

400
F
ej



FILOLOGÍA

AÑO XXXII, 1-2

1999

LOS USOS DEL DISCURSO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

F I L O L O G Í A

DIRECTORA: ANA MARÍA BARRENECHEA

Secretaria de Redacción: Florencia Calvo

Consejo Editorial

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), María Silvia Delpy (Universidad de Buenos Aires), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa (Real Academia Española), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Yale University), Walter Mignolo (Duke University), Sylvia Molloy (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz (The City University of New York), José Luis Rivarola (Università di Pisa), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (The City University of New York), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

Comité de Redacción

Alejandra Alí, María Cristina Balestrini, Paola Cortés Rocca, Ana M. Pacagnini, Marcelo Topuzian, Juan Diego Vila.

La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 343-2733); la de canje a la Prosecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Puan 470 - 1406 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 432-0121). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Puan 470 - 1406 - Buenos Aires-Fax: [54-1] 432-0121).

ISSN 0071-495 X

FILOLOGÍA

AÑO XXXII, 1-2

1999

Los usos del discurso

Volumen a cargo de Salvio Martín Menéndez



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS
"DR. AMADO ALONSO"*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES



Decano

Francisco Raúl Carnese

Vicedecana

Marta Souto

Secretaria Académica

Susana Margulies

Secretario de Investigación

Carlos Reboratti

Secretario de Posgrado

Samuel Cabanchik

Secretario de Supervisión Administrativa

Fernando Rodríguez

Secretario de Transferencia y Desarrollo

Mariano Morato

Sécretario de Extensión Universitaria

Rubén Noiosi

Prosecretario de Publicaciones
FERNANDO RODRÍGUEZ

Coordinadora de Publicaciones
BEATRIZ FRENKEL

Coordinadora editorial
JULIA ZULLO

Consejo Editor
FRANCISCO RAÚL CARNESE
ANA MARÍA LORANDI
NOEMÍ GOLDMAN
NOÉ JITRIK
AMANDA TOUBES
SUSANA ROMANOS DE TIRATEL
SYLVIA SAÍTTA
DANIEL GALARZA
VIRGINIA MANZANO

Dirección de Imprenta
ANTONIO D'ETTORRE

Diagramación y composición
NÉLIDA DOMINGUEZ VALLE

SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS

I

LOS USOS DEL DISCURSO

CASO: GOLPE DE ESTADO EN CHILE. LA REVOLUCIÓN INTERROGADA

RESUMEN

El presente artículo se propone llevar adelante un análisis de la recepción de la revista *Crisis* (1973-1976) del golpe de estado en Chile perpetrado por el dictador Pinochet el 11 de setiembre de 1973 contra el gobierno socialista de Salvador Allende. Dicho análisis está orientado a responder tres interrogantes centrales.

En primer término, de qué manera, en la perspectiva de *Crisis*, el “caso” chileno pondría en entredicho la vigencia de una “ley histórica” cobijada al calor de la revolución cubana, la “revolución cultural china”, los movimientos africanos de liberación, el fin de una serie de dictaduras militares en la Argentina y el regreso del proscrito peronismo al poder y que había llevado a un amplio sector de la sociedad a confiar en la ineluctabilidad del destino revolucionario nacional y latinoamericano.

En segundo lugar, de qué modo los discursos que *Crisis* puso en obra a propósito del golpe de estado en Chile darían lugar en la revista a la construcción de una “novela” cuyas reglas y tropos fundamentales están estrechamente vinculados con el género policial.

Por último, de qué manera la puesta en primer plano de tales elementos retóricos no sólo pone en entredicho la presunta capacidad del discurso periodístico de representar fielmente “lo real”, sino que requiere reflexionar, al contrario, en qué medida los mismos inciden y condicionan los modos en que los hechos “reales” son representados en la escritura.

ABSTRACT

The present paper aims to analyze the reception that the cultural journal *Crisis* (1973-1976) made of the *coup d'état* carried out in Chile by dictator Pinochet on September 11, 1973 against the socialist democratic government of Salvador Allende. The analysis proposed tries to answer three main questions:

In first time, how, from the point of view of *Crisis*, the chilean “case” questions an “historical law” settled by cuban revolution, chinese cultural revolution, african movement of liberation, the end of a series of military dictatorships in Argentina and the return of the banned peronism to the power.

In second time, how the discourses that *Crisis* could make it possible, in relation with the *coup d'état* in Chile, the construction of a “novel” whose rules and tropes are in close relationship with the detective novel .

In third place, how this construction made by journalist’s discourse defies the own representational value of this discourse and invites to evaluate how its construction constraints the writing process.

1. LA REVISTA *CRISIS* Y LA APUESTA REVOLUCIONARIA DEL ‘73

El nacimiento de *Crisis*, en mayo de 1973, acontece en ocasión de una *fiesta*: el fin de la dictadura militar de Lanusse y el regreso del peronismo al poder después de casi veinte años de proscripción. El día veinticinco la celebración alcanzaría su punto culminante: junto con la asunción de Cámpora, los trescientos setenta y un presos políticos de la dictadura son liberados de las cárceles. Por un instante fugaz, los límites entre espectadores y espectáculo parecerían abolirse. Gobernantes y gobernados, presos y funcionarios, son actores de un festejo común.

Mayo de 1973 constituirá una *fiesta en la recepción de Crisis*: una revista que, desde sus comienzos, apostará de un modo manifiesto a dar cuerpo a aquella alianza entre *cultura y política* que ya en los cincuenta los intelectuales argentinos venían promoviendo desde *Contorno* y reemergería con inusitada fuerza a fines de los sesenta dando lugar, entre otras cristalizaciones, a aquella experiencia conocida con el nombre de *Tucumán Arde*.

Sobre los acontecimientos presentes la revista recogerá diversas opiniones. Los observadores latinoamericanos, que confían en la repercusión de los sucesos argentinos en el resto del continente, serán los más entusiastas. Así, el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro afirmará en el primer número:

A lo que acabamos de asistir en estas últimas semanas fue a la creación [...] de la nación argentina. [...] En este momento en que la Argentina tiende a marchar para crear una estructura de poder coherente con el deseo de la población y hay una fluidez entre la voluntad de los más y la postura de los que mandan [...] es llamada [...] a representar un papel extraordinario [...] no solo internamente: es el desafío que se plantea al peronismo internacionalmente (*Crisis* I, 63) [salvo aclaración, las cursivas en el presente trabajo me pertenecen]

Más precavidos, aunque no por ello menos expectantes, los analistas argentinos llamarán la atención sobre los escollos que el nuevo gobierno deberá

enfrentar. Unos y otros, sin embargo, no dudarán en encuadrar los hechos acaecidos en el interior de una *ley*. En el siguiente comentario del periodista Rogelio García Lupo se alude a ella:

[...] los vencedores de la contienda electoral cometerían un error si llegaran a asignarle a la designación de Cámpora otro sentido del que tiene: una tregua en la larga lucha del pueblo argentino con los intereses económicos internos e internacionales que lo sofocan y le impiden manifestarse plenamente. (*Crisis* II, 63)

Si es cierto que, desde la antigüedad, el hiato que existe entre los acontecimientos históricos y el discurso de la historia ha inducido a los historiadores a procurar definir las leyes que permiten explicar los hechos "reales", se propone pensar la recepción de *Crisis* de los sucesos contemporáneos al momento de su nacimiento como la voluntad de encuadrarlos en el interior de una *ley general* dentro la cual estos serían su «expresión», su corroboración evidente. Se postula evaluar la lectura de la revista de los acontecimientos recientes en el marco de un esfuerzo por incluirlos en el interior de una serie no contingente que en Latinoamérica se habría iniciado en 1959 con la revolución cubana y continuado en 1970 en Chile con el acceso del socialismo al poder; que en África tendría como exponentes a los movimientos de liberación contra el imperialismo inglés, francés y portugués; y que en China vendría a convalidar la "revolución cultural" impulsada por Mao-Tse-Tung¹. ¿Podría bocetarse un dibujo de esa ley tan general que contuviera el abanico de opiniones consignadas pero, a la vez, lo suficientemente específico que permitiera circunscribir su funcionamiento?

Un relevamiento de las distintas opiniones consignadas permite detectar una serie de *principios axiomáticos* que se repiten en ellas de un modo insistente. Tres parecen los más importantes. Un juicio de Perón recogido por *Crisis* en su primer número -y cuya gravitación puede considerarse fundamental en la formación de las expectativas de la revista- los pone de relieve:

[...] el capitalismo [...] está luchando por no ceder, como los señores feudales lucharon con la Revolución Francesa; también para no ceder. Pero

¹ "Nuestra liberación es inseparable de la Liberación Continental. ¿Debemos coordinar también esta lucha con la de Asia y África? ¿Es esta lucha del Tercer Mundo la que puede universalizar la liberación del hombre?" (I, 44). La pregunta pertenece a un reportaje realizado por Fernando Solanas y Octavio Getino a Juan Perón en el marco de la experiencia cinematográfica que ambos habían realizado en 1971 para el grupo "Cine Liberación". Dicho reportaje, que va a ser reproducido en el primer número de la revista "en la convicción de que tanto la experiencia cinematográfica como la palabra del dirigente justicialista son de singular importancia" (43), constituye un buen termómetro de las expectativas de la mayoría de los intelectuales que en 1973 escriben en *Crisis*.

indudablemente, los acontecimientos históricos [...] nos están llevando a esa *evolución* que ya es *insoslayable* y que en las tres cuartas partes del mundo ya las han aceptado (*Crisis I*, 47)

a) La cita de Perón coincidiría con la de García Lupo en caracterizar el devenir histórico *como el resultado del enfrentamiento entre dos fuerzas antagónicas*; en señalar como motor de la historia *a la lucha entre dos clases enfrentadas*: una, oprimida, que pugna por avanzar en sus conquistas; otra, dominante, que no quiere ceder en sus privilegios².

b) *La historia sería susceptible de ser dividida en grandes periodos* entre cada uno de los cuales existiría una *evolución*, un *progreso* que -aunque desigual y contradictorio- sería “insoslayable”³.

c) El tercer principio se deduce del anterior. La evolución histórica tendría a la *revolución* como horizonte ineluctable: punto de inflexión hacia una etapa final en donde se produciría una conciliación de los antagonismos y en la cual los intereses particulares coincidirían con los colectivos⁴.

² “La historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días *es la historia de la lucha de clases*. Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, señores y siervos, maestros y oficiales, en una palabra: *opresores y oprimidos se enfrentaron siempre, mantuvieron una lucha constante, velada unas veces y otras franca y abierta*” (Carlos Marx y Federico Engels ((1848 (1974, 62-63).

³ Perón, en el reportaje citado: “[el capitalismo] ha hecho un sistema que, no podemos negar, ha hecho *avanzar* al mundo de una manera extraordinaria. Especialmente en el aspecto científico y técnico. Pero los pueblos [...] se dan cuenta de que se ha avanzado *a costa de un tremendo sacrificio de los pueblos*” (I, 47). Según Jacques Le Goff, en su texto *Pensar la historia* (1991), el concepto de progreso tendría su auge en el discurso histórico durante el siglo XIX a la luz de la expansión del capitalismo, los “éxitos” de la revolución industrial y los descubrimientos científicos y técnicos. Pero habría encontrado un impulso fundamental con la aparición de *El origen de las especies* (1859), de Charles Darwin. Desde entonces, y hasta la primera guerra mundial, historiadores liberales, socialistas e incluso marxistas se esforzaron por definir las leyes que rigen el progreso histórico. Marx, así, sostendrá que el devenir histórico estaría sujeto a una evolución doble: a) un ascenso en el nivel de la base, en la medida en que el hombre adquiere un dominio cada vez mayor sobre la naturaleza; b) un ascenso en el nivel de la superestructura, en la medida en que en la etapa burguesa las clases subordinadas van tomando cada vez mayor consciencia de su alienación respecto de sí.. Ese doble proceso permitió creer a Marx que la historia se encaminaría en un mediano plazo hacia una *crisis revolucionaria* luego de la cual sobrevendría una nueva etapa en la que se constituiría un modo de existencia comunista. Las secuelas de la guerra y la crisis económico-financiera mundial de 1929 pondrán fin al mito de la prosperidad. A partir de 1930 y, sobre todo, después de la segunda guerra mundial, el concepto de progreso entrará, según Le Goff, en una crisis permanente. No obstante ello, en las concepciones de historia que pueden relevarse en *Crisis* la idea -crítica- de progreso sigue siendo dominante.

⁴ Perón, sobre la nueva etapa revolucionaria: “El hombre podrá independizarse, solamente, en una *comunidad organizada*. Donde cada uno haga lo suyo, *realizándose dentro de la comunidad que también se realiza*” (I, 47).

2. "CASO": GOLPE DE ESTADO EN CHILE. LA REVOLUCIÓN INTERROGADA

Si la renuncia de Cámpora e inmediata candidatura de Perón a la presidencia de la Nación fortalecen en la recepción de *Crisis* las expectativas revolucionarias, el golpe de estado que -doce días antes de las elecciones generales- tiene lugar en Chile el 11 de setiembre de 1973 resultara un balde de agua fría a la euforia, a las esperanzas latinoamericanas puestas en juego. El primero de los artículos que la revista dedica a los acontecimientos chilenos se titulara: "Informe sobre Chile: *esperanza, crimen y caida*".

Se propone pensar el golpe de estado en Chile -tal como cristalizó en la recepción de *Crisis*- como un "caso". En su texto *Formes simples* (1972), André Jolles define el "caso" como una *forma simple* cuya tradición podra remontarse hasta la casuística o teología moral de la que se sirvió la Iglesia católica a fines del siglo XVI para enseñar a los feligreses sus obligaciones doctrinarias. En la perspectiva de Jolles, el "caso" sera un conjunto constituido, de un lado, por una *norma* o *ley general* que una serie de ejemplos corroboraran; del otro, por un ejemplo particular que no solo contradiría esa ley sino que, además, pondra su validez en entredicho. En el "caso" el nuevo ejemplo tendra la capacidad de interrogar el valor de una norma determinada, sea esta de orden moral -como en la religión-, jurídica -como en el derecho- o histórica -como en el ejemplo que se intenta tratar aquí.

Si puede postularse al golpe de estado en Chile como un "caso", es en la medida en que, en la perspectiva de *Crisis*, pondra en entredicho la vigencia de una *ley* que una serie de ejemplos tan felices como irrefutables convalidaban y los sucesos de mayo de 1973 habían vuelto a corroborar: *el destino inevitable de la revolución en Latinoamérica* (o, por lo menos, su acaecimiento inminente). Y algo más grave todavía: *el destino del propio proceso revolucionario*, si es cierto que este es inescindible de la suerte de la revolución en el resto del continente.

Más aún cuando los procesos chileno y argentino presentaban coincidencias notables. En efecto, en Chile el gobierno socialista no solo había accedido al poder -a diferencia de Cuba- a través de elecciones generales sino que, además, había logrado cristalizar por la vía democrática una serie de medidas largamente ambicionadas por la izquierda en nuestro país: la reforma agraria y la nacionalización de las industrias estratégicas se destacaban entre las más relevantes.

3. "VENID A VER LA SANGRE POR LAS CALLES"

Como se hacen discurso, en *Crisis*, los acontecimientos chilenos? Como se escribe en ella la historia del golpe de estado? El segundo artículo que la revista

dedica a Chile se servirá del verso de un poema para titular su lectura de los hechos acaecidos: “Venid a ver la sangre por las calles”, extraído de la *Tercera residencia* (1961,47), de Pablo Neruda. Dicho título resulta útil para poner de relieve dos cuestiones de orden metodológico que resultan centrales: i) de qué manera tratar el problema de la *representación* de los hechos “reales” en los discursos que la revista puso en obra a propósito del golpe de estado; ii) en qué medida es posible postular una *especificidad* del discurso periodístico y cuáles serían los efectos de tal consideración sobre el presente análisis.

En principio, la cita de Neruda establece entre los sucesos evocados en el poema y el golpe de estado en Chile un paralelismo evidente: si “España en el corazón” en un himno a los héroes de la guerra civil española y a la resistencia franquista, el segundo artículo que *Crisis* dedica a Chile constituye, a la vez, tanto un homenaje a las víctimas del golpe de Pinochet como la postulación de la existencia de una resistencia naciente (cuestión sobre la que se volverá más adelante).

Pero la referencia al poema de Neruda alerta también sobre otra cosa: fundamentalmente, en tanto que cita de otro texto, sobre una espesura. Un análisis del modo en que los acontecimientos relativos al golpe de estado fueron “escritos” en *Crisis* debería tener en cuenta, antes que nada, que el discurso periodístico no es un medio cristalino, transparente, de representar “lo real”; que el discurso periodístico -como el literario- no «representa» nada, si por ello se entiende hacer presente en el discurso algún tipo de “realidad”. Esa fue la ilusión del realismo literario en el siglo XIX que, con su naturalización de las técnicas narrativas, no hacía otra cosa que observar aquel precepto aristotélico sobre el arte que encontraba en la *mimesis* su carácter esencial.

La cita de Neruda en el título del artículo pone de relieve que en la narración que *Crisis* llevó adelante de los acontecimientos chilenos la referencia a «lo real» es susceptible de ser perturbada. Puede ser también otro texto que, a su vez, ha de remitir a otros. Un poco antes, la revista *Primera Plana* había hecho de esta posibilidad uno de los pilares de su impronta modernizadora en el discurso periodístico argentino de la década del sesenta⁵.

Esta capacidad citacional que es posible registrar en el discurso periodístico no parece, sin embargo, que le sea específica. Como es sabido, ha sido explotada desde mucho antes no solo por la literatura sino también por la historia y la filosofía. A tal punto que se la ha llegado a considerar como condición de especificidad de la escritura misma⁶. Si a ello se le agrega que en el segundo artículo que *Crisis* dedica a Chile lo citado es un texto literario, es

⁵ Cf. Alvarado, Maite y Renata Rocco-Cuzzi (1984).

⁶ “Todo signo, lingüístico o no lingüístico [...] puede ser *citado*, puesto entre comillas [...] Esta *citacionalidad*, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es esto [...] sin lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento ‘normal’. ¿Qué sería de una marca que no se pudiera citar?” (Derrida, (1994: 362)

posible preguntarse bajo qué criterios pueden distinguirse discursos que, además de compartir capacidades similares, cuestionan toda pretensión de separación tajante al entrecruzarse, al extenderse el uno en el otro continuamente.

No se trata aquí de disimular las diferencias evidentes que, históricamente, es posible detectar entre los discursos mencionados. Pero si tal distinción resulta conveniente (y los criterios son siempre institucionales: modos de producción, recepción y circulación de los discursos en un momento determinado; estatus “jurídico” de los textos en una época dada, etc.), lo que los discursos destinados por *Crisis* al golpe de estado ponen de manifiesto la necesidad de reinscribir esas diferencias en un concepto más amplio de discurso: en el interior de una textualidad o discursividad generales.

La ventaja de una reinscripción tal parece doble. En primer lugar, es en la medida en que se abandone la pretensión de una definición específica del discurso periodístico que, en contrapartida, se podrá hacer reingresar en el análisis aquellos elementos retóricos que para narrar el golpe de estado la revista tomó “prestados” de otros discursos: en particular, de la literatura (la “novela de aventuras”, en “Un encuentro con la resistencia chilena”, XII, 74-78); pero también del discurso histórico (la “crónica”, en “Esperanza, crimen y caída. Un antecedente”, VI, 65), del discurso político y, finalmente, de diversos géneros «menores» (la “carta”, en “Carta de un fusilado en Chile”, XV, 54).

En segundo lugar, tratar los discursos sobre el golpe como un precipitado de discursos genéricos no solo dejará ver mejor a la narración de los acontecimientos acaecidos como el efecto de un dispositivo retórico particular sino que pondrá de relieve los modos en que tal dispositivo incide y condiciona la representación de los “hechos” en la escritura. Es precisamente a esa retoricidad -a la que tampoco escaparía el discurso histórico- a la que se refiere Hayden White en su texto *Metahistoria* (1972) cuando propone que las estrategias que los historiadores utilizan para explicar los hechos del pasado estarían precedidas por una serie de elecciones no explícitas de carácter eminentemente poético y no “epistemológico” como parecerían preferir aquellos que abogan por una historia “científica”.

Por último, una aproximación como la propuesta permite poner de relieve las analogías que podrían establecerse entre los discursos que la revista dedicó al golpe de estado y otros “no periodísticos”. En la década del setenta es posible relevar un movimiento semejante al de *Crisis* en una producción eminentemente literaria (pero también se resiste a cualquier trazado de límites estricto): la narrativa de Rodolfo Walsh.

La producción de Walsh (a la sazón, colaborador asiduo de la revista), que a partir de *Operación masacre* inicia un viraje hacia una literatura “testimonial”, ante la pregunta *cómo traducir los hechos «reales» en el discurso* pondrá en juego una serie de operaciones semejantes a las realizadas por *Crisis* en su recepción del golpe chileno. En efecto, en ambas textualidades tiene lugar

un movimiento doble y paradójal. Por un lado, las dos realizarán una serie de operaciones orientadas a *disimular* las distancias que existen entre los “hechos” tal como se produjeron y su representación por medio de la escritura. A menor disimetría -coinciden- mayor garantía de que lo que se dice es *verdad*. Así, en el segundo artículo que *Crisis* dedica a las víctimas del golpe no solo se irá a buscar la información al mismo lugar en el que sucedieron los hechos con el objeto de asegurar una presunta *inmediatez* sino que, además, la mediación periodística buscará adelgazarse lo más posible para que los testimonios recogidos hablen *por sí mismos*: “[Los testimonios que aquí se reúnen] fueron recogidos [...] por cronistas necesariamente anónimos. Son versiones *directas* de los acontecimientos que constituyen, hoy, el luto de Chile y de América Latina” (VII,68).

De un modo semejante, en un texto como *El caso Satanowsky* (1973) -cuya publicación, por otra parte, va a ser objeto de una cuidadosa atención por parte de la revista- los testimonios *directos* de los implicados van a tener en el desarrollo de la investigación una relevancia fundamental. Las *transcripciones* de conversaciones telefónicas y reuniones secretas, las declaraciones *literales* de los testigos implicados serán las pruebas fundamentales a las que el narrador recurrirá para «resolver» el crimen en cuestión. En un caso y otro no será accidental que todos los testimonios estén atravesados por las marcas de la *oralidad*: la reproducción «mimética» de la *voz* parecería ser la mejor garantía de la *inmediatez* entre lo que los acontecimientos que los testigos directos presenciaron y la inevitable mediación de su testimonio a través del discurso.

Lo curioso de este presunto adelgazamiento de las distancias es que, al mismo tiempo, la representación de los acontecimientos en la escritura pueda ser sometida a una “poetización” deliberada. La cita de Neruda es apenas la punta de un *iceberg* que llama la atención sobre aquellos «restos» genéricos que tanto *Crisis* como los textos de Walsh tomaron prestados para narrar. Nueva coincidencia: aquellos *tropos* a los que ambos recurren para representar los hechos en el discurso estarían tensionados por un género dominante que sería capaz de contener a cada uno de esos “restos” como una de sus partes: el *género policial*.

4. EL “CASO” CHILE COMO NOVELA POLICIAL

¿Cuáles podrían ser las razones de esta coincidencia? Una parece fundamental: ambas producciones discursivas, al igual que la novela policial, tienen en el *crimen* un objeto privilegiado de la narración.

En efecto, es un crimen, el del presidente de la Nación, aquello que abrirá los discursos de *Crisis* sobre el golpe (y cuyo primer artículo se titulará, precisamente: “Informe sobre Chile: esperanza, *crimen* y caída”): un crimen

que se adelantará a los quince mil muertos que, a abril de 1974, habrá dejado como saldo la dictadura de Pinochet⁷.

Se propone llamar “novela del golpe de estado en Chile” a aquellos discursos que *Crisis* puso en obra a propósito de los acontecimientos chilenos. Con ello, se quiere no disimular la “realidad” de unos “hechos” sino llamar la atención sobre el grado de ficcionalidad que es constitutivo del modo en que fueron relatados.

En el relato sobre el golpe, el enigma constituirá -como en Walsh, como en la novela policial- un *tropos* fundamental. Más aún, podría caracterizarse a la novela que *Crisis* construyó a propósito del golpe de estado como la búsqueda de una respuesta a tres enigmas o interrogantes básicos:

a) *El enigma en torno de la muerte del presidente*. El primer enigma que la revista buscará develar será aquel que atañe a la muerte de la víctima principal: ¿Allende se suicidó o fue asesinado? Transcribe *Crisis* la versión propuesta por el diario *Clarín*:

El presidente Salvador Allende se *suicidó* en las primeras horas de la tarde disparándose un *balazo en la boca*, poco después de que las fuerzas sublevadas le intimaran su rendición. Un fotógrafo del diario ‘El Mercurio’, conducido por efectivos militares hasta el segundo piso de la Moneda [...], dijo haber observado que en la antesala del comedor yacía el *cuerpo de Allende, inclinado sobre un sofá y en medio de un gran charco de sangre* (*Clarín* 12/09/1973) [subrayado en el original]

La muerte del presidente va a dar lugar a la formulación de un enigma a cuya dilucidación la revista se abocará durante los primeros “capítulos” de la novela. Contra la versión “oficial” -y vigente aún hoy- del suicidio, *Crisis* emprenderá una investigación destinada a demostrar que la muerte de Allende constituye un *asesinato*.

Para ello, abrirá el primero de los capítulos referidos al golpe con una estrategia que en la novela de enigma es fundamental: *el ordenamiento cronológico de los “hechos” previos al crimen*. En dicha cronología puede detectarse un movimiento similar al constatado en la transcripción “directa” de los testimonios de las víctimas del golpe. Si, de un lado, en el “Informe sobre Chile” toda mediación periodística, toda evaluación subjetiva, se reduce al máximo para dejar hablar a los “hechos” por sí mismos (“1969. 21 de octubre. Alzamiento del regimiento motorizado de Tacna, en Santiago, con la dirección del general Roberto Vjaux Marambio”, VI, 64), del otro, el *sentido* de los mismos puede inferirse de la relación que cada uno mantiene con los otros con los que

⁷ “Numéricamente, el *putsch* del 11 de setiembre de 1973 puede resumirse así: 30.000 detenciones, 15.000 muertos, 25.000 estudiantes expulsados de las universidades, 200.000 desocupados”. Cf. *Crisis* XII, 34 (recogido de *L'Express* 1177, p. 62).

entra en conexión, del modo en que se engarzan con los restantes. Un encadenamiento que la revista presenta como «natural» y que tiene por objeto no solo «probar» el asesinato de Allende (la alta improbabilidad del suicidio defendido por la versión «oficial») sino desenmascarar a los principales sospechosos de haberlo cometido (aquellos sectores que, afectados en sus intereses, conspiran contra el gobierno socialista incluso antes de la asunción del presidente). Lo irónico de la cronología (y lo que acentúa su carácter de construcción) es que, al momento de su postulación no puede ser, todavía, otra cosa que una *deducción lógica*: los sospechosos del crimen se han ocupado de ocultar y tergiversar las pruebas del delito acaso para siempre. Hortensia Bussi, viuda de Allende: “[...] me dijeron que [el cadáver] tenía muchos balazos en el estómago y en el pecho. *A mí no me dejaron verlo. Todo fue hecho en secreto para que nadie lo viera*” (VI, 67).

Desde este punto de vista, podría establecerse un vínculo entre el modo en que *Crisis* “resuelve” el enigma de la muerte de Allende y el método utilizado por el célebre detective Sherlock Holmes para develar los crímenes en las novelas de Conan Doyle: aquel método que Holmes denomina “razonamiento hacia atrás” y que, según Thomas y Jean Umiker Sebeok (1994), podría emparentarse con aquello que Peirce llamó *abducción* o *retroducción*. En la óptica de los Sebeok, el razonamiento de Holmes siempre tendría como punto de partida una *hipótesis* o *conjetura* a la cual se arribaría *intuitivamente* al cabo de la observación minuciosa de los detalles vinculados al crimen; y solo en un segundo momento *deduciría hacia atrás* los acontecimientos que fueron necesarios para que los hechos se desencadenen según lo hicieron. De un modo semejante, se podría postular que *Crisis* parte de una conjetura inicial que es -contra la hipótesis del suicidio- que Allende fue asesinado y que la cronología no constituye otra cosa que una *deducción* hacia atrás, a modo de *racconto*, de la cadena de acontecimientos *previos* al crimen que condujeron “necesariamente” a su perpetración. El hecho de que la mayoría de las pruebas inductivas del crimen sean ofrecidas al lector incluso mucho después de que el enigma ya ha sido develado constituye un indicio de que la revista ha dado su hipótesis por confirmada *antes* de someterla a las comprobaciones correspondientes. Considérese, en este sentido, un testimonio un mes posterior: “La información que circulaba en torno a la muerte de Allende era bastante concreta. Supe que uno de los médicos que le hizo el examen autopsico pudo constatar que su cuerpo tenía *no menos de 70 impactos de bala* [...] Esto, evidentemente, echa por tierra toda pretensión de la Junta de que el Doctor Allende se hubiera suicidado [...]” (VII, 69-70).

b) *El enigma en torno a las restantes víctimas*. Probado el asesinato de Allende, un segundo enigma concentrará la atención de los relatos dedicados al golpe de estado: aquel (o aquellos) que se abre(n) en torno de las *víctimas* de la resistencia. ¿Cuántos son los muertos? (“Un médico [...] me contó que la noche

del martes 11 tuvo que firmar *cerca de quinientas actas de defunción*", VII, 11); ¿*dónde* se ocultaron los cadáveres de los fusilados? ("Un camarógrafo del canal 13 me contó que había visto un barco cargado de cadáveres; eran cientos de cuerpos amontonados *que iban a ser lanzados al mar*", VII, 70); ¿existen en Chile campos de concentración? ("[...] una de las principales preocupaciones de la Junta [...] fue levantar un gran campo de concentración. [...] *no hay que descartar la posibilidad de que ese campo que piensan construir -a lo mejor ya se está levantando- aparezca en cualquier momento*", VII, 72).

Pero si estos interrogantes vienen a agregarse al enigma central, el interés de *Crisis* no estará puesto tanto en descubrir a un asesino cuya identidad ya se ha desenmascarado como en denunciar la impunidad con que este lleva adelante sus actos delictivos. En un país en donde el propio presidente pudo ser asesinado impunemente, en donde la sociedad en su conjunto está en peligro, de lo que se trata es de suplir el rol de una justicia que falta.

Muchas de las narraciones que *Crisis* esgrimirá para probar tanto el estado de indefensión de las víctimas como la impunidad de los asesinos parecerían estar construidas en arreglo a una serie de constantes que es posible reconocer en la novela policial negra que surge en los Estados Unidos en las primeras décadas de este siglo. Como en *Los asesinos*, de Hemingway, como en las novelas de Dashiell Hammett, la sociedad chilena será descrita como aquella en cuya calma forzada y aparente la violencia irrumpe en el momento menos esperado. La frialdad -típica de la serie negra- con la que se describe el asesinato que sigue no tiene otro objeto que acentuar la ferocidad del crimen perpetrado:

En vísperas de Navidad, un muchacho de 22 años entró a una zapatería en el centro de Santiago y pidió que le mostraran un par de mocasines. Se los trajeron, se los puso para probárselos y en un momento de descuido de quien lo atendía, salió corriendo a la calle. [...] Entonces, un individuo que caminaba por la calle Ahumada [...] se dio vuelta *con toda calma*, sacó un revólver y disparó certeramente en la nuca del muchacho que corría, matándolo en forma instantánea. La gente que presenció este *frío* crimen se indignó y rodeó al asesino intentando lincharlo. Sin embargo, a los pocos minutos llegó un vehículo policial, el individuo en cuestión mostró una tarjeta y se fue *tranquilamente* con los policías. [...] Obviamente, era un agente de la DINA, policía secreta de Pinochet, que viste de civil y tiene *licencia para matar* (*Crisis XXXVI*, 13)⁸.

⁸ Los artículos que *Crisis* dedica al golpe de estado están plagados de episodios sangrientos. Pero no siempre se los relatará con la misma frialdad. La siguiente descripción del asesinato del músico y cantante Víctor Jara, por ejemplo, no está exenta de cierto melodramatismo: "Víctor Jara, una de las principales voces de la canción chilena, fue asesinado en los camarines del Estadio Chile. Los militares le habían destrozado las manos a golpes de culata, porque Víctor Jara encendía el ánimo de los presos cantando y batiendo palmas. Lo tirotearon en las piernas y lo dejaron desangrarse. 'Cantá ahora', le decían, 'a ver si ahora cantás'." (IX, 32).

c) *El enigma en torno del destino de la revolución.* Pero, de los enigmas planteados, el que *Crisis* se abocará a responder centralmente es aquel que compromete al propio destino revolucionario. El golpe de estado en Chile, ¿pone en cuestionamiento el acaecimiento ineluctable de la revolución en Latinoamérica?

Tres son las respuestas que, sucesivamente, encontrará este interrogante. Las dos primeras casi se superpondrán la una a la otra; la tercera tendrá lugar en el momento en que las condiciones que hacían a aquellas verosímiles se diluyan inevitablemente.

i) *El golpe de estado en Chile no pone en juego el destino inevitable de la revolución: exige, mas bien, recordar la evolución dialéctica de la historia.* La misma cronología cuyo objeto era demostrar el asesinato del presidente resulta útil para dar cuenta del modo en que *Crisis* respondió inicialmente al problema del destino revolucionario latinoamericano. El informe, que comienza con el relevamiento de los levantamientos militares que jaqueaban al gobierno de Allende incluso antes de su asunción, se cierra con los alzamientos populares que, correlativamente, ya empiezan a enfrentar al golpe de Pinochet. En efecto, en los primeros capítulos que *Crisis* dedica al golpe, los sucesos chilenos no harán sino corroborar aquella concepción según la cual la *lucha* entre fuerzas antagónicas -con sus consecuentes avances y retrocesos- es el motor fundamental de la evolución histórica. El golpe de estado, que no pone en juego el destino de la revolución, insistirá en recordar que el devenir histórico es dialéctico: “Triunfa la *conspiración*. Comienza la *resistencia*” (*Crisis* VI, 67)⁹.

Los capítulos siguientes estarán orientados a recoger las evidencias de esa *resistencia* cuya existencia es una deducción *necesaria* de esta concepción de la historia¹⁰. En un entorno caracterizado por la ausencia de información (lo primero que hace la junta militar es tomar el control de las radios y la televisión

⁹ Todos los testimonios que se adjuntan a la mencionada cronología insisten en subrayar la *continuidad* del proceso revolucionario chileno a pesar de las actuales circunstancias. Véase, por ejemplo, el del propio Salvador Allende: “[...] aquellos que pudieran imaginarse que suprimiéndome físicamente van a detener este proceso, creo que se equivocan lamentablemente. [...] porque el proceso social chileno no es la acción de un hombre. Es la acción madura de un pueblo políticamente consciente, y con fuerzas sindicales poderosas, que le dan el derecho a decir que *seguirá adelante con su voluntad revolucionaria*” (VI, 69); el de Julio Cortázar: “[...] América Latina *continúa* la marcha hacia su verdadero destino y nada podrán los chacales y los gorilas contra su vocación de libertad y de justicia” (VI, 68); y, por último, el de Rafael Alberti: “Ya se acabó. Mas la muerte, / *la muerte no acaba nada.* Mirad: han matado a un hombre. / Ciega la mano que mata. / Cayó ayer. Pero su sangre / hoy ya mismo *se levanta*” (VI, 68).

