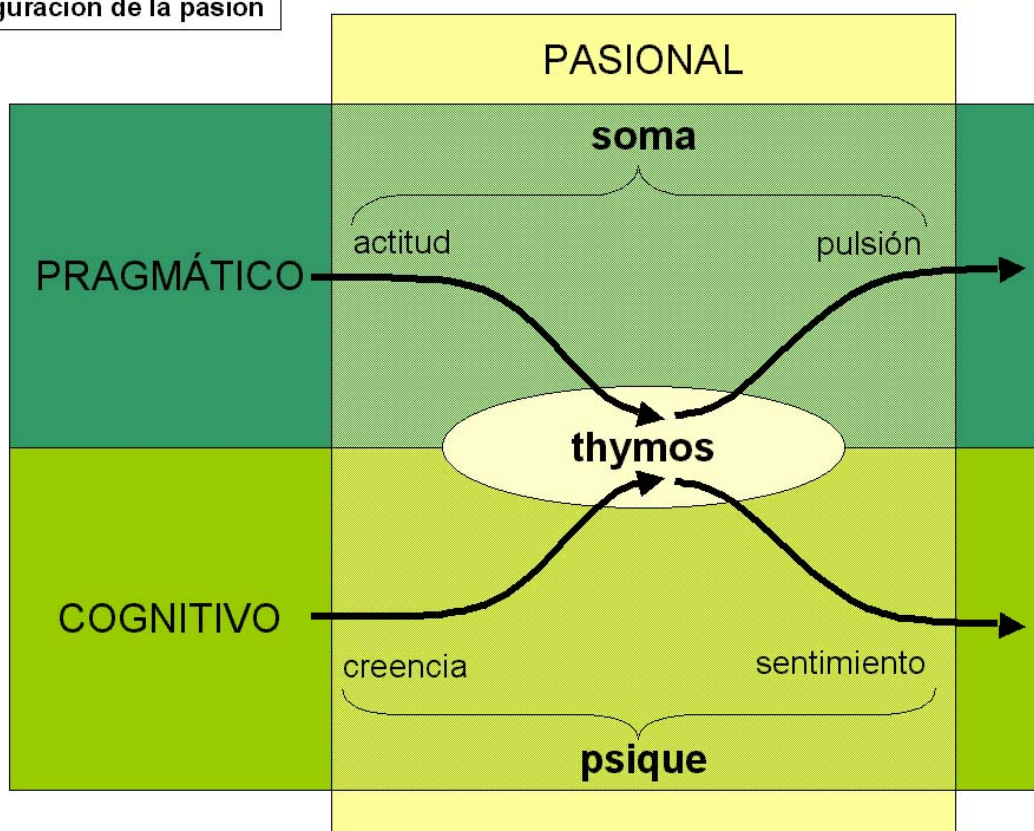
palabras o relato de pensamiento, lo que confirma su naturaleza de enunciación segunda." (Fontanille, 1994:77).

Distinguimos, entonces, una modalidad declarativa fundante de la enunciación, que permanece implícita y es inherente a todo enunciado (modalidad declarativa expresada en el "yo digo que..." del sujeto de enunciación), del juego de modalidades que se desarrolla en el nivel del enunciado, que puede aparecer explícitamente a través de expresiones modales o, también, permanecer implícito pero con un carácter diferente al de la modalidad fundante, pues se trata de lo implícito en el nivel enuncivo (Fillinich, 1998:104).

Al centrar la atención sobre la actividad modalizada del sujeto en el discurso es posible dar cuenta de esa otra dimensión discursiva relacionada con la semantización de las emociones y de la afectividad: la dimensión pasional (Op. Cit.:110).

La semiótica greimasiana distingue en la dimensión thímica o pasional los siguientes componentes:

3. Configuración de la pasión



En el centro está el thymos, ánimo o corazón, como eje metafórico de las pasiones del sujeto. Cuando lo thímico se relaciona con lo pragmático nos encontramos con las *pulsiones*, reacciones somáticas que generalmente aparecen expresadas en la actividad propioceptiva. Cuando lo thímico se relaciona con lo cognitivo, se da lugar a los *sentimientos*, a la sensibilidad. Cuando lo pragmático es lo que viene a tocar lo thímico, surge la *emoción* como acción, como actitud. Cuando lo cognitivo avanza sobre lo thímico surge la *creencia fiduciaria*, es decir, un tipo de conocimiento que se centra en la posibilidad de creer que depende directamente del valor que le merezca al sujeto el objeto, y la emoción que le haya suscitado.

La descripción de las pasiones no es un intento de investigación psicológica, sino un estudio de las formas de expresión del sujeto responsable de la enunciación y de los posibles focos de generación del relato.

[...] la pasión no es sólo en un texto, un estado del sujeto, o un simple inventario de propiedades subjetales, es la atmósfera afectiva inherente a la lógica que regula los posibles de un espacio-tiempo discursivo, y desde el exterior viene a investir a los sujetos instalados en ese espacio-tiempo, según su sensibilidad cognitiva, y para recibir a cambio las proyecciones interpretativas. (Brandt, 1994:188).

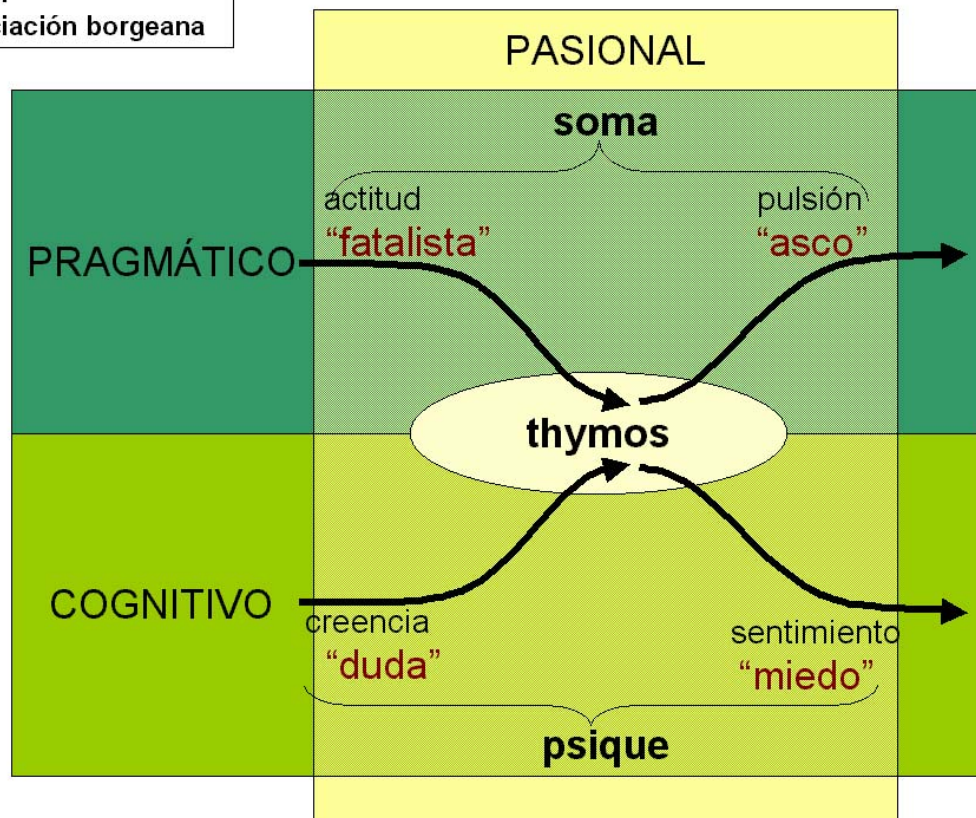
3. El recorrido modal del sujeto

El marco presentado nos permite acceder al objeto de esta comunicación: la descripción y el análisis de la configuración pasional del narrador en cinco relatos fantásticos de J. L. Borges.