¹⁰ En el citado reportaje a la viuda de Allende esta necesidad estrictamente *lógica* de la *resistencia* -más allá de su existencia concreta- resulta evidente. Pregunta el periodista: “¿Sabe quién asumió la dirección de la *resistencia*?” Responde la viuda: “*No, no sé.* Lo que sé es que *nadie va a retroceder*” (VI, 67).

para imponer una estricta censura), *Crisis* llevará adelante una investigación destinada a *restaurar* aquel saber que los asesinos pretenden escamotear. Insistiendo en un gesto que llegará a convertirse en uno de los rasgos distintivos de la revista en el discurso periodístico de los setenta, el segundo artículo dedicado al golpe buscará reconstituir la red informativa que falta apelando a aquellas voces que no tienen posibilidad de circulación, apostando a recuperar la voz de los que la han perdido. Es en el tejido que conforma el conglomerado de voces silenciadas en donde *Crisis* buscará restituir el rostro furtivo de la contra-fuerza revolucionaria que enfrentará a los golpistas: “Jorge, ex alto jefe de la aeronáutica que no se plegó al golpe: ‘Las noticias que logré conocer indicaban que los efectivos de la Fuerza Aérea fueron formados y notificados de que tendrían que salir a las calles a combatir a los marxistas, *pues existía un plan del MIR para dar muerte a miembros de las fuerzas armadas*’” (VII,68); “Albertina, estudiante uruguaya: ‘[...] fue en ese momento que aparecieron los francotiradores. Los milicos no sabían, la verdad, cómo enfrentarlos, pues no esperaban *ese tipo de resistencia*. Muchos, al parecer, preferían luchar que entregarse. Lo que sucedió después de las tres de la tarde lo desconozco [...]’” (VII, p. 69); “Luis, funcionario internacional: ‘También en el cerro Santa Lucía se produjeron enfrentamientos, que duraron hasta la madrugada del miércoles. *Allí había varios francotiradores, que dispararon durante toda la noche. Las patrullas militares, por lo que supe, tuvieron que actuar con mucha cautela para no sufrir muchas bajas, pero las hubo en abundancia*’” (VII, 70).

Pero esa información no se obtiene toda de una vez. La fragmentación de los testimonios en el interior del capítulo, el corte de los relatos en el momento culminante, dotarán al ritmo de la investigación de un suspenso propiamente folletinesco: “Luis [miembro de la resistencia]: ‘[...] discutimos sobre la necesidad de ocultarnos en algún lugar y atacar a las patrullas militares por sorpresa. Dos o tres estuvieron de acuerdo, pero prevaleció la idea de retornar a las casas, con todo el riesgo que eso significaba. Quedamos convenidos de juntarnos *al día siguiente*’”(VII, 69). Dicha segmentación, al mismo tiempo, recuerda la necesidad de incluir los testimonios recogidos en el interior de un movimiento más amplio: en el contexto de una “novela” obsesionada en la restitución de un saber -el de la existencia fehaciente de una resistencia- que se sustrae cada vez que se lo interroga.

El momento culminante de la investigación coincidirá, paradójicamente, con el comienzo de un incipiente pero sostenido declinamiento de la hipótesis misma. Se trata de un artículo, “Un encuentro con la resistencia chilena” (XII, 74-78), en el que *Crisis* narrará “seis meses después del odio” el encuentro necesariamente secreto entre uno de sus enviados especiales y el jefe de la resistencia. En dicho relato tendrá lugar, en principio, una ligera reformulación de la hipótesis primera. No habría en Chile, como se creyó al comienzo, una resistencia sino dos: una “espontánea”, “románticamente heroica”, que actuó

durante los siete días posteriores al golpe “sin ninguna perspectiva de éxito” (74); la otra, “organizada”, “cautelosa”, “que crece rítmicamente” (74) y cuya existencia fehaciente se certificará en este encuentro.

En segundo lugar, el relato del encuentro con la resistencia dará lugar a una narración que cruzará la novela policial con el género «de aventuras». Así, mensajes cifrados y contraseñas, secretos peligrosos, lugares solitarios e imprecisos, postas múltiples que es necesario atravesar antes de llegar al corazón de esa sociedad secreta en la que la resistencia se ha transformado, constituyen algunos de los *topos* propios del género a los que el relato del golpe no dudará en apelar. Y si, al mismo tiempo, la narración no evitará ninguna de las técnicas ya explotadas por la novela realista (apelación al color local, profusión de detalles en los retratos y descripciones, etc.) es porque dotarla de un “efecto de realidad”, mostrar que se estuvo en el mismo escenario donde se producen los hechos, seguirá siendo la garantía mayor de lo que se pretende probar.

Después del encuentro «directo» y la obtención de las pruebas irrefutables, las referencias a la resistencia empezarán a espaciarse cada vez más. En el futuro la novela chilena ya no volverá a aportar evidencias nuevas que atestigüen su existencia concreta o, por lo menos, la de una fuerza capaz de torcer el rumbo del proceso instaurado por la dictadura militar.

ii) *El golpe de estado chileno no pone en entredicho el acaecimiento inevitable de la revolución en Latinoamérica pero llama la atención sobre la necesidad de revisar las estrategias puestas en juego para alcanzarlo.* La segunda respuesta a la que dio lugar el interrogante planteado por el golpe de estado es contemporánea de la primera. Pero si bien ninguna de las dos pondrá en cuestionamiento aquella ley histórica que aseguraba el destino revolucionario del continente, esta postulará la necesidad de reformular la estrategia para alcanzarlo. ¿Es posible la revolución por la vía pacífica y legalista elegida por el gobierno chileno? ¿Qué margen de tolerancia debe concederse a los enemigos del proceso revolucionario?

Quizás sea posible relevar en la historia de esta segunda respuesta tres etapas distintas. En un primer momento, su formulación encontrará cuerpo en la opinión todavía tímida de Ernesto Sábató: “Tal vez Allende ha pagado por el excesivo respeto que mantuvo por todas las libertades, sin excepción. Tal vez esta durísima experiencia revela que no puede llevarse a cabo la gigantesca tarea de liberar a un pueblo oprimido *respetando la libertad de los que lo oprimen* [...]. *Dar igual libertad a corderos y lobos es una irrisoria candidez que solo puede concluir con el exterminio de los corderos*” (VI, 68). En una instancia posterior -en coincidencia con el momento en que la hipótesis de la resistencia “espontánea” ha debido reformularse por una de más largo alcance- encontrará una exposición más virulenta en un reportaje realizado a Gabriel García Márquez: “[...] el destino le deparó [a Allende] la rara y trágica grandeza de morir defendiendo a bala el mamarracho anacrónico del derecho burgués,

defendiendo una Corte Suprema de Justicia que lo había repudiado pero que había de legitimar a sus asesinos, defendiendo un Congreso miserable que lo había declarado ilegítimo pero que había de sucumbir complacido ante la voluntad de los usurpadores, defendiendo la libertad de los partidos de oposición que habían vendido su alma al fascismo, *defendiendo toda la parafernalia apolillada de un sistema de mierda que él se había propuesto aniquilar sin disparar un tiro.*" (XII, 73). Por último, encontrará todavía algunos defensores convencidos en Fidel Castro (XIV, 6) y en García Márquez de nuevo (XXIV, 41-43). Pero entonces, las posibilidades de una modificación en la estrategia revolucionaria parecerán haberse diluido inexorablemente.

Si para certificar la existencia de una resistencia al golpe de estado *Crisis* había recogido las voces anónimas de los silenciados, para vehiculizar la hipótesis de la necesidad de un cambio en las estrategias revolucionarias apelará a la autoridad de los consagrados. Tal vez no sea casual que, a excepción de Sábato, sus portavoces estén estrechamente comprometidos con el proceso revolucionario cubano. Abortada la esperanza chilena, Cuba emergerá en el horizonte de la revista como el referente más firme, aunque también más solitario, de la revolución en Latinoamérica.

En efecto, la hipótesis de la necesidad de un cambio estratégico parece inescindible del modelo revolucionario en el que las opiniones que la sustentaron buscaron legitimarse. Así, la revolución cubana dará lugar en *Crisis*, del mismo modo que el golpe chileno, a la construcción de una «novela» compuesta por una serie de discursos celebratorios que involucraron desde la exhumación de un antiguo texto de Leopoldo Marechal ("una de las figuras fundamentales del peronismo", X, 74), que en 1966 había narrado su fascinada visita a la isla a propósito de una nueva edición del Premio Casa de las Américas, hasta la publicación de numerosos artículos destinados a registrar el estallido artístico que tuvo lugar con el triunfo de la revolución y en donde vanguardia estética coincidiría, por fin, con vanguardia política (cf., entre otros, "Ocho días en el nuevo teatro de la revolución", VI, 49-55 y "La propaganda y el lenguaje de los signos en un proceso revolucionario", XII, 18-21).

iii) *El golpe de estado deja de ser un "caso" para transformarse en «exemplum».* Pero las dos hipótesis iniciales sobre el golpe chileno cesarán abruptamente en agosto de 1975 con el impacto que el "rodrigazo" produce en la economía argentina. Desde entonces, los intereses de *Crisis* se concentrarán cada vez más en las acuciantes urgencias nacionales. Las amenazas de la "Triple A" a integrantes de la propia redacción de la revista¹¹, la derechización y el

¹¹ En agosto de 1975 Juan Gelman debe abandonar el país. En marzo del año siguiente el director de la revista, Eduardo Galeano, también deberá alejarse por razones de seguridad. Entre las contadas reflexiones a que *Crisis* ha dado lugar en la crítica argentina debe mencionarse la de María Sonderéguer (1992). Algunas de las referencias mencionadas en ese artículo fueron recogidas en el presente.

debilitamiento progresivo del gobierno de Isabel Perón y el fortalecimiento de las dictaduras militares en la mayoría de los países latinoamericanos, descalificarán, por extemporánea, toda expectativa revolucionaria. La vigencia del modelo cubano parecerá desmoronarse irremediablemente. Y Chile habrá dejado de ser un “caso” para transformarse en *exemplum*: un ejemplo *más*, junto con Uruguay, Paraguay, Perú y, en poco tiempo, la propia Argentina, del avance inexorable de la ofensiva contrarrevolucionaria en el continente.

En la novela chilena las antiguas expectativas darán paso o bien al recuerdo nostálgico de los exiliados (cf. reportaje a Isabel Parra, XXVIII, 47-49) o bien a la descripción descarnada y escéptica de la vida cotidiana de un país signado por la represión militar, el terror y la progresiva pauperización de sus habitantes “[...] sin que haya una ceja de luz que permita adivinar una salida lógica a este proceso a corto o mediano plazo” (XXXII.27). Veintiocho meses después de la instalación de la junta en el poder, los discursos sobre Chile se debatirán, en arreglo al modelo de una novela negra próxima a convertirse en tragedia¹², entre la apuesta a una esperanza cada vez más quimérica y el doloroso reconocimiento de que el gobierno militar se mantendrá en el poder mucho más tiempo del que las opiniones más cautelosas habían pronosticado. En diciembre de 1975, en la mirada de *Crisis*, el golpe de estado Chile habrá dejado de interrogar *ley* alguna: aquella certeza que, en vísperas del triunfo de Perón, había abierto las puertas de la utopía, a cuatro meses del propio golpe de estado habrá perdido definitivamente el espacio propicio para poder formularse.

PABLO BARDAUIL

Universidad de Buenos Aires

CRONOLOGÍA DE TEXTOS CITADOS EN ESTE ARTÍCULO

1. “Del film de Solanas y Getino: Juan Domingo Perón. Los días siguientes”, I, mayo de 1973, 43-47.
2. “Teletipo (reportaje al antropólogo brasileño Darcy Ribeyro)”, I, mayo de 1973, 63.
3. “Jinete de dos caballos”, de Rogelio García Lupo, II, junio de 1973, 62-63.
4. “Ocho días en el nuevo teatro de la revolución”, de Dahd Sfeir, VI, octubre de 1973, 49-55.
5. “Informe sobre Chile. Esperanza, crimen y caída”, VI, octubre de 1973, 64-72.

¹² Boileau-Narcejac, en *La novela policial* (1968: 92): “[en la novela negra] la vida está dominada por la *fatalidad* y los hombres son cosas, a pesar de su *aparente libertad*”.

6. "Chile. Venid a ver la sangre por las calles", VII, noviembre de 1973, 68-72.
7. "La canción póstuma de Víctor Jara", IX, enero de 1974, 32.
8. "La isla de Fidel", de Leopoldo Marechal, X, febrero de 1974, 74-78.
9. "Félix Beltrán. La propaganda y el lenguaje de los signos en un proceso revolucionario", XII, abril de 1974, 18-21.
10. "Carnet. 'Chile'", XII, abril de 1974, 34.
11. "Chile", de Gabriel García Márquez, XII, abril de 1974, 68-73.
12. "Un encuentro con la resistencia chilena", de Eric Nepomuceno, XII, abril de 1974, 74-80.
13. "El fin del cerco. Diálogo de los periodistas argentinos con Fidel Castro", XIV, junio de 1974, 3-8.
14. "Testimonios. Carta de un fusilado en Chile", XV, julio de 1974, 54.
15. "Gabriel García Márquez: 'La imaginación al poder en Macondo'", reportaje por Ernesto González Bermejo, XXIV, abril de 1975, 40-43.
16. "Isabel Parra. Enemiga del olvido y la desesperanza", reportaje por Ernesto González Bermejo, XXVIII, agosto de 1975, 47-49.
17. "Informe sobre Chile", de Carlos Ossa, XXXII, diciembre de 1975, 25-29.
18. "Carnet. 'Justicia y orden al estilo Pinochet'", de Hernán Mario Cueva, XXXVI, abril de 1976, 13.

OBRAS CITADAS

- ALVARADO, M. Y ROCCO-CUZZI 1984. "Primera Plana': el nuevo discurso periodístico de la década del '60". *Punto de Vista* 22, 27-30.
- BOILEAU-NARCEJAC, 1968. *La novela policial*. Buenos Aires, Paidós.
- DERRIDA, J. 1994. "Firma, acontecimiento y contexto". En *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- JOLLES, A. 1981. *Formes simples*. Paris, Seuil.
- LE GOFF, J. 1991. *Pensar la historia*. Barcelona, Paidós.
- MARX, K. Y F. ENGELS. 1848. *Manifiesto comunista*. Buenos Aires, Ediciones Pluma, 1974.
- NERUDA, P. 1961. *Tercera residencia*. Buenos Aires, Losada.
- SEBEOCK, TH. Y J. UMIKER-SEBEOCK. 1994. *Sherlock Holmes y Charles Sanders Peirce: el método de la investigación*. Barcelona. Paidós.
- SONDERÉGUER, M. 1992. "Crisis (1973-1976): un proyecto cultural". *Cahiers du Criccal* 9/10.
- WALSH, R. 1973. *Caso Satanowsky*. Buenos Aires, de la Flor.
- WHITE, H. 1972. *Metahistoria*. México, Fondo de Cultura Económica.

LA IGNORANCIA CONTAGIA. ESTRATEGIAS DE ARGUMENTACIÓN EN LAS CAMPAÑAS DEL SIDA.

RESUMEN

El artículo se propone analizar desde la perspectiva del Análisis del Discurso las estrategias de argumentación con fines persuasivos de las campañas de lucha contra el SIDA realizadas por el Estado argentino y organizaciones no gubernamentales, enfocando, en especial, la justificación o ley de garantía, warrant (Toulmin, 1958) que fundamenta la argumentación. El tema impone ciertas regulaciones en el discurso, por lo que la justificación de lo que se dice remite a valores, representaciones y creencias sociales que deben ser compatibles y aceptados por el auditorio al que se dirige.

ABSTRACT

From a Discourse Analysis perspective, the aim of this article is to explore the strategies of argumentation for persuasive purposes in Prevention Campaigns against AIDS developed by Argentine Government and by non-governmental organizations. The focus relies on a close examination of the warrant (Toulmin, 1958) that supports the arguments. The topic imposes some constraints to discourse since the warrant invokes values, representations and social beliefs that must be shared and accepted by the audience.

1. INTRODUCCIÓN

Los objetivos de este trabajo¹ son tanto teóricos-descriptivos como explicativos, ya que estudiaremos la organización discursiva de la argumentación en las

¹ Una versión preliminar fue presentada en el XII CONGRESO DE LA ALFAL realizado en Santiago de Chile entre el 9 y el 14 de agosto de 1999.

campañas de prevención del HIV en salud pública y el modo en que se va construyendo interaccionalmente la justificación de lo que se afirma. Asumimos que estos propósitos solo se pueden alcanzar, al menos en parte, mediante el estudio cualitativo del uso real del lenguaje con las herramientas que nos brinda el Análisis del Discurso, tomando como punto de partida los datos extraídos de un corpus. A partir de la Etnografía de la Comunicación (Hymes, 1972, 1974; Gumperz, 1972; Gumperz y Hymes, 1972; Duranti, 1992) enfocaremos, además, a estas campañas como eventos comunicativos definidos culturalmente por una comunidad.

El corpus² se compone de cinco propagandas gráficas correspondientes al período 1992-1995, tres de la campaña realizada en forma conjunta por la Fundación Huésped (FH) y el Consejo Publicitario Argentino y las otras dos, emitidas por el Ministerio de Salud y Acción Social de Argentina (MSAS). Los folletos se distribuyeron, en especial, en centros de atención médica en la zona de Capital Federal y el Conurbano Bonaerense. La extensión y uniformidad del material intenta asegurar la validez de las conclusiones a las que arribamos con respecto a las campañas encaradas en el período y la zona mencionados.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. ACERCA DE LAS CAMPAÑAS DE PREVENCIÓN

Las propagandas de las campañas de prevención en el área de la salud tienen como objetivo promover o cambiar determinadas conductas (de higiene, sexual, etc.) de ciertos sectores de la población, ante una epidemia o crisis sanitaria; tal es el caso que nos ocupa.

Siguiendo a Perelman et al. (1958), esta finalidad persuasiva, a saber, modificar un estado de cosas conflictivo, nos permite considerar a las campañas de prevención como argumentaciones; por lo tanto, los procedimientos discursivos buscarán provocar o acrecentar la adhesión de las personas a las propuestas que se muestran para su convencimiento, asumiendo que este último es el estado interno que permite y da lugar al cambio de actitudes y conductas sociales. La modificación de la acción de los sujetos en la dirección deseada sería lo que motiva la comunicación. En este sentido, Perelman recupera la retórica clásica, al considerar que el secreto de la persuasión radica en que el discurso se adecue al auditorio y encuentre los argumentos acordes a cada tipo

² El corpus integra el material de trabajo correspondiente al Proyecto de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Ciencia y Técnica (UBACYT FI 095) "El discurso gubernamental y no gubernamental de las propagandas del SIDA: un enfoque pragmático discursivo" dirigido por S. Martín Menéndez del que este trabajo forma parte.

de auditorio. Se realiza, por lo tanto, un cálculo. El discurso es el documento de ese cálculo. El análisis del discurso, entonces, debe dar cuenta de cómo los recursos lingüísticos potencian la estrategia discursiva de la que forman parte (Lavandera, 1985; Menéndez, 1996a), ya que mientras van construyendo la secuencia argumentativa, al mismo tiempo intentan desencadenar el efecto persuasivo.

En tanto acontecimientos comunicativos (Hymes, 1972), estas campañas establecen un marco de interpretación para los discursos; se trata de un tipo de comunicación asimétrica, donde el emisor asume el rol (*figura* para Goffman, 1981) de protector del bienestar común (en el caso del Estado) y particular de los enfermos (en el caso de las ONGs); el código escrito indica que se busca llegar a los hablantes alfabetizados del español en todo el país, aunque se enfoque la zona del Río de la Plata. En este punto cabe aclarar que al ser el SIDA una enfermedad de transmisión sexual, el tabú social propio del tema determina fuertemente la elección del estilo (Carrizo, 1996) y del sociolecto predominante en la producción del discurso. A su vez, aunque los emisores cuentan con una situación de poder favorable, utilizan diferentes estrategias de cortesía (Brown y Levinson, 1987) para cuidar su imagen y la del auditorio. Esto plantea una tensión entre el ámbito público y el privado, ya que en este tipo de campañas se invade el territorio personal desde lo público; por esta razón, la estrategia discursiva global debe no solo evitar el rechazo de la gente, sino por el contrario, lograr su adhesión, mitigando (Lavandera, 1985) el avance sobre la intimidad del otro.

Por otra parte, teniendo en cuenta que ciertos géneros discursivos gozan de mayor prestigio y credibilidad en el intercambio social y cultural, cuando se argumenta, estas relaciones intertextuales restringen en el sistema de valores o creencias que se invocan para dar legitimidad a la secuencia. En este sentido, trataremos de reconstruir en términos descriptivos, los vínculos dialógicos intertextuales y discursivos (Bajtín, 1981; Fairclough, 1992) que establecen las propagandas del SIDA, entendiendo que los enunciados y las inferencias a que dan lugar, se interpretan plenamente a partir de estas relaciones.

2.2. LA ARGUMENTACIÓN EN EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

Muy sintéticamente, podemos definir a la argumentación como una secuencia discursiva que se desarrolla a raíz de un conflicto, con el fin de resolverlo de un modo no violento, presuponiendo una racionalidad comunicativa compartida socialmente por los participantes (Grice, 1975; Attardo, 1997). El conflicto, en este caso, es el tópico de la campaña, ya que el SIDA es una epidemia que tiene consecuencias no solo en el terreno médico, sino fundamentalmente social.

En este trabajo partimos del modelo justificativo de Toulmin (1958) para examinar la organización interna de la estructura argumentativa. Reconocemos entonces, la secuencia constituida por el *dato*, la *ley de garantía* y la *conclusión*. El *dato* refiere a los hechos o conocimientos que se toman como base de lo que se afirma en la *conclusión*; conforma, junto con ésta y la ley de garantía, el esqueleto sine qua non de toda argumentación. La *ley de garantía* incluye los fundamentos que autorizan y aseguran el paso inferencial de un elemento a otro. La *conclusión* indica la postura acerca del tema en cuestión y las razones en que se basa tienen que ser relevantes y suficientes para apoyar lo que se opina. La *garantía* (*warrant*) puede justificarse además, en un sólido *respaldo* (*backing*). La *modalidad*, (*modality*) indica la fuerza de la conclusión y tiene que hacerse explícita, como así también han de entenderse las posibles *refutaciones* (*rebuttals*) o condiciones en las que, excepcionalmente, la *garantía* podría ser dejada de lado.

Teniendo en cuenta el carácter marcadamente normativo de las campañas de salud pública, usaremos en este trabajo los términos de *premisa*, *justificación* y *propuesta*; agregando, cuando corresponda, los *respaldos*, *modalidades* o *refutaciones* potenciales. Nos parece necesario puntualizar que los tres elementos mencionados inicialmente aluden, en general, a la función o efecto perlocutivo que cumplen distintos recursos lingüísticos: en general, el tópico o punto de partida (Firbas, 1964) funciona como *premisa*; las sentencias, como *justificación* y los imperativos de distinto tipo, como la *propuesta*. El esquema de la argumentación está constituido por categorías conceptuales que dan cuenta de la permanente interacción entre forma y función, en la que la forma lingüística desencadena el proceso inferencial de la interpretación.

La argumentación escrita se construye de manera interaccional al igual que la oral, de modo que nos proponemos explicar la dinámica que va desplegando el discurso, sin perder de vista que la pulseada entre cooperación y conflicto, propia de toda argumentación, implica la negociación de significados sociales y expresivos (Schiffrin, 1985).

Examinaremos también el modo en que se combinan los recursos en estrategias discursivas (van Dijk y Kinstch, 1983; Menéndez, 1996a) para reconstruir el nexo justificativo entre los datos de los que se parte y la conclusión que de ellos se infiere. Específicamente, la *ley de garantía* se interpreta como el lugar común que autoriza este paso; a diferencia de los otros componentes, este nexo consiste en valores sociales, leyes físicas, reglas, principios, licencias inferenciales, normas prácticas, hipotéticas y generales que legitiman explícitamente o no, la inferencia argumentativa. A veces es necesario reforzar el pasaje, cuando no resulta convincente o ante el desafío del oponente; es allí cuando se recurre a un *respaldo* más general y categórico, que varía de un campo argumental a otro.

La *ley de garantía* funciona como una instrucción de lectura, a la manera de los índices de contextualización (Gumperz, 1982); porque se define

interaccionalmente a lo largo de la comunicación, sobre la base de un marco cultural compartido (o del género discursivo al que pertenece, en términos bajtinianos) y en virtud de su reconocimiento al interior de un evento comunicativo, se asigna sentido al discurso.

3. ANÁLISIS DE LAS PROPAGANDAS

CASO 1. Fundación Huésped y Consejo Publicitario Argentino.

* anverso

Ser drogadicto ser hemofílico ser gay ser heterosexual ser soltero ser casado ser blanco ser negro ser hombre ser mujer ser joven ser viejo ser rubio ser morocho ser rico ser pobre ser alto ser bajo ser lindo ser feo ser zurdo ser diestro ser débil ser fuerte ser gordo ser flaco ser sedentario ser deportista ser liberal ser conservador ser ateo ser creyente ser del interior ser de la capital ser alcohólico ser abstemio ser analfabeto ser letrado ser divertido ser aburrido ser loco ser cuerdo ser rápido ser lento ser tonto ser vivo ser sucio ser limpio ser obsceno ser recatado ser haitiano ser argentino ser humano

Para contraer SIDA basta con ser humano.

Sea humano con quienes lo padecen.

Firma con logo del CPA. Viñeta con Fundación Huésped y TE.

* reverso

La epidemia provocada por el virus HIV/SIDA tiene profundas repercusiones fuera del campo médico cuyas consecuencias humanas y sociales son difíciles de dimensionar. En lo cotidiano, el SIDA ha encontrado algunos de sus grandes aliados en la NEGACIÓN, la INDIFERENCIA, el SILENCIO y la DISCRIMINACIÓN.

El alarmante crecimiento de esta enfermedad en nuestro país hace imprescindible actuar de inmediato para prevenir su avance. Para ello es necesario movilizar a toda la sociedad en un espíritu de indispensable colaboración, apoyando solidariamente el accionar de las instituciones no gubernamentales que actuamos en prevención.

Llamanos al 0939-1-9000 estarás colaborando con \$3 en la tarea que realiza la FUNDACIÓN HUÉSPED en la lucha contra el SIDA.

En el anverso, las *premisas* de la argumentación se presentan a través de una aparente enumeración caótica reconocible como recurso poético. Son pares de frases nominales sin especificador constituidas por el infinitivo del verbo ser más un atributo, que refieren a la discriminación social a través de la oposición de rasgos particulares con que la sociedad, en general, clasifica a sus integrantes. Aunque la frase final ser humano se redefinirá más adelante, el valor intemporal del atributo y la ausencia de un determinante permite leer toda la secuencia como un 'estado de cosas (permanente) que se oponen' donde esas oposiciones, obviamente, marcan como negativo a uno de los términos del par (por ejemplo: ser joven ser viejo o ser divertido ser aburrido).

El gráfico introduce a su vez, como una cuña, un punto de vista que se plantea como alternativo y superador de las dicotomías sociales: "para contraer SIDA basta con ser humano"; frase que da lugar mediante una implicatura convencional (Grice 1975) inferida a partir de "basta con", a una *refutación* potencial que contesta un posible desafío del oponente.

Por otra parte, la distribución de la información tema-remática (Firbas, 1964; Pardo, 1986) deja en posición remática ser humano resignificado como genérico, que se tematiza luego en la *conclusión*. La *ley de garantía o justificación* que autoriza este paso, proviene del campo de la ética que alude a un principio universal (consagrado como parte de los Derechos Humanos) de igualdad genérica 'todos los hombres son iguales'. Esto hace que para contraer SIDA basta con ser humano pueda ser leído también como *respaldo* de este principio.

Como vimos antes, en una campaña de prevención de salud pública, la *conclusión* asume carácter prescriptivo, de aquí que en la *propuesta* "Sea humano con quienes lo padecen" se use el imperativo. Asimismo, la naturaleza defectiva del modo verbal construye una especie de diálogo entre emisor y receptor que deja fuera a un tercero (sin rostro ni nombre definido) presentado como quienes lo padecen, reforzado por el neutro indefinido. Este alineamiento discursivo (Goffman, 1981), que excluye al enfermo de SIDA, parece contradecir el mensaje de no discriminación y solidaridad expresado a través del camino que recorre humano que pasa de ser atributo al principio, genérico luego y concluye como moral.

Creemos que esto se explicaría porque en realidad, la estrategia de la FH está dirigida a la población en general, para pedir colaboración. En esta dirección, reconocemos el uso del 'usted' (en oposición paradigmática de vos-usted, es decir, de [\pm formal, intimidad,] para el sistema del español rioplatense), que le da mayor alcance al mensaje: se dirige a todos, no solo a los jóvenes. La organización gubernamental se autoconstituye en interlocutor de 'todos' y de este modo se justifica y legitima su trabajo y función social como alternativa al Estado.

En el reverso de la propaganda varía el léxico hacia un estilo más formal y despersonalizado. Al igual que lo que ocurre en el anverso, el tema es el

SIDA y se deja en posición remática lo relevante para la argumentación, cuyo diseño se presenta como:

Premisa: La epidemia tiene repercusiones no médicas, humanas y sociales, difíciles de dimensionar el SIDA ha encontrado aliados en la negación, indiferencia, silencio y discriminación [1º elemento: epidemia con consecuencias no médicas].

Justificación: el alarmante crecimiento hace imprescindible actuar para prevenir el avance.

Propuesta: para ello (índice de contextualización) es necesario movilizar a la sociedad.

Llamanos al TE estarás colaborando con \$3 en la tarea que realiza la FH en la lucha contra el SIDA [2º elemento: movilizar a la sociedad].

El pretérito perfecto compuesto de la segunda premisa aporta no solo el hecho pasado que repercute en el presente y, por lo tanto, resalta la necesidad del cambio; sino que al mismo tiempo, hace que la acción no se interprete como un hecho cerrado, completo en el pasado, sino que introduce la pluralidad, abre las ‘profundas repercusiones’ a la negación, la indiferencia, el silencio, la discriminación.

La *justificación* corta el estado de cosas descrito en las *premisas*. Se construye discursivamente a través de elementos impersonales “(el crecimiento) hace imprescindible actuar para prevenir su avance”, donde la idea de acción se mitiga (Lavandera, 1985) por el uso de los infinitivos que funcionan como indicadores de futuro y deja en foco la idea de avance de la epidemia, con lo cual da paso a la *propuesta*. El principio que operaría en este caso, remite al campo bélico donde al avance (del enemigo) hay que ofrecerle una resistencia (Sontag, 1988). Esta interpretación se apoya en los vínculos de colocación léxica (Halliday y Hasan, 1976) entre la lógica de aliados - enemigos del anverso, los aliados del SIDA, la definición de la campaña como lucha en el reverso.

Sin embargo, esta acción (social) entra en tensión con el tópico SIDA. En el anverso, porque se desemboca en un desplazamiento conceptual hacia la moral. Y en el reverso, porque el camino de la acción pierde efectividad en una suerte de tautología conceptual: actuar para prevenir el avance- el accionar de las instituciones no gubernamentales que actuamos en prevención.

La sugerencia final, llamanos - estarás colaborando - en la tarea que realiza la FH en la lucha contra el SIDA dirigido a un igual, no logra contrarrestar el estilo formal (políticamente correcto) que prevalece en el mensaje, aún cuando, como vimos antes, al redefinir campaña como lucha ubica a través de la lógica de la guerra de un bando a los aliados (los que luchan encabezados por nosotros, la FH) frente al enemigo común, el SIDA.

CASO 2. Fundación Huésped y Consejo Publicitario Argentino.

No les demos la espalda a los enfermos de SIDA. Nuestro maltrato puede ser el peor tratamiento.

(imagen de hombres sentados en el piso, de espaldas y cabeza gacha, vestidos iguales)

Firma con logo del CPA. Viñeta con Fundación Huésped y TE.

Brevemente reconocemos como estructura argumental: la *premisa* en la imagen de los hombres; la *justificación*, “nuestro maltrato puede ser el peor tratamiento” y la *propuesta*, “no les demos la espalda a los enfermos de SIDA”.

Es notable que el enunciado “no les demos la espalda a los enfermos de SIDA” introduce una cierta ambigüedad en la interpretación de la imagen. Si tomamos la acción “dar la espalda”, sería la comunidad la representada en la propaganda; sin embargo, la uniformidad y homogeneidad de los hombres de pelo corto y ropa austera, a lo que se le suma el hecho de que el único grupo social mencionado explícitamente es el de los enfermos de SIDA, nos llevan a inferir que los representados son ellos. Los que miran la imagen somos nosotros, la comunidad y los que dan la espalda son ellos, los enfermos de SIDA. Por otra parte también podemos leer la foto como representación del vínculo entre sida y homosexualidad, teniendo en cuenta que se representan personas del mismo sexo (Noblia y Carrizo, 1997).

Con respecto a la *justificación*, “nuestro maltrato puede ser el peor tratamiento” actúa como guía de interpretación entre la *premisa* y la *conclusión*. Maltrato y tratamiento ratifican la lectura de los hombres como enfermos y el plural inclusivo se conecta con la sugerencia de la *propuesta*. La *garantía* remite al campo médico: el SIDA es una enfermedad y que como tal, puede ser tratada. La contraversión sería: un (mal)trato no es (buen) tratamiento.

CASO 3. Fundación Huésped, Consejo Publicitario Argentino y la Obra Social del Personal de Edificios de renta y horizontal (folleto de tres hojas).

* anverso

hoja 1: SIDA. La ignorancia contagia. (foto de una pareja heterosexual desnuda hasta el torso) Padres & hijos contra el SIDA. Una empresa con futuro.

hoja 2: USALO. (foto de un preservativo enfocado desde arriba)

Algún día tus hijos te lo agradecerán. (firma con logo del CPA)

* reverso

hoja 1: (título) Contagia.

El contacto sexual entre un hombre y una mujer, o entre dos hombres. Por vía vaginal, rectal u oral.

Si te drogás, la sangre transportada en una jeringa que compartas, puede contagiarte o contagiar a otros. Esta es una de las causas más frecuentes de infección.

Que recibas una transfusión de sangre "no controlada".

La transmisión de una embarazada infectada a su bebé (firma con logo del CPA)

hoja 2: (título) No contagia.

Que compartas el lugar de estudio o trabajo con un infectado.

Que te abrases o acaricies con él o ella.

Que estornude o tosa cerca tuyo.

Que tomes contacto con sus lágrimas o saliva.

Que compartas platos, vasos, cubiertos, etc.

Que compartas un mate.

Que te pique un mosquito.

Que te bañes en piletas públicas.

Que uses baños públicos.

Que recibas una transfusión de sangre "debidamente controlada".

Firma de la OSPERYH y del SUTERH con dirección en Capital Federal

hoja 3: (título) Qué hacer

Prevenir. Y la mejor forma de hacerlo es estar bien informado. Si te quedan dudas, si tenés miedo, no dudes en llamar a la Fundación Huésped.

Si tenés relaciones sexuales, usá o exigí el uso de preservativos.

No te drogues o emborraches. Porque bajo el efecto de estimulantes, uno pierde el control de sus actos y puede llegar a no tomar las precauciones necesarias para no contagiarse o contagiar a otro.

Si te inyectás drogas, no compartas las jeringas.

Si estás infectada, no te embaraces.

Sé solidario. No discrimines a los infectados. Ellos no pueden contagiarte en forma casual y necesitan de tu afecto y comprensión. Tarde o temprano la ciencia va a encontrar la cura para esta enfermedad.

Firma de la FH con teléfono.

Tomamos cada hoja del anverso como una unidad de análisis argumental independiente para describir su organización discursiva.

La hoja 1 presenta la palabra SIDA como punto de partida del mensaje. La foto de una pareja heterosexual desnuda hasta el torso actúa como *justificación*, ya que vincula al mismo tiempo, SIDA y sexo. La *conclusión* es

“La ignorancia contagia”, que constituye una especie de contraversión de lo que se hace explícito en el reverso, “la mejor forma de hacerlo (prevenir) es estar bien informado”. De todos modos, en términos de recepción completa la secuencia SIDA-sexo-contagio. La firma al pie “Padres & hijos contra el SIDA. Una empresa con futuro” *respalda* al pasaje y funciona como guía de lectura: en este marco, la imagen representa una pareja fundamento de la familia a la que hay que informar para evitar el contagio. Por otra parte, la familia ya no es el núcleo -biológico- de la sociedad, sino su unidad económica: la empresa.