Nuestra hipótesis preliminar se podría enunciar de la siguiente manera: la pasión (como estado del ser configurado por la intersección de marcaciones modales diferentes) que funda la existencia del sujeto narrador es una pasión constituida en la disforia.

Los cinco relatos sobre los que proponemos validar la hipótesis son “There are more things”, “El libro de arena”, “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” “El otro” y “El Zahir”.

4. La pasión en la enunciación borgeana



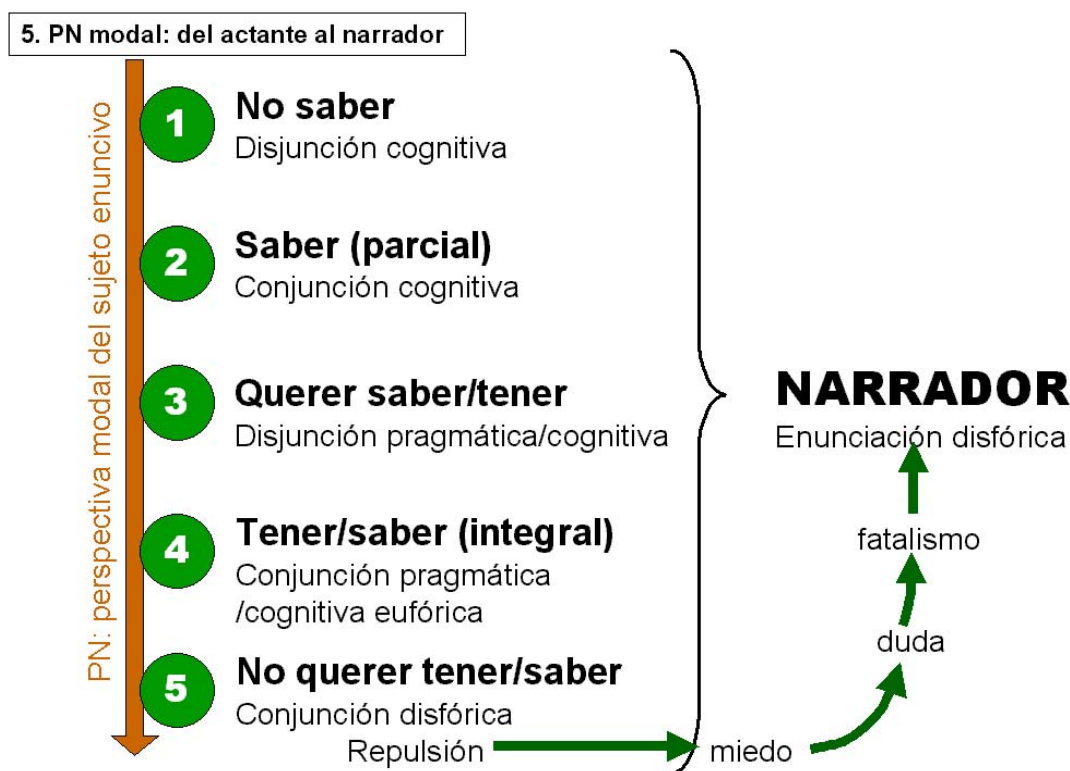
Proponemos, tentativamente, el esquema anterior para caracterizar la configuración del narrador en los cuentos: como se puede observar, la competencia narrativa surge de la vivencia de los eventos, es un saber propio que se ha actualizado en un programa narrativo

(PN) que no es otra cosa que el objeto del relato. El PN del sujeto enunciado es un recorrido que opera en sucesivas transformaciones modales orientadas por el SABER:

- 1) de la ignorancia (S de estado disjunto del O cognitivo) al saber (S conjunto parcialmente con el O cognitivo)
- 2) del saber (parcial) al querer tener/ querer saber más (S disjunto del O pragmático/cognitivo)
- 3) El tener (S conjunto con O pragmático/cognitivo), que se presenta en gran variedad de relatos como la meta (resolución de la carencia) del actante y por ende la resolución del PN, se convierte en los relatos borgeanos en el punto de partida para la organización pasional.
- 4) El “tener” se convierte en un “no querer tener” equivalente al “no querer saber”. El “llegar a tener” genera, inesperadamente, una pasión disfórica —que podemos definir con el término *repulsión*— construida en la intersección del [ser el que tiene /sabe] y [no querer tener/saber] La transformación en la dimensión del querer se presenta como pasaje desde la atracción hacia el rechazo con respecto del objeto cognoscitivo — Tlön, el otro, la Casa Colorada, el Zahir, el libro de arena— y de otros sujetos desde la percepción subjetiva del mundo narrado. El estatuto de narrador se apoya en la misma pasión que lo hace ser sujeto.

Sostenemos que la pasión constituida en la intersección entre [ser el que sabe] y [querer no ser el que sabe] es la que construye la voz enunciativa de los relatos; el narrador borgeano es un narrador pasional articulado en una axiologización negativa sobre su propio discurso y por lo tanto sobre su propia existencia en tanto narrador.

El análisis que presentamos a continuación se propone responder dos preguntas centrales: ¿Cuál es la pasión así constituida? ¿Cómo se hace presente la configuración pasional en el plano textual?



En cuanto a la primera pregunta, podemos observar, en el esquema anterior, que los cinco momentos del recorrido modal del sujeto actante se organizan en la presencia, en el plano retórico de lo narrado, de lexemas subjetivos (*subjetivemas afectivos y evaluativos axiológicos* en la terminología de Kerbrat-Orecchioni) que evalúan negativamente el proceso de “adquisición del saber”. Esta evaluación negativa es, evidentemente, un momento a posteriori del hacer actancial y por lo tanto vehiculizan la posición del narrador pathémico.

Al confrontar los términos seleccionados por el narrador para la instauración de la perspectiva axiológica, determinamos que la selección onomasiológica responde a la articulación de grandes campos léxicos, cuyos ejes sémicos compartidos son, justamente, el componente [+subjetividad] [+negatividad] [+emotividad]. Las definiciones de diccionario, contrastadas en el análisis semántico composicional (que no expondremos por razones de tiempo), permite que podamos sintetizar los esquemas resultantes en cuatro lexemas caracterizadores de la pasión, entendida como una configuración tensiva de los significados parciales de cada uno y que se corresponden con los cuatro componentes pasionales:

Pulsión: **Asco**.

Emoción: **Miedo**.

Creencia: **Duda**.

Actitud: **Fatalismo** > Definido modalmente como: [saber [no poder ser [el que puede hacer]]].

La segunda de las preguntas que podemos responder por medio del análisis es ¿Cómo se hace presente la configuración pasional en el plano textual?

Brevemente revisaremos los recursos, procedimientos y estrategias que corresponden a distintos niveles del análisis lingüístico y hacen perceptible la enunciación disfórica. Los más relevantes son:

1) Nivel morfogramatical

- En la presentación del evento pasional, el narrador se presenta como el participante más afectado en el evento por medio de los dativos de primera: “*también resolví librarme de la moneda que tanto **me** inquietaba.*” (“El Zahir”:107)
- El uso de las construcciones irreales de pasado determina la imposibilidad de lo que se sostiene: “*Si viéramos realmente el universo tal vez lo entenderíamos.*” (“There Are More Things”:76).
- El uso de parentéticas de distinto tipo permiten la emergencia del narrador que polemiza con la euforia que al principio siente el personaje: “*(No sospechaba yo en que esos “pensamientos” eran un artificio contra el Zahir y una primera forma de su demoníaco influjo.)*” (“El zahir”:107)

2) Nivel textual

- El análisis de la *trama descriptiva* devela la actividad cognitiva y la actividad pasional del sujeto de enunciación; esto implica que en cada descripción se ponen en juego no sólo la actividad verbal que encadena la materialidad lingüística, sino también la dimensión cognitiva que ordena saberes, creencias, organización lógica de lo que se describe, y la dimensión pasional, que se manifiesta en la afectividad y en la valoración del objeto de la descripción.
- En “El Otro” y en “El libro de arena” la dramaticidad del encuentro se manifiesta en el paso de la narración sumaria a la *trama dialógica* para escenificar la junción con el objeto (10).