En la hoja 2 la *premisa* es la foto del preservativo y la *propuesta*, el imperativo usalo, (vos) dirigido a un joven varón; la *justificación*, en el contexto de un folleto de prevención del Sida, señala que el preservativo evita el contagio. La frase “algún día tus hijos te lo agradecerán”, que interpretamos como *respaldo* de la *justificación*, enfoca el mismo hecho desde un punto de vista alternativo, porque se refiere a una de las condiciones preparatorias del acto de agradecer (Searle, 1969), que es el hecho de que la acción se haya llevado a cabo en el pasado. El cambio de perspectiva interna (*empatía*; Kaburaki y Kuno, 1975) contradice la propuesta. La secuencia argumental que podemos reconstruir sería: sexo con preservativo es sexo seguro y lo tiene alguien que es soltero, ahora; en un futuro, ese joven se casará y formará una familia, donde el sexo tiene como fin procrear; pero, para tener hijos no hay que usar profilácticos. En resumen, la familia (desde el futuro) legitima el uso del preservativo (en el presente). La *justificación* pone en escena la presuposición de fidelidad y monogamia familiar, ya que los hijos no lo “agradecen” sino que lo agradecerán”.

En el reverso, tomaremos las tres hojas como una misma argumentación. Los datos detallados en la hoja con el título CONTAGIA y la hoja, NO CONTAGIA constituyen las *premisas* y la hoja QUÉ HACER, la *propuesta* prescriptiva de la propaganda. La *justificación* general, si bien está implícita, establece un nexo entre la información y las conductas de prevención que se enumeran. Podemos leer esta conexión desde cierto conductismo simplificado que sostiene que ‘la información condiciona la conducta’, es decir, establece un vínculo directo entre información y acción.

La aparente uniformidad sintáctica que ofrecen las *premisas* en la enumeración poco eficaz de situaciones se opone a la complejidad que presenta la *conclusión*, donde se suceden consejos acompañados por justificaciones particulares. Brevemente, ellas (indicadas entre corchetes) aparecen en:

a) No te drogues o emborraches

Porque bajo el efecto de estimulantes, uno pierde el control de sus actos
[estar sobrio implica el control de los actos]

y puede llegar a no tomar las precauciones necesarias para no contagiarse o contagiar a otro

[cuando no tenés precauciones, te contagiás = el contagio es responsabilidad del enfermo]

b) Sé solidario. No discrimines a los infectados
 Ellos no pueden contagiarte en forma casual
 [el contagio es responsabilidad del enfermo]
 y necesitan de tu afecto y comprensión
 [los enfermos están desprotegidos]
 Tarde o temprano la ciencia va a encontrar la cura para esta enfermedad
 [la ciencia persigue fines nobles, entre ellos, buscar la cura de las enfermedades]

En esta secuencia se individualiza la enfermedad al hacer recaer en el enfermo la responsabilidad del contagio. En el plano del discurso, esta condensación (ideológica) se opone a la autopresentación positiva del emisor (van Dijk, 1984). A través de las formas verbales y de tratamiento pronominal se construye un enunciador omnisciente que piensa en todo y en todos, solidario y comprensivo al que se puede recurrir. Esto se logra en el cambio de perspectiva interna desde la cual se presenta la situación. De modo que, en este fragmento, conviven “tenés” con “dudes” (vos-tú); “estás embarazada” con “sé solidario” (femenino-masculino); “prevenir es estar informado” con “te quedan dudas” (infinitivo-conjugado) “si te quedan dudas” (enfermo), “si tenés miedo” (posible enfermo), no dudes en llamar a la FH; para “no contagiarse” (no enfermo) o “contagiar a otro” (enfermo); o incluso, si tenés relaciones sexuales, “usá” (varón) o “exigí” (mujer) el uso de preservativos. Esta imagen del emisor refuerza el uso ‘legítimo’ de los imperativos. El contexto discursivo (Menéndez 1997) explica la mención de las relaciones sexuales como hipotéticas, en oposición al efecto que hubiera tenido una temporal del tipo ‘cuando tengas relaciones...’

CASO 4. Ministerio de Salud y Acción Social de la Nación

(título) Cuando el tema es el SIDA
 No hay que desesperarse (cara triste)
 No hay que asustarse!! (cara con brazos cruzados)
 No hay que ocultarse (ojos semiabiertos)
 Hay que informarse (viñeta)
 Cómo se contagia
 Cómo no se contagia
 Cómo se previene
 LÍNEA (imagen de TE) VIDA
 Lunes a viernes de 19 a 23 hs. TE
 Firma con logo del MSAS Ministerio de la gente

La disposición gráfica presenta como punto de partida “Cuando el tema es el SIDA” de donde se concluye “no hay que desesperarse, no hay que

asustarse, no hay que ocultarse (con gráficos), hay que informarse”. La *propuesta* indica con el modificador modal impersonal, la obligatoriedad de la conclusión, en función de las *premisas* de las que se parte, mediante el paralelismo sintáctico que refuerza la oposición semántica, “hay que informarse”. La información que sigue es su especificación. La *justificación* implícita conecta nuevamente saber con acción; parafraseando sería ‘el SIDA es una enfermedad contagiosa, hay modos de prevenir el contagio’, con lo cual se autoriza el paso hacia la *propuesta* de “hay que informarse sobre las distintas formas de prevención”.

CASO 5. Ministerio de Salud y Acción Social de la Nación

* anverso

VACACIONES (las letras a y la o representan parejas heterosexuales besándose)

VACACIONES (la letra o representa un preservativo)

- Vos podés elegir qué tipo de vacaciones querés...
- Yo también!!

Avisá. El SIDA! nos afecta a todos. (escudo nacional, MSAS)

* reverso

(título **negrita**) PARA TENER EN CUENTA

El virus HIV provoca la enfermedad conocida como SÍNDROME DE INMUNODEFICIENCIA ADQUIRIDA (SIDA).

Es una enfermedad que se contrae por contagio.

Se trata de una enfermedad INFECTOCONTAGIOSA que hasta el momento no tiene cura pero que puede ser prevenida.

(título) EXISTEN TRES VÍAS DE CONTAGIO:

1) SEXUAL

Muchas son las formas de relacionarse sexualmente, tanto como historias tiene cada individuo.

Por eso, es importante tener en cuenta:

- Que en las secreciones vaginales de una portadora está el virus.
- Que en el semen de un portador existe el virus.
- Que en la sangre de una portadora y un portador también está el virus.

Cada persona deberá tomar las precauciones necesarias para evitar el contagio. Podrá decidir:

- No tener relaciones sexuales.
- Tener relaciones sexuales estables y seguras.
- Usar preservativo en las relaciones sexuales no seguras.

2) POR SANGRE

Es primordial tener en cuenta que las personas que consumen drogas

inyectables, se transmiten el virus al compartir las agujas y jeringas, pues en estos elementos se transporta la sangre contaminada.

- De cada 10 personas que contrajeron el SIDA por vía sanguínea, 9 se contagiaron por compartir agujas y jeringas.

3) DE MADRE A HIJO

La mujer portadora al embarazarse, transmite la infección a su hijo.

- El contagio puede producirse durante el embarazo, en el momento del parto o a través de la lactancia.

Se recuerda que el análisis de HIV permite descartar la presencia del virus, pero que éste se detecta solo después de 3 a 6 meses de haber ingresado al organismo.

Ante la duda consulte al equipo de salud.

El SIDA! nos afecta a todos.

(viñeta) Para prevenirlo, solamente hace falta información y la libertad de elegir cómo cuidarnos.

Como lo hicimos antes, consideraremos para describir, el anverso y el reverso como unidades argumentales independientes. El anverso presenta como *premisa*, la palabra vacaciones repetida dos veces, incorporando una de ellas una gráfica de parejas heterosexuales, besándose y la otra, un preservativo, es decir, relaciona el sexo con las vacaciones. Esto le da un marco de sentido al diálogo entre pares (jóvenes) que se reproduce más abajo:

- Vos podés elegir qué tipo de vacaciones querés ...

- Yo también !!

La idea de elegir el tipo de vacaciones al que alude uno de los interlocutores es acompañada de manera vehemente por el que contesta, con una aserción aditiva. La *justificación* apela a la relación entre el conocimiento y la acción, pero agrega la elección previa que vincula este nexos con las vacaciones, tal como se la presenta en este caso. La libertad sexual entonces, opera como ley de garantía de la *propuesta* que aparece al pie: Avisá que se basa en la *premisa* "El SIDA nos afecta a todos". Dirigida de manera directa al enfermo e indirecta a un todos inclusivo, este modo policial y delator de responsabilizar el enfermo de la enfermedad, exige agregar una norma social autoritaria en la *justificación*. "El SIDA nos afecta a todos" remite a 'si vos estás enfermo, nos afectás a todos'. La explicación que acompaña al imperativo busca mitigar este efecto delator sobre la conciencia moral del enfermo de SIDA, aún cuando se invoque el bienestar de una totalidad social.

En el reverso, al igual que la propaganda de la FH y el CPA, la información sobre la enfermedad y las formas de contagio constituyen las *premisas* de la argumentación; la *propuesta* dirigida claramente a los no enfermos (aunque en el nos afecta a todos pretenda incluirlos) surge al pie con "El SIDA!

nos afecta a todos” y “Para prevenirlo, solamente hace falta información y la libertad de elegir cómo cuidarnos”. Es interesante destacar el orden significativo que siguen las precauciones: en primer lugar, no tener relaciones sexuales, en segundo, tener relaciones sexuales seguras y en tercer término, usar preservativos en las relaciones sexuales no seguras. La *justificación* permanece implícita y remite a las normas sociales que reconocimos antes, ‘saber - elección -acción correcta’ (abstinencia y fidelidad); ‘irresponsabilidad pasiva de todos vs. responsabilidad individual del enfermo’, es decir, ‘todos vs. enfermo’.

5. RESULTADOS

(Ver cuadro pág. 37)

* Premisas:

Presentan al SIDA como el estado de cosas del que se parte para promover el cambio de conducta (sexual y social) propuesta por la campaña; ya sea hechos (hombres enfermos de SIDA), información (datos sobre la enfermedad) o bien, una situación social (discriminación, vacaciones). Las imágenes que incluyen gráficas y fotos, amplían y completan el mensaje verbal, agregando detalles simples de fácil procesamiento que permiten inferir la propuesta.

Podemos reconocer dos grupos de premisas: a) los casos 1 y 2 que fundamentan una propuesta moral; se presenta una situación aparente, afianzada por el orden social que la propaganda intenta contrarrestar para sacar a la luz una realidad alternativa (que se interpreta como verdadera) y b) casos 3, 4 y 5, fundamentan propuestas no morales, ya sea de índole práctica (usar preservativo, avisar) o cognitivo (informarse).

Con respecto a la enumeración de datos, no parece ser una estrategia exitosa, porque después del tercer elemento de la secuencia, el discurso pierde impacto e interés; tampoco resulta informativa, porque la premisa termina siendo tautológica con la propuesta de la campaña, como sucede en:

caso 3 premisa: datos - propuesta qué hacer: “Prevenir. Y la mejor forma es informarse...”

caso 4 premisa: ‘cuando el tema es el SIDA’ - propuesta: “hay que informarse” y le sigue las formas de contagio.

caso 5 premisa: datos sobre la enfermedad y vías de contagio - propuesta: “hace falta información y libertad de elegir la forma de cuidarse”.

* Justificación:

Para legitimar el paso de las *premisas* a la *propuesta*, la *ley de garantía* apela a elementos compartidos culturalmente por la comunidad que puedan garantizar la inferencia adecuada en virtud de su reconocimiento; esto hace que se utilicen principios (igualdad), sistemas de conocimiento (bélico, médico,

**ORGANIZACIÓN DE LA ARGUMENTACIÓN
EN LAS CAMPAÑAS DE PREVENCIÓN EN ARGENTINA**

CASOS	PREMISA	JUSTIFICACIÓN	PROPUESTA
CASO 1 FH-CPA	discriminación social (particular vs. genérico)	'todos los seres humanos son iguales' (con respaldo)	no discriminar (imperativo al no enfermo)
	----- epidemia con consecuencias no médicas	----- 'actuar para resistir' (con respaldo)	----- movilizar 'alianza social' - (imperativo al no enfermo)
CASO 2 FH-CPA	enfermos de SIDA (imagen)	'las enfermedades tienen tratamiento' (con respaldo)	solidaridad (imperativo al no enfermo)
CASO 3 FH -CPA OSPERYH	<i>SIDA</i> (palabra)	'SIDA - sexo' (con imagen de respaldo)	informarse (la ignorancia contagia)
	----- (imagen de preservativo)	----- 'SIDA -sexo' (con respaldo en la familia)	----- usalo (imperativo a todos)
	----- datos opone 'contagia - no contagia'	----- 'la información determina la acción'	----- prevenir - informarse (imperativos a todos)
CASO 4 MSAS	el SIDA como tema	'la información determina la acción'	informarse (impersonal al no enfermo)
CASO 5 MSAS	vacaciones sexo preservativo (imagen) el SIDA afecta a todos	'la información determina la acción, por lo tanto no debo ocultar información'	Avisar (imperativo al enfermo)
	----- datos: vías de contagio de la enfermedad	----- 'la información determina la acción'	----- prevenir - información (impersonal)

cognitivo) y de valores (morales sobre el sexo y la familia) que imponen los límites de los géneros discursivos con los que dialogan las propagandas.

En la *propuesta* moral del caso 1, aunque se invoque un valor universal que supuestamente está por encima de cualquier particular, podemos reconstruir en la argumentación misma, el conflicto en el que entra con otros valores afianzados por la sociedad (discriminación por exclusión vs. igualdad).

Con respecto al sexo, el heterosexual puede ser aludido y mostrado con imágenes. Incluso puede estar implícito como en el caso 3 anverso (el único que usa la imagen sin respaldo como justificación); no así el sexo homosexual (casos 3, 4 y 5) que solo se menciona como dato en las premisas.

Los casos de justificación implícita aluden a la relación entre el saber (información) y la conducta. En el punto anterior, vimos que estos casos dan lugar a construcciones tautológicas, de modo que lo que se asume aquí es que la incorporación de información es condición necesaria (pero no suficiente) para cambiar las conductas sociales y sexuales.

* Propuestas:

El uso del imperativo dirigido a los no enfermos (y a los enfermos también) aparece como no marcado cuando se trata, como en estos casos, de promover un cambio de conductas que redundará en beneficio de todos. Esto hace que pierda valor de ataque a la imagen social del interlocutor y que funcione entonces como un recurso de cortesía positiva (Brown y Levinson, 1987) en tanto apunta al bienestar del otro.

En este sentido, los impersonales “hay que informarse” (caso 4) y “hace falta informarse” (caso 5) utilizados por el MSAS resultan marcados en este corpus, es decir, buscan por oposición al imperativo, reforzar la obligación que se pierde con él. Esto explicaría el hecho de que el único imperativo que usa el Ministerio “Avisá” se dirige al enfermo para responsabilizarlo del contagio y de contagiar a los demás. Este movimiento condensa en el sujeto condiciones externas, actúa como una operación ideológica que lo excluye. Pero, a diferencia del caso 1 que alude también a la lógica bélica; aquí es la sociedad sana vs. el enfermo y antes, es una alianza social vs. la enfermedad.

CONCLUSIONES

Del análisis de las campañas de prevención en salud surge que, en tanto acontecimientos comunicativos, constituyen un contexto descriptivo eficaz para examinar y tratar de explicar las estrategias discursivas que buscan resolver conflictos sociales expresados como morales. Son argumentales, por su meta o finalidad persuasiva (Perelman et al., 1958) y además porque el tema exige que la propuesta deba ser justificada (Toulmin, 1958), sin que ello implique buscar

un consenso social; la justificación entonces, podría ser un criterio de oposición relevante para diferenciar las campañas de prevención, de los casos de manipulación social y política.

En el caso especial de las campañas del SIDA, vimos que las *justificaciones* cuando están implícitas, aluden a valores que no ofrecen resistencia o conflicto social, como lo es, la relación saber - acción; mientras que cuando están explícitos y se trata de referir a la sexualidad, la dominante es la heterosexual o el sexo en familia. En el diálogo intertextual con otros discursos, gana el discurso ético. La familia, monogámica y patriarcal actúa como *respaldo*, espacio utópico de prestigio social desde donde se mira el

----- presente para el futuro. A su vez, la oposición entre *contagia = no contagia*, en un símil de buenas y malas costumbres, también puede ser interpretado desde esta perspectiva.

Con respecto a la relación saber - acción, si bien históricamente no es la primera vez que se presenta a la ignorancia (y pobreza) como generadora de epidemias, esta relación sirvió como piedra inicial para edificar otros vínculos teóricos y prácticos. Podemos tomar como ejemplo, la relación entre saber y poder en la política y los medios de prensa, en especial, los considerados 'alternativos'; o incluso, la liberación que trae el saber, en una versión simple del psicoanálisis, por nombrar solo las más comunes. Este par también funcionó en el campo de la epidemiología. Así como 'los pueblos ignorantes son fáciles de dominar', según reza la consigna de la Ilustración; 'la ignorancia contagia' para el Estado argentino y la Fundación Huésped. En ambos casos, se justifica sosteniendo que como no contamos con vacunas ni cura, la prevención individual es el único camino para controlar el SIDA; la tarea social que resta es informar cómo hacerlo.

Es en este marco que las campañas de lucha contra el SIDA asumen dos objetivos: difundir los modos de prevenir la enfermedad y lograr que ese conocimiento se ponga en práctica. Los datos de una encuesta de opinión pública realizada en el año 1992 (Petracci, 1994:25-26) evidencia que los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires poseen un "saber mínimo indispensable" acerca de las vías de contagio (sangre y semen). Esto parece sugerir, entonces, que la primera fase de la prevención está cumplida. No ocurriría lo mismo con respecto a la segunda; el SIDA sigue creciendo, en especial, entre mujeres heterosexuales y niños (Petracci, 1994:116-117). La pregunta es entonces, si las campañas de prevención analizadas aquí, fallaron al promover nuevos hábitos o si, en realidad, no era ese su objetivo, sino que se propusieron ejecutar una suerte de operación retórica de comunicación fáctica: 'decimos algo sobre el SIDA, no importa qué ni cómo lo hacemos sino que es políticamente correcto hacerlo'.

Creemos que la retórica tautológica de 'información, luego información' no logra el efecto deseado, como sucedió con otros casos de repetición léxica. Como vimos antes, en una suerte de versión conductista del cognitivism, se

considera que la información que ingresa (no interesa ya si es conocida o nueva) condiciona directamente a la conducta. Se deja de lado que en realidad lo que ingresa a los sistemas de información son elementos de su misma naturaleza. El saber se relaciona e interactúa con otros saberes en la estructura cognitiva. La dimensión de la acción cotidiana en los distintos tipos de eventos comunicativos es el resultado de complejas interacciones de sistemas o módulos de información, creencias, valores sociales, objetivos inmediatos, contextos situacionales, entre otras cosas.

En segundo lugar, si la gente sabe pero no cambia su conducta ¿esto marca el límite de toda campaña de prevención (y podríamos sostener, por extensión, de todo discurso) o es propio de las que tienen al SIDA como objetivo? Una luz nos puede aportar casos anteriores en las que el Estado argentino intervino con éxito. Tal fue el caso de las campañas de vacunación infantil realizada en las décadas anteriores, en las que se trató de resolver la problemática desde distintos ámbitos y niveles sociales y políticos. En principio, el resultado está a la vista: se logró, por ejemplo, erradicar la polio.

Una posibilidad de dar cuenta de esta brecha, es vincular el problema a la relación actual entre el espacio de lo público y el rol simbólico del Estado en la posmodernidad, que parece no poder articular una estrategia política en el área de la salud que logre alinear, en conjunto, al aparato estatal y a la sociedad civil. Esto lo demuestra la suerte que corrió el cólera en el brote de 1991-92, que apareció en las páginas de 'política nacional' de los diarios más importantes de Argentina, mientras que el SIDA sigue confinado a los suplementos de salud, espectáculos y de interés general (Petracci, 1994), aún cuando ambas enfermedades se relacionan íntimamente con la pobreza y la marginación.

La opción de la Fundación Huésped parece estar en afianzar una política de no discriminación para romper la resistencia a la prevención a través de la disociación entre el SIDA y los grupos sociales estigmatizados. Frente a esto, la campaña del MSAS carga las tintas sobre la responsabilidad del sujeto: sus acciones privadas repercuten en lo público, crean las condiciones favorables para contraer y contagiar a los demás. El lema 'Avisá, el SIDA nos afecta a todos' expresa plenamente esta perspectiva "¿por qué el Estado debería hacerse cargo de una enfermedad privada?" Inmunes quedan el sistema político económico, (con la exclusión a que da lugar), la institución médica (aunque hubo casos de transfusiones de sangre no segura), los laboratorios (que manejan los cócteles de drogas) y, por supuesto, la comunidad científica.

El Análisis del Discurso permite destacar que el discurso del SIDA se inserta en una multiplicidad de relaciones interdiscursivas (Fairclough, 1992), en función de los cuales se define y se enfrenta. El 'tema SIDA' es un producto de esta tensión entre el discurso ético, médico, político, jurídico y estético, entre otros. Vimos antes que como salida las campañas de prevención en Argentina recurren a la ética y al terror como interlocutores privilegiados, en

una alianza tácita con un universo simbólico moral que opera a contramano de la práctica sexual cotidiana. Los casos 3 y 5 son paradigmáticos en este sentido.

En resumen, las propagandas reproducen (¿o producen?) la escisión entre el discurso público ético y el mundo privado. El sexo sigue siendo clandestino y en él, el rol dominante lo cumple el varón (como bien lo indica el uso del caso 3). Negociar el uso del preservativo, implica una ardua tarea para la mujer, ya que se pone en juego no solo los patrones clásicos de la sexualidad, sino también la historia personal de cada sujeto. Estas campañas no colaboran en absoluto porque refuerzan la sexualidad hegemónica. La mujer sigue siendo el interlocutor ausente.

El desafío que nos plantea la prevención del SIDA es diseñar una estrategia discursiva eficaz, que tenga en cuenta las combinaciones posibles de los componentes de las Campañas de Prevención, entendidas como acontecimientos comunicativos, de modo tal que logre interpelar desde la diversidad, a los distintos participantes de la comunidad. Hasta ahora no tuvieron éxito. Quizás suceda, el día en que el uso del preservativo en vez de ser apelado mediante un imperativo, se infiera implícitamente, en la justificación.

ALICIA EUGENIA CARRIZO

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- ATTARDO, S. 1997. "Competition and cooperation. Beyond Gricean pragmatics". *Pragmatics & Cognition*, vol 5 (1): 21-50
- BAJTTIN, M. 1934-35. "Discourse in the novel". En M. Holquist (ed.) *The dialogic imagination*, Austin: University Texas Press, 1981:259-422
- BROWN P. Y S. LEVINSON. 1987. *Politeness. Some Universal en Language Usage*, Cambridge: CUP.
- CARRIZO, A. 1996. "Las estrategias discursivas utilizadas en interacciones sobre un tópico conflictivo: el SIDA". En Menéndez, S.M. (ed.)
- CARRIZO, A. Y V. NOBLIA. 1997. "Las propagandas del sida: ¿qué se comunica y a quién? Una aproximación crítica a los discursos de prevención". Ponencia presentada en las III Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, UNC, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y la Red Nacional de Investigadores en Comunicación.
- DURANTI, A. 1992. "La etnografía del habla: hacia una lingüística de la praxis". En Newmeyer, F. (ed.) *Panorama de la Lingüística Moderna de la Universidad de Cambridge. Volumen IV. El lenguaje: contexto socio-cultural*, Madrid: Visor.
- FAIRCLOUGH, J. 1992. *Discourse and Social Change*. Cambridge, Polity Press.

- FIRBAS, J. 1964. "On defining the theme in Functional Sentence Analysis". *Travaux Linguistiques de Prague* 1:267
- GOFFMAN, E. 1981. *Form of Talk*. Philadelphia, Pennsylvania U.P.
- GRICE, H.P. 1975. "Logic and conversation". En Cole, P & J. L. Morgan (eds.): *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York, Academic Press: 43-58
- GUMPERZ, J. 1972. "Introduction". En Gumperz, J. & D. Hymes (eds.).
- GUMPERZ, J. 1982. *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUMPERZ, J. & D. HYMES (EDS.). 1972. *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*. N. York, Holt
- HALLIDAY Y HASAN. 1976. *Cohesion in English*, London, Longman.
- HYMES, D. 1972. "Models of interaction of language and social life". En Gumperz, J. & D. Hymes (eds.)
- HYMES, D. 1974. "Hacia una etnografía de la comunicación" en Garvin y Lastra (eds.): *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, Méjico, UNAM.
- KUNO, S. Y E. KABURAKI. 1975. "Empaty and Syntax". *Linguistic Inquiry* 8/4: 627-672, 1977
- LAVANDERA, B. 1985. "Decir y aludir: una propuesta metodológica". *Filología* XX, 2: 21-31
- MENÉNDEZ, S. M. (ED.) 1996. *Análisis Pragmático del Discurso: Propuestas y Prácticas*, Año 1- N° 1, Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- MENÉNDEZ, S. M. 1996. "Hacia el análisis pragmático del discurso: una introducción". En Menéndez, S.M. (ed.)
- . 1997. *Hacia una teoría del contexto discursivo*. Tesis doctoral inédita. Unviersidad de Buenos Aires.
- PARDO, M. 1986. "Hacia una redefinición de las nociones de tema y rema. De la oración al discurso". *Filología*, 22-55
- PERELMAN, C. Y OLBRECHTS-TYTECA, L. 1958. *La nueva Retórica: un tratado sobre la Argumentación*, Madrid, Gredos.
- PETRACCI, M. 1994. *Feliz posteridad. Cuatro estudios de opinión pública sobre el SIDA*, Buenos Aires, Letra Buena.
- SCHIFFRIN, D. 1985. "Everyday argument: The Organization of diversity in Talk". En van Dijk, T. (ed): *Handbook of Discourse analysis*, vol 3, London, Academic Press.
- SEARLE, J. 1969. *Speech Acts*, Londres, CUP.
- SONTAG, S. *El SIDA y sus metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores, 1988.
- TOULMIN, S. 1958. *The uses of argument*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VAN DIJK, T. 1984. *Prejudice and Discourse.*, Amsterdam. John Benjamins.
- VAN DIJK, T. Y KINTSCH. W. 1983. *Strategies of Discourse Comprehension*, New York, Academic Press.

TRANSFERENCIA DE COSMOVISIÓN: UN RELATO EN LENGUA QUECHUA

RESUMEN

El análisis de un relato tradicional del noroeste argentino, expresado en lengua quechua, revela que el largo contacto entre ese idioma y el español, ocurrido entre los siglos XVI y mediados del XX, no sólo ha dejado sus huellas en la variedad de castellano hablado actualmente en esa región, sino que también ha producido una europeización cultural y lingüística en la lengua aborígen. Ello significa la transferencia de la cosmovisión occidental a la idiosincrasia del actual hablante de quechua.

ABSTRACT

The traditional narrative's analysis in the argentine northwest, talked in quechua language, shows that the large contact between Quechua and Spanish languages, happened around the XVI and XX centuries, has left many traces at the spanish 's variety nowadays spoken in that region. Also it has produced the cultural and linguistic europeization on the native language. That means the transference of the occidental cosmovision to the actual quechua speaker's idiosyncrasy.

1. PRESENTACIÓN

Uno de los objetivos fundamentales que puede proponerse el analista de un discurso es el de desentrañar la cosmovisión que encierra esa unidad pragmática, resultado por una parte, de una particular estructuración gramatical y por otra, de una textualidad en íntima relación con el infinito discurrir de la realidad que la contextualiza.

El analista del discurso se halla entonces ante una tarea que trasciende las operaciones lingüísticas descriptivas o la reconstrucción del significado textual, porque su pieza de estudio lo inducirá a dar forma a todo un cosmos,

respecto al cual el discurso develará una peculiar actitud mental, transcrita en contenidos y organización que el investigador leerá como modos de relación concretados por el hombre. La mentalidad de una época y de una comunidad, inscripta en la simbología de las palabras, lo transportan al núcleo relacional entre *una cultura y la lengua* que la recoge, y a la que ofrece las posibilidades de su inagotable riqueza de medios expresivos, que sacan a la luz el arte colectivo del pensamiento y los cauces de la emoción.

Pero dicha tarea de análisis sobre la materialidad lingüística y sobre la construcción textual interpretada en función de las circunstancias en que un determinado discurso se inscribe, encuentra que, en los casos de antiguo bilingüismo o de las situaciones actuales de contacto de lenguas, las transferencias recíprocas entre los códigos involucra amplios sectores de la idiosincrasia propia de pueblos distintos que ofrendaron, en ocasión del contacto, sus legítimas expresiones culturales a una hibridación que opaca el origen primigenio de las mismas. Y en consecuencia, el estudioso comprueba que la asimilación cultural le ha tornado difusas y desdibujadas las fronteras con que cada sistema lingüístico establecía las relaciones entre hombre y realidad. Así, verifica que una de las lenguas implicadas en el contacto está imbuida hasta tal punto del espíritu y la cosmovisión de la lengua dominante, que ha doblegado sus instrumentos formales y adaptándolos, los ha puesto al servicio de una expresión cultural antes ajena a su relación con el mundo.

Tal es el caso de un relato quechua relevado por Domingo Bravo (1965, 78-79) en la provincia de Santiago del Estero, donde dicha lengua está aún viva, como postrera manifestación de la presencia quechua en el noroeste argentino. El relato en cuestión le ha sido comunicado al transcriptor por una informante procedente de la localidad de Atamisqui, doña Paula Montenegro, hablante de quechua como lengua materna, de 70 años de edad, por tanto supuestamente conservadora de las creencias originarias del *runasimi*. Sin embargo, veremos cómo su narración, ubicada a la vez entre las características del mito, la leyenda y la anécdota, nos transportan a la conciencia ancestral del hispanismo.

Transcribimos a continuación el texto que nos ocupa, utilizando para ello los acuerdos gráficos panquechus alcanzados en 1985 por los especialistas en la lengua en que se expresa la historia, aunque conservamos variantes dialectales del quechua santiagueño (elisión de *-w-* entre vocales, de *-q-* en los sufijos verbales *-rqa* y *-sqa* y apócope de *-spa* en *-s*). El texto se titula *Alma mula* y dice:

*Alma mula, llusiq kara, chaynachaynaqkuna, callesta
Atamishquimanta, qaparis riq kara kayman. Pierdekus purisa kara
waanlla churakus. Surmanta amuq kara, día jueves, tutapi, madrugadapi,*

chaupi tutallapi qaparis cruzaq kara wayra ukuta. Siminpi cadenasninga ruidulla, ashqusninga bullalla cruzaq kara wasis chaupita. Nuqapa ñañaypa waanta yamtaman pusa yaqa mishpusa kara. Pay nuqata, waa, willaara: -Señora yamtaman pusaaspa yaqa mishpuan- niara. Cha señoraqa pekau atunta ruasa waanlla pasias. Chayrayeu payqa pierdekus pa mishpunaasa kara waata.

2. CARACTERÍSTICAS LÉXICO-GRAMATICALES

Este nivel del análisis ya nos muestra claramente que el contacto multiseccular español-quechua en el noroccidente argentino ha determinado una serie de transferencias mutuas entre ambas lenguas, evidenciadas ante todo en los frecuentes hispanismos presentes en el texto, del mismo modo en que nuestra habla norteña está poblada de quechuisms referidos a varios ámbitos del ritmo vital que caracteriza a esa región del país. Tales hispanismos como *alma, mula, calle, pierde, madrugada, jueves, cadenas, día, sur, cruzaq, ruidu, señora, pecau y bulla*, se presentan algunas veces en formas híbridas, con sufijos quechuas; tal es el caso de *callesta, madrugadapi, bullalla* o *pierdekus*; en esta última palabra, ‘perdiéndose’, el sufijo quechua de seudoreflexión *-ku*, y el *aproximativo simultáneo -s* (que trataremos más adelante), se unen al presente, *pierde*, y no al infinitivo del castellano. En tanto, son sólo dos las formas léxicas quechuas que aparecen en el texto con el morfema *-s* del plural hispánico: *wasis* y *eshqusninga*, en lugar de *-kuna*, el sufijo pluralizador propio del quechua. Esta disparidad numérica entre voces híbridas castellano-quechua/quechua-español confirma la teoría sobre el debilitamiento que, en la situación de contacto, produce la lengua dominante en las estructuras de la minoritaria.

Por otra parte, si bien el plano gramatical no es el camino directo hacia la reconstrucción del significado textual y del cosmos discursivo, su aporte resultará valioso para la comprensión de la idiosincrasia manifestada por medio de la lengua aborígen en que la anécdota está expresada.

Así, el rasgo más destacado, (porque en este breve texto se presenta en cuatro ocasiones), es el sufijo limitativo *-lla* que el quechua coloca delante de otros sufijos (los flexivos) tanto nominales como verbales y que indica “el límite o la exclusión de algo, habiéndose apropiado semánticamente de la expresión castellana ‘no más’, tal como se la emplea en su variante andina” (Cerrón-Palomino, 1994, 140). Además, este sufijo contiene otros matices significativos como el de atenuar las órdenes y también manifestar afectividad, en cuanto el mismo es una de las marcas que, para demostrar los sentimientos, usan los quechuahablantes. Es este último el sentido que conlleva en su primera aparición en el relato, pues el enunciado “*Pierdekus purisa kara wa(w)anlla*” se traduciría por ‘Se había perdido porque había andado poniéndose con su hijito’. Mientras que en los casos de *tutallapi, ruidulla* y *bullalla*, el contexto sugiere las

traducciones de ‘solamente’ o ‘no más’, de modo que el alma mula solía venir a la medianoche **no más** (limitación en el tiempo) y pasaba **solamente** con el ruido de las cadenas que llevaba en la boca y con la bulla de sus perros (limitación de los instrumentos).

En segundo lugar, es notable en esta narración cómo los verbos subordinados designan acciones ligeramente anteriores o simultáneas a la del verbo principal, que en todos los casos alude al pasado lejano en que la informante dice se producía la aparición espectral de la *mulánima*. La preterición es así resaltada por una doble marca gramatical: el pasado verbal, recurrentemente expresado como *pasado no experimentado* y el sufijo *aproximativo -spa* o *-s* que coloca la acción subordinada como simultánea o a veces inmediatamente anterior a la principal, y cuyo sujeto es el mismo para ambas.

A propósito de la categoría temporal, cabe señalar que el quechua distingue en ella dos grandes dimensiones: la del tiempo *realizado* y la del *no realizado* (Cerrón-Palomino, 1987). En las acciones *realizadas* se implica todo lo que se hizo en el pasado y lo que se hace en el momento del habla, clasificado según dos perspectivas: la de *tiempo experimentado*, esto es, vivido por el hablante y la de *tiempo no experimentado*, es decir referido al locutor por otra persona, de modo que esa acción o hecho no le consta, porque se informó de ello por vía indirecta (G. de Granda, 1999). Mientras, el tiempo *no realizado* es el del futuro, desarrollado morfológicamente a través de una serie de marcas especiales.

El relato que analizamos, enmarcado en un lejano momento de la vida en Atamishqui, está organizado casi exclusivamente sobre la categoría verbal que en quechua corresponde al *pasado no experimentado*, lo cual parece lógico si entendemos que se refieren hechos transmitidos a la informante, y no vividos por ella. Sin embargo, hay en la narración un enunciado en estilo directo, “*-Señora yamtaman pusaaspa yaqa mishpuan-niara*”, que la misma relatora recibe de su sobrino y que, en consecuencia, lleva el sufijo verbal *-ra* correspondiente a *pasado experimentado*. Asimismo, relevamos, hacia el final del texto, la frase “*Chayraycu payqa pierdekus pa mishpunaasa kara waata*”, en donde aparece la forma *-sa* de *pasado no experimentado*. El quechua santiagueño, a pesar de haber recibido numerosas transferencias del español (de Granda, 1999, 241-264), conserva en este caso ambos morfemas verbales, si bien con las alteraciones dialectales consistentes en la elisión de *-q-* tanto en *-rqa*, como en *-sqa*.

En cuanto al carácter antiguo de los sucesos que se cuentan, relacionados con un tiempo mítico (*chaynachaynaqkuna* ‘antes’) interesa además, señalar el matiz semántico de acción reiterada (“*amuq kara*” ‘solía venir’, “*cruzaq kara*” ‘solía cruzar’, “*lluqsiq kara*” ‘solía llegar’, “*riq kara*” ‘solía ir’) en referencia a las actividades de la *mulánima*. Dicho contenido es construido en

la lengua indígena del relato por medio del denominado *pasado habitual* que gramaticalmente se estructura con la raíz verbal + el sufijo agentivo *-q* + el verbo auxiliar *kay* conjugado y opcionalmente el marcador *-rqa/-ra* del pasado perfecto.