3) Nivel enunciativo

- En la *narración* el embrague y desembrague temporal marcan el estatuto pasional del narrador enmarcado en presente de la enunciación: "**Exhalaba melancolía, como yo ahora**" ("El libro de arena: 174). El resto de los tiempos de este pasaje están correlacionados en pasado y corresponden al tiempo de la historia.
- A su vez, donde aparece más definida la configuración temporal de la fatalidad es en el uso de los futuros. El narrador se permite contar los eventos futuros como si ya fueran una realidad acontecida: "*Antes de 1948, el destino de Julia me **habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es tarde o de mañana, no sabré quien fue Borges.***" ("El Zahir":113). "*El mundo será Tlön*" ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius":46).
- La enunciación de lo falso (modalidades aléticas) y con un saber incierto (modalidades epistémicas) la narración de los descubrimientos y aventuras del narrador están marcadas disfóricamente a través de estas modalidades lingüísticas del enunciado.
- "[...] la enciclopedia **falazmente** se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* [...] y es una copia **literal, pero también morosa**, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902." (15) "El volumen que trajo Bioy era **efectivamente** el XXVI de la *Anglo-American Cyclopaedia*. En la **falsa** carátula y en el lomo [...]." (17)

4. Nivel pragmático

- Encontramos indicadores presuposicionales que operan indicialmente señalando el estado final del narrador: "*El otro se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la **primera de las muchas** zozobras de esa mañana*" ("El Otro": 10).

5. Nivel retórico

- La expresión del estado pasional se esconde a través de una traslación de la atribución en la frase o hipálage:
"[...] sentí un vértigo **asombrado** y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis Tertius." (p.22).
"*El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una **indecisa** traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne*". (46)
- Por la importancia que se le da al objeto en la constitución de la pasión del sujeto, se lo anima: "*Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Tlön. **El espejo inquietaba** el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía [...]*" (:15).
- Ironía trágica: claves del destino final del narrador —ser el narrador disfórico— se dejan ver a lo largo del relato: "*En la esquina de Chile y de Tacuarí vi un almacén abierto. En aquel almacén **para mi desdicha**, tres hombres jugaban al truco*" ("El Zahir": 167).

Conclusiones

El análisis de las pasiones nos ha llevado a relevar no sólo las expresiones directas, sino también las clasificaciones del mundo narrado y la forma de presentación del narrador. La modalidad puede ser una puerta abierta hacia la dimensión pasional de la significación, no sólo para la narratividad sino para la discursividad en cuanto “hacer” del cuerpo, de la mente y del alma. Coincidimos con Fontanille(1994) en que:

Conocer el sentir y lo sensible es afrontar una aporía: por un lado, no se puede tratar el sentir y lo sensible de la misma manera que la significación categórica y, por el otro, no se puede contentar más, por mimetismo, con una impresión intuitiva e impresionista y renunciar así a la inteligibilidad del dominio pasional. (78)

De ello que se hace posible afirmar que las pasiones tienen formas que pueden ser descriptas y que constituyen la base del proceso de significación.

No solamente se trata de saber lo que sustituyó al contenido pragmático de los objetos —se conoce ya la respuesta: ese contenido es modal— sino también de descubrir lo que constituye el valor y, en consecuencia, ampliar y flexibilizar lo que equivale en las búsquedas de identidad a las axiologías. Lo anterior tiene como consecuencia ampliar y flexibilizar, de manera considerable, el análisis narrativo de los discursos.(61)

La modulación del espacio thímico no se define en una pasión lexicalizada sino que opera en la indeterminación, en la imposibilidad de cercar el contenido significativo de la pasión.

Distinguimos dentro de los cuentos los personajes regidos por el “querer saber” / “no poder no saber” de los narradores que son sujetos modalizados en el saber que desean lo opuesto: “no querer ser el que sabe”. Desde ese espacio de negación de la competencia adquirida, y de la angustia fatalista que marca la relación con el objeto, aparece configurado un narrador cuya única meta es *decir para dejar de saber*.

La pasión que intentamos describir se moviliza en torno a esta modalidad del saber, que organiza fundacionalmente el estado del sujeto: el sujeto existencial es “el que es porque sabe”. El saber no es simplemente una modalidad impuesta o elegida por el sujeto sino que es una modalidad que instaura la existencia misma del ser. Quizás en el evidente rechazo de estos conocimientos se esconda un anhelo, que se sabe imposible: volver al momento de la estesis, anterior a la unión del sujeto con el objeto, que sería para Borges un tiempo y un espacio anteriores al saber, a un ser/estar *estético*. En palabras de Greimas “La dimensión pasional, construida a partir de la foria [...] tendría como contrapartida la dimensión estética que por su parte, descansaría sobre la eventualidad —esperanza o nostalgia— de un retorno a la protensividad fórica, un retorno al universo indiferenciado (anterior a la diferenciación sujeto-objeto) postulado como precondition de toda significación.”

(ver Bibliografía)

PALABRAS DE CIERRE DE LAS “IV JORNADAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA”

DRA. ALICIA SISCA
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

Estamos realmente muy satisfechos de concluir con éxito las “IV Jornadas de la Lengua Española”, fruto del trabajo de quienes siempre nos acompañan en la hermosa tarea de dar y recibir. El ámbito de la Universidad del Salvador sigue siendo un marco pertinente para el debate de ideas y para el avance mediante el retorno a las fuentes, logrado a través del delicado equilibrio entre fe y razón.

Con la concreción de estas Jornadas, que se realizan cada dos años, buscamos ofrecer un espacio académico apropiado para la reflexión sobre la lengua que hablamos y su importancia; reconociendo al español como vehículo de comunicación, creación e identidad de casi 500 millones de personas en todo el mundo, y valorando la riqueza de su vocabulario, la calidez de sus giros y la tradición milenaria de sus escritores, dispersos por Europa, América, Asia y África.

Una vez más se han hecho presentes investigadores y docentes de las provincias, lo cual nos gratifica, ya que comprobamos que nuestra convocatoria no fue en vano y ha llegado todos, no sólo a los que están más cerca y con los que tenemos, en alguna medida, más contacto. Hemos recibido ponencias de Jujuy, Salta, Catamarca, Rosario, La Plata, así como de la provincia y de la Ciudad de Buenos Aires.

Queremos agradecer a los conferencistas de ésta y otras casa de estudios por el grado de compromiso con la verdad, la calidad académica y la originalidad para tratar el tema que nos reunió este año: “La productividad de los modelos lingüísticos para el análisis literario”, por medio del cual, como muy bien lo expresó la Lic. María Elena Rodríguez, ofrecimos “un espacio de reflexión acerca de los acuerdos y tensiones que conlleva las relaciones entre los estudios del lenguaje y la actualización de sus potencialidades a partir de la experiencia literaria”.

También agradecemos a los ponentes – profesores, estudiantes e investigadores - que con una diversidad de puntos de vista enriquecieron el desarrollo de las Jornadas, y a los colaboradores de la Escuela de Letras sobre los cuales recayó la tarea de organizar y llevar adelante los encuentros.

Nos despedimos realmente complacidos de haber logrado, junto a ustedes, el cumplimiento de esta tarea y los invitamos desde ahora a participar de la “V Jornadas de la Lengua”, que realizaremos en el 2002. Muchas gracias.