Debemos también señalar la presencia de un rasgo morfológico propio del quechua para destacar en el enunciado el elemento que interesa al hablante. Se trata del focalizador *-qa* que releva cuatro palabras con función sustantiva: cadenas (*cadenasninqa*), señora (*señoraqa*), ella (*payqa*) y perros (*ashqusninqa*).

Finalmente, es necesario destacar, como fenómenos derivados de la intensa *transferencia* que ha recibido el quechua santiagueño del español de contacto, algunos rasgos que son muy visibles en el texto analizado. En el aspecto morfológico sobresalen no sólo los mencionados casos de pluralización con *-s* en sustitución del morfema quechua *-kuna* sino también, y sobre todo, el hecho de que en todo el texto no aparezca ningún sufijo oracional validador (*-mi*, *-si*, *-cha*) que, en otras modalidades dialectales del quechua, son de manejo obligado en la totalidad de las cláusulas oracionales. Este hecho ha sido convenientemente resaltado, para la modalidad santiagueña de esta lengua autóctona, por Germán de Granda (1999, 254) quien lo considera como un claro testimonio de la penetración en esta modalidad lingüística de rasgos procedentes del castellano; a que, evidentemente, este último código lingüístico no posee marcadores morfológicos de índole validadora.

3. DEL PLANO TEXTUAL AL PLANO DEL DISCURSO

Conviene, antes de introducirnos en la manifestación textual de este discurso, proponer su transcripción al español, de modo que el lector pueda orientarse mejor en el desarrollo del análisis:

Hace tiempo, el alma mula solía llegar a las calles de Atamisqui; gritando solía ir hacia aquí. Había andado poniéndose con su hijo, perdiéndose. Desde el sur solía venir el día jueves en la noche, en la madrugada; a la media noche solía cruzar gritando en medio del viento. Solía cruzar entre las casas, en su boca las cadenas al ruido, los perros la bulla nomás. Al hijo de mi hermana, llevándolo a juntar leña, casi lo ha tragado. Él, el niño, a mí me dijo:

-La señora, llevándome a la leña, casi me ha tragado -me dijo.

Esa señora había hecho un pecado grande paseando con su propio hijo. Por eso ella ha querido tragar al niño, condenándose.

Es importante, al iniciar el análisis de este nivel significativo, tener en cuenta las circunstancias enunciativas que aparecen marcadas en el texto como

las relaciones que el locutor propone a sus interlocutores, a través del enunciado mismo.

En este caso en el que la informante refiere al entrevistador un relato con elementos sobrenaturales, interesa especialmente aportar datos que favorezcan en el receptor el efecto de creencia. Y aquí aparecen las estrategias destinadas a persuadir acerca de la realidad de lo referido: luego de la sintética narración que protagoniza el *alma mula*, y ya aclarada su identidad (mujer que mantiene relaciones sexuales con su hijo), se cuenta un caso que ha de servir de ejemplo, un hecho ocurrido a una persona cercana a la informante -su sobrino-, de cuya boca sabe la narradora su encuentro con la *mulánima*. La primera estrategia, el relato legendario en sí, se dirige a advertir sobre las consecuencias punitivas del incesto. Por su parte, la segunda estrategia, que toma la forma de anécdota, satisface el objetivo de testimoniar, mediante una experiencia cercana, los hechos fantásticos narrados.

Estas dos diferentes secuencias -leyenda y anécdota- debieran igualmente asumir marcas formales distintivas, por ejemplo, en la correspondencia verbal: la leyenda podría identificarse mediante las formas del pasado realizado, no experimentado, mientras la anécdota se expresaría mediante marcas verbales propias del pasado reciente, en su mayor parte experimentado. No es así, sin embargo. Ambas secuencias se confunden en el nivel de superficie, a punto tal que la protagonista incestuosa, convertida en mula, parece ser la misma señora que "...llevándolo (al sobrino) a juntar leña casi lo había tragado". Dicho de otro modo, lo que en principio se muestra como el espécimen de un tipo general (la anécdota, como recurso para verificar la leyenda), no es sino una extensión de la misma leyenda que desde tiempos pretéritos avanza hasta el momento del discurso, y que a manera de moraleja subraya -repitiéndolo- el pecado con el que, la metamorfosis de mujer en animal estéril, guarda relación causal. La única marca que sirve como instrumento a la diferenciación entre los dos planos de la realidad -lo sobrenatural y lo anecdótico- es la insistencia en el primero del ya mencionado *pasado habitual* frente a su ausencia en el segundo de ellos. En suma, a una estrategia que unifica los planos mencionados (la recurrencia en el *pasado no experimentado*) dando a todo el relato el ambiente de leyenda, se suma otra destinada a testificar el cumplimiento de la creencia.

Otra estrategia, pautada desde el plano textual, es la elipsis de la denominación que, en el nivel sociocultural alto, recibe el nombre de "incesto". Tal elisión implica una zona *tabú* y por consiguiente, un *eufemismo* que alude al suceso sin nombrarlo: "...*purisa kara waanlla churakus*" 'había andado poniéndose con su hijo'. Este modo de proceder -la estrategia eufemística- no se dirige al interlocutor sino más bien se propone actuar sobre el referente atenuando la violencia de su efecto. Los dos momentos en que se desarrolla: prohibición primero -*tabú*-, sustitución de lo negado después -*eufemismo*-, actúan indirectamente sobre el interlocutor presentándole de modo aceptable un

referente que está socialmente proscrito (Todorov, 1991, 293-298). Alienta en esta estrategia discursiva una concepción mágica de la palabra, por medio de la cual es posible modificar aspectos adversos del mundo, tornándolos benéficos.

Una situación que en el relato permanece ambigua es la de la *señora* cuyo pecado transforma en *mulánima*. Efectivamente, en la primera parte del relato, de la protagonista sólo sabemos que pasa gritando en las noches, ya mudada en animal, por las calles del pueblo santiaguense de Atamisqui. Se entiende que estos sucesos pertenecen al pasado por la referencia concreta que al empezar a narrar hace explícitamente la informante. Aun más, diríamos que ese pasado podría relacionarse con un tiempo mítico. Sin embargo, al iniciar la parte anecdótica en la que un niño es llevado por una señora a juntar leña y allí, según su testimonio, "*casi me ha tragado*", pareciera que en ese momento la mujer sufre el cambio, aunque el texto no lo explicita. Se sobreentiende que en esa oportunidad la protagonista de la narración es una persona de trato cotidiano con la gente del pueblo, es decir que no se trata de un alma condenada, como parece implicarse primero, sino de una persona viviente que momentáneamente cambia de apariencia. Es precisamente con esta nueva apariencia que intenta tragarse al niño, es decir hacerle daño, actitud propia de un espíritu maligno.

Ahora bien, la ambigüedad en delinear el personaje y la situación, permiten la creación del clima mágico que caracteriza a los relatos tradicionales, en los que fragmentos de realidad aparecen imbricados con lo fantástico, permitiendo que el oyente que participa de la misma cultura precise los datos en el contexto que les corresponde, mientras el receptor ajeno a ella, suplirá con su imaginación los implícitos entretejidos en el texto.

Las estrategias señaladas cumplen pues, hábilmente, el propósito del relato tradicional: crear un ambiente sobrenatural, en el que las evidencias aportadas lo hacen creíble y, al sumarle cierto contenido ominoso, favorecen la aceptación de sus prescripciones o advertencias, en este caso planteadas contra el incesto. Al propio tiempo, el aspecto mítico de la leyenda permite explicar hechos u objetos aparentemente inexplicables, como lo es en esta oportunidad la existencia de un animal estéril, la mula, nacida sin embargo de dos individuos normales.

A diferencia de lo que habíamos comprobado con motivo del análisis de otras narraciones quechuas (Fernández Lávaque y Rodas, e.p.), este cuento organiza sus contenidos en los tres momentos fundamentales (presentación, conflicto y resolución) característicos del relato tradicional en la cultura occidental y que corresponden en este texto, respectivamente, a la aparición del *alma mula*, la relación incestuosa que la originó y el nuevo equilibrio planteado en el castigo de la metamorfosis.

Importa además destacar que, aun tratándose de un relato tradicional en una lengua vernácula, la cosmovisión que se muestra en él está en todo imbuida

de la concepción occidental. Tal ocurre con el motivo de la transformación, que aparece ya en el mundo greco-latino (Circe convierte a los compañeros de Ulises en cerdos; el séptimo hijo varón se transforma en lobisón en noches de luna llena según relata *El satiricón* de Petronio). Un antecedente cercano a la leyenda que nos ocupa sería *El asno de oro* de Lucio Apuleyo, en que un hombre se transforma en burro como castigo por sus desordenados apetitos sexuales.

Por otra parte, sabemos que el incesto no era una relación prohibida en la familia del Inca. De modo que la consideración pecaminosa proviene de la cultura cristiana, lo mismo que la condena, sugerida en los gritos de la *mulánima* y el ruido de cadenas que acompaña su aparición. Por cierto que el castigo, presentado en la figura de la mujer pecadora convertida en animal estéril, constituye una manera diferente de concebir el infierno, que el cristianismo remite al más allá mientras el relato quechua vincula a este mundo. Coinciden en afirmar la importancia de esta intertransfusión entre cultura y lengua, Marcos Morínigo (1959, 83) y Domingo Bravo (Rojas y Bravo, 1989, 151) cuando afirman que, si bien el español del noroeste argentino recibió numerosas transferencias de la lengua quechua, de modo que el dialecto resultado de ese contacto es una lengua americana, el pensamiento que ella expresa es europeo.

No es difícil relacionar el largo bilingüismo español-quechua, extendido en algunas zonas del noroccidente argentino hasta mediados del siglo XX, con trasplantes culturales como el que atestigua la leyenda que hemos analizado. En ella el quechua, actualmente conservado en una limitada región central de la provincia de Santiago del Estero, penetrado ya de hispanismos y debilitado en varias de sus estructuras morfosintácticas, que también se muestran europeizadas, ha relegado, su propia cosmovisión para acoger pautas culturales que, junto al Evangelio, trajeran los misioneros.

Vino añejo en odres nuevos: antiguas y ajenas tradiciones con el ropaje de una lengua distinta.

ANA MARÍA FERNÁNDEZ LÁVAQUE
JUANA DEL VALLE RODAS

Consejo de Investigación
Universidad Nacional de Salta

OBRAS CITADAS

- Bravo, Domingo A. 1965. *Estado actual del quichua santiagueño*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Cerrón-Palomino, R. 1987. *Lingüística quechua*, Cuzco, Perú, Centro de Estudios Andinos "Bartolomé de las Casas".
- _____. 1994. *Quechumara*, La Paz, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- Eliade, M. 1978. *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama.
- Fernández Lávaque, A. M. y J. Rodas 1999. "Dos perspectivas de análisis en un relato quechua". En S. M. Menéndez, A. Carrizo, A. Cócora y V. Noblia (eds.). *Gramática, discurso y sociedad*. Mar del Plata, Sociedad Argentina de Lingüística/ Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 141-147.
- Granda, G. de 1999. *Español y lenguas indoamericanas en Hispanoamérica. Estructuras, situaciones y transferencias*, Universidad de Valladolid.
- Morínigo, M. 1959. *Programa de Filología Hispánica*. Buenos Aires, Nova.
- Rojas, I. y D. Bravo 1989. *Origen y expansión del quechua*. Lima, Perú, Ediciones Signo.
- Todorov, T. 1991. *Los géneros del discurso*. Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores.

JUSTIFICAR LA RESPUESTA. ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN ENTREVISTAS SOBRE EL SIDA

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objeto analizar la utilización que los hablantes hacen de los recursos lingüísticos y pragmático-discursivos que conforman estrategias discursivas en un discurso socialmente controvertido: el SIDA. El marco general del presente enfoque es el análisis pragmático del discurso (Menéndez 1995).

Analizamos una estrategia discursiva que denominamos: Justificar la respuesta socialmente no-esperable.

Nuestro corpus consta de trescientas entrevistas personales. Le preguntamos a la gente: "¿Te/Se has/ha realizado o realizaría(s) alguna vez un test para detectar el virus del HIV?". Hemos hecho para este trabajo una selección representativa de las respuestas que dividimos de acuerdo con la edad y el sexo de los entrevistados. Luego, analizamos las respuestas de acuerdo con las dos opciones más recurrentes: NO PERO y NO PORQUE.

Nuestras conclusiones apuntan a mostrar los efectos que provocan el uso de estas opciones en relación con los tópicos que suponen y el tipo de reproducción que la gente hace de la propaganda oficial y no oficial.

Abstract

This paper aims to demonstrate how speakers uses discursive strategies that are a combination of linguistic and pragmatic resources. In this work, we will analyze a particular discourse genre, the interview, on a particular and controversial social topic: AIDS. Our general frame is Pragmatic Discourse Analysis (Menéndez 1995)

We analyze a discursive strategy that we called Make a justification of the answer socially not expected.

Our corpus is made of three hundred personal interviews. We asked people the following questions: "Have you made or will you made an HIV test?". We have made a representative selection of and divided them according to sex and age. Then, they were analyzed according the two main options selected: NO PERO (NOT BUT) and NO PORQUE (NOT BECAUSE).

We draw conclusions about the effects of using these options in relation with the topics involved and how people reproduces official and non official propaganda.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo analiza las estrategias discursivas de un género discursivo particular (Bajtín 1982): el de la entrevista. En este caso, la entrevista se lleva a cabo con un cuestionario fijo centrado sobre un tópico específico y socialmente conflictivo: los modos de prevención del SIDA.

El *Análisis pragmático del discurso (APD)*, de aquí en más (Menéndez 1995, 1996) es el marco de esta investigación. Se centra en la reconstrucción analítica de las estrategias discursivas que los hablantes en tanto sujetos (discursivos) ponen en funcionamiento con el objeto de comunicarse.

El APD reconoce como su unidad de análisis la serie discursiva. Compuesta por interacciones que, a su vez, están formadas por discursos particulares.

Un *discurso*, entendido como la unidad básica para este tipo de análisis, se define a partir de un sujeto más un texto. Es decir, cuando el hablante produce un discurso se constituye como sujeto productor de un texto determinado.

Una *interacción* es un intercambio discursivo que es producido en una circunstancia determinada; dos hablantes producen discursos y en ese acto crean las condiciones de esa interacción. En consecuencia, la interacción no está dada sino construida a partir de la actividad comunicativa que los hablantes llevan a cabo. También se caracteriza por la propiedad de la *interdiscursividad*, es decir, las relaciones que mantiene implícita o explícitamente con otros discursos a los que directa o indirectamente cita ya que son su condición de posibilidad (la relación con el concepto bajtiniano de intertextualidad es evidente).

Una *serie discursiva* es un conjunto de interacciones. Es un constructo teórico-analítico que depende fundamentalmente del recorte que lleva a cabo el analista a partir de una serie de características que permiten agrupar las interacciones en función de determinadas características tales como: i) tópico común; ii) identidad de sujeto discursivo; iii) identidad de audiencia o destinatario; iv) identidad de situación interactiva o marco.

Estas características no son mutuamente excluyentes sino que, por el contrario, pueden complementarse (como, a menudo, sucede).

El APD tiene, por lo tanto, una pretensión interpretativa a partir de la descripción y explicación del funcionamiento de las estrategias discursivas dentro del marco de una serie discursiva específica.

Las estrategias discursivas son su principio metodológico. Comprender un discurso es básicamente operar sobre la planificación de las acciones (discursivas) que los sujetos discursivos intentan llevar a cabo. Por esta razón, la interpretación depende de esa comprensión que supone una adecuada descripción y explicación de recursos que conforman las estrategias

Una *estrategia discursiva* puede, entonces, caracterizarse en relación con el fin de la comprensión e interpretación pragmática, como un plan para la ejecución de una secuencia de pasos con el objeto de que el resultado final sea óptimo en relación con los otros usuarios de la lengua. (van Dijk y Kinstch 1983)

Las estrategias discursivas son representaciones globales de los medios que utilizamos para obtener determinado fin; son, en definitiva, modos particulares de combinar recursos para lograr una finalidad de la manera más eficaz posible.

Entendemos por recursos, básicamente, las marcas que permiten analizar una estrategia discursiva; son, básicamente, de dos tipos: a) *gramaticales*: inscriptos en el texto a partir de las distintas marcas léxico-gramaticales; asignan cohesión; b) *pragmático-discursivos*: inscriptos en el sujeto discursivo, en la situación comunicativa y en la serie discursiva; asignan coherencia.

Una estrategia discursiva, entonces, se compone de una combinación de, por lo menos, un recurso gramatical y uno pragmático-discursivo. No es necesario que sea solamente una relación uno a uno, pero no puede dejar de haber uno de cada uno de los tipos mencionados.

Describir esta combinación de recursos es dar cuenta de una planificación discursiva particular. Luego de explicar esa planificación, es posible llevar a cabo una interpretación discursiva de una serie específica en un contexto determinado por la constitución de esa serie.

2 CORPUS

En nuestro caso, la serie discursiva que analizada fue denominada *Reproducción por parte de la población de información institucional y no institucional sobre el SIDA*. Dentro de su amplitud, hemos recortado para esta ocasión una subserie que se relaciona con el grado de conocimiento que la población tiene de la enfermedad. En base a cuestionarios fijos, se llevaron a cabo las entrevistas

cara a cara en la ciudad de Buenos Aires en el segundo semestre de 1998. La serie se conforma de las interacciones de entrevistadores y entrevistados a partir de un cuestionario fijo.

El *corpus* que presentamos está compuesto por trescientas entrevistas. Se entrevistaron ciento cincuenta hombres y ciento cincuenta mujeres y luego se los agrupó por edad de acuerdo con el siguiente corte: de 15 a 25 años, de 26 a 40, de 41 a 55 y de 56 y más. A todos se les hicieron las mismas preguntas. De ese cuestionario hemos seleccionado para el presente trabajo una pregunta y una cantidad representativa de respuestas de cada uno de los grupos etarios.

La pregunta fue: "¿Te/se ha realizado o realizaría alguna vez un test para detectar el virus del H.I.V.?"

La cantidad de respuestas es de cincuenta y una distribuidas de la siguiente manera de acuerdo con el sexo y las edades

<i>Edad</i>	<i>Hombres</i>	<i>Mujeres</i>
15-25	12	05
26-40	07	04
41-55	05	05
56 o más	06	07

Las respuestas fueron grabadas y transcriptas. Se detallan a continuación:

<i>Hombres</i>		
<i>Entrevista nro</i>	<i>Edad</i>	<i>Respuesta</i>
	15-25	
1	15	No, no me hice, pero:: si fuera necesario lo haría, porque sería:: una :: mejor manera de :: digamos estar, e:: al tanto de la enfermedad que puede llegar a tener y::si:: si la detecto, antes de que se desarrolle, se podría, digamos, combatirla
2	15	Humm:: ahora no tengo motivos pero, quizá, en otro momento sí me lo haría
3	16	Cuando tenga edad sí:: : qué se yo
4	18	Eh:: no porque:: o sea no:: nunca tuve relaciones con:: así:: desconocidos:: desconocidosAs: perdón: este:: fue siempre:: generalmente:: me cuidé // si tengo alguna duda:: eh:: el más mínimo :: eh: que tengo: que pueda llega- que puedo llegar a tener SIDA sí me lo haría

5	19	Eh:: no me hice, pero sí, me lo haría/ tengo conocidos que tienen miedo de hacerlo pero:: creo que :: debería hacerlos
6	20	No:: si tuviera alguna relación pienso que sí
7	21	No:: este nunca me realicé un:: un diagnóstico de esos pero lo único que puedo decir que :bueno: cuando me fui :: a los dieciocho años me hicieron la revisión militar y supongo que ahí sí saltaba algo:: y sí sería interesante hacérsela por lo menos:: por lo menos para estar uno tranquilo eh:: de que bueno de que no no es portador del sida no? sobre sobre todo y bueno eso por uno mismo y por los demás:: sin querer uno puede contagiar
8	21	RealizAr no me realicé pero, sí, no tendríamos que hacer: bah tendría que ser obligatorio para todo el mundo
9	21	No prueba no me hice pero:: hacerme me tendría que hacer sí alguna vez, lo creo necesario:: sí me lo haría
10	21	Uhhh.. una vuelta sí:: para:: para un trabajo que tenía y tenía que hacerme entre otros análisis uno de sida y fui y:: me hice y::: bueno, para eso
11	22	No no me lo hice nunca y:: no tendría ningún problema en hacerme lo
12	23	¡bueno, sí creo que es importante:: para hacerse un test sobre el sida! // sobre todo en la sociedad en que vivimos donde el sida cada vez, cada vez está avanzando de forma:: defectiblemente:: acelerada// por eso:: creo que ¡sí! me lo haría
	26-40	
13	29	Sí/ no me lo hago simplemente porque no sé a dónde ir y ese tipo de cosas
14	30	No no me lo hice pero::si sospechara o:: me pareciera que lo tuviera que hacer : lo haría
15	37	M:: nunca me lo hice y:: en realidad e:: quizás e:: es un poco e:: el grueso de la gente que quizás dice ¿por qué me lo haría?: pero:: sinceramente, en este momento no:: no veo por qué me tendría que hacer un un análisis: porque no:: no considero haber estado en

16	37	<p>contacto con Algo que me haya podido e:: hacer dudar de:: de esa condición</p> <p>Me realizaría: no me lo realicé:: hasta el momento pero:: sí, no tendría inconveniente para realizármelo</p>
17	37	No a ver si lo tengo/ NO ni a pAlos
18	38	<p>No no me lo realicé: nunca me realicé este:: en forma directa: tal vez indirectamente sí porqueme han hecho eh al hacer donaciones de sangre::eso actualmente lo hacen así que:: hace un par de años atrás m: indirectamente ahora::: si me haría uno por mi podría específicamente:: y por mi propia volunta:d: no sé:: tendría que dudar</p>
19	39	No:::: nunca:::: sí, cuando mi señora tuvo: iba a tener faMilia se hizo un análisis de :: HIV,entre varios
	41-55	
20	45	<p>Fui a::: una ocasión fui a donar sangre para un familiar y me hicieron el :eh: uno: estudio :: y no me: obviamente no me dijeron nada/ entonces yo fui a preguntar/ me dijeron que estaba todo bien/ o sea que::</p>
21	53	<p>Me lo hice en algún momento: este: que tuve que hacer:inclusive: tuve donar SANGre:: entonces :este: te lo hacen automáticamente:e: así que: no:no: tendría ningún problema en haCERlo</p>
22	53	Sí:: sin ningún problema:: no tendría dificultad en realizarme ningún tipo de estudio
23	53	<p>No:: porque yo creo que es algo:: muy personal y si uno realmente no tiene una vida prOMIScua ni ningún tipo de dudas al respecto:: ecir no veo por qué:: se lo tenga que hacer::Ecir ni siquiera es obligatorio para la gente ¿no?:: esas son cosas personales</p>
24	55	<p>No le tengo miedo: al contrario:: debería hacer: debería habermelo hecho y no he tenido la valentía: digamos: de:: de hacermelo a propósito de eso:: pero hoy en día los test no se realizan sino directamente cuando le extraen sangre a uno:: directamente lo le informan si tiene:: algún grado de::</p>

	56 más	
25	58	No, no me lo realicé:: pero no tendría inconveniente en hacerlo, no tengo ningún prejuicio sobre eso
26	65	No, todavía, no lo he hecho/ No por miedo sino porque me pareció que no: que me he cuidado bien y que no tengo la opción de ir a ver a --:pero si lo tendría que hacer lo haría igual como medida de prevención.
27	68	Sí, por supuesto, yo que creo que tendría que ser obligatOrio uno de los tantos:: test que:: se tendría que hacer toda la población en cuanto no HAY una:: posibilidad de dividir la población según:: la:: el grado de contaminación que haya
28	68	NO : nunca: pero siempre me hice este:: análisis de sangre e: chequeo general:: y todos me dieron buenos resultados
29	73	No / yo pienso que no / refiriéndose a mi persona: pienso que no
30	78	Yo no: no me hice nunca nada:: porque:: si yo me mantengo bien:: no no hago nada porque no::no sé nunca lo hice porque:: he hecho las cosas bien en mi vida:: pero yo conozco que la juventud que hay ahora toda van toman: se ponen borrachos: hacen CUALQUIER BARBARIDAD:: entonces ahí viene el sida

<i>Mujeres</i>		
<i>Entrevista nro.</i>	<i>Edad</i>	<i>Respuesta</i>
	15 a 25	
1	16	No no pero:: el día en que tenga pareja:: y todo me lo voy a hacer
2	18	No, no pero debería hacérmelo
3	19	no no me lo realicé porque estoy segura de con quien estoy de que qu no me hice ninguna transfusión de sangre
4	21	Específicamente habérmelo hecho no/ lo que me acuerdo es una vez que :: me sacaron sangre y de paso me lo hicieron pero no:: no específicamente

5	22	No no me lo realicé pero sí si lo haría
	26-40	
6	27	Bueno... me van a hacer ahora y sí me lo hago
7	30	No no me lo hice pero si me ten- lo tendría que hacer no:: tendría:: mucho drama
8	39	Y::no sé/en realidad sí de estúpida de miedo pero:: sé:: y si me lo dianno- si me lo mandan si me lo ord en una orden médica qué se yo una cosa así
9	40	Sí creo que para mi último :: con mi último parto ahí me lo hicieron, un análisis de sangre
	41-55	
10	41	No me lo realicé directamente pero me lo hicieron:: cuando doné sangre
11	42	Solamente para/cuando doné sangre
12	47	No no me realicé pero sí me realizaría, me lo haría
13	48	Yo me sometí varias veces / no lo busqué/ fue por un... por este:: por chequeos:: prelaborales este::pero me alegré que me los hicieran eh..estar segura de que, por más que estaba convencida de que no tenía posibilidades de haber contraído la enfermedad, estar absolutamente convencida de que no la había contraído
14	54	No, nunca me hice ningún test/ quizás este:: un poco de miedo también ¿no? o sea este:: prefiero no saberlo (risas)
	55 más	
15	58	¿quién? ¿yo? soy un poco cobarde / posiblemente no lo haría / no lo haría por cobardía pero si lo tuviera que hacer lo haría
16	58	No yo no yo a esta altura de mi vida no/ toda la vida tuve una pareja estable
17	66	No pienso que:: lo del sida no me hice pero lo teng- tengo bien ubicado
18	66	No:: no:: porque la edá que tengo no creo que haiga necesidá ¿no?
19	68	No no me lo haría/no/no tengo dudas de tener alguna ¿viste? qué se yo me hayan dado san-

20	69	gre en ningún momento si me lo haria pero como no hubo circunstancias así
21	80	No porque soy muy viejita Y para qué si yo soy viuda ¿qué me venís a preguntar? Yo soy viuda/ ya ya no corro más/ yo no corro más

3. UNA ESTRATEGIA PARTICULAR: SU ANÁLISIS

La estrategia analizada fue denominada: *Justificar la respuesta socialmente (=idealmente) no-esperable*.

Esta estrategia, como su nombre lo indica, opera sobre la justificación a partir de una de las opciones que los hablantes tienen cuando enfrentan una pregunta directa y conflictiva. Importa, en este caso en particular, la direccionalidad que ellos dan a sus respuesta para analizar su justificación. De las dos opciones posibles, la afirmativa y la negativa, la última era, sin duda, la más productiva para los efectos del presente análisis ya que esta opción pone al hablante en una situación de exposición máxima; por lo tanto, se ve obligado a justificar necesariamente su negativa. Actúan sobre él/ella supuestos cognitivo-sociales (Sperber y Wilson 1986) que pueden esquematizarse de la siguiente manera:

1. El test de HIV debe realizarse obligatoriamente por prevención (más allá de las disposiciones legales);
2. La enfermedad que el test de HIV analiza tiene repercusiones sociales negativas que exceden ampliamente las de una enfermedad tradicional;
3. El HIV es una enfermedad que está ligada a conductas marginales.
4. El HIV es una enfermedad que uno contrae por practicar este tipo de conductas;
5. Uno es responsable, en gran medida sino en toda, de contraer la enfermedad.

La posibilidad del tener SIDA, en consecuencia, excluye al hablante de ser un simple enfermo. Sabe que, por las características de la enfermedad, puede convertirse en un marginado social. La simple posibilidad de estar en contacto con la enfermedad, aunque no sea más que en su etapa preventiva, provoca en el hablante un rechazo primario que luego, en sus respuestas, tratará de justificar.

De este modo, se analizan los diferentes grados de reproducción que los hablantes hacen de los discursos socialmente legitimados sobre la enfermedad como, por ejemplo, el de la propaganda oficial y no oficial. Los discursos particulares son, justamente, el elemento clave para la reconstrucción analítica de cómo representan en su discurso particular los discursos que la sociedad

legítima por distintos medios. (para el análisis de la propaganda oficial y no oficial ver Menéndez 1999 y Menéndez y Noblía 1999)

Nos hemos centrado en estas respuestas, que calificamos de no-esperables socialmente, porque en ellas encontramos la representación de los supuestos que los hablantes manejan y activan cuando se ven expuestos a una pregunta puntual e incómoda. Esta activación permite reconstruir el tipo de conocimiento que ellos tienen almacenado a partir de su producción discursiva. Las calificamos como no-esperables socialmente en términos ideales ya que si bien no es lo que se debería esperar es, efectivamente, lo que se produce. De ahí la idealidad que supone la característica “no-esperable” a la que aludimos.

La estrategia como hemos dicho, se constituye a partir de la combinación de los recursos gramaticales y pragmático-discursivos.

Los primeros permiten organizar estas respuestas en dos grupos alrededor del tipo de conector que utilicen los entrevistados. Un primer grupo plantea su discurso a partir del conector adversativo PERO; el otro a partir del conector PORQUE. La utilización de uno u otro conector permiten fijar dos estructuras básicas:

- a) *NO PERO*
- b) *NO PORQUE*

Las justificaciones tienen un margen de variación. Veremos las características de cada uno de los subgrupos definidos por la estructura básica de justificación que eligen para poner en funcionamiento la estrategia.

Estos recursos gramaticales que se combinan con pragmático-discursivos: los supuestos que tanto entrevistador y entrevistado deben manejar para que la interacción siga su curso.

Los supuestos permiten establecer una topicalización sobre la que las respuestas se agrupan. Esta topicalización representa las áreas conceptuales de supuestos que los entrevistados activan a partir de la pregunta realizada. Su distribución en el *corpus* es la siguiente: (los números debajo de cada uno de los tópicos remiten a los de las entrevistas transcriptas)

Tabla 1. Distribución de tópicos en función de sexo y edades

TÓPICOS <i>Hombres</i>	<i>Generalidad</i>	<i>Sexualidad</i>	<i>Sangre</i>	<i>Miedo</i>	<i>Edad</i>	<i>Parto</i>	<i>Tra- bajo</i>	<i>Infor- mación</i>
15-25	1,2,5,8, 11,12	4,6,9			3			
26-40	14,16	15	18	17		19		13
41-54	22	23	20, 22, 24					
55 más	25, 27, 29	26, 30	28					

TÓPICOS <i>Mujeres</i>	<i>Generalidad</i>	<i>Sexualidad</i>	<i>Sangre</i>	<i>Miedo</i>	<i>Edad</i>	<i>Parto</i>	<i>Tra- bajo</i>	<i>Infor- mación</i>
15-25	2,5	1,3	3,4					
26-40	6,7			8		9		
41-54	12	10,11		14			13	
55 más	17	16,21	19	15	18,20			

A) NO PERO

Esta estructura base sirve para justificar la respuesta apelando a distintos temas que se relacionan con la manera de enfrentar la posibilidad de entrar en contacto con la enfermedad.

Los tópicos a los que los hablantes se refieren utilizando esta estructura aparecen en el cuadro siguiente:

Tabla 2: Distribución de la estructura «no pero(si)»

TÓPICOS	<i>Generalidad</i>	<i>Sexualidad</i>	<i>Sangre</i>	<i>Miedo</i>	<i>Trabajo</i>
<i>Hombres</i>					
15-25	1,2,8,11	4,6,9			
26-40		15			
41-54			24		
55 más		26, 30	28		
<i>Mujeres</i>					
15-25	2, 5	1	4		
26-40	6, 7			8	
41-54	12	10			13
55 más	17		19		

Este recurso permite que los sujetos discursivos interactúan creando una comunicación basada directamente en los supuestos que el entrevistador quiera entender y deba reponer para continuar la interacción.

La *generalidad* como tópico preferido en tanto elemento de justificación pone en evidencia los conflictos que esta enfermedad provoca. Esto se hace más evidente aún cuando de lo que está hablando no es de la enfermedad en sí sino de un simple examen que permita descartarla o detectarla.

Otro de los tópicos recurrentes en forma explícita es la *sexualidad*. El SIDA ha sido y sigue siendo considerado, fundamentalmente, una enfermedad de transmisión sexual y de una sexualidad socialmente minoritaria, problemática y jurídicamente penalizada.

Sin embargo, la tendencia a considerarla una enfermedad que no afecta a ninguna orientación sexual crece cada día más. El *corpus* es representativo al respecto. Y es importante que se compare la aparición del tópico *sangre* con una frecuencia similar.

Las respuestas en relación con la estructura mencionada activan los supuestos de tres tópicos concretos que permiten analizar el alcance que la población hace de la propaganda acerca de la enfermedad. Dos de esos tópicos

han sido, con distintos grados de énfasis, objeto de la propaganda oficial y no oficial (Menéndez 1999, Menéndez y Noblía 1999).

El discurso de la población ubica casi en un mismo plano los tópicos sexualidad y sangre ya que permite ver el grado de conciencia que se tiene acerca de dos vías de contagio principales y que no han siempre tenido la misma difusión en las campañas de prevención.

b) No PORQUE

Esta segunda estructura dominante en el discurso de los entrevistados les permite exponer con mayor precisión las razones por las que deberían haberse hecho o no el examen. Y los supuestos, por consiguiente, pueden alcanzar un mayor grado de precisión y restricción.

Tabla Nro. 3: Distribución de la estructura "no porque"

TÓPICOS	Sexualidad	Edad	Trabajo
<i>Hombres</i>			
41-54	23		
55 más	26,30		
<i>Mujeres</i>			
15-25	3		
41-54			13
55 más	16	18,20	

En este caso, es particularmente notorio que cuando los entrevistados justifican sus respuestas negativas lo hacen preferentemente en relación con el tópico *sexualidad*. Acá sí se manifiesta el predominio de la propaganda de la enfermedad como una enfermedad casi exclusivamente centrada en las relaciones sexuales. En segundo término aparece el tópico *edad* que también está en relación con la sexualidad y, por último, *el trabajo*.

CONCLUSIONES

Hemos abordado desde una perspectiva pragmática (Verschueren 1995) una estrategia discursiva a partir de los diferentes recursos que la conforman.

Hemos analizado los recursos que conforman una de las estrategias discursivas que la población utiliza para justificar su negativa a hacerse un test que permita detectar si tiene o no el virus del HIV.

Hemos mostrado, en definitiva, que un tratamiento estratégico es, desde el punto de vista que sostenemos, básico para justificar una interpretación discursiva.

OBRAS CITADAS

- AUSTIN, J. L. 1962. *How to do things with words*. London, Clarendon Press.
- BAJTIN, M. 1982. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- BROWN, P. Y LEVINSON, S. 1987. *Politeness*. Cambridge, CUP.
- GUMPERZ, J. 1982. *Discourse strategies*. Cambridge, CUP.
- HALLIDAY, M. 1985. *An Introduction to Functional Grammar*. London, Edward Arnold.
- HALLIDAY, M. & HASAN, R. 1976. *Cohesion in English*. London, Longman.
- MENÉNDEZ, S. M. 1995. El análisis pragmático del discurso. En: S.M.Menéndez (ed.) *Cuadernos de Lingüística Nro. 1 : Análisis pragmático del discurso: perspectivas, métodos y alcances*. Buenos Aires, SIM, 1-15.
- _____. 1998. Léxico y estrategias discursivas: un enfoque socio-cognitivo. En José Luis Cifuentes Honrubia (ed.) *Estudios de lingüística cognitiva I*. Alicante: Universidad de Alicante, 137-147.
- _____. 1999. El discurso gubernamental y no gubernamental de la propaganda del SIDA. Un enfoque pragmático-discursivo. *Actas del III Coloquio Latinoamericano de Estudios del Discurso*. Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso. Santiago de Chile, (en prensa).
- MENÉNDEZ, S. M. Y NOBLIA, M. V. La propaganda del SIDA: cómo los procesos permiten constituir estrategias discursivas. *Actas del III Coloquio Latinoamericano de Estudios del Discurso*. Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso. Santiago de Chile, (en prensa).
- SPERBER, D. Y WILSON, D. 1986. *Relevance*. Harvard, Harvard University Press.
- VAN DIJK, T. & KINSTCH, W. 1983. *Strategies for discourse comprehension*. New York, Academic Press.
- VERSCHUEREN, J. 1995. «The pragmatic perspective.» En J.Verschueren, J. Östman y J. Blommaert (eds.) *Handbook of pragmatics. Manual*. Amsterdam: Benjamins.