B I B L I O G R A F Í A

APROXIMACIONES AL SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN EN COPLAS CANTADAS EN JUJUY

- CARRIZO, Juan Alfonso (1989), *Cancionero popular de Jujuy*, Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy (Facsímil de la edición original de 1935).
- CIRLOT, Juan Eduardo (1995), *Diccionario de símbolos*, Colombia, Labor.
- COLOMBRES, Adolfo (1997), *Celebración del lenguaje*, Buenos Aires, Del Sol.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1993), "Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis". En *Hispanamérica*, n° 66, págs. 3-15.
- DORRA, Raúl (1981), *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, México, Universidad Autónoma de México.
- (1995), *Fundamentos sensibles de la discursividad*, Cuadernos de Trabajo n° 28, Puebla, México, ICSYH, .
- (1997), *Entre la voz y la letra*, México, Plaza y Valdés.
- FILINICH, M. Isabel (1999), *La enunciación*, Buenos Aires, Eudeba.
- GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J., (1989), *Semiotica – Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos. (tomos I y II).
- ONG, Walter, (1987), *Oralidad y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ZUMTHOR, Paul, (1989), *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus.

(continuar)

EL ESTALLIDO DEL SIGNO: AUTORREFERENCIALIDAD Y PARAGRAMATISMO EN LA POESÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA

- BATAILLE, George (1997), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- DERRIDA, Jacques (1986), *De la gramatología*, México, Siglo XXI.
- KRISTEVA, Julia (1981), *Semiótica I y II*, Madrid, Fundamentos.
- MORETTA, Eugene (1976), *La poesía de Xavier Villaurrutia*, México, FCE.
- PAZ, Octavio (1978), *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE.
- SCHWARTS, Jorge (1991), *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra.
- VERANI, Hugo (1995), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, FCE.

(continuar)

UNA ESCRITURA EN PEDAZOS: FRAGMENTACIÓN Y REFLEXIÓN SOBRE EL LENGUAJE EN APARICIONES DE MARGO GLANTZ Y VACA SAGRADA DE DIAMELA ELTIT

- ALEGRÍA, Fernando, "Antiliteratura". En FERNÁNDEZ MORENO, C. [Comp.] (1992) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI,
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Tradición y renovación". En FERNÁNDEZ MORENO, C. [comp.] (1992), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.
- GLANTZ, Margo (1995), *Apariciones*, México, Alfaguara.
- BLOCK DE BEHARD, Lisa (1994), *Una retórica del silencio*, México, Siglo XXI.
- DALLENBACH, Lucien (1991), *El relato especular*, Madrid, Visor.
- ELTIT, Diamela (1991), *Vaca Sagrada*, Bs. As., Planeta.

- ELTIT. Diamela, "Este país está aturdido", entrevista de Carlos Gómez B. en *Cultura*, Santiago de Chile, 2 de septiembre de 1997.
- RICOEUR, Paul (1995), *Tiempo y narración II*, México, Siglo XXI.
- ROJAS-TEMPRE, Lady, "La crítica feminista sobre escritoras hispanoamericanas". En *Alba de América*, V. XV, Nº 28 y 29, California, 1997.

(continuar)