SALVIO MARTÍN MENÉNDEZ

GÉNEROS DISCURSIVOS Y SUS MEDIOS DE PRODUCCIÓN EN LA COMUNICACIÓN MEDIADA POR COMPUTADORAS

“...en el amor no hay nada tan difícil como escribir lo que no se siente. Quiero decir escribirlo de un modo verosímil: no porque no se sirva uno de los mismos términos; sino porque no se coordinan lo mismo, o más bien porque se coordinan y basta eso. Volved a leer vuestra carta: el orden mismo que en ella reina os denuncia a cada frase.”

(Carta de Madame de Merteuil a Valmont.)

Las amistades Peligrosas.

Choderlos de Laclos

1. INTRODUCCIÓN*

Desde fines de la década de los ochenta, Internet es utilizada por millones de personas en todo el mundo; en la Argentina, esta tecnología recién ingresó al mercado de servicios a mediados de la década de los '90. Desde hace ya un tiempo, los discursos que hacen referencia a Internet han ocupado un lugar central no sólo en el ámbito científico-tecnológico sino también en el político, económico y en el de la vida cotidiana. De ello da cuenta la explosión de publicaciones que circulan sobre el fenómeno y el lugar que le otorgan los Medios de Comunicación. Aunque su crecimiento sea progresivo, estos nuevos modos de comunicación aún no se hallan plenamente extendidos.

Una característica fundamental de esta red, que conecta a miles de personas de todo el mundo, es su naturaleza discursiva: Internet está constituida por textos que circulan electrónicamente, desde el hipertexto de la Web hasta los mensajes que cotidianamente intercambian miles de personas. Este rasgo esencial lo convierte en un objeto particularmente interesante para los estudios del lenguaje.

* Agradezco los comentarios de María Laura Pardo, Martín Menéndez, Alicia Carrizo y muy especialmente a Sergio Baur.

Hay que considerar que la aparición de este nuevo fenómeno discursivo permite y obliga a reflexionar sobre él, a la vez que ofrece una nueva perspectiva sobre los ya existentes. Este es el punto de partida del presente trabajo: analizar de qué modo las nuevas tecnologías, al potenciar o desarrollar determinados géneros discursivos (Bajtín, 1990), permiten considerar cuestiones lingüísticas desde otro punto de vista. En este caso particular, me propongo analizar las relaciones entre ciertos géneros discursivos y sus medios de producción.

En un corpus constituidos por una serie de *e-mails* y de *chats* (mensajes y conversaciones escritos que se intercambian vía computadoras, en Internet), analizaré los vínculos existentes entre un género discursivo particular, la conversación, y su medio “natural” de realización, la oralidad. El propósito de este análisis es demostrar que ciertos rasgos que caracterizan a la conversación y cuyo origen era atribuido a la oralidad, permanecen aun cuando el intercambio no se realice por este medio - y que este hecho no se debe a un caso de hibridación (Pardo, 1996)-. Esta disociación entre conversación y oralidad permite desvincular al género de su canal o de su medio de realización; tales rasgos, entonces no provendrían de la oralidad sino que serían propios de los textos conversacionales, responderían a su naturaleza genérica.

2. CORPUS*

Si uno de los rasgos más importantes de la conversación es la sincronía (la presencia simultánea de los interlocutores en la interacción) que colabora no sólo en la coordinación de los turnos por parte de los participantes (Carranza, 1997), sino también porque permite llevar a cabo el *feedback* (retroalimentación) que garantiza el control sobre la interpretación de lo que se va diciendo (Traxler y Gernsbacher, 1995), es importante seleccionar un corpus que contemple textos que tenga dicha particularidad y textos que no la posean. Si además, estos textos tienen la particularidad de ser escritos y no orales se podrá reconocer por contraste si los rasgos que definen a la conversación como género discursivo, provienen de un medio particular y son reductibles, exclusivamente, al intercambio sincrónico y cara a cara. En virtud de lo propuesto, el corpus de textos analizados está compuesto por una serie de *e-mails* (mensajes escritos y asincrónicos) y por otra serie conformada por *chats* (conversaciones escritas y sincrónicas), de los que se han seleccionado sólo dos casos a modo de ejemplos.

* El corpus ha sido reproducido fielmente. Con el fin de no alterar los datos se conservan los errores ortográficos, de tipeo y las marcas gráficas que los hablantes hayan realizado.

3. EL E-MAIL Y LA CHAT

Se puede definir al *e-mail* simplemente un como mensaje escrito que circula y se intercambia asincrónicamente. Fue la filiación a la materialidad de su canal de transmisión (el *correo electrónico*) lo que lo ligó al género epistolar. Estos mensajes ya no se imprimen en papel, son electrónicos; su soporte material ha cambiado, son bytes de información que las personas intercambian a través de sus computadoras. Estos textos que se visualizan en una pantalla son los que permiten este eficaz modo de comunicación, una de las herramientas de *Internet* más extendidas.

A diferencia del *e-mail*, las *chats* son textos que se intercambian sincrónicamente. Podemos definirlos, simplemente, como conversaciones espontáneas pero escritas. No cuentan con los signos paralingüísticos ni con la presencia física del interlocutor, pero sí, con la dinámica de la oralidad, el marco de una conversación, su estructura, la sincronidad y el control de los hablantes sobre la interacción. Es escrita pero debido a inmediatez del intercambio no puede, como ocurre con otro tipo de texto escrito, realizar el proceso de corrección y corrección previa a su enunciación y, sin embargo, la escritura colabora con el control interaccional y discursivo. La chat al ser escrita puede ser guardada como texto; esto les permite a los participantes, tener presente lo dicho y controlar su interpretación. Por último, en este tipo de intercambio, el escritor se asume como hablante y las reglas del juego son las de una conversación común (Noblia, 2000a).

Es importante aclarar que tanto el *e-mail* como la *chat*, tienen lugar en un contexto específico que es Internet. Es decir, una red formada por un conjunto de computadoras conectadas entre sí con el objetivo de compartir recursos e información.

4. LA CONVERSACIÓN Y LA ORALIDAD

En la conversación los hablantes no sólo demuestran su competencia comunicativa (Hymes 1972) sino también los procedimientos empleados para la construcción de un orden social (Schiffrin 1988). Para esta investigadora, trabajar con la conversación plantea un problema teórico permanente: el que se da en la relación entre la conversación como práctica lingüística y a la vez como interacción social. La primera se refiere estrictamente al uso del lenguaje, y la segunda apunta al hecho de que las palabras y las construcciones no pueden por sí solas constituir una conversación al margen de contextos sociales e interpretativos que constantemente surgen. Es decir, la conversación es una unidad lingüística de análisis y una herramienta a través de la que se construyen socialmente identidades y relaciones.

Podríamos definir a la conversación teniendo en cuenta los siguientes ejes con los que se la asocia: la dicotomía oralidad-escritura, la relación hablante-oyente y la estructura de la conversación (Schiffrin 1988). Podemos agrupar estos enfoques en dos: por un lado, los que se centran exclusivamente en las manifestaciones verbales y, por otro, los que conciben las manifestaciones verbales como reflejo de las intenciones y estrategias de los hablantes.

Dentro del primer grupo, se ubicaría la propuesta de la Etnometodología. Los sociólogos, Sacks, Schegloff y Jefferson (1974) realizan una descripción sistemática de la conversación y la caracterizan por estar organizada a partir de la alternancia de turnos y los pares de adyacencia (a los que Schiffrin reformula y denomina *pares dialógicos* revalorizando la estructura dialógica por sobre la secuenciación lineal y porque su relación interna mantiene unidas sus partes sean cuales fueren las otras conexiones presentes en la conversación que los contiene. Esta propuesta permite considerar los casos en los que la posición adyacente de los pares no se da, pero sí su relación). Los etnometodólogos consideran que en esta articulación sincronizada de turnos de habla, que los hablantes respetan y que evita las superposiciones, se encuentra el principio de economía que regula la conversación. Esta organización de la toma de turnos administrada por los participantes, que se suponía universal, fue cuestionada por otros estudios que demostraron que no lo es, que es culturalmente dependiente (Levinson 1983; Pomeranz y Fehr, 1997).

Dentro del segundo grupo, se ubican a las líneas que se proponen describir y explicar los procesos por medio de los que los participantes de una conversación crean significados compartidos y llevan a cabo acciones contextualizadas.

En primer lugar, el enfoque pragmático de la conversación; su referente sería P. Grice (1975) quien considera la conversación un evento racional, cooperativo, dirigido a conseguir objetivos comunes. Este enfoque propone un mecanismo poderoso para dar cuenta de qué modo lo que los hablantes dicen supera el significado literal. Es decir, en toda conversación subyace un principio de cooperación que autoriza razonamientos inferenciales.

En segundo lugar, el enfoque de Labov y Fanshel (1977) para quienes la base de la coherencia de los enunciados adyacentes está en un conjunto de reglas subyacentes. Es decir, los enunciados pueden ser interpretados como coherentes en la medida en que se capten las acciones y significados implícitos en ellos. Esto significa que el hablante y el oyente compartan esquemas interpretativos subyacentes que van a ser pertinentes para la interpretación de un mensaje por el uso de una serie de recursos verbales y no verbales.

Por último, Gumperz (1982) para quien el significado comunicativo se logra por medio de la interpretación de una serie de claves o indicadores que contextualizan los mensajes. Por medio de esas claves, el oyente infiere las estrategias e intenciones que tuvo el hablante. Estas indicaciones no sólo señalan

el contexto interpretativo en el que pueden inferirse las intenciones de los hablantes, sino que lo crean.

Es importante agregar, también, el aporte de la propuesta de Brown y Levinson (1987) sobre la *cortesía*, que es importante a la hora de dar cuenta de este tipo de interacción.

Tampoco puede dejar de mencionarse la teoría de los Actos de Habla para dar cuenta de la organización discursiva de la conversación, siempre que se plantee los actos de habla en el marco de una interacción, es decir, si se los presenta como actos lingüísticos contextualizados, en los que los significados y las acciones se construyen conjuntamente y se localizan en la conversación. La teoría de los Actos de Habla, basada fundamentalmente en el trabajo de Austin (1962), retomado por Habermas (1981) y Searle (1986), plantea al lenguaje en términos de actos comunicativos. En cada emisión lingüística uno puede reconocer no sólo la expresión de un contenido determinado sino también lo que el hablante está haciendo con esa expresión: si ese contenido es una pregunta o un pedido, por ejemplo. Esos actos de habla serían las unidades básicas de la comunicación humana. Estas unidades que se realizarían estructuralmente en secuencias de pares, como los que se dan entre pregunta-respuesta, saludo-saludo, oferta-aceptación, etc.

Un aspecto relacionado directamente con la conversación es el de la oralidad. Y es muy importante plantearlo en este caso porque la Comunicación Mediada por Computadora (CMC) obliga a revisarlo. Específicamente la dicotomía oralidad/escritura requiere ser reconsiderada desde la perspectiva de estas nuevas formas de comunicación. Por mucho tiempo, los límites que separaban a la oralidad de la escritura estuvieron firmemente establecidos y parecía que estas opciones permitían o se asociaban a ciertas formas de pensamiento. Ong (1987) relaciona la escritura con la posibilidad del pensamiento analítico. Para Cassany (1988), esta dicotomía se establece a partir de diferencias que podrían establecerse en tres dimensiones: contextuales, textuales e ideológicas. Las contextuales se refieren a los canales, que al ser diferentes, afectan las relaciones interpersonales (la espontaneidad, el control sobre lo dicho, a la persistencia del mensaje y los rasgos paralingüísticos como la entonación, gesticulación, movimientos, rasgos físicos). Las textuales suponen que la oralidad presenta una gramática mucho más compleja. Esto se vería justificado en: a) la coherencia y la cohesión: la oralidad jerarquiza la información de un modo distinto, pueden tratarse varios temas al mismo tiempo, la unidad de la información está dada como grupo tonal y aparecen las referencias exofóricas; b) en el nivel morfosintáctico: el predominio de oraciones simples (más coordinadas que subordinadas), el uso de pocos pronombres relativos, elipsis frecuentes; c) lexicales: onomatopeyas, muletillas, frases hechas, repeticiones. Yates (1996), fundamenta la distinción en que los modos de producción y consumo son diferentes. El habla (*speech*) es producida en el

momento y pretende ser incorporada, escuchada con esa misma dinámica. La escritura es estática, en tanto es producida en los tiempos que establece el escritor y puede ser consumida, leída, en los tiempos que establece el lector. La oralidad es sincrónica, en tanto se produce y se consume en un mismo tiempo, la escritura es asincrónica, en tanto hay una diferencia temporal entre su producción y su recepción. La escritura, en cambio tiene las ventajas de un control sobre lo que se dice pero no sobre lo que se interpreta (la ausencia de ese contexto, de los participantes, de los rasgos paralingüísticos y prosódicos y la asincronía no le permiten al escritor controlar qué va a interpretar el lector). En el habla la interacción es directa, en la escritura no. Por último, H.Calsamiglia y A. Tusón (1999), consideran a la conversación espontánea como *la forma primera, primaria y universal de realización de la oralidad*. Una de las distinciones que realizan es la de la situación particular de enunciación, de cada uno de estos medios. En la oralidad se caracteriza por la participación simultánea de los interlocutores, por su presencia simultánea, por compartir espacio y tiempo. Los interlocutores participan cara a cara y activan, construyen y negocian una relación interpersonal basada en sus características psicosociales. Por otro lado, fundamentalmente los discursos orales son dialogales. En la escritura, la situación de enunciación prototípica se caracteriza por la actuación independiente y autónoma de las personas a través de un texto. La comunicación se da *in absentia*: el momento y el lugar de la escritura no coinciden con los de la lectura. Es una interacción diferida. A su vez, el rasgo particular de la escritura es su naturaleza monologal: por esto los discursos orales monologales (conferencias, clases magistrales o discursos) tienen como soporte textos escritos.

5. ANÁLISIS DEL CORPUS

La exposición del análisis de los textos se llevará a cabo tomando cada mensaje como una emisión. Con el fin de organizar la exposición, las letras permiten identificar cuál es el mensaje en cuestión y los números, remiten a fragmentos dentro del mensaje a los que se hace alusión en cada caso.*

Caso 1: el e-mail

A

1 From: "S B" <sb@xxxx.com.ar>

2 To: js@xxxx.com.ar

3 Subject: FW: EL VIERNES TE ENTREGO TE PARECE?

4 Date: 17miér. 12:43

5 Me parece. Los espero con los cheques.

* El corpus es reproducido textualmente. Con el fin de no alterar los datos se mantienen los errores de ortografía y tipeo.

B 1 >>>>From: "JS" <js@xxx.com.ar>
2 >>>>To: SB <sb@xxx.com.ar>
3 >>>>Subject: EL VIERNES TE ENTREGO TE PARECE?
4 >>>>Date: 17miér. 09:14

C 1 >>>>From: "JS" <js@xxx.com.ar>
2 >>>>To: SB <sb@xxx.com.ar>
3 >>>>Subject: Re: Aqui Cybernauta
4 >>>>Date: 16mart. 20:53
5 >>>>deuda total=\$4745(te faltan facturas)
6 >>>>compra =\$8095 final
C 7 >>>>menos cheque de \$2600 a diciembre (trata antes del 20/12)
8 >>>>saldo total=\$10240.- a pagar en 6 cheques a partir del 10/1 de
9 >>>> \$1900.-esta es la cuenta final si estas de acuerdo mandame un
ok
10 >>>> y empezamos a armar el EQUIPAZO!!!!!!
11 >>>>un abrazo

D 1 >>>>From: "JS" <js@xxx.com.ar>
2 >>>>To: SB <sb@xxx.com.ar>
3 >>>>Subject: Re: Aqui Cybernauta
4 >>>>Date: 16mart. 14:55
5 >>>>6 * \$1900.-

E 1 >>>>From: "SB" <sb@xxx.com.ar>
2 >>>>To: js@xxx.com.ar
3 >>>>Subject: FW: Aqui Cybernauta
4 >>>>Date: Tue, Nov 16, 1999, 14:42
5 >>>> Se agradece. 2.600 de insumos antes de fin de año y 6 a partir
del
6 >>>> 10/1 de cuanto?

F 1 >>>>From: "JS" <js@xxx.com.ar>
2 >>>> To: SB <sb@xxx.com.ar>
3 >>>> Subject: Re: Aqui Cybernauta
4 >>>> Date: 16mart. 07:39
5 >>>> OK \$2600 CHEQUE ANTES DE FIN DE AÑO Y EL
RESTO LO
6 >>>> METEMOS CON LOS 6 CHEQUES
7 >>>> ASI CERRAMOS Y NO OBSTACULIZO.AHI SI?

G 1 >>>>From: "SB" <sb@xxx.com.ar>
2 >>>>To: js@xxx.com.ar
3 >>>>Subject: FW: Aqui Cybernauta
4 >>>>Date: Mon, Nov 15, 1999, 22:47
5 >>>> Te confirmo que en nuestros listados tenemos 4062.59.

Carolina

6 >>>> los va a llamar para ver si nos falta alguna factura asi podemos

7 >>>> seguir adelante. De todas maneras, no obstaculicemos S., no

8 >>>>obstaculicemos.

H 1 >>>>From: "J S" <js@xxxx.com.ar>
 2 >>>> To: S B <sb@xxxx.com.ar>
 3 >>>> Subject: Re: Aqui Cybernauta
 4 >>>> Date: 15lun. 17:02
 5 >>>> NECESITO PRIMERO QUE ME LIQUIDES LA CUENTA QUE A MI
 6 >>>> ME DA MAS ES DE \$4750, Y LA OPERACION NO HAY PROBLEMA
 7 >>>> A PARTIR DEL 10/1 EN 5 PAGOS DE \$1765.-
 8 >>>> PERO EN LA CTA CTE HAY COSAS DE 90 DIAS Y NO PUEDO
 9 >>>>MANDARLA TAN ADELANTE.
 10 >>>> HACE UN ESFUERZO

I 1 >>>>From: "S B" <sb@xxxx.com.ar>
 2 >>>>To: js@xxxx.com.ar
 3 >>>>Subject: FW: Aqui Cybernauta
 4 >>>>Date: Mon, Nov 15, 1999, 16:38
 5 >>>> Podrias considerar esto?. Mi ultimo cheque con vos cae el 10/12 y es
 6 >>>> por 1.711. Mi primer cheque podria ser para el 10/1. Siendo asi
 7 >>>> decime cuando podria contar con el equipo y como quedarian las
 8 >>>> cuotas. Esa seria la opcion 1. La 2 comienza igual pero quisiera que
 9 >>>> me incluyeras los 4062,59 que tengo en mi cuenta de insumos.
 Si
 10 >>>> me incluis esto ultimo puedo tener mas plazo?.Gracias.

J 1 >>>> From: "J S" <js@xxxx.com.ar>
 2 >>>> To: S B <sb@xxxx.com.ar>
 3 >>>> Subject: Re: Aqui Cybernauta
 4 >>>> Date: 15lun. 08:02
 5 >>>> OK.
 6 >>>> G4/450 MHZ
 7 >>>> DEBE SER 384 MB RAM
 8 >>>> DISCO DE 27 GYGAS
 9 >>>> DVD RAM,ZIP,MODEM,TECLADO Y MOSE
 10 >>>> \$4.790+IVA
 11 >>>> MONITOR 21" APPLE STUDIO GRAFITO
 12 >>>> \$1.900+IVA

13 >>> 5 PAGOS DE \$1765.-FINAL CON IVA.

14 >>> UN ABRAZO.

 K 1 >>>>From: "S B" <sb@xxx.com.ar>
 2 >>>>To: js@xxx.com.ar
 3 >>>>Subject: *Aqui Cybernauta*
 4 >>>>Date: Fri, Nov 12, 1999, 21:40
 5 >>>> J.: Podrias enviarme estos costos?. G4 450mhz 356MB
 monitor de
 6 >>>> 21 (que alternativas tengo ya que no me recomendas los
 flat?) Si
 7 >>>> podés haceme un plan de pagos, mis cheques son buenos pero
 8 >>>> necesito pedal. Saludos, S.

 L 1 >>>>From: "JS" <js@xxx.com.ar>
 2 >>>>To: S B <sb@xxx.com.ar>
 3 >>>>Subject: *Re: Muy bueno lo suyo*
 4 >>>>Date: 12vier. 14:37
 5 >>>>FLAT = CARISIMO = \$1500+IVA NO EXISTE ESE
 PRECIO NO LO
 6 >>>>COMPRES NUNCA.
 7 >>>>FINANCIACION PEDI LO QUE QUIERAS SIN ZAFARTE
 MUCHO.
 8 >>>>UN ABRAZO
 9 >>>>PD=ME ALEGRA MUCHO QUE ENTRES EN LA ERA
 DE LOS
 10>>>> CYBERNAUTAS.

 LL 1 >>>> From: "S B" <sb@xxx.com.ar>
 2 >>>> To: js@xxx.com.ar
 3>>>> Subject: *Muy bueno lo suyo*
 4 >>>> Date: 12vier. 16:53
 5 >>>> Gracias por los precios, el de la G4 lo estudiaremos con
 Martin y el
 6 >>>> de la Ibook con mi conciencia.Estuve afuera y vi los
 monitores
 7 >>>> flat.Tenes algo?.Costos?. La idea es paulatinamente evitar
 los
 8 >>>> cajones. Sigue la politica de no financiacion? Saludos.

 M 1 >>>>From: "JS" <js@xxx.com.ar>
 2 >>>>To: sb@xxx.com.ar
 3 >>>>Subject: *ESTIMADO PASO A DETALLARTE*
 4 >>>>Date: 12vier. 13:44
 5 >>>>POWER G4/350 MHZ
 6 >>>> 64MB
 7 >>>>10 GYGAS

8 >>>>CD 32X
 9 >>>>MODEM
 10 >>>>TECLADO Y MOUSE
 11 >>>>\$1980+IVA
 12 >>>>MONITOR 17 APPLE
 13 >>>>\$650+IVA
 14 >>>>RAM ADICIONAL CADA 128MB
 15 >>>>\$279+IVA
 16 >>>>PLACA SCSI
 17 >>>>\$100+IVA
 18 >>>> ZIP INTERNO
 19 >>>>\$145+IVA
 20 >>>>IBOOK ESPECTACULAR
 21 >>>>96 MB RAM
 22 >>>>DISCO DE 3.2
 23 >>>>CD 32 X
 24 >>>>\$2200+IVA
 25 >>>>AVISAME SI NECESITAS OTRO PRECIO
 26 >>>>UN ABRAZO

N 1 >>>>From: "SB" <sb@xxxx.com.ar>
 2 >>>>To: info@xxxx.com.ar
 3 >>>>Subject: Para Seife
 4 >>>>Date: 12vier. 12:32
 5 >>>>Hola J.:
 6 >>>>Recibiste ya Ibook y G4. Me contestas junto con precios de
 7 >>>>tenerlos? Gracias. Saludos. S.

Este primer caso, es un texto constituido por una serie de diez mensajes sucesivamente reenviados, así lo van indicando las pinzas (>) que anteceden cada emisión. Este tipo de *e-mail* se caracteriza por mantener sus antecedentes; cada mensaje enviado conserva los mensajes anteriores. Su dinámica puede apreciarse en el proceso de lectura que impone: para comprender esta secuencia de textos se debe ir hacia atrás, en el encadenamiento que va del último al primer mensaje emitido de la serie, que es el último. Esta dificultad no se plantea en el momento de la interacción ya que lo nuevo al ser colocado en primer lugar facilita y economiza el proceso de recepción. Si uno toma el último mensaje como un texto independiente de los demás, puede considerar a los otros como su conjunto de supuestos (Givón 1995), en este caso, explícitos. Pero también, desde la perspectiva de análisis, puede considerarse al conjunto de mensajes como una serie discursiva que se ha ido construyendo y verla en su dinámica de interacción. Estas dos posibilidades son legítimas y complementarias. El análisis desde estos dos ángulos, permite dar cuenta no sólo de las características formales e interaccionales de este tipo de mensajes, sino también de su coherencia como texto.

Con el fin de explicar este texto como una totalidad, es necesario comenzar por el mensaje inicial que es, como dijimos el que aparece último en la serie. N, es un *e-mail* típico: tiene todos los datos que los programas proveen acerca de sus participantes, el tema y la fecha de envío y que contextualizan el mensaje. Y en el cuerpo mismo del texto, el tema y su propósito.

N

1 >>>>From: "SB" <sb@xxx.com.ar>

2 >>>>To: info@xxx.com.ar

3 >>>>Subject: Para Sefe

4 >>>>Date: 12vier. 12:32

5 >>>>Hola J.:

6 >>>>Recibiste ya Ibook y G4. Me contestas junto con precios de

7 >>>>tenerlos? Gracias. Saludos. S.

Es un mensaje corto en el que se pide información acerca de un producto. El encabezamiento y el cierre son similares a los de una carta. En N5, el acto de habla, *Hola, J*, introduce un saludo del emisor. En N7, los actos de habla de agradecer y de saludar (*Gracias. Saludos, S*) dan por finalizado el mensaje.

Este *e-mail* si bien presenta las características formales de una carta o mensaje escrito, a la vez, está introduciendo la primera parte de un par dialógico (Schiffirin, 1988). La pregunta y el pedido en N6 y N7 proyectan los temas de los próximos mensajes.

Es importante destacar, además, que lo que se denomina *subject* o tópico, opera como indicador del registro (Halliday y Hasan, 1976) de la interacción. En N3, el uso del apodo y no del nombre completo de la persona (*Para Sefe*) pone en claro que existe una relación de confianza y familiaridad que permite la informalidad. El conocimiento mutuo de los participantes (Hymes, 1972), permite proyectar lo que se dirá y, de esa manera, restringirá las posibilidades de interpretación. Esos supuestos compartidos, ese "terreno común" justifican la economía del mensaje y hacen innecesario especificar que tanto la *Ibook* como la *G4* son modelos de computadoras, está presupuesto (Givón, 1979) en lo que el hablante supone que el oyente aceptará sin ponerlo en duda.

La respuesta en M, confirma en el *subject* el registro planteado en la intervención anterior y coloca en ese espacio parte del mensaje, el saludo y las instrucciones de lo que dirá después.

M

1 >>>>From: "JS" <js@xxx.com.ar>

2 >>>>To: sb@xxx.com.ar

3 >>>>Subject: ESTIMADO PASO A DETALLARTE

4 >>>>Date: 12vier. 13:44

5 >>>> POWER G4/350 MHZ

- 6 >>>> 64MB
- 7 >>>> 10 GYGAS
- 8 >>>> CD 32X
- 9 >>>> MODEM
- 10 >>>>TECLADO Y MOUSE
- 11 >>>>\$1980+IVA
- 12 >>>>MONITOR 17 APPLE
- 13 >>>>\$650+IVA
- 14 >>>>RAM ADICIONAL CADA 128MB
- 15 >>>>\$279+IVA
- 16 >>>>PLACA SCSI
- 17 >>>>\$100+IVA
- 18 >>>> ZIP INTERNO
- 19 >>>>\$145+IVA
- 20 >>>>IBOOK ESPECTACULAR
- 21 >>>>96 MB RAM
- 22 >>>>DISCO DE 3.2
- 23 >>>>CD 32 X
- 24 >>>>\$2200+IVA
- 25 >>>>AVISAME SI NECESITAS OTRO PRECIO
- 26 >>>>UN ABRAZO

La frase del subject, M3, opera como marcador discursivo y como tal, *funciona, en primer lugar, a modo de estímulo ostensivo (es decir, como un elemento focalizador utilizado de manera intencionada por el hablante para controlar la atención del oyente) que, en segundo lugar, guía el proceso de interpretación discursiva* (Bonilla 1999). El *paso a detallarte* remite anafóricamente al pedido de N y, a su vez, anticipa no sólo lo que va a informar en el cuerpo del mensaje, sino también de qué modo lo va a hacer. Es una instrucción bidireccional, hacia atrás como respuesta al pedido de N6 y hacia delante, al texto del mensaje de M que es donde está ubicado lo detallado. M se encadena cohesivamente por repetición y colocación con N: ese detalle remite a lo solicitado, los equipos y los precios. Podríamos decir, que estructuralmente, el subject y luego el cuerpo del mensaje forman la segunda parte del par iniciado en N6 y N7.

La primera parte del par siguiente se introduce en M25. La frase (*avisáme si necesitás otro precio*) abre un nuevo tópico vinculado con el anterior. Por medio del uso del pronombre (*otro*) se proyecta catafóricamente el tema del precio preanunciando una nueva secuencia. El tópico, "precio", se va a desplazar a la palabra "*otro*", a algo que no ha sido pedido y cuyo referente es diferente. Esa palabra es la disparadora de una implicatura convencional (Grice 1975) que hace de puente entre lo que se venía negociando y lo que se negociará de aquí en más.

Puede observarse en estos dos primeros mensajes, que el texto se va constituyendo en este mecanismo de turnos en el que se van proyectando las

partes de los pares dialógicos. La estructura de un diálogo no sincrónico pero fuertemente interactivo, se puede comprender a partir de estos dos mensajes. Con la progresión del intercambio, esta estructura en pares potencia sus aspectos dialógicos convirtiendo el envío y recepción de mensajes escritos en una suerte de conversación escrita y no sincrónica. A ello se le suman otros rasgos propios de la conversación oral, como el uso de indicios contextualizadores y de marcadores discursivos y metapragmáticos.

LL

1 >>>> From: "S B" <sb@xxxx.com.ar>

2 >>>> To: js@xxxx.com.ar

3 >>>> Subject: *Muy bueno lo suyo*

4 >>>> Date: 12vier. 16:53

5 >>>> Gracias por los precios, el de la G4 lo estudiaremos con Martin y el

6 >>>> de la Ibook con mi conciencia. Estuve afuera y vi los monitores

7 >>>> flat. Tienes algo?. Costos?. La idea es paulatinamente evitar los

8 >>>> cajones. Sigue la política de no financiación? Saludos.

En LL, el *subject* es el lugar de valoración y de anticipación de lo que se dirá en el cuerpo del mensaje. LL3, LL5 y LL6 cierran el primer tópico de esta interacción. El agradecimiento, la valoración y la postergación dan por finalizada la secuencia iniciada en N. Y en LL7 y LL8 se abren los dos tópicos sobre los que se desarrollará el intercambio de acá en más: los precios y su financiación.

La afirmación en LL7 (*La idea es paulatinamente evitar los cajones*) y la pregunta en LL8, (*¿Sigue la política de la no financiación?*), hacen explícitos los supuestos compartidos por los participantes. En el primer caso, la implicatura repone el supuesto de que "se venía 'cajoneando' las decisiones de la compra" a la vez que opera como indicadora de las condiciones en las SB propone llevar a cabo la negociación: "paulatinamente se los evitará", es decir, la negociación será directa sin postergaciones innecesarias.

En el segundo caso, la presuposición en LL8 introducida por la negación y por la aspectualidad del verbo *sigue* (durativo) presentan estratégicamente uno de los tópicos fundamentales de esta interacción, cuya evolución va a determinar su éxito o fracaso: la financiación. En ella también se encuentra el punto clave de toda la secuencia de la negociación: según sea la segunda parte de ese par preferida o no, dependerá la continuidad de la misma. Este recurso le brinda a JS la opción de contestar afirmativa o negativamente al pedido, ya que el contenido de la pregunta actualiza un estado de cosas, *la política de la no financiación* es lo conocido. El uso del verbo *sigue* indica la continuidad de ese proceso, que es lo que SB va a negociar. Es interesante ver que el recurso de no negar el verbo sino el sustantivo colabora en esa estrategia de cortesía. Si lo que hubiera sido negado fuera el verbo, la opción preferida de ese par sería la negación. Al ser afirmativa, la pregunta repone de todos modos su forma básica,

la afirmación y al hacerlo le permite a JS no sentirse obligado a responder de una forma determinada. La apelación a tales recursos es estratégica en el sentido de que le permiten al hablante, por medio de la puesta en escena del supuesto compartido por ambos participantes, no poner en riesgo la imagen negativa de su interlocutor ni por ello perder de vista su objetivo. De todos modos, la negación de la acción sustantivada (*no financiación*), hace evidente cuál es la opción preferida y de tal modo es interpretada por JS en L7. En respuesta a la negación (*no financiación*) propone una afirmación mitigada (*financiación pedí lo que quieras sin zafarte mucho*). A partir de este momento, puede decirse que la negociación comienza a concretarse.

L

1 >>>>From: "JS" <js@xxxx.com.ar>

2 >>>>To: SB <sb@xxxx.com.ar>

3 >>>>Subject: Re: Muy bueno lo suyo

4 >>>>Date: 12vier. 14:37

5 >>>>FLAT = CARISIMO = \$1500+IVA NO EXISTE ESE PRECIO NO
LO

6 >>>>COMPRES NUNCA.

7 >>>>FINANCIACION PEDI LO QUE QUIERAS SIN ZAFARTE
MUCHO.

8 >>>>UN ABRAZO

9 >>>>PD=ME ALEGRA MUCHO QUE ENTRES EN LA ERA DE LOS

10 >>>> CYBERNAUTAS.

Como puede verse, L5 es la segunda parte del par introducido en LL7 a través de una estrategia de cortesía positiva (Brown y Levinson, 1987), que apunta a la otra secuencia, a la negociación. Esto puede verse claramente en la estrategia de valorización negativa, el uso de recursos como el superlativo (*carísimo*) y el imperativo (*no lo compres nunca*), por medio de la que JS prefiere colocarse en el lugar del otro y poner su imagen positiva en cuestión (el *carísimo* amenaza su propia imagen en tanto que son sus productos los que lo son y no merecen ser comprados). El recurso del imperativo es un ejemplo claro del uso de una orden que no amenaza la imagen del oyente porque el acto está orientado hacia sus intereses. La frase imperativa (enfaticada por el uso de las mayúsculas) y doblemente negada (*NO LO COMPRES NUNCA*) manifiesta enfáticamente el deseo de JS de defender los intereses de SB. El fin persuasivo de estas estrategias se pueden reconocer en L7, donde se hace evidente la necesidad e intención de negociar.

Formalmente, el uso de la posdata recupera uno de los rasgos que el *e-mail* conserva de la escritura y la epistolaridad, pero se da en el marco de un texto cuya estructura va respondiendo en su dinámica más a lo conversacional que a lo epistolar. Su contenido, hace referencia, a modo de indicador

metapragmático, al tipo de intercambio que se está llevando a cabo. En la frase *me alegra mucho que entres en la era de los cybernautas* hace ostensible el tipo de interacción que se está llevando a cabo y su contexto comunicativo.

K

1 >>>>From: "S B" <sb@xxxx.com.ar>
 2 >>>>To: js@xxxx.com.ar
 3 >>>>Subject: Aqui Cybernauta
 4 >>>>Date: Fri, Nov 12, 1999, 21:40
 5 >>>> J.: Podrias enviarme estos costos?. G4 450mhz 356MB monitor de
 6 >>>> 21 (que alternativas tengo ya que no me recomendas los flat?) Si
 7 >>>> podes haceme un plan de pagos, mis cheques son buenos pero
 8 >>>> necesito pedal. Saludos, S.

En K se siguen proyectando los dos tópicos: "precios" y "financiación" en secuencias de pedidos y respuestas. La posdata pasó a ocupar el lugar del *subject* y este se mantendrá hasta que se resuelva la negociación para garantizar la cadena referencial (Halliday y Hasan 1976). Esto explica, en parte por qué si bien la estructura formal del *e-mail* va variando, los saludos de inicio y cierre empiezan a desaparecer como si se tratara de un mismo mensaje. En su lugar, a su vez, aparecen claves de contextualización (Gumperz 1982) como la que encabeza el texto J.

J

1 >>> From: "J S" <js@xxxx.com.ar>
 2 >>> To: S B <sb@xxxx.com.ar>
 3 >>> Subject: Re: Aqui Cybernauta
 4 >>> Date: 15lun. 08:02
 5 >>> OK.
 6 >>> G4/450 MHZ
 7 >>> DEBE SER 384 MB RAM
 8 >>> DISCO DE 27 GYGAS
 9 >>> DVD RAM,ZIP,MODEM,TECLADO Y MOSE
 10 >>> \$4.790+IVA
 11 >>> MONITOR 21" APPLE STUDIO GRAFITO
 12 >>> \$1.900+IVA
 13 >>> 5 PAGOS DE \$1765.-FINAL CON IVA.
 14 >>> UN ABRAZO.

En J5, el *OK* es un indicio de que la negociación va progresando y que la economía de recursos apunta a ella. Ya no es necesario mantener los saludos, a pesar de que los mensajes difieren considerablemente en el tiempo de envío y recepción - K fue enviado un viernes y J un lunes-, el *OK* funciona en su lugar como un *mecanismo de entrada* (Carranza 1997), como un medio para llamar

la atención y a su vez con la fuerza ilocucionaria de una confirmación de lo antes dicho.

I

1 >>>>From: "S B" <sb@xxxx.com.ar>
 2 >>>>To: js@xxxx.com.ar
 3 >>>>Subject: FW: Aqui Cybernauta
 4 >>>>Date: Mon, Nov 15, 1999, 16:38
 5 >>> Podrias considerar esto?. Mi ultimo cheque con vos cae el 10/12 y es
 6 >>> por 1.711. Mi primer cheque podria ser para el 10/1. Siendo asi
 7 >>> decime cuando podria contar con el equipo y como quedarian las
 8 >>> cuotas. Esa seria la opcion 1. La 2 comienza igual pero quisiera que
 9 >>> me incluyeras los 4062,59 que tengo en mi cuenta de insumos. Si
 10 >>> me incluis esto ultimo puedo tener mas plazo?.Gracias.

A partir de I, los saludos de inicio y de cierre desaparecen. El diálogo se profundiza. I5 opera como una secuencia de pre-anunciación. El pronombre *esto* es un recurso catafórico de las dos opciones que se propondrán en I5 a I9. En I8, Las frases (*Esa es la opción 1. La 2 comienza igual pero...*) funcionan como marcadores discursivos que ordenan y proyectan la secuencia de la negociación. Se introduce la primera parte de otro pedido en I10.

H, G, F, E y D son una sucesión de turnos en los que se concentra la negociación. Ya se han eliminado definitivamente los saludos. Los pares se proyectan en función de los tópicos. Es interesante ver cómo aparecen recursos como la repetición o ciertos indicios de contextualización, típicos de la conversación. Por ejemplo, en G7 y G8, la apelación al otro y la repetición (*no obstaculicemos, S, no obstaculicemos*); en F7, el uso de ciertas expresiones que contextualizan lo dicho (*OK; así cerramos y no obstaculizo, ahí sí?*).

En D, el grado de presuposición discursiva (Givón, 1979) es extremo, el texto se limita a una cifra, en la que el asterisco funciona por sustitución: se tiene que reconocer que está indicando la cantidad de cuotas negociadas. Sólo puede ser interpretada en virtud de que constituye la segunda parte del par iniciado en E6.

D

1 >>>>From: "J S" <js@xxxx.com.ar>
 2 >>>>To: S B <sb@xxxx.com.ar>
 3 >>>>Subject: Re: Aqui Cybernauta
 4 >>>>Date: 16mart. 14:55
 5 >>>>6 * \$1900.-

En C se produce el cierre definitivo de la negociación, por medio de la descripción de las condiciones de compra y venta.

C

1 >>>>From: "JS" <js@xxxx.com.ar>
 2 >>>>To: SB <sb@xxxx.com.ar>
 3 >>>>Subject: Re: Aqui Cybernauta
 4 >>>>Date: 16mart. 20:53
 5 >>>>deuda total=\$4745(te faltan facturas)
 6 >>>>compra =\$8095 final
 7 >>>>menos cheque de \$2600 a diciembre (trata antes del 20/12)
 8 >>>>saldo total=\$10240.- a pagar en 6 cheques a partir del 10/1 de
 9 >>>> \$1900.-esta es la cuenta final si estas de acuerdo mandame un ok
 10 >>>> y empezamos a armar el EQUIPAZO!!!!!!
 11 >>>>un abrazo

C9 introduce la primera parte de un par cuyo cierre implica la aceptación por parte de SB de lo anterior. En C10, JS introduce, por medio del recurso del superlativo, *equipazo*, una estrategia de cortesía positiva que involucra a ambos, comprador y vendedor, 'ambos han armado el equipazo'). El *nos* inclusivo sintetiza la coordinación y cooperación que ha permitido llegar al acuerdo. La cercanía de la conclusión de la negociación y también de la comunicación justifica la aparición de los saludos, que a lo largo de seis mensajes o turnos habían desaparecido.

B

1 >>>>From: "JS" <js@xxxx.com.ar>
 2 >>>>To: SB <sb@xxxx.com.ar>
 3 >>>>Subject: EL VIERNES TE ENTREGO TE PARECE?
 4 >>>>Date: 17miér. 09:14

La economía de recursos culmina en B cuando el *subject* del *e-mail* absorbe el mensaje. Es un *e-mail* sin texto. En parte, ese recurso de enviar al encabezamiento lo que se diría en el cuerpo del mensaje es una respuesta a la falta de cooperación por parte de SB, que no ha respondido al mensaje anterior. La pregunta reitera la primera parte del par de pedido de conformidad a lo ya negociado.

En A, se mantiene como tal y se introduce la coda de la negociación, con el cierre del par introducido en B.

A

1 From: "SB" <sb@xxxx.com.ar>
 2 To: js@xxxx.com.ar
 3 Subject: FW: EL VIERNES TE ENTREGO TE PARECE?
 4 Date: 17miér. 12:43
 5 Me parece. Los espero con los cheques.

Este primer análisis hace ostensible la estructura fuertemente dialógica de este texto. Fundamentalmente, su organización en mensajes que dan forma a turnos que se van alternando y en los que se abren y cierran pares dialógicos. Este texto, por otra parte es altamente coherente para los participantes. Ese alto grado de coherencia puede ser entendido si analizamos este texto desde el segundo punto de vista: tomando el último mensaje como texto.

Desde este punto de vista y, tomando la noción de coherencia propuesta por Givón (1995), es simple comprender por qué este texto no plantea dificultades en la asignación de coherencia. Si tomáramos a A en forma aislada, el grado de dificultad para su comprensión sería altísima, aun cuando mantenga en el *subject* la intervención anterior, sea , por repetición, coherente. A3 y A5 son plenamente coherentes, en tanto los otros mensajes operan como supuestos explícitos que les permiten a los dos participantes tener en presencia todo lo que, en caso de haber sido una conversación cara a cara, hubiera debido quedar en la memoria de ambos. En este caso, no sólo, la información fue procesada cognitivamente sino que además ha quedado registrada en la materialidad del mensaje como una suerte de memoria material a la que se puede recurrir para corroborar los datos. En ese sentido, la escritura opera como garantía, como respaldo de la memoria de los participantes.

Para comprenderlo mejor, es interesante contrastar este mensaje con un texto indudablemente conversacional, la *chat*. Un buen ejemplo es el que sigue. Esta conversación se realizó en un canal privado, entre dos personas que se conocen. Esto puede reconocerse en el registro informal y en el alto grado de supuestos compartidos que subyacen a la conversación.

Caso 2: la chat

En este caso, las letras identifican a los participantes y los números a los turnos de habla.

ICQ Chat Session Participants: sese , D F

Subject: Es que tengo demasiadas ideas.

Created On: Monday, November 15, 1999

A 1 <sese> hola

B 2 <D F> Aló.

A 3 <sese> C'est P.C.?

B 4 <D F> Fue un poco hostil lo tuyo.

A 5 <sese> sos muy susceptible

B 6 <D F> Oui. Cest moi ici.

A 7 <sese> parece mi clase de francés del secundario

A 8 <sese> ici, dónde?

B 9 <D F> No. Es que, algunas cosas duelen Che. Mañana te voy a hacer algunas preguntas sobre sistémico funcional. OK?

- B 10 <D F> ICI a CXXX.
- A 11 <sese> no, ni se te ocurra, estoy de franco. Ando necesitando material.
Más precisamente e-mails
- B 12 <D F> Me llegan miles. Pero ahora no sé si tengo o borré todo. Me fijo y te mando.
- B 13 <D F> No vas mañana?
- B 14 <D F> Estoy trabajando. Sí. Me fijo y si tengo, te mando
- A 15 <sese> soy Sarmiento
- [6:15]
- A 16 <sese> Bueno, Brown y Levinson dirían que cortesmente te estás despidiendo. Un beso y hasta mañana. No trabajes, estudiá
- B 17 <D F> No me estaba despidiendo. Estaba respondiendo a una pregunta. No encuentro mails de esos.
- A 18 <sese> Ah y no te ofendas, soy del campo y medio bestia. Los fórceps no son tan malos después de todo
- A 19 <sese> no importa los que tengas
- B 20 <D F> En este momento, no tengo, porque borré toda la «basura» de mis carpetas.
- A 21 <sese> son datos, no basura
- B 22 <D F> Hasta el día de hoy, debido a que, en general se les llama basura. Es un nombre genérico para llamar a las cosas que no sirven o molestan.
A partir de hoy, han dejado de ser basura para mí, porque voy a mandártelos todos a vos.
- A 23 <sese> (Uy Dios) GRACIAS
- B 24 <D F> DE NADA. SERA UN PLACER

Para comenzar, podríamos observar que, al igual que el *e-mail*, en las *chats* se nos brinda información acerca de quiénes están interactuando y en qué momento. Tiene, también, un *subject* que en este caso da cuenta de una serie de supuestos. La frase, *Es que tengo demasiadas ideas*, opera anafóricamente, remite a otro texto y situación comunicativa que no se puede reponer si no se comparten una serie de supuestos. Como veremos, estos supuestos se mantendrán a lo largo de toda la conversación; hay un alto grado de presuposición que, de todas maneras no plantea mayores problemas, fundamentalmente porque la sincronidad los va resolviendo. (Traxler y Gernsbacher 1995)

Nuevamente, puede observarse que los pares dialógicos van construyendo estructuralmente esta conversación. Sin ellos no podría llevarse a cabo el proceso de interpretación debido a la continua intercalación de mensajes de un mismo o diferente emisor. Este fenómeno se debe fundamentalmente a la imposibilidad de los participantes de controlar los tiempos del intercambio, en parte porque el medio electrónico suele incidir en el ritmo y también porque estas conversaciones, al no ser cara a cara, suelen tener interferencias de las que los participantes no tienen conocimiento. Un ejemplo muy claro de esto es la secuencia que va de 15 a 17. La emisión 15 no ha tenido respuesta en el tiempo

esperado, por lo que la pausa prolongada es interpretada como un indicio de cierre de la conversación: el participante abruptamente introduce las frases de despedida. Pero, como puede observarse en 17, ha sido una interpretación equivocada. La justificación de su silencio B se realiza en *Estaba respondiendo una pregunta*. Esa frase apunta al contexto de situación del participante B, es una referencia exofórica: esa pregunta remite a otro evento de habla, no a la *chat*. Y esto no puede ser percibido por A. Otro caso es la indicación de B en 14, *estoy trabajando* es una información contextual de B que, si él no la hace ostensible, A nunca podría saberla. Por estas y otras razones, la organización por pares permite a los participantes comprender las secuencias de turnos asociadas a tópicos diferentes.

Podemos distinguir cinco temas a lo largo de la conversación. El primero, se corresponde con la secuencia de apertura. En ella se intercambian los saludos y el reconocimiento de la identidad del otro. Cabe aclarar que al iniciarse la sesión los participantes saben quiénes son, no sólo porque el diálogo implica un procedimiento previo de aceptación por una de las partes de la invitación del otro, sino también porque los programas que posibilitan este tipo de conversación indican la cantidad y los apodos (*nicknames*) de los que están conversando, cuando ingresan y cuando se van. Más allá de esto, en el texto se realiza la secuencia de apertura de cualquier conversación. Los actos de habla dan cuenta de ello: *Hola, Al (Aló), C'est P. C.? (sos P. C.?)*. Esta secuencia abarcará los turnos 1, 2, 3, 6, 7, 8 y 10. Es importante recalcar que la intercalación de otros turnos correspondientes a otra temática es habitual en estas como en cualquier conversación cotidiana, pero en este caso solo es posible de ser interpretadas a partir del reconocimiento de los pares dialógicos. Como puede apreciarse, una vez más, no puede hablarse de adyacencia sino de una relación mucho más profunda entre las partes de estas unidades (Schiffrin, 1988). El intercambio de saludos y de identidades responden a una secuencia inicial típica de una conversación que no se realice oralmente, como las telefónicas. En este caso, puede observarse que en el intercambio de identidades, A recurre al nombre y apellido de B (encubierto en el corpus por razones éticas): P. C. refiere al nombre y no al apodo de B. El uso del deíctico (*ICI*), lo pone en evidencia, ya que es necesario explicitar su referencia para que pueda ser comprendido: en 10, B aclara que es su lugar de trabajo.

La segunda secuencia se inicia en 4 pero, se refiere anafóricamente al *subject* (tópico). El tiempo verbal remite a una interacción pasada que solo puede interpretar el interlocutor en función de los supuestos compartidos con el hablante. Ese pasado es el que garantiza la interpretación de *Es que tengo demasiadas ideas* y también de 4, 5 y 9. Esta secuencia se proyectará hacia el final, en los turnos de cierre, en 18, donde se produce una suerte de enmienda. El contenido del *subject* es la reparación de B de lo que se está dando por supuesto. Esa frase de A (*es que tengo demasiadas ideas*) tiene el mismo

referente que la de B, en 4 (*fue un poco hostil lo tuyo*). El pronombre (*lo*) es una referencia anafórica que enlaza lo que se está diciendo con una representación mental existente. De un modo similar se da en 9 con la frase *algunas cosas duelen*: el pronombre (*algunas*) establece la conexión con la información preexistente.

La selección de determinados ítems léxicos (*hostil, susceptible, duelen*) abren un campo semántico que vinculan por colocación (Halliday y Hasan, 1976) estas emisiones. Estos recursos de coherencia marcan la relación de esta nueva información con el texto mental de cada participante. Esos supuestos al que se conectan las nuevas emisiones se hará explícito en 18, con la enmienda de A. Por medio de una estrategia de cortesía positiva, A amenaza su propia imagen positiva al dar las razones por las que se debería relativizar la validez de lo que ha dicho (*soy del campo y medio bestia*) y al minimizar el valor negativo que pudiera tener (*los fórceps no son malos después de todo*). Al hacerlo pone en evidencia el supuesto al hacerlo manifiesto; es la relación con esa frase lo que otorga sentido a las demás. El uso de ciertas expresiones pragmáticas como en 9 (*No* –sin su función como negación– y *che*) y en 18 (*Ah*) van organizando la secuencia de turnos e indicando, en estos dos casos en particular, que lo que será dicho es información nueva. Estos recursos de organización discursiva son típicas de la conversación oral (Carranza, 1997).

La tercera se corresponde al pedido de D F y los turnos 9, 11, 13 y 15 darían cuenta de esto. La primera parte del par se introduce con el pedido que inaugura la secuencia. El uso del indicador pragmático (*OK*) permite no sólo marcar el cierre del turno sino también proyectar la confirmación del mismo: la respuesta preferida es la afirmativa. A pesar de ello, en 11 A cierra el par con la opción no preferida, la negación. Esta respuesta es un claro acto de amenaza de la imagen positiva sin acción atenuadora. Este acto será enmendado a posteriori de un modo indirecto. A pesar de que la primera parte del turno cierre este par de este modo, es interesante ver que A, a pesar de haberse negado a lo solicitado, cierra su turno introduciendo la primera parte de otro pedido. En 13, B cancela el par con la apertura de otro, fruto de la inferencia de B de que A no va a ir a trabajar. En 15, A enmienda su negativa anterior por medio de la violación ostensible de la máxima de calidad (*soy Sarmiento*). La implicatura sólo es cancelable por “sí, voy a ir”. La interpretación de una expresión de ese tipo sólo es posible a partir de un conocimiento socio-cultural compartido, muy ligado a los saberes propios de nuestra historia particular (la argentina) y por lo tanto de un alto grado de presuposición (hay que tener ciertos conocimientos de historia argentina para saber que Sarmiento fue un personaje político, que fomentó la educación y que una de las cualidades que le atribuyen las anécdotas escolares y el imaginario popular es, fue que “nunca faltaba a la escuela”, que fue “el maestro” por excelencia).

La cuarta secuencia apunta al pedido de Sese y es una de las más extensas.

Los turnos 11, 12, 14, 17, 19, 20, 21, 22. Como puede observarse, un turno puede ir desarrollando diferentes secuencias. En 11, una parte del turno remite al tópico del pedido de ayuda y otra parte al pedido de material. Los turnos 12 y 13 cierran el par introducido en 11. El vocativo opera como llamado de atención de B a A, le brinda información contextual a la que A no puede tener acceso (*estoy trabajando*) por no compartir el mismo entorno. Otro caso similar se da en 17, cuando, como ya dijimos anteriormente, B justifica su demora con información contextual (*estaba respondiendo una pregunta*). Si bien las pausas en este tipo de comunicación no tienen el mismo valor que en la conversación cara a cara o en la telefónica, en este caso al ser extensa es mal interpretado por A en 16. En 17, B repara el malentendido. Esto es posible sólo por la sincronización del intercambio. El *feedback* y el control sobre lo que se dice e interpreta permiten enmendar los errores de interpretación. Un buen ejemplo de esto es la secuencia formada por los turnos 20, 21 y 22. En este caso B hace uso del término *basura* en el sentido en el que la jerga informática le ha atribuido, y que A desconoce. La réplica de A en 21 permite que B realice la aclaración pertinente en 22.

La última parte nos introduce en la secuencia de turnos de cierre o despedida que comienza en 16 y 17 y se van a completar en 23 y 24. La ironía de los agradecimientos cierra la interacción. La violación ostensible de la máxima de calidad por parte de los dos hablantes lleva a la implicatura que se reforzada por la información del paréntesis (*¡y Dios!*) y el uso de mayúsculas. La acotación contradice, en parte, el agradecimiento. Las mayúsculas, en las comunicaciones mediadas por computadoras, tienen funciones claras y definidas; equivalen al grito o al hablar en voz alta. En este caso, darían cuenta de la entonación que no es posible porque el medio no lo permite. De todos modos, esa marca gráfica permite reconocer la intención de los interlocutores.

Esta distribución aparentemente caótica a la hora del análisis, no presenta mayores problemas de interpretación en el momento o en el proceso de producción y recepción, a pesar de lo vertiginoso y dinámico que suele ser el mismo.

6. CONCLUSIÓN

En el Caso 1, pudimos ver que la alternancia de turnos y la estructura fuertemente dialógica de los mensajes permiten que la comunicación vaya progresando sin dificultades a pesar de alto grado de supuestos que se van manejando. Es difícil reconocer, salvo algunos rasgos formales muy escasos, la naturaleza epistolar en este *e-mail*. La estructura formal de las cartas ha sido desplazada por un diálogo diferido en el tiempo. Esa sucesión de turnos, progresivamente va prescindiendo de los recursos típicos de las cartas, como

los saludos iniciales y de cierre y va incorporando rasgos conversacionales que en este caso no pueden provenir de la oralidad por ser un texto escrito, al que tampoco se lo puede considerar híbrido (entendiendo como tal a aquellos textos que tienen un origen (oral u escrito) en su fase de producción y que se emiten como su opuesto: escrito si es oral y viceversa). Es decir, podemos desvincular a la oralidad de la conversación ya que esta puede desarrollarse por un medio oral como por uno escrito, manteniendo de todas maneras sus rasgos. Ya en el Caso 2, nos encontramos con texto conversacional, sincrónico pero escrito.

Retomando los rasgos que tradicionalmente diferencian los textos escritos de los orales y de los que hemos hecho mención en el apartado 4, podemos reconocer que por ser escrito, el *e-mail*

- no cuenta con los rasgos prosódicos ni kinésicos
- la interacción no se realiza cara a cara.
- su modo de recepción es la lectura.
- El *e-mail* es asincrónico, o sea no coincide su momento de producción con el de su recepción. A diferencia del primero, la *chat* es simultánea.

A pesar de ser escritos, estos textos

- permiten no sólo el control sobre lo que se dice sino también sobre lo que se interpreta.
- los participantes activan, construyen y negocian una relación interpersonal basada en características psicosociales.
- no son monologales, sino fuertemente dialógicos.
- léxicamente hacen uso de onomatopeyas, muletillas, frases hechas y repeticiones.
- presentan un alto grado de elipsis y de presuposición.
- pueden proyectar varios tópicos simultáneamente.
- son frecuentes las referencias exofóricas.

Además en el caso particular de la *chat*

- son espontáneas y sincrónicas. Es decir, el momento de emisión y recepción coinciden.
- la interacción es directa
- las personas no actúan en forma independiente y autónoma sino que interactúan a través de un texto.

Teniendo en cuenta estos rasgos, podemos considerar que la diferencia entre estos textos es sólo una cuestión de grado, que responde solamente a las posibilidades que ofrece la simultaneidad, ya que tienen en común la mayoría de sus rasgos.

Si contemplamos sus características formales, podemos decir que los textos analizados (tanto los *e-mail* como las *chat*) pueden reconocerse como conversacionales en tanto que:

- estructuralmente están organizados en turnos en los que se proyectan pares. En el *e-mail* cada mensaje opera como un turno. En la *chat*, cada emisión se corresponde con un turno.
- la secuencia de pares estructuran el diálogo y permiten un control muy alto sobre lo dicho y lo interpretado. En el caso particular de la *chat*, al ser sincrónica el monitoreo y la reparación de lo dicho puede realizarse con mayor eficacia.
- estos textos presentan un alto grado de coherencia a pesar del alto grado de presuposición que presentan. El uso de recursos gramaticales y léxicos permiten una interpretación económica y eficaz.
- el uso de marcadores discursivos y de indicios de contextualización facilitan también los procesos de comprensión
- las estrategias de cortesía regulan el intercambio, poniendo en evidencia los procesos de negociación de imágenes.

En conclusión y como resultado del análisis de los datos, las características de un texto conversacional no dependen de un medio de producción específico (la oralidad en este caso) ni de la presencia física de sus participantes. Si hasta ahora la vinculación de la conversación y la escritura sólo era concebible en textos literarios o híbridos, ahora y en virtud de estos nuevos modos de comunicación, podemos observarla en textos de conversaciones cotidianas. A partir de estas formas podemos independizar a la conversación de su medio material. Parafraseando la frase del epígrafe de Madame de Merteuil, podemos decir que en la conversación, *es el orden mismo que en ella reina, lo que la denuncia a cada frase.*

MARÍA VALENTINA NOBLÍA

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- AUSTIN, J. L. 1962. *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- BAJTÍN, M. 1990. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI
- BONILLA, S. (en prensa): "Marcas de relevancia en el discurso oral de la comunicación científica", *Actas del I Simposio Internacional de Análisis del Discurso*, 1999. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BROWN, P. AND LEVINSON, S. 1987. *Politeness: some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWN, G y G. YULE. 1993. *Análisis del Discurso*. Madrid: Visor.

- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H y TUSÓN VALLS, A. 1999. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- CARRANZA, I. 1997. *Conversación y Deixis de Discurso*. Córdoba: Isolda Carranza.
- CASSANY, D. 1988. *Describir el escribir*. Barcelona: Paidós
- CHAFE, W and DANIELEWICZ, J. 1987. "Properties of spoken and written language". In R. Horowitz and S.J. Samuels (eds.), 1987. *Comprehending Oral and Written Language*. New York: Academic Press.
- GIVÓN, T. 1979. *On understanding grammar*. New York/San Francisco/London: Academic Press
- _____. 1995. "Coming to terms with Cognition: Coherence in Text vs. Coherence in Mind".
- _____. 1995. *Functionalism and Grammar*. Amsterdam: John Benjamins.
- GRICE, P. 1975. "Logic and Conversation". En P.Cole & J. Morgan (eds.) *Syntax and Semantics. Volume 3: Speech Acts*. New York: Academic Press.
- GUMPERZ, J. 1982. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HALLIDAY, M y R. HASSAN. 1976. *Cohesion in english*.
- HERRING, S. 1996. "Introduction". En Herring, S. (Ed.) 1996. *Computer-Mediated Communication. Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- HYMES, D. 1972. "Models of the Interaction of Language and Social Life". En J. Gumperz y D. Hymes (eds.) *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*. New York: Holt, Rinehart and Winston, INC.
- LAVANDERA, B.(1985). *Curso de lingüística para el análisis del discurso*. Buenos Aires: CEAL.
- _____. (1988). "The social Pragmatics of politeness forms". En von Ulrich Ammon, H, Dittmar, N y K. Mattheier (eds.) *Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society*. Berlin/Nueva York: Walter de Gruyter.
- LEVINSON, S. 1983. *Pragmática*. Barcelona: Teide
- MURRAY, D. 1991. *Conversation for Action. The computer terminal as medium of communication*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- NOBLIA, M: V. (1998). *The computer Mediated Communication, a new way of understanding the Language*. IRISS'98 (Internet Research and Information for Social Scientist). Conference on line (99,4): <http://sosig.ac.uk/iriss/papers/paper22.html>.
- _____. (2000a). "Conversación y Comunidad: las chats y la comunidad virtual". *Revista iberoamericana Discurso y Sociedad*. Vol. 2 N° 5, 2000. Buenos Aires: Gedisa.
- _____. (2000b). "Control y poder en las chats", en Noblia, M. V. y M. L. Pardo (eds.). *Globalización y nuevas tecnologías desde una perspectiva multidisciplinaria*. Buenos Aires: Biblos.
- _____. (2000c). "Más allá de la Netiquette: la negociación del español y la cortesía en las chats". Madrid: *Revista Oralía* N°4, 2001.
- OLSON, D. Y TORRANCE, N. (comp) (1995). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa.
- ONG, W. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económico.

- PARDO, M. L. 1996. "El texto híbrido: una ejemplificación a través de la telenovela latinoamericana". En *Versión N° 6 La palabra hablada*. México: UAM
- POMERANZ, A. and B. J. FEHR. 1997. "Conversation Analysis: An approach to the study of Social Action as Sense Making Practices". En T. van Dijk (ed.) 1997. *Discourse as Social Interaction*. vol 2. London: Sage.
- SACKS, H. SCHEGLOFF, E. AND JEFFERSON, G. 1974. "A simplest systematic for the organization of turn-talking for conversation". *Language*, 50. 696-735.
- SCHENKEIN, J. 1978. *Studies in the organization of conversational interaction*. New York: Academic Press.
- SCHIFFRIN, D. "El análisis de la Conversación". En Newmeyer, F. 1988. *Panorama de la Lingüística Moderna T. IV*. Madrid: Visor.
- SEARLE, J. 1986. *Actos de Habla*. Madrid: Cátedra.
- SILVERMAN, D. (1997) 1998. *Qualitative Research*. London: Sage.
- TURKLE, S. 1995. *Life on the Screen. Identity in the age of the Internet*. London: Phoenix.
- TRAXLER, J Y M. A. GERNSBACHER. 1995. "Improving coherence in written communication". En Gernsbacher, A. M. y T. Givón, *Coherence in Spontaneous Text*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- VAN DIJK, T. 1997. "Discourse as Interaction in Society". En T. van Dijk (ed.) *Discourse as Social Interaction*. London: Sage.
- _____ . 1998. *Ideology*. London: Sage
- WERRY, C. 1996. "Linguistic and interactional features of Internet Relay Chat". En Herring, S. (Ed.), 1996. *Computer-Mediated-Communication. Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- YATES, S. "Oral and written linguistics aspects of computer conferencing". En Herring, S. (Ed.), 1996. *Computer-Mediated-Communication. Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

PSICOSIS SOCIAL: UN TRABAJO INTERDISCIPLINARIO DESDE LA LINGÜÍSTICA Y LA PSICOLOGÍA

RESUMEN

En este trabajo interdisciplinario se ha comparado un discurso de hablante normal, con otro de una hablante con un núcleo delirante erotómano y con otro emblemático de lo que aquí se ha denominado “psicosis social”. El discurso delirante es un discurso psicótico al que se caracterizó como monológico, esto es, no solamente producto de la ausencia de voces sino, más profundamente, de la ausencia de interacción real entre ellas . Se han mostrado, además, las diferentes estrategias y recursos lingüísticos de los diferentes hablantes y se enfatiza que no es suficiente que un discurso sea racional para que sea mentalmente sano.

ABSTRACT

In this interdisciplinary paper, a comparison is made among a normal speaker's discourse with other two: one that has an erotoman delirious core; other that has what we here call “social psychosis”. The delirious discourse was characterized as a monologic one not only because it has only one voice but as one that shows no interaction among them. Besides, it has been shown the different linguistic strategies and resources of the different speakers and focused that it is not enough that a discourse has to be rational in order to be considered mentally healthy.

1. INTRODUCCIÓN

El problema de la psicosis preocupa a la Psiquiatría desde hace largo tiempo y a la lingüística desde su vinculación con la neurología y luego con la Psicología, casi desde sus principios. Se lo ha abordado desde diferentes ángulos,

comenzando por el más inmediato, la biología, un aspecto que estuvo *dormant* en lo que va del siglo pero que, actualmente, se ha visto reflatado a través de los estudios de la Neurociencia.

Cuánta vinculación con la psicosis tienen los genes y la estructura y las funciones que ellos determinan en la salud mental, es un tema abierto y en constante evolución. Aun más compleja es la relación entre los determinantes del entorno y la salud, y en particular de la salud mental. No menos importante y menos problemática es la diferenciación entre salud y enfermedad. Los continuistas piensan en la cuantificación: la salud incluye “gérmenes” de enfermedad que, en la medida que estos se intensifican y proliferan llegan a transformar la salud en la enfermedad. Los discontinuistas opinan que la enfermedad es un estado que irrumpe bruscamente modificando cualitativamente y tornando en sufrimiento el estado de saludable bienestar.

En nuestro caso, hablar de psicosis social, nos plantea dificultades acumulativas: al problema de caracterizar adecuadamente qué es salud mental y diferenciarla de la enfermedad mental, se le agraga el parámetro aun más inasible de cómo llegar a establecer que un grupo o una comunidad determinada estén “sanos” o “enfermos”.

Esto es entrar en aguas cenagosas, ya que tratamos con materias opinables y altamente conflictivas porque en esta empresa están incluidas (como no podría ser de otra manera) planteos ideológicos, políticos, religiosos y hasta pasionales.

Lejos estamos de una “objetividad” como la que pretende la ciencia, si bien ya hemos superado (o así creemos) las etapas primeras del positivismo que hacía un culto de la imparcialidad del científico. Admitimos que esta presentación aborda una serie de nociones de alto voltaje en las que no podemos dejar de estar embarcadas y aceptamos que nuestras expresiones pueden llegar a promover acaloradas discusiones. Nada será más gratificante para nosotras que tales discusiones se produzcan, pues en tal caso habremos cumplido el objetivo de este trabajo: lograr poner en acto la polifonía bajtiniana.

2. OBJETIVO

El objetivo de esta investigación es llegar a establecer definiciones interdisciplinarias sobre psicosis y también, a través de una diferenciación entre las voces que los individuos internalizan, lograr un mejor análisis de la psicosis y de la psicosis social. Para esto utilizaremos esencialmente la teoría de la polifonía de Bajtín.

3. METODOLOGÍA Y CASOS

Este trabajo se encuadra dentro del Análisis Crítico del Discurso que es un campo eminentemente interdisciplinario y en el que hemos usado como metodología cualitativa el Análisis del Discurso.

Veamos la muestra teórica sobre la que nos basamos y que explicamos a continuación (Glaser y Strauss 1967; Lavandera, 1975)

MUESTRA TEÓRICA (CAT= categorías; HAB= hablantes)

CATEGORÍAS LINGÜÍSTICAS APLICADAS	REPRESENTACIÓN DISCURSIVA DE LA PSICOSIS: MONOLOGISMO EPIDÉMICO		
	TEXTOS HÍBRIDOS		TEXTOS ESCRITOS
	hablantes normales	hablantes psicóticos	hablantes psicóticos reivindicatorios
Teoría de la polifonía Paradigmas argumentativos Estrategias discursivas relacionadas con el Sujeto	10 textos	10 textos	10 textos

La muestra da cuenta de las categorías conceptuales con las que trabajamos, desde la psiquiatría con la de psicosis social y desde la lingüística con lo que llamamos, por ahora, monologismo epidémico. Trabajamos con treinta textos y hemos elegido para analizar y ejemplificar, en este avance de la investigación, tres de ellos que responden a tres casos diferentes:

- 1) el de un individuo (Mariana) considerada psiquiátricamente normal,
- 2) el de una paciente (Sara) con un núcleo delirante “erotómano”, una variante de la caracterización de Sérieux y Capgras (1909) denominado así por Clérambault (1920)
- 3) el otro; el libro *Mein Kampf (Mi Lucha)* de Adolf Hitler (1925), que puede considerarse como un núcleo delirante reivindicatorio , en la clasificación de los primeros autores mencionados.

La muestra completa toma, como mencionamos, 10 textos para cada caso; veinte de ellos son textos híbridos, ya que provienen del habla oral, luego analizada en forma escrita; y el tercer caso un texto escrito, por tratarse de un libro.

El *corpus* es variado y representativo y se considera que con 10 textos de cada caso además de 1 hora y media de volumen de habla de cada uno, se llega a una amplia saturación para cada caso, ya que se superan los 5 textos que se requieren con el volumen prescrito para alcanzar recurrencias significativas.

Respecto de los delirios, ambos tipos pertenecen a la categoría de paranoicos, en tanto el sujeto paranoico atribuye a otro u otros los males o perjuicios de los que dice padecer y por los que se siente perseguido. En estos casos, la falsa atribución a otros no es fácilmente diferenciable de una situación de persecución real, porque una característica de este tipo de discurso paranoico es su “racionalidad”, esto es, lo correcto de su razonamiento, lo cual lleva a confundirlo con un discurso cuerdo o, por lo menos, a no dudar de la veracidad de su contenido. Es materia de perplejidad el encontrar que alguien capaz de desarrollar un silogismo sin fallas sea incapaz de darse cuenta de su incompatibilidad con el mundo de la vida (Schutz y Luckman, 1973, 1979; Habermas, 1987, I y II). Sérieux y Capgras (1909) distinguen dos tipos de delirios principales: a) delirio interpretativo (del cual Sara es un ejemplo) y b) delirio reivindicatorio (del cual A. Hitler es el paradigma). En palabras de Sérieux y Capgras (1909: 248):

“Frecuentemente ... su exaltación, adhesión a utopías que pretenden llevar a cabo por todos los medios, los vuelve *peligrosos* (fanáticos de toda clase, místicos, anarquistas, regicidas y magnicidas)...”

Así, en el caso de Sara, la paciente, su discurso delirante está tan impregnado de deseos que se las ingenia para conformar una realidad imaginaria en la que voces, ruidos, gestos o risas de otros son vividos por ella como mensajes de su “muchacho de enfrente ” en quien ella ha proyectado su propio enamoramiento. No hay comprobación empírica en contrario que pueda mostrarle su error. Después de todo, argumenta, nada de lo humanamente imaginable es imposible. Y desde un punto de vista absoluto tiene razón. Solo que hay imposibilidades e improbabilidades y es con estas últimas más que con las primeras con las que los seres humanos nos movemos por la vida.

Para ejemplificar el discurso psicótico social, hemos tomado algunos pasajes de *Mi Lucha* (1925-1927) el libro en que Hitler expone su doctrina en su traducción al español (1983), aunque cotejado siempre con la versión en alemán. Intentamos mostrar que comparte varios aspectos con el discurso psicótico de Sara y no con los de Mariana y son varios los temas que llaman a la reflexión.

4. ESTADO DEL ÁREA

Mas allá de las razones históricas, políticas, económicas y culturales que hayan hecho posible un discurso social con un núcleo psicótico razonante, está el hecho sorprendente de que tantos millones de personas adhieran a su prédica.

Este fenómeno puede comprenderse con expresiones del mismo Hitler por las que “muchos piensan lo mismo pero no tienen la fuerza de llevarlo a cabo”. Se necesita una personalidad determinada (un líder) en un momento determinado y en una situación político-económico-social dada para que el líder convenza (manipulación del líder como una metáfora, ver Teffelen, 1994), persuada o coarte a otros/as a seguirlo (Mutz, Sinderman y Brody, 1996). También se encuentra la posibilidad de que se genere todo un movimiento que, actuando al unísono como si se tratara de una sola persona, lleve a cabo acciones que enorgullecen a ese grupo (aunque el grupo tenga las dimensiones de una nación entera) aunque resulten abominables para el mundo que lo rodea (Johnson, 1987).

Desde el punto de vista psicopatológico el fenómeno del “contagio” ya estuvo analizado por Freud en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921). Fue denominado por Lefebvre (1903) *folie à deux* y el fenómeno de imitación y contagio fue analizado también por Tarde (1892). Cuando el contagio se realiza entre dos personas, Lasègue y Falret lo llaman *folie à deux*. En nuestro caso podría considerarse *folie à plusieurs*. Desde la antropología, la psicología y la lingüística esto está siendo estudiado dentro de la corriente denominada Epidemiología de la Cultura (Sperber 1996). Sperber dice que el sujeto internaliza las representaciones sociales que prevalecen en su cultura y más tarde esas representaciones son devueltas pasando de un individuo a otro, siendo finalmente compartidas por todos.

Esta adhesión incondicional a una idea delirante requiere no solo del compromiso de las ideas-afecto de los componentes del grupo social en el que anidan sino de aspectos psicodinámicos tales como a) la atracción ejercida por el líder tanto en sus aspectos personales cuanto en las ilusiones-promesas que sabe encender en sus seguidores; b) la identificación de los miembros del grupo entre sí (Freud, 1921); c) las expresión de pasiones infantiles tanto de amor por lo propio (el grupo) como de odio por lo ajeno (el otro, en este caso el judío, el gitano, el débil), (cf. Wodak, 1991) y podríamos agregar d) la necesidad de pertenencia a un grupo tanto para lograr un sentimiento de identidad cuanto para sentirse protegido por la masa (“la unión hace la fuerza”); e) el miedo a quedar señalado o excluido y a toda clase de represalias del grupo al que se aspira pertenecer en caso de disentir con sus objetivos y conductas.

Otro aspecto que nos ha llamado la atención aunque no resulta nada extraño a la altura de la situación y conocimientos actuales, es el desembozo, hoy diríamos impunidad, con que Hitler habla de la superioridad de la raza aria

y de la necesidad de exterminar a los no arios, en especial los judíos por la doble circunstancia de ser inferiores (no pertenecientes a la raza superior) y de ser causantes de todos los males que padecía el pueblo alemán en el momento en que él escribió su diatriba.

Luego de los cuarenta y un millones de muertos que cobró la II Guerra Mundial y del desarrollo del pensamiento reflexivo que llevó al reconocimiento de la magnitud de ese genocidio, hoy sería impensable un discurso semejante. Como muestra Van Dijk en *Prejudice in Discourse* (1984) y *Communicating Racism* (1987), hoy las personas buscan atenuar sus sentimientos discriminatorios y apelan a diversas expresiones indirectas de dichos sentimientos ya que actualmente el racismo está condenado por la mayoría de la leyes (aunque subsista acantonado en los sentimientos de odio y muerte a lo diferente). Todo esto apunta una vez más a la necesidad de conocer el contexto para poder comprender la producción discursiva, aunque este conocimiento no puede, jamás y en ningún momento justificar las atrocidades cometidas en nombre de una idea loca (Jaekel, 1986).

Innumerables son los estudios que se han hecho sobre estos temas... (Arendt, 1965; Bauer, 1981; Dawidowicz, 1975; Gilbert, 1985; Jackish, 1997, para nombrar algunos) y no los reproduciremos aquí. Nuestra intención, repetimos, es mostrar el paralelismo que existe entre un caso individual normal (Mariana), un caso individual con núcleo delirante (Sara) y el de un caso individual con un núcleo delirante razonante que luego se convirtió en social, texto de un líder de masas (Hitler), al que consideramos una psicosis de tipo social.

5. DEFINICIONES Y ACLARACIONES PRELIMINARES

Dado que el paradigma de psicosis, según la mayoría (sino todos) de los psiquiatras es el delirio (Arieti, 1959), corresponden algunas precisiones para un mejor entendimiento. El hecho de que no exista un consenso absoluto acerca de qué fenómenos sea el delirio, sus raíces, su evolución y sus variedades, nos permitirá adoptar una posición integradora de diferentes autores con algunas notas personales fruto de nuestra experiencia. A partir de un intenso trabajo interdisciplinario y de la revisión de casos hemos llegado a las siguientes definiciones propias. Así, denominamos:

DELIRIO al discurso que por su fijeza, impenetrabilidad y monologismo extremos hace imposible la comunicación como la entendemos habitualmente.

DELIRIO SOCIAL (nos limitaremos al **DISCURSO PSICÓTICO RAZONANTE**, al estilo de la "locura razonante" (Sérieux y Capgras, 1909), a aquel que además de presentar la fijeza, la impenetrabilidad y el monologismo extremos con que hemos caracterizado al delirio en general, se establece en un

grupo tal que sus miembros adhieren a la doctrina delirante de un líder y convive (este discurso) con el sistema de creencias vigente en una comunidad determinada en un momento histórico-social dado.

El discurso al que nos referimos como DISCURSO RAZONANTE, es aquel que aun cuando la estructura del razonamiento sea correcta, por el hecho de ser delirantes las premisas de que parte, las conclusiones a que llega son incongruentes y por tanto no presentan adecuación entre su significado y la situación de habla. Aunque el delirio ha sido siempre considerado como un evento mental (hablamos de delirio "ideativo" o de "ideas" delirantes), pensamos que cuando hablamos de cuestiones sociales y cuando estas ideas-fantasmas actúan en nuestra realidad, esa designación puede ser extendida para cubrir también el comportamiento, (mas allá de la racionalización que se de para justificar dicho comportamiento, sobre todo cuando esas acciones afectan la vida de los seres humanos).

Por FIJEZA entendemos que el discurso no admite variación en sentido sintáctico ni semántico.

Con IMPENETRABILIDAD, nos referimos a que el discurso es inmodificable por evidencias empíricas.

Con MONOLOGISMO nos referimos a que tal discurso no admite otra voz que la propia o utiliza las voces de otros como confirmación de sí mismo.

Vale decir, este monologismo no admite confrontación interactiva con ninguna voz opuesta a él en la realidad aunque, dentro de sí mismo, puedan existir voces de estatuto polifónico "ficcionalizado", esto es, voces que si bien reconocen su origen en elementos de la realidad se van alejando de ésta para ponerse al servicio de sus propios fines, motivados por su propia necesidad y/o deseo (Brown y Levinson 1986).

En cuanto al SISTEMA DE CREENCIAS (Freud, 1897), decimos que es un conjunto de postulados verdaderos o falsos sobre la realidad que son compartidos por una comunidad determinada.

Hechas estas definiciones y aclaraciones comencemos con el planteo de los casos y su análisis.

6. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE LOS CASOS

6.1. CASO 1: ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE UN HABLANTE CONSIDERADO NORMAL (véase *Apéndice I* al final de este artículo)

Para ejemplificar este caso que trata de un hablante considerado psíquicamente normal, observemos la categoría Sujeto (Persona¹, cf. Pardo 1994) en este texto:

¹ La categoría persona "puede estar realizada por items lexicales que no son personas en el mundo real, pueden ser-objetos, animales, entidades abstractas, etc, pero mantengo este nombre para la categoría y no el de sujeto, en tanto ésta no expresa el contenido o el cómo se realiza la

	PERSONA	NEX. DE VALOR 1	NEX. DE VALOR 2
Emisión 1	[Yo	estoy muy marcada	diríamos
Emisión 2	[Yo	vivi-----	diríamos
Emisión 3	----- la juventud	[veo que incluso tiene una manera de actuar distinta no es en función de lo que el otro sino en función de cada uno ser uno mismo	
Emisión 4	[Yo----- me	----- cuesta ----- estoy muy marcada -----por	

Hemos tomado aquí dos categorías (desde una visión metodológica más teórica) la de Persona y la de Verbo (Nexo de Valor², cf. Pardo, 1996).

La categoría Persona si la observamos verticalmente presenta tres pronombres personales “yo” y cuatro FN (frase nominal) que responden a la tercera del singular “la juventud”, “el otro”, cada uno y “uno mismo”, donde “uno” se comporta de igual modo que cualquier pronombre de tercera persona.

La primera pregunta que surge es por qué los ítems “la juventud”, “el otro”, “cada uno” y “uno mismo” forman parte de esa categoría si no son los sujetos gramaticales de las emisiones. Tal como Pardo afirma, la gramática o la sintaxis muchas veces no dan cuenta del aspecto semántico y/o pragmático de ciertos “desplazamientos” y funciones textuales, esto es, las voces mediante las cuales se construye el hablante. En términos lingüísticos, las voces a través de las que el hablante argumenta para lograr expresar lo que quiere decir.

En esta emisión consideramos que la categoría Persona está vacía en cuanto a ítems lexicales pero el verbo “veo” en su desinencia remite a ella pues contiene información que se refiere a la primera persona del singular. Si esta fuera la única señal de la existencia de una primera persona verbal en todo el texto, esta desinencia verbal tomaría un valor muy importante pues se instalaría como la única oposición a los ítems impersonales y estos últimos tendrían una presencia más fuerte en el texto. Pero como hemos visto la primera persona aparece mediante el pronombre personal “yo” en la emisión 1 y en la emisión 2

misma sino que expresa que esta categoría responde a lo que un hablante coloca en posición de ser predicable para llevar adelante su Acto de Habla de una Emisión (AHE).” (Pardo 1994: 131).

² La categoría Nexo de Valor “implica mucho más de lo que hasta ahora en distintas corrientes de la Lingüística y la Semiótica se ha llamado verbo y puede coincidir solo con el ítem verbo y/o con otro/s ítem/s que no lo sean, pero que actúan completando la función o el significado del mismo”. (Pardo, 1996, 35).

y luego aparece en la desinencia del verbo “veo”. Así puede verse una transición que muestra una transición entre lo personal y lo impersonal.

La primera realización de esta categoría en la tercera emisión es mediante las palabras “la juventud”. Esto es así porque en realidad “la juventud” está en lugar de esa primera persona del singular “yo”; es el modo, la manera que elige el hablante para hablar de un problema que lo atañe pero quiere presentarlo como un problema más general, mostrando la voz de “la juventud”. Es un modo directo de referirse a sí misma y a su problema mediante la impersonalización.

Si nos quedamos con un análisis sintáctico el saber que ésta es la FN del Sujeto de una proposición subordinada con función Objeto Directo del Verbo, solo comprendemos una suerte de jerarquización dentro y fuera de la proposición, pero esta jerarquización (Pardo, 1996) es reflejo de la que realiza el hablante. ¿Qué quiere decir que dos palabras conforman una relación jerárquica de este tipo y que sean el objeto del verbo? Puede implicar un alejamiento por parte del hablante de sí mismo y por eso encontrarse en posición objeto; esto mediatiza la relación hablante-primera persona, por eso se objetiviza y además se coloca en tercera persona. Ahora bien, qué pasa con las otras FN: “el otro”, “cada uno” que están incluidas en otras subordinaciones y en FP (frases preposicionales). El análisis lingüístico se pierde en la búsqueda de correspondencias formales y en reglas.

La FN “el otro” también revela un modo de acercamiento diferente que el hablante hace sobre sí mismo; parafraseando podría decirse: no es en función de la voz de otro que tengo que ser sino en función de mí mismo, pero como la última parte de esta afirmación (“sino en función de mí mismo”) le sigue pareciendo demasiado directa, la vuelve a atenuar con otra voz “cada uno”, que en cuanto a su relación con “el otro” es menos general ya que “cada uno” tiene una significación que permite al hablante incluirse en esos “unos”.

“Cada uno” entonces, lo acerca en cierto grado a la personalización. Pero mucho más lo hará la voz de “uno mismo” en donde el término “mismo” le permite retornar a lo propio. Indudablemente si el género hubiese sido femenino “una misma”, la aproximación a la personalización hubiese sido mayor.

Hemos visto cómo se maneja una escala de impersonalización: que va de un mayor grado de impersonalización, luego un paso intermedio, después el “cada uno” que va regresando la escala a la primera persona, (a la personalización), en cuarto lugar “uno mismo” que permite nuevamente el repliegue a la primera persona, mediante el uso de las diferentes voces.

Personal	Impersonal	Personal
Yo—{+} la juventud,	el otro, cada uno, uno mismo {-} y	finalmente-----“yo”

Al comienzo de la escala tenemos el *yo* de la primera persona, con lo cual el paradigma argumentativo va de lo personal a lo impersonal y retorna a lo personal.

Para retornar a lo personal se vale de un recurso que permite una transición entre la tercera y la primera persona del singular, ese recurso es la utilización de un NV “costar”; ¿cómo puede conjugarse “costar” de manera que tome una forma privativa de primera persona del singular como sucede con otros verbos como cantar, cuya forma privativa para la primera persona del singular es “canto”(desinencia *o*)?

Se trata de un NV modal. Esa denominación pertenece al plano sintáctico, pero en esta emisión el NV “cuesta”, además de una posible modalidad, cumple una función de transición entre el cambio que hizo la categoría Persona de la primera persona del singular hacia las terceras del singular expresadas de distintos modos y su cierre y regreso a la primera persona, lo que es logrado mediante un NV conjugado en tercera pero que necesita de un pronombre en primera del singular (“me”) para llegar finalmente al “estoy”.

Como hemos visto, la jerarquización (Pardo, 1996) que realiza la sintaxis, en primer lugar, no nos permite observar que el Hablante habla de sí a través de otras personas que no necesariamente son la primera del singular, sino que utiliza la tercera persona también. Esos “sujetos” lógicos, gramaticales y los núcleos de FN, núcleos de términos preposicionales (voces), son el hablante mismo. EL sujeto semántico y pragmático (PERSONA) de estas emisiones se define a través de otros (otras voces) para lograr una visión diferente sobre su problema (en este caso: la relación hombre-mujer)

primera persona sg. (*yo*)

tercera persona del singular (*la juventud, el otro, cada uno, uno mismo*)

primera-tercera persona del singular

primera persona sg.

Como dijimos anteriormente, Pardo denomina a esta categoría PERSONA, para que no sea confundida con la noción sintáctica de sujeto ni con la sola noción pragmática de hablante (en tanto existe un hablante o emisor y un destinatario o receptor) ya que el plano semántico juega en esta teoría un rol fundamental.

En este ejemplo, hemos mostrado cómo el dialogismo interno del hablante le permite a ella situarse y construir su ego. En este diálogo el hablante se expresa pero también *escucha*, toma en cuenta los dichos de otros. Esto no implica que los otros, por medio de sus propias voces internalizadas, predominen sobre el ego. Por el contrario, hay aquí una riqueza en la comunicación, la posibilidad del diálogo con otros para cambiar lo que no nos gusta y mantener lo que creemos correcto.

En una actitud monológica puede haber más de una voz pero la cuestión fundamental es que el real arte “dialógico” se ha perdido, entendiendo aquí dialogismo no como un simple pluralismo de voces incorporadas al ego, *sino como la real interacción entre personas. Creemos que este aspecto, presente en la teoría de Bajtín, ha sido frecuentemente olvidado por los teóricos, especialmente los del lenguaje.*

6.2. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO-PSIQUIÁTRICO DE UN CASO DE NÚCLEO PSICÓTICO EROTÓMANO

6.2.1. *Algunas aclaraciones previas*

A continuación presentamos pasajes de un diálogo entre una terapeuta y su paciente delirante Sara. Consideramos de utilidad hacer algunas precisiones previas:

a) un aspecto importante que nos interesa señalar es la particular vivencia de determinados hechos que aparecen en la conciencia de Sara como “la verdad de lo que le ocurre” y no admiten siquiera ser abordados argumentativamente. Estas vivencias tienen el carácter de convicciones (es la convicción delirante de la que hablan los clásicos): son apariciones inmediatas en la conciencia que no tienen intermediación alguna y se confunden por esta misma razón con percepciones. Dicho de otra manera, en el caso de Sara lo visto y/u oído por ella viene fuertemente impregnado de atribuciones de una intencionalidad (Aulagnier, 1977) determinada a cargo de agentes que están en el centro nodal de sus convicciones.

Es útil en este momento una pequeña digresión teórica para diferenciar percepción de interpretación.

Si bien como “mecanismo” la percepción aparece a la conciencia ya interpretada (razón por la que se llama “percepción” y no “sensación”), desde el punto de vista teórico cabe distinguir sensación de percepción y de interpretación: una cosa es lo captado por los sentidos (sensación) y otra la interpretación (que aquí podríamos llamar interpretación “por primera”) que de ello se hace y que da por resultado la percepción. A lo percibido “por primera” se superpone otra interpretación que podría llamarse “por segunda” y que es la comprensión que se obtiene del exámen de un lexema, un escrito, un discurso o una situación dada. Sin interpretación “por primera” se tendría una mera sucesión de acontecimientos sensoriales de los que nada podría decirse, ni siquiera su nombre. La interpretación “por primera” que estos acontecimientos sensoriales reciben surge de la interacción verbal y no verbal que los hablantes de la comunidad en que dicha interpretación tiene lugar han ido construyendo a lo largo de su historia. Vale decir, una comunidad hablante determinada “interpreta” los “hechos” de la realidad (que impactan los sentidos) de acuerdo

con la constitución y la historia de dicha comunidad. Llega así a crear significados compartidos que a su vez permiten la intercomunicación de los hablantes que conforman tal comunidad (recuérdense los varios ejemplos de los diferentes significados del lexema “nieve” para los esquimales o de los colores azul o verde para algunos indios norteamericanos).

No obstante, hay un hecho de no tanta difusión: la comunidad de sentidos no se registra por igual en el total de los casos³. Según estadísticas internacionales hay entre uno 1 y 2 % de personas que por una combinación de disposición personal (en sí vulnerable, esto es, un *self* extremadamente frágil y fácilmente desorganizable) y de acontecimientos vividos de naturaleza traumática (o no necesariamente suficientemente importantes y significativos como para dejar huellas), distorsionan algunos de los significados de la comunidad en la que viven creando sentidos propios. Se apartan así del sentido común en la medida en la que se han sustraído a la interacción debido a la actitud defensiva de aislamiento con que se preservan de lo que viven como ataques agresivos de los demás y se desempeñan en un mundo que solo tiene relaciones tangenciales con el del común de su sociedad. Estos significados aparecen entonces al oyente como extraños y poco comprensibles, caso por el cual se los designa como delirantes. Resulta claro que tal denominación de delirante es válida para una determinada comunidad. Así, entre los aborígenes de Australia (como en tantas otras comunidades “primitivas”) el animismo atribuía características y poderes sagrados y mágicos a ciertos lugares y formaciones naturales: la ascensión a *Ayer's Rock*, por caso, era tabú por esa misma razón. Quien considerara lo contrario y elaborara un pensamiento exento de animismo podría haber sido visto allí como delirante. Otro tanto estaríamos nosotros inclinados a pensar una anomalía psíquica para transformarse en una forma de encarar la vida y el mundo tan válida, desde el punto de vista teórico como cualquier otra.

En el caso especial de Sara puede decirse que ésta goza de un “aparato” sensorial “sintonizado”, en general, con la realidad. Esto significa que los “ruidos” que oye con sus oídos y las luces que ve con sus ojos y a los que ella carga de significado persecutorio ocurren realmente como ruidos (bocinazos, martillazos, gritos, etc.) lexema “ruidos” no solo describe una vibración acústicamente receptada por Sara sino que, y este es el aspecto delirante, lleva en sí una alusión al origen, a la intención y a la historia de los supuestos agentes del “ruido”, historia que se entrelaza con el conflicto nuclear emocional con el que pensamos el delirio de Sara está vinculado. Como se dijo mas arriba Sara está absolutamente convencida de que existe una intencionalidad de los agentes (representantes o enviados del promotor principal, “el muchacho de enfrente”)

³ Dejamos de lado las múltiples formas de la subjetividad, absolutamente privada y personal con que cada hablante connota lo denotado por su comunidad: me es imposible saber cabalmente, como mi vecino vivencia el color rojo. En nuestro escrito nos centramos exclusivamente en las connotaciones sociales.

que la toman como blanco para enviarle mensajes. En el contexto que analizábamos hace instantes de percepción/interpretación, la psiquiatría entiende que, en virtud de la problemática emocional de Sara, esta última no ha podido todavía diferenciar sus percepciones de sus interpretaciones y aún ignora que lo que ella percibe admite interpretaciones alternativas. Así, en las transmisiones televisivas, Sara se siente personalmente aludida: cree que el emisor le habla a ella en forma directa y personal. No hay lugar allí para la consideración de millones de televidentes que observan el programa en el mismo momento a quienes este programa les es dirigido en forma masiva e impersonal. También desconoce que su autoubicación como protagonista y destinataria de todo acontecimiento sonoro es producto de su necesidad delirante.

Es nuestro propósito ahora mostrar algunas de las estrategias y recursos que Sara emplea en su discurso y en las que nos apoyamos para dar razón de nuestras interpretaciones.

6.2.2. *Análisis lingüístico* (véase Apéndice II al final de este artículo)

En tanto lo que queremos analizar son las manifestaciones lingüísticas del sentimiento de persecución (delirio) de la paciente Sara empezamos por señalar la macroestrategia lingüística comunicativa que para ello utiliza, esto es, la finalidad global de todo el discurso de Sara, razón última por la que acude a la terapia.

MACRO ESTRATEGIA LINGÜÍSTICA COMUNICATIVA: esta macro estrategia tiene como objetivo encontrar en la terapeuta una aliada que le ayude a combatir, o por lo menos, a enfrentar a sus perseguidores. Para cumplimentar este objetivo, Sara debe convencer al oyente-terapeuta de que lo que dice es verdadero, que lo que significa su texto se corresponde a la realidad, para lo cual debe, a su vez, ser persuasiva.

Los medios de que se vale para ello son macro estrategias lingüísticas a nivel del texto:

MACRO ESTRATEGIA LINGÜÍSTICA: Paradigma de lo personal a lo impersonal

- A) narración
- B) argumentación
- C) persuasión

Estas tres estrategias se interpenetran ya que la narración es muchas veces un recurso para la argumentación y la persuasión.

En el texto se observa, además una alternancia entre la narración (usada a veces como certificación empírica del sentimiento delirante de persecución) y la evaluación que la paciente hace de dicha narración (que muy generalmente resulta delirante en el sentido, como se dijo, de extraña a nuestro sentido común).

En cuanto a la participación de la conciencia, podemos decir que el intento persuasivo es un acto consciente en Sara como lo es en general el hecho de la persuasión, lo que quizá no pueda afirmarse con igual fuerza de la argumentación que Sara utiliza con el fin de persuadir, ya que tal argumentación puede ser esgrimida de un modo inconsciente aunque no por eso quede despojada de su efecto persuasivo (perlocucionario) en el oyente.

Ahora bien, dentro de las macro estrategias lingüísticas mencionadas, Sara utiliza otras estrategias lingüísticas dependientes de las enunciadas (A, B, C) tales como:

1) ESTRATEGIAS LINGÜÍSTICAS: *Ampliación del Sujeto*

Mediante esta estrategia Sara introduce en su discurso diversos hablantes de su entorno. Consideramos que en los intercambios lingüísticos cotidianos todos los personajes que aparecen en el discurso de un hablante representan al sujeto (polifonía) en una forma expansiva y multiplicadora que podemos considerar normal. El caso de Sara no escapa a esta habitualidad, al punto de que una de sus expresiones corrobora esta afirmación: “yo misma le dije a María “estamos igual”” (María es la sobrina de Sara) expresión con la que se refiere a que ella (Sara) y su sobrina está en la misma situación y con el mismo estado de ánimo. Que el discurso de Sara, como todo discurso, sea considerado polifónico (Bajtín, 1929) pareciera contradecir el carácter monológico que se ha asignado al delirio al comienzo de este trabajo.

Esta afirmación obliga a una nueva diferenciación. Como se dijo más arriba, Sara alterna tiradas de narración con otras de evaluación de su propia narración. Esta alternancia no es “limpia” en el sentido de que ambas se interpenetran. Algunos aspectos, si bien escasos, de su narración están teñidos de percepciones delirantes mientras, en la mayor parte de su narrativa, relata hechos confirmables o por lo menos aceptables por el sentido común. En cambio, sus evaluaciones acerca de sus narraciones suelen ser aberrantes.

El carácter delirante de la ampliación de Sujeto en su discurso aparece transmitido por medio de diferentes recursos como los que figuran a continuación:

Recursos lingüísticos de la estrategia lingüística *Ampliación del Sujeto*:

a) Generalizaciones que incluyen lexemas colectivos:

asocié de que la gente sabía... (e.62);

(a María) ...le comentó X. que era de ese grupo... (e.69).

b) Singularizaciones sin sujeto:

Y ya deja? *Y ya va a dejar? (e.48)*

que se refieren a preguntas de personas que supuestamente están en conocimiento de que su sobrina flaquea en sus estudios.

Esta singularizaciones dan validez a sus generalizaciones y la fuerzan ya que los agentes de aquellas singularizaciones son seres no individualizados

por Sara que ella considera representantes del sujeto que hemos llamado "ampliado" (en última instancia el protagonista original que está en la base de sus interpretaciones delirantes). Es muy probable, aunque no se puede afirmar, que para Sara dicha singularización se constituya en una especie de nebulosa en la que las palabras queden como cáscaras desvinculadas de sus referentes reales y expresen de una manera genérica y globalizadora al perseguidor.

b) Reforzadores de la generalización:

*...todos los familiares, amistades así de la chica de al lado (e.46)...
como es que vox populi que le ha ido mal (e.46).*

c) Uso de verbos en 3ra. persona plural:

*...todos saben que le fue mal... (e.47);
...que le empiecen a tocar bocina por la calle. ..(e.81).*

2) ESTRATEGIA LINGÜÍSTICA: *Difusión de sujetos*

Esta estrategia complementa a la anterior. La ampliación del sujeto sirve a la comunicación en cadena de los acontecimientos tanto externos como internos que Sara protagoniza en algún momento. De ese modo pensamientos, sentimientos y sucesos varios llegan a ser del dominio de una multitud abstracta e inespecífica de sujetos y lo hacen de un modo misterioso que luego trataremos de aprehender. Nuevos recursos son implementados por Sara para ello.

Recursos lingüísticos de la estrategia *Difusión del sujeto*:

a) Empleo de verbos de conocimiento:

*...sabiendo que le fue mal... (e.46);
...trascendió lo del monedero... (e.59).*

b) Empleo de verbos de decir:

*Yo solo le dije a vos y a la doctora..(e.60);
...se comenta todo... (e.71)*

c) Uso de verbos que connotan aparición inesperada de hechos o situaciones previsibles o no:

*...una oleada de cosas raras que empezaron a surgir a raíz de que ella venía acá... (e.76);
...allí hay dos que...sabían que...a ella le había ido mal más otros que estaban en el mismo grupo entonces ya se haceun corrillo...(e.70)*

3) ESTRATEGIA LINGÜÍSTICA: *Entramado universal por conexión de todo con todo*

El estado de vinculación de todo con todo es presumible consecuencia de un pensamiento sin fronteras. La falta de barreras delimitadoras entre lo real y lo imaginario, entre lo posible y lo probable y entre el sujeto y los demás, resulta

expresión (según el pensamiento psicoanalítico) de una energía libre que funciona según el llamado proceso primario y permite la aparición en el discurso de pensamientos-afectos discordantes entre sí. Este funcionamiento corresponde al del inconsciente y no reconoce principios lógicos ni categorías de tiempo, espacio o casualidad. Esta estrategia tiene como algunos de sus recursos:

a) Casualidad tomada como casualidad:

...da la casualidad que...mi prima me llamó...como sabiendo... (e.46)
esto es, la prima “sabe” y por eso (causa) llama a A.

b) Asociaciones arbitrarias:

...cada vez que yo hago algo o encuentro alguna señal que asocia con eso que hice... (e.85)

c) Intuiciones de formación de una trama a través de verbos cenexionantes:

...yo creo que esta paciente también... está conectada con todo esto... (e.99)

d) Uso de expresiones lingüísticamente autorreferenciales:

...las cosas se van así como enlazando, es todo un entrelazado. El entrelazado es, en rigor, el que existe en su mente entre todo suceder observable...

6.3. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE UN DISCURSO QUE CONTIENE UN NÚCLEO PSICÓTICO “RAZONANTE”. Aquí los textos se incluyen en el análisis por lo que no hace falta referir a un apéndice.

6.3.1 Observaciones preliminares

A continuación analizaremos extractos del capítulo V de *Mein Kampf* de Adolf Hitler. Para una mejor comprensión de lo que sigue, es útil recordar el concepto de paradigmas lingüísticos argumentativos (Lavandera/Pardo 1987) usados por el hablante (escritor). En ellos se puede leer las diferentes voces mencionadas por el autor.

Entendemos por paradigma lingüístico argumentativo:

“(los textos) están organizados moviéndose entre un número finito de paradigmas entendiéndolo en el sentido de “ejemplo”, “modelo a seguir”. Los paradigmas, una vez elegidos, funcionan como moldes que contienen el desarrollo del texto. Estos “moldes contenedores” regulan las alternancias posibles, las que, a su vez, construyen aquellos paradigmas. Un hecho importante sobre los paradigmas es que se construyen sobre una alternancia formal como negativo/afirmativo, personal/impersonal, etcétera” (Lavandera & Pardo, 1987: 10)

Comenzando el análisis, la negación es usada como el elemento reforzador. Los paradigmas negados aparecen bajo la forma: NO SOLO para lo que no se quiere y SINO para lo que se quiere. Mediante este recurso la negación con el SINO restrictivo aparece como un reforzador de la negación, si bien en una forma algo mitigada. De este modo se logra una jerarquización de la voz del hablante-escritor, a su vez reforzada por su posición remática.

En cuanto al discurso y sus voces, podemos distinguir coocurrencias de monologismo y de lo que hemos llamado pluralismo. En el discurso hay voces como los pseudonacionalistas, marxistas, cristianos, paganos, intelectuales, soldados, socialdemócratas, la armada del Reich y la comunidad en general. Estas voces parecen polifónicas pero solo son voces plurales porque no interjuegan con otras voces o son respondidas por ellas; están subordinadas a una única categoría semántica rectora, a la que podríamos llamar “adversarios”. También es con ellos que el hablante-escritor planea construir su estado racista ideal:

El estado racista, cuyo cuadro general he tratado de delinear a grandes rasgos, NO podrá considerarse como tal por el SOLO hecho de reconocer TODO lo que es INDISPENSABLE a su existencia. El saber qué apariencia ha de tener el estado racista NO es lo esencial; más importante es el problema de su formación... (Hitler 1983: 233)

La zona monológica es, en cambio, nítida. En ella, el concepto de “judío” parece resumir todo lo que es odiado y rechazado y, por consecuencia, necesita eliminarse. En Psicoanálisis hablaríamos de “condensación” para referirnos a esta forma de juntar en una “voz” todas las situaciones o personas temibles o amenazantes para el hablante-escritor:

Esto aparece todavía MENOS factible si se tiene en cuenta que los elementos realmente dirigentes de esos partidos son JUDÍOS y NADA MÁS que JUDÍOS. Y es de una lucha de lo que en efecto se trata, pues la primera tarea NO consiste aquí en crear una concepción racista del Estado SINO ante todo en eliminar la concepción judaica existente. (Hitler 1983: 233)

Esta condensación conforma el núcleo delirante *reivindicativo* de este hablante-escritor particular, en el sentido que se monta toda una campaña contra un fantasma interno, una idea que pertenece al reino psíquico del hablante-escritor. No es que esta idea antisemita se origine en este hablante-escritor especial sino que es él quién implementó la “solución final”, i.e. llevó a los hechos de la realidad de la creencia delirante de que exterminando a millones de personas el mal del que se las responsabilizaba era también exterminado. La amenaza sentida por el hablante-escritor se manifiesta en el hecho de que el lexema “judío” se acompaña en el texto por otros lexemas como “líder”, representante de la “finanza internacionalmente despótica”, “intelectual”,

expresivos de condiciones tanto despreciadas como temidas por el hablante-escritor.

Existe, por tanto, una división maniquea: algunos de los malos rasgos de la “buena” gente se transfieren al judío (y conversamente, algunos de los buenos rasgos de los judíos se adscriben a los otros). Esta voz monológica se caracteriza a sí misma por su extrema violencia (el hablante-escritor busca no solo la exterminación de los “judíos” sino que pretende eliminar la “concepción judaica existente”, i.e. quiere borrar aun la representación mental de los mismos). Así:

Intentando llevar a la práctica la visión ideal de un estado racista, se impone buscar, independientemente de los poderes y de la vida pública actual, una nueva fuerza que quiera que quiera y que esté capacitada para afrontar la lucha por este ideal. Y es de una lucha de lo que en efecto se trata, pues la primera tarea no consiste aquí en crear una concepción racista del estado, SINO ante todo en eliminar la concepción judaica existente. (Hitler 1983:233) (las mayúsculas son nuestras).

Se pueden distinguir dos necesidades principales: a) mostrar superioridad y fuerza junto con una necesidad de dominación y poder. Para este fin el hablante-escritor trata de seducir a sus seguidores prospectivos para conformar una masa compacta indiferenciada (“la unión hace la fuerza”). Un subproducto no despreciable de esta conformación de masas es la adquisición de fuertes sentimientos de identidad y pertenencia. Ahora bien, la necesidad de fusionarse en la masa obtiene su valor de su oposición a b) la necesidad de luchar en contra de la indiscriminación, como en, i.e., la insuficiente diferenciación entre ciudadanos y extranjeros. Por ello:

La mezcla de sangre y, por consiguiente, la decadencia racial, son las únicas causas de la desaparición de viejas culturas, pues los pueblos NO mueren por consecuencia de guerras perdidas, SINO debido a la anulación de aquella fuerza de resistencia que solo es propia de la SANGRE CONTAMINADA. (Hitler 1983: 160)

La necesidad del hablante-escritor de preservar la pureza de la raza aria por medio de la prohibición de mezclarse con los no arios puede interpretarse como manifestación de un miedo íntimo de ser invadido en el cuerpo por fluidos corporales como el semen. Este miedo a la contaminación tiene su paralelo en el temor de ser infectado por agentes como los de la sífilis, los que a su vez le producen ansiedades hipocondríacas. Estas se expresan concreta y explícitamente relacionadas con el sexo:

Al prohibir terminantemente la entrada a su territorio de inmigrantes afectados de enfermedades infectocontagiosas y excluir de la naturalización, sin reparo alguno, a los elementos de determinadas razas...(Hitler 1983: 224)

NADA importa que el sujeto esté mas o menos carcomido por la sífilis:... (Hitler 1983: 224)

El hablante-escritor contraresta sus sentimientos básicos de inermidad y desamparo ubicándose a sí mismo en una posición inalcanzable de modo de no ser tocado por los potenciales e imaginarios contaminantes-perseguidores. Para lograr este propósito, busca una modificación de la psique de sus “súbditos” sustituyendo la vieja concepción ideológica judaica por la nueva “concepción ideológica infalible”. Como muestra de este plan:

Jamás se quiso comprender que la potencialidad de un partido político no reside en la inteligencia NI en la independencia espiritual de cada uno de sus miembros, SINO más bien en la obediencia disciplinada con que ellos se subordinan a sus dirigentes. (Hitler 1983: 235)

Veamos ahora en estos extractos algunas de las estrategias y recursos usados por este hablante-escritor.

MACROESTRATEGIA LINGÜÍSTICA COMUNICATIVA: por medio de esta macroestrategia el hablante-escritor intenta transmitir la necesidad y ventajas de crear un estado racista. Para este fin, el hablante-escritor manipula al lector de diferentes maneras:

I) ESTRATEGIA LINGÜÍSTICA: *Ampliación del sujeto*

Como en el caso de Sara, el hablante-escritor introduce varias voces en su discurso. Estas voces se incluyen, como se mencionó, en la categoría de “adversarios” al mismo tiempo subestimados y necesitados excepto para la categoría de “judío”, que se considera separadamente como enemigo. Como se dijo, si bien estos adversarios son plurales, no los consideramos polifónicos ni dialógicos pues, para que la voces sean dialógicas deben interactuar entre sí y con el hablante y dar como resultado una modificación de este último.

II) ESTRATEGIA LINGÜÍSTICA: *Condensación del sujeto*

Como cuando Sara difundía y replicaba su idea delirante en múltiples instancias, en este caso reivindicativo ocurre que las instancias múltiples se reducen a un solo perseguidor a quien se le adscriben todos los malos rasgos de los demás:

...el despotismo de la finanza judía internacional... (Hitler 1983: 234)

III) ESTRATEGIA LINGÜÍSTICA: *Inducción a adherir al plan del hablante-escritor*

El hablante-escritor implementa varios recursos para este fin:

a) *Generalizaciones*: todas las voces se expresan en una forma general y abstracta. No se trata de personas concretas sino de conceptos o solo de nombres colectivos: *También el marxismo persiguió una finalidad y también el sabe de untrabajo constructivo* (Hitler 1983: 234).

He aquí porqué la iglesia católica se mantiene más firme que nunca. (Hitler 1983: 237).

b) *Uso del futuro como imperativo*.

El estado racista, cuyo cuadro general he tratado de delinear a grandes rasgos, NO podrá considerarse como tal por el solo hecho de reconocer todo lo que es indispensable a su existencia. [...] De NINGÚN MODO se puede esperar que los partidos militantes de hoy ,..., se resuelvan por impulso propio a un cambio radical... (Hitler 1983: 233)

Es obligatorio tatar de poner en práctica la propuesta ideal de un estado racista:

Por ingrato que le fuese al individuo, una doctrina naciente...tendrá que aplicar sin reparo la sonda de la crítica.. (Hitler 1983: 234)

c) *Uso de los verbos deónticos*:

Para saber cuán racista debe ser el Estado... (Hitler 1983: 234)

d) *Confusión del símbolo con lo simbolizado*:

...la primera tarea ...NO consiste aquí en crear una concepción racista del Estado....SINO ante todo en eliminar la concepción judaica existente. (Hitler 1983:233)

En esta emisión el hablante-escritor planea eliminar físicamente la persona de todos los judíos a fin de eliminar “la concepción judaica”.

e) *Uso de palabras que inspiran miedo*:

Y así mientras toda la cultura humana no constituye más que el resultado de la actividad creadora de la personalidad, el valor del principio mayoritario hace su aparición...en el gobierno, empezando de este modo a envenenar paulatinamente el conjunto de la vida nacional...destruyéndola en realidad . Así, el principio de organización constructiva, peculiar a la raza aria, es reemplazado por el principio destructor que vive en el judío convertido de este modo en el FERMENTO DE DESCOMPOSICIÓN de pueblos y de razas ... en el factor de disolución de la cultura humana. (Hitler 1983: 230)

De este modo el hablante-escritor trata de provocar por implicación, temor al judío.

f) *Uso de nodos semánticos que ensalzan al Estado racista:*

...el fin supremo de un estado racista consiste en velar por la conservación de aquellos elementos raciales de origen que, como factores de cultura, fueron capaces de crear lo bello y lo digno inherente a una sociedad humana superior. Nosotros entendemos el Estado como el organismo viviente de un pueblo que NO SOLO garantiza la conservación de éste, SINO que lo conduce al goce de una máxima libertad. impulsando el desarrollo de sus facultades morales e intelectuales. (bastardillas en el original). (Hitler 1983: 201)

g) *Uso de la inducción/persuasión:*

Se induce a los súbditos a identificarse con el Estado

...El Reich alemán, como Estado, tiene que abarcar a todos los alemanes e imponerse la misión, NO SOLO de cohesionar y de conservar las reservas más preciadas de los elementos raciales originales de este pueblo, SINO también la de de conducirlos, lenta y firmemente, a una posición predominante (bastardillas en el original). (Hitler 1983: 202)

Esta idealización con el Estado como gran madre se complementará con la denigración de todos aquellos que no pertenecen a él. Y, como muestra de participar en este ideal, el sujeto tendrá que hacer sacrificios: no es suficiente con tener ese ideal, es preciso sacrificarse por él. Este ideal contiene, a su turno, una ambigüedad: es una madre protectora pero, al mismo tiempo, una madre cruel y tiránica que demanda la vida de sus hijos como retribución a los dones que ella derrama sobre ellos. Como último comentario, que no agota el total de observaciones que se podrían hacer sobre el texto, podemos decir que las voces de Bakhtin pueden equipararse a las de “identificaciones” estudiadas por el psicoanálisis. Y esto, debido al hecho de que en ambos casos es posible que empiecen por ser conscientes (o experimentadas de algún modo, incluso inconscientemente) durante un “encuentro” con figuras significativas diferentes y sean relegadas posteriormente al inconciente. Por consiguiente, tanto en el caso de un sujeto común como en el del novelista, pueden emerger bajo identidades diferentes. Lo que diferenciaría a uno de otro sería el uso distinto que hacen de las mismas.

7. CONCLUSIONES GENERALES

En este trabajo interdisciplinario entre la lingüística y la psiquiatría en el que, usando el mismo método hemos articulado ambas teorías, podemos, a través de la teoría de la polifonía de Bajtín establecer que:

- 1) el trabajo interdisciplinario requiere que las disciplinas intervinientes tengan claro sus respectivos conceptos teóricos y metodológicos para poder enriquecerse mutuamente. De eso se trata este trabajo, de una búsqueda continua de las similitudes y diferencias entre las disciplinas y también de la búsqueda de la integración de los conceptos respectivos para que el conocimiento nuevo pueda florecer de esta integración.
- 2) las distintas voces corresponden a identificaciones diferentes con las que el sujeto construye su ego.
- 3) a través de este trabajo interdisciplinario hemos caracterizado el discurso psicótico (un aspecto de la psicosis) como un discurso monológico, hemos presentado la noción de que un estado monológico no es solamente el producto de la ausencia de voces sino más profundamente que es el producto de una ausencia real de diálogo o interacción entre ellas.
- 4) en los tres casos hemos trazado la presencia o ausencia de voces en los respectivos discursos mostrando el uso que los hablantes hacen de las diferentes estrategias y recursos lingüísticos. Hemos visto que aunque puedan encontrarse muchas voces, esto no necesariamente implica dialogismo: cuando las voces no interactúan entre ellas decimos que *el dialogismo es solo aparente y que hay solamente pluralismo*.
- 5) por último, queremos hacer una advertencia sobre los discursos racionales porque no es suficiente que un discurso sea racional para que sea sano.

MARÍA LAURA PARDO
BEATRIZ DORFMAN LERNER

Apéndice I

E1"[Yo estoy muy marcada diríamos desde mi educación en la re, en un tipo de relación hombre-mujer que...] e2"[yo viví, diríamos, un poco durante muchos años, un poco, así así a la expectativa de lo que en esa relación hombre-mujer, el hombre esperaba que yo hiciera, entonces...] e3[Veó que incluso la juventud tiene una manera de actuar distinta, no es en función de lo que el otro...Sino en función de cada uno ser uno mismo y en ese tipo de relación hombre-mujer se da mucho mejor, entonces] e4[yo, y todavía hasta el día de hoy, llegar a una relación así, me cuesta, estoy muy marcada por un tipo de educación, donde una, la mujer, tenía que estar mirando al hombre para hacer las cosas si el hombre quería, si no quería no]".

Apéndice II

Sara (S) ...e46["No sé si me dijo lo que es o lo que yo creo pero como que me revolvió to pero da la casualidad que todos los familiares, amistades así de la chica de al lado, mi prima me llamó y "cómo le fue a tu sobrina"pero ya como con sabiendo que le fue mal y "cómo le fue a tu sobrina?"como que es vox populi de que le ha ido mal..."] e 47["Todos saben que le fue mal en la facultad..."] e 48["Y ya deja?" "Y ya va a dejar"] e49["...y que no deje y que esto y que aquello..."] e50["El padre ahora le dice que no sirve..."] e51["Es otra esta chica mmm la asocio un poco con la hija de esta señora..."] e52[Pobre] e53["Ayer pasé un día y anteayer también porque anteayer vino María a mi casa a cobrar..."]

...S e59["Le dije del monedero digo no se cómo trascendió lo del monedero..."] e60[" Yo sólo te lo dije a vos y a la señora Lerner lo del monedero cómo fue que trascendió? () las cosas que tengo acá?()) medio como que (rie) con alguien me tenía que agarrar y me agarré con ella"]

Analista A[" Pero, eh no entiendo que trascendió, Que quiere decir trascendió?"]

S e61["Como que yo empecé a interpretar como que ella este, mi sobrina me había sacado ese monedero y... inclusive esta chica Juana ya venía así como de mal talante, no me llamó más después, como que algo pasó ahí no? Como a lo mejor como que yo la quise no se y a la chica de al lado que me trajo un monedero que y (o) también lo asocié, no sé..."]

A [" A ver cómo es el bodrio que no entiendo nada?"]

S e62["No, es medio complicado esto pero como que asocié que la gente sabía de que mi sobrina había hecho esa maniobra para hacer quedar mal a Juana"]..e69["Y si, eh no es tal vez eh si sabe lo que pasas que como María, María había formado un grupo dentro dentro de la facultad con compañeros y que son acompañantes eh acompañantes terapéuticos y ya dice que Aría le

comentó que era de ese grupo dice “Teresa pésimamente mal el día de la notaporque yo me quise hacercar para decirle no sé que cosa para que te lo dijera a vos y vos sabés que me dio vuelta la caray se fue”. Claro, se muere de vergüenza. Dice “yo la vi malísima”] S e70[“Bueno a que allí hay dos que estaban que sabían que ella que a ella le había ido mal más más otros que estaban en el mismo grupo entonces ya se hace un corillo no? que no se”] S e71 [“Y si, se comenta todo, hay otra acompañante amiga de María que vive en e un a dos cuadras de mi casa la casualidad...que ella no sabía que vivía ahí que salió un día a la calle y que la encontró y que vive a 2 cuadras de mi casa”].....S e76[“ y también el hecho de haber venido acá de he fue todo como una, como una oleada de cosas raras que empezaron a surgir a raíz de que ella venía acá”] ...S e81[“Claro como que que que clase de. Mire si ud. Va a contratar a una como supongamos el kinesiólogo, quien va a contratar a un kinesiólogo que le empiecen a tocar bocina por la calle”]...S e85[“No es un arbolito. Era una plant y bueno, (como) querés planta, llevate estao no sé lo que quisieron dec, yo encuentro que cada vez que yo hago algo, encuentro alguna señal que asocia con eso que hice. No entiendo que es”].... e99[“ Yo creo que esta paciente también ...está conectada con todo esto”.]

OBRAS CITADAS

- ARENDE, H. 1978. *Eichman in Jerusalem*. London, Penguin.
- ARIETI, S. 1959. *America Handbook of Psychiatry*. New York, Basic Books.
- AULAGNER P., 1977. *La violencia de la interpretación*. Bs. As. Amorrortu.
- BAJTÍN, M. 1929. *Le marxisme et la Philosophie du langage*. Paris, Minuit, 1977
- _____. 1981. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Texas, University of Texas Press
- _____. 1982. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- _____. 1986. *Problemas de la poética de Dostoyevsky*. México, Fondo de Cultura Económica.
- DAWIDOWICZ, L. 1969. The war against the Jews. *Commentary*, 47 (4)
- FREUD, S. 1900. *The interpretation of Dreams*. London, Hogarth Press, 1953
- _____. 1901. *The Psycopatology of Evreyday Life*. London, Hogarth Press, 1960.
- _____. 1921. *Group Psycology and the Analysis of the Ego*. London. Hogarth Press, 1955.
- GLASER, B. y A. STRAUSS. 1967. *The discovery of Grounded Theory*. New York, Aldine Publishing Company.
- JOHNSON, P. 1991. *La historia de los Judíos*, Buenos Aires, Javier Vergara.

- HABERMAS, J. 1987. *Teoría de la acción comunicativa I y II*. Madrid, Taurus.
- HITLER, A. 1925 (I), 1927 (II). *Mein Kampf*. Munchen, frz/Eher Nach., Gmbtt.
- HITLER, A. 1983. *Mi lucha*. Buenos Aires, Temas contemporáneos.
- JAECKEL, E. 1986. *Hitler in History*. London, University Press of New England.
- LASEGUE, CH, y FALRET J-. 1877 " La Folie à deux " En *Etudes Médicales*. Paris, Asselin, 1884.
- LAVANDERA, B y M. PARDO. 1987. La negación en el discurso: patrones y rupturas. En : Cuadernos del Instituto de Lingüística. *Análisis Sociolingüístico del Discurso Político*. Buenos Aires, Conicet.
- LERNER, B. y M. L. PARDO. 1996. Psicosis social, interdisciplinaria entre Psicoanálisis y Análisis crítico del discurso . En *Actas del I Congreso Latinoamericano de Análisis Crítico del discurso*. Buenos Aires, SAL/ CIAFIC (en prensa).
- LEFEBRE, L.. 1903. *Les phénomènes de suggestin*. Bruxelels, Lamertin,
- MUTZ, D., Sniderman, P. y Brody, R. 1996. *Political Persuasion and Attitudud Change*. Michigan, The University of Michigan Press.
- PARDO, M. 1994. La gestación del texto: la emisión lider. Tesis doctoral,. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- PARDO, M. L. 1996. *Derecho y Linguistica. Cómo se juzga con palabras*. 2da edición corregida y aumentada. Bs. As., Nueva Visión.
- PARDO, M. L. y B. LERNER, 1996. Investigación interdisciplinaria sobre el discurso psicótico por medio del Análisis del Discurso como método y como teoría. *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- PARDO, MARÍA LAURA y T. ORTIZ. 1996. Ciencias políticas y lingüística: teoría y método de la interdisciplina. *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- SÉRIEUX, G. y CAPGRAS, J. 1909. *Les folies raisonnantes*. Paris: Alcan.
- SPERBER, D. 1996. *Epidemiology of culture*. London, Blackwell.
- SCHÜTZ, A., LUCKMANN, TH. 1973. *Las estrategias del mundo de la vida*. Bs.As.: Amortortu
- _____ . 1979. *Strukturen der Lebenswelt*, Francfort.
- TARDE, G.. 1892. "Les maladies de l'imitation" in: *Etudes pénales et sociales*. Paris: Masson, 357-396.
- VAN DIJK, TEUN. 1984. *Prejudice and Discourse. An analysis of ethnic prejudice in cognition and conversation*. Amsterdam: John Benjamins.
- _____ . 1987. *Communicating Racism. Ethnic Pejudice in Thought and Talk*. London: Sage.
- _____ . 1994. Critical Discourse Analysis. Editorial. En: *Discourse & Society*. 5 (4): 435-436
- _____ . 1995. Interdisciplinarity. Editorial. En: *Discourse & Society*. 6 (4): 459-460.

- _____. 1996. Discourse, Cognition and Society. Editorial. En: *Discourse & Society*. 7 No.(1): 5-6
- VAN TEEFFELN, TOINE. 1994. Racism and methaphor: the Palestinian-Israeli conflict in popular literature. *Discourse and Society*, 5 (3): 381-406.
- WAELDER, R. 1953 "La estructura de las ideas paranoicas" . *Revista psicoanalítica* XX (3): 351.
- WODAK, R. 1991. Turning the Tables: Antisemitic Discourse in Post-war Austria. En: *Discourse and Society*. 4 (2): 225-248.



PASIONES DE LA HISTORIA

RÉSUMEN

En este artículo se parte de la idea de que la crítica literaria argentina a partir de *Contorno* experimentó la ansiedad o el *pathos* por la Historia de la Literatura. En este sentido, la publicación incompleta de algunos proyectos de Historia Literaria, escapa a los límites de una mera empresa editorial para convertirse en un programa de revisión crítica de toda la literatura argentina. El trabajo analiza comparativamente el programa de dos historias inconclusas (por distintos motivos) que fueron llevadas a cabo por dos críticos emblemáticos de la revista *Contorno*, David Viñas y Noé Jitrik.

ABSTRACT

The starting point of this paper is the following idea: argentinian literary criticism felt an anxiety or *pathos* for History of Literature. In this sense, the incomplete published version of some projects of Literaty History of Literature is not merely an editorial enterprise but a program of critical review of the argentinian literature as a whole. In this article, a comparision is made between two unfinished, due to different reasons, different programs carried on by two outstanding critics of cultural magazine *Contorno*, David Viñas and Noé Jitrik.

Nadie necesitó nunca (pero en definitiva era un imprescindible protocolo intelectual de los teóricos) que lo que se siente al hacer literatura fuera llamado filosóficamente con el nombre de "pasión". Abreviemos penosas definiciones: "pasión" es lo que nos consume en vano. La vanidad insoslayable de la pasión o de la literatura. Algo que Derrida, 1993, escribe en plural ("pasiones"), sin duda para lograr el desacuerdo sublimatorio y autobiográfico que cobija en el mismo abrazo literatura y filosofía. Algo que Blanchot, escribiría en singular, más alejado de las cuadriculadas parcelas de la propiedad académica. Quizás

porque la pasión por la literatura no se nombra, y si se nombra, por ejemplo, con el nombre de "pasión por la literatura", ésta, la literatura, ni se estremece ni tampoco entrega nada definitivo que escape a la aniquilación del tiempo o de la historia, ese cementerio donde se nombra prolijamente el cese de pasiones idas para alimento de las pasiones nuevas del investigador.

Quisiera hablar de esta pasión oblicua de o por la literatura que puede nombrarse en la Argentina muy claramente. Se trata de un *pathos*, o de un apasionamiento de escritores y críticos por la historia de la literatura. *Pathos* apenas adormecido por los años estructuralistas con su escaso amor histórico, la pasión por la historia es visible hoy en las empresas de la crítica condensada en un gesto que no logra acallar del todo la herencia monumental que supone bregar con la totalidad de la literatura nacional.

Desde luego, referirme a dos obras de historia literaria, inconclusas ambas, y que comparten dos formas diferentes de la virtualidad, la posibilidad o la imposibilidad de sus resultados, puede ser metodológicamente objetable. Un libro que todavía no es (o es solo una parte), y otro que hubiera podido ser (y que es solo lo que es en su abortada conclusividad).

Porque comparar, aunque sea a grandes pinceladas, el primer volumen de la trunca *Historia social de la literatura argentina*, dirigido en 1989 por David Viñas, con la obra de Noé Jitrik *Historia crítica de la literatura argentina* (que acaba de aparecer en 1999), es una invitación tanto a las conjeturas descontroladas que reconstruyen una totalidad perdida, como a la entonación profética que interpreta unos primeros signos de nacimiento como si fuesen inequívocas manifestaciones de un cuerpo adulto en su plenitud. Dudosa comparación, además, puesto que los dos tomos pertenecen a dos períodos distintos (el de Viñas, subtulado *Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, va desde los años 1916 a 1930, y el de Jitrik, *La irrupción de la crítica*, desde 1955 a 1976). Ambos esfuerzos, está muy claro, son comunitarios en un doble sentido: empresas colectivas, que concentran un estado del saber crítico universitario bajo la imaginaria forma pedagógica (y jerárquica) del maestro director y los representantes más bisoños de la comunidad intelectual; pero empresa también dirigida hacia comunidades más vastas de público a través de una alianza comercial entre el prestigio académico y las editoriales. El pretexto de la historia condensa las fuerzas de la crítica y la obliga a mirarse a sí misma con un afán que es, al mismo tiempo, un movimiento abarcador de apertura. Una historia literaria sirve porque está destinada al uso común, es inevitablemente, un manual destinado a envejecer. Irónicamente el trabajo comunitario o en equipo no solo multiplica las perspectivas o las narraciones posibles, sino que, en la historia de las historias de la literatura argentina, lo acerca a la obra desacreditada de Arrieta. Parece que a partir de allí las historias literarias (las dos versiones de *Capítulo*, en 1967 y en 1980, y las dos que nos ocupan) apelan a la parcelación y a la

especialización del saber de sus colaboradores. De seguro, muchas son las causas de esta parcelación, pero subrayemos una, consecuente con el *pathos* histórico de la crítica argentina: escribir una historia literaria es un momento de recapitulación y de prueba a que la propia crítica se somete. En la prueba se mide una voluntad de poderío o la posibilidad de vislumbrar hasta dónde alcanzan las fuerzas de un grupo, por más heterogéneo y diverso en su formación como puede parecer.

Cuando en un excelente trabajo comparativo, Ana María Zubieta (1987), desecha cotejar otras historias para quedarse solo con la de Rojas y el libro de Viñas *Literatura argentina y realidad política*, justifica su elección por razones de coherencia: en estos dos casos, el relato está sostenido por un sujeto que le otorga fuerza unificadora. Sin embargo, para incluir al libro de Viñas debe recurrir a la etiqueta de “ensayo”, quizá porque en 1987 se siente que no es del todo una Historia, o porque se necesite reivindicar otra versión menos apacible que las habituales. En la crítica argentina la pasión por la historia (como lo señaló muy bien Beatriz Sarlo, 1981) nace de *Contorno*, y el bautismo lleva la oración de la polémica. Podríamos agregar que hay una cierta nostalgia en Zubieta por estas narraciones de una sola voz, pero la nostalgia es también un reconocimiento de su imposibilidad. Lo cierto es que son dos voces de *Contorno* (Viñas y Jitrik) las que emprenden una tarea colectiva, sin duda, para asumir esa herencia, y para proponerse como maestros legadores de la herencia.

Rojas para dar consistencia a una cátedra y a un objeto escribe una *Historia de la Literatura Argentina*. La crítica universitaria nace, entonces, de una imposición histórica, de la necesidad de llamar a la Historia. Porque convocar a la historia tampoco es un capricho autorreferencial de la crítica argentina, ni el solo fruto iconoclasta de los apuntes irascibles de *Contorno*: la pasión por la historia, como diríamos en la jerga, “está en el objeto”, o mejor, la praxis literaria penetra la coraza analítica del autodistanciado discurso académico. O aún mejor: a la crítica argentina la pasión por la historia le viene de la literatura. Cosa muy curiosa: para probar esta tesis debemos apelar a Borges tal como aparece en el libro de Viñas, pertinaz negador sin arrepentimientos de una literatura que él sitúa en los cielos de cierta espiritualidad trabajosa. Graciela Montaldo, la directora del único tomo, reconoce la potencia crítica de los ensayos juveniles de Borges y su alternativo modo de leer la tradición cultural (fragmentariamente opuesta al monumento de Rojas), lo que configura –dice Montaldo– “*otra versión de la historia de la literatura argentina*” (Viñas, 1989: 220). La interesada pasión por la historia literaria estaba en Borges y en sus operaciones críticas. Y se reduplica o prolonga –como sabemos– en la ficción de Ricardo Piglia, que aúna y sutura dos pasiones encontradas: la de Borges, la de *Contorno*. Por lo tanto, el libro de Viñas–Montaldo sigue esta sutura de la polarización que inauguró Piglia, equiparando el relieve otorgado a Borges con dos capítulos diferentes (de Aníbal Jarkovsky y Alan Pauls) dedicados a Roberto Arlt. Arlt y

Borges, según esta lectura, tanto divergen como se encuentran en la Historia de la literatura argentina. Una visión conciliadora.

Otra comprobación curiosa: Viñas, desde el prólogo, traza, solitario, las líneas del período apelando al arsenal de su retórica, pero nadie, luego, en el libro recoge esta visión solitaria. Así, cuando Viñas entrecomilla irónicamente la expresión “sistema literario”, muchos artículos apelan a ella convencidos, sin mayores explicaciones, de que se trata de un *mot de passe* que clarifica la entrada a un concepto explicativo evidente. La metáfora del campo o del sistema, ya se acerque o se aleje de Bourdieu, permite explicar y ordenar los materiales heteróclitos y dar cuenta de las luchas que tienen así un sentido y una meta. Si bien es cierto que el libro dedica (en consonancia con el tono polémico de su director) muchas páginas a las batallas y luchas literarias, todo es al final contemporizado, neutralizado: evidentemente, los enemigos de Viñas no son los de sus colaboradores. Un ejemplo: en el Capítulo “Polémicas II”, Claudia Gilman diluye firme e irónicamente las oposiciones entre Florida y Boedo de esta manera: “...la discusión está liquidada de antemano: progresismo político y progresismo estético están adjudicados por unanimidad entre unos y otros” (Viñas, 1989: 58). A propósito del tono irónico: la ironía no es un rasgo circunscrito a una colaboradora, o la particularidad de un estilo individual. El sarcasmo del Director también se atempera en la ironía de los subtítulos que puntúan todo el volumen (“El mundo era un pañuelo”, “El amor burgués: yendo de la calle al living”, “Florida y Boedo: dos vanguardias que no hacen una”, “Espantapájaros: el escándalo al alcance de todos”, etcétera). La historia de Viñas recoge morigerada la risa juvenil de su objeto, la de los jóvenes martinfierristas, y no quiere ser, a todas luces, a pesar de su seriedad, una historia seria.

Con toda evidencia, el tomo de Jitrik (dirigido por Susana Cella) se opone y polemiza con la narración heroica, con la epopeya histórica que erigió Viñas, y también con el apego a dejar que la historia institucional o política imponga el ritmo de sus sacudidas a la línea literaria. Pero lo cierto es que la Historia colectiva de Viñas desabrocha este corsé mediante una relación irónica con el contexto. Esa es una de las funciones que tienen las viñetas que sueldan un capítulo con otro. Las viñetas dan cuenta de los elementos menores que no entran en cuerpo general, y que son degradados por la historia, pero activos en la consideración crítica y lectora de su época (por ejemplo, Hugo Wast). Con las viñetas quiere resolverse el espinoso problema histórico de “las mesetas y las altas cumbres” en la evolución literaria, pero sirven además como “puente” irónico con la historia y sus facetas (la historia cultural, universal, institucional, política). Convengamos en que la ironía no es una solución al problema, y que su elegancia se parece bastante al escamoteo, pero asimismo debemos convenir en que la ironía como figura retórica necesita respetar la independencia de dos planos que se juntan para vacilar en la resolución de su sentido, en este caso, la

historia y la literatura. En realidad, Jitrik polemiza con los apuntes narcisistas de *Literatura argentina y realidad política*, porque el Viñas colectivizado de su *Historia social...* se democratiza inesperadamente para ser una voz más, contradicha por otras voces.

Sin embargo, la imposición de las fechas y las cronologías termina en la *Historia social...* de Viñas por imponer su peso: en el título, Yrigoyen tiene la delantera frente a Borges y Arlt; Montaldo comienza subrayando el papel de la Ley Saénz Peña en las relaciones culturales; y el libro concluye con un capítulo (“El 7 de setiembre”) que antologiza diversos documentos literarios y periodísticos sobre la revolución, al que se agregan dos cronologías sobre el período (los hechos políticos y los culturales por separado). El título de Viñas destaca el adjetivo “social” como tributo a Hauser, pero la relación queda abandonada, en definitiva, a las viñetas, las cronologías, y a Bourdieu, que ejerce su fascinación omniexplicativa de las luchas entre pares. Observemos al pasar que la noción o *mot de passe* “campo intelectual” reaparece con las mismas difuminaciones conceptuales en varios capítulos del libro de Jitrik.

Cuando Cella tiene que trajinar con el mismo problema (en este primer tomo de Jitrik no hay cronologías y son desterradas teóricamente en el epílogo de su Director), sorpresivamente nos encontramos con otro tributo a Hauser (a su historia la llama “monumental” (Jitrik, 1999: 14)), y justifica con esta autoridad la inclusión del cine en el volumen. Desde luego, Cella no cree, a pesar de la periodización usada (1955–1976), que los cambios literarios deriven de los históricos. Se tratará, entonces, de una historia “interna” cuyo objeto guarda una relativa independencia respecto de los otros discursos, y –agrega Cella precipitándose en Viñas– respecto de “*todo eso que denominamos genéricamente la realidad*” (Jitrik, 1999: 7). La sorpresa aumenta al comprobar que el desdén por la historia fáctica no la dispensa de trazar una sinopsis de la situación europea, americana y argentina en el período: se apelará, entonces, a un cuadro cronológico internalizado que elude el problema de fondo. “Irrupción” alude al motor histórico, vale decir, a la ruptura, y a la crítica inaugurada por *Contorno*. ¿Una visión formalista de la historia literaria? ¿Y qué pasa con los residuos y las continuidades? Se comienza a sospechar que la relación con la historia, tan pregonada por *Contorno*, ha dejado como herencia un vacío teórico que impide pensar más allá de los reacomodamientos de nombres en una trama. Porque si bien este tomo de Jitrik intenta relacionar discursos que “interfieren” con la literatura (la semiótica, el psicoanálisis, el periodismo, el nacionalismo, el cine, el teatro, el marxismo, los géneros), y la comprensión de estas “interferencias” es uno de los mayores logros en el diseño de su historia, por otra parte, la pasión por los nombres y los hombres de la historia no decae y convive con la “otra historia”, la discursiva.

No se nos ocurriría negar el peso de esos relatos particulares, dedicados a un nombre (Borges, Walsh), pero intriga que aparezcan otros dos (Murena,

Viñas). Dice Jitrik en el “Epílogo”: “*algunos nombres reaparecen: es porque desempeñan un papel relevante en el relato*” (Jitrik, 1999: 502). Por lo tanto Murena, acompañado de Viñas (vecindad que la mitología chismosa de las anécdotas paralelas a las historias oficiales de la literatura nos describen como borrascosa y de final boxístico), deja entrever una operación apasionada y polémica cuyo objeto en disputa es la historia misma. Murena, desterrado del discurso universitario, incomprendido, ilegible dentro de la crítica hegemónica de orientación sociológica, es reabsorbido por Américo Cristófalo. La herencia de *Contorno* es la que impide leer a Murena, y en esto, Cristófalo se aparta radicalmente de la orientación del volumen, cuya filiación en la ruptura y la discontinuidad es pensada originándose en el legado contornista.

No es solamente que los hijos críticos de *Contorno* estén obligados a revisar las opiniones de sus maestros (según un psicologismo familiar que interpreta la historia como eternos y sangrientos conflictos paterno-filiales), sino reconocer que un modo de lectura heredado impone siempre una o varias cegueras constitutivas: si los maestros son “patrones” intelectuales, el legado arrastra ciertos “patrones” de lectura que tarde o temprano serán sentidos como erróneos. Revisarlos no implica una masacre generacional parricida, sino agregar una nueva perspectiva a la iluminación de la historia que es, en estos quehaceres críticos, también la historia de los malentendidos críticos.

En cuanto a Viñas, sucede todo lo contrario, pues Julio Schwartzman (en el capítulo “David Viñas: la crítica como epopeya”) elige la argumentación *ad-hominem*, y un combate cuerpo a cuerpo con su maestro, mostrándonos hasta qué punto es difícil para el discípulo sustraerse a la mimesis especular. El combate de Schwartzman repite los escenificados encuentros textuales de Viñas con los sujetos que denuesta o analiza. Por lo tanto, su ataque será cruento, implacable, sangriento, minucioso en el temor de que cualquier detalle incongruente se le escape. Y no se le escapa nada. “*El itinerario de Viñas deja a su paso - dice Schwartzman - una masacre*” (Jitrik, 1999: 163). En tanto odio debe haber, seguramente, una inocultable fascinación, que no dudamos en llamar “discipular”, pues el *Laferrère* de Viñas, escrito como tesis doctoral, es para Schwartzman un ejemplo pedagógico superior al de Eco: “[Viñas] enseña con un caso concreto (es decir, por una vía diferente del magisterio de Umberto Eco - por otra parte, lleno de sensatez y utilidad), *cómo se escribe una tesis*” (Jitrik, 1999: 160). Por otra parte, la relación del discípulo con su maestro no puede dejar de ser una relación con otros discípulos, aquellos que ahora ocupan el sitio de alumnos consecuentes; debido a esta implícita escolaridad, Schwartzman, convertido en el buen discípulo, el discípulo crítico y demoledor, apunta sobre los “malos” seguidores: “...su éxito (como figura pública o massmediática) ha ocasionado unos cuantos equívocos, entre ellos la existencia de un entorno adicto y a la vez acrítico, que toma de Viñas sus simplificaciones y no su monumental trabajo de lectura...” (Jitrik, 1999: 175). Leer

anecdóticamente esta relación discipular, especular, en la clave psicológica del *odi et amo*, nos haría olvidar algo que Schwartzman advierte: “*Es difícil exagerar la influencia que Literatura argentina y realidad política ha ejercido en la crítica y la academia argentinas y americanas*” (Jitrik, 1999: 156). Vista desde el diseño general de *Historia crítica*, la pasión asesina desatada es la pasión por oponer otra perspectiva histórica a la hegemonía mantenida por Viñas durante tantos años. Una operación de sustitución o reemplazo. Pero que inadvertidamente instala algo anacrónico, una herencia iconoclasta típica de *Contorno*, siempre preocupada por disparar al hombre, al sujeto, a su aura de predicamento intelectual. En una historia que pone en primer plano las confluencias y disonancias discursivas, el ataque a Viñas, ejecutado con sus propias armas, reinstala con un chirrido aquello mismo que se pretendía desterrar.

Una historia de la literatura no puede desembarazarse del peso monumental que la signa, ni tampoco de algo menos pesado y más optimista: se dirige al futuro, al porvenir, pretende ser una apertura a lo desconocido. En el “Epílogo” a su primer volumen de la *Historia crítica*, Jitrik promete un prólogo con todos los presupuestos teóricos y metodológicos que han guiado la empresa. El prólogo, siempre escrito al final, recapitulará, seguramente trazará sentidos, mojones por los que pretenderá ser leído. Algo nos adelanta, sin embargo, Jitrik: la historia es un relato y un relato discontinuo, de “dicontinuidades radicales”, una trama de relatos y relatos más pequeños que se construyen a partir de la situación interesada del investigador. Algo hay de Foucault en este planteo, pero me parece aventurado conjeturar sobre una teoría de la historia literaria que se promete como una culminación de todo el proceso investigador. Si es cierto lo que dije de una voz solapada e irónica que juguetea con la historia en el libro de Viñas, no puedo sino correlacionar este humor, o esta alegría con el modo en que Jitrik nos propone que leamos su *Historia crítica...*, con un toque optimista, el optimismo de la crítica, que —nos dice— “*cualquier lector ... advertirá bien pronto entre líneas... como una melodía secreta*” (Jitrik, 1999: 503). Buen humor, optimismo: ¿es ese el inaudito legado de *Contorno*? Sí, en cuanto la voluntad de poderío de la crítica se manifiesta como goce de la propia fuerza, como un ímpetu juvenil de afianzamiento (*Contorno* fue, no hay que olvidarlo, una empresa juvenil). Leemos en el “Epílogo” de Jitrik que ese tono, esa entonación que quiere dar a sus volúmenes “*permite inferir cuál es el estado actual del discurso crítico en la Argentina, cómo se vincula con la masa textual que lo motiva, y cuáles son sus opciones principales*” (Jitrik, 1999: 502).

En un momento de autorreflexión, la crítica se mira en la historia, y hace la historia de su propia fuerza. Necesario optimismo en las dos obras que intentamos comparar. Pero no se crea que las emparejo ciegamente a través de un común optimismo de la fuerza, ni que Jitrik y Viñas son, a los ojos del Dios de la historia, Aureliano y Juan de Panonia, los dos teólogos. Quien cede a las pasiones (¿y cómo no ceder a ellas?) está dispuesto a entregarse al anonimato.

Y en las disputas y en las pasiones que Viñas y Jitrik han sabido imantar, finalmente hay algo de anónimo, algo que podríamos llamar la pasión por la crítica, la pasión por la literatura, o quizá, más oblicuamente, la pasión por la historia.

JORGE PANESI

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- ARRIETA, R. A. 1960. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Peuser.
- DERRIDA, J. 1993. *Passions*. Paris, Galilée.
- HAUSER, A. 1998. *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid, Debate.
- JITRIK, N. 1999. *