CONECTORES Y PROGRESIÓN TEMÁTICA EN LA RESEÑA DE DIVULGACIÓN CIENTÍFICA

- Borzi, C. (1995). "El continuum de las relaciones sintácticas", en *Estudios Filológicos* (Chile), 30:29-41
- Borzi, C.(1997). *Syntax, Semantik und Pragmatik der Konnektoren entonces, así que, und (tal/...)que* (Diss.), München:Ludwig-MaximiliansUniversität Profidruck.
- Borzi, C.(1998). "El papel del Dinamismo Comunicativo en el avance textual", en *Lingüística Española Actual*, XX/1:239-254
- Borzi, C., (1999). "Coordinación y subordinación: zonas de una ojiva" , *Volumen Homenaje a Ofelia Kovacci*, Buenos Aires:Eudeba (en prensa).
- Daneš, F. (1974). Functional Sentence Perspective and the Organisation of the Text, en Daneš F. (ed.), *Papers on Functional Sentence Perspective*, La Haya, París, Mouton, 106-128.
- Firbas, J., (1965). A note on transition proper in functional sentence analysis, en *Philologica Pragensia*, 8:170-176.
- Firbas, J.,(1970). On the interplay of means of functional sentence perspective, en *Actes du Xè Congrès International des Linguistes*, Bucarest, 28 Août-2 Septembre, 1967, 741-744.
- Firbas, J., (1974). Some Aspects of the Czechoslovak approach to problems of functional sentence perspective, en Daneš F. (ed.), *Papers on functional sentence perspective*, Prague Academia, La Haya-París: Mouton, 11-37.
- Firbas, J., (1994). Danes view of givenness as a graded phenomenon, en S.Cmejrková y F.Sticha *The syntax of sentence and text*, Amsterdam/Philadelphia :J.Benjamins.
- Firbas, J.(1990). "Degrees of Communicative Dynamism and Degrees of Prosodic Prominence." *Brno Studies in English* 18: 21-66.
- Firbas, J.(1992). *Functional Sentence Perspective in Written and Spoken Communication*. Cambridge: Cambridge University
- Hajicová, E., (1973). "Negation and Topic vs. Comment", en *Philologica Pragensia* 16:81-93.
- Sgall, P. (1975), "Focus and the Question Test", en *Folia linguistica* VII:3/4:301-306.

(continuar)

ONETTI Y LAS TRAMPAS DE LAS MENTIRAS VERDADERAS

- Genette, G. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1993
- Ficción y Dicción*. Barcelona, Lumen, 1993
- Jitrik, N.- Drucaroff. E. y otros *La narración gana la partida* en Historia Crítica de la Literatura Argentina (Pág.73 a 96) Bs. As., Emece, 2000
- Onetti, J. C. *Cuando ya no importe*. Buenos Aires, Taurus-Alfaguara, 1993
- Pozuelo Yvancos, J. M. *Poética de la Ficción*. Madrid, Síntesis, 1993

(continuar)

LA LINGÜÍSTICA EN LA CONFIGURACIÓN DISCURSIVA DE LA TEORÍA LITERARIA, EN EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE JACQUES DERRIDA.

- DERRIDA, Jacques, (1978) *De la gramatología*, México, Siglo XXI Editores, 2da. edición
, (1997M) *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial
, (2000) *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*, Buenos Aires, Manantial
, (1996) *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 2da. reimpresión
, (1997) *El tiempo de una tesis*, Barcelona, Ediciones Proyecto @, 2da. edición
BENNINGTON, G., y DERRIDA, J., (1994) *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra.
SAUSSURE, F. de, (1974) *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada, 13ª edición

(continuar)

DECIR LA DISFORIA: ACERCAMIENTO A LA DIMENSIÓN TÍMICA DEL NARRADOR EN CINCO RELATOS DE J. L. BORGES

- BORGES, Jorge Luis, (1995) *El libro de arena*. Buenos Aires, Alianza, 15ta edición
, (1969) *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 11 impresión
, (1996) *Ficciones..* Buenos Aires, Emecé, 52 edición.
BRANDT, Per Aage, (1994) *Dinámicas del sentido: estudios de semiótica modal*. Rosario, Homo Sapiens Editores,
COURTES, Joseph, (1997) *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid, Gredos.
FABBRI, Paolo, (2000) *El giro semiótico*. Barcelona, Gedisa,
FILINICH, María Isabel, (1998) *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba
FONTANILLE, J., (1989) *Les espaces subjectifs: Introduction a la semiotique de l'observateur*. Paris, Hachette,
GENETTE, Gerard, (1998) *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra
GREIMÁS, A., (1993), *La semiótica del texto*. Barcelona, Paidós, 2da. Ed.
GREIMAS, A. Y FONTANILLE, J. (1994), *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo XXI
PIMENTEL, Luz Aurora, (1996) *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI.

(continuar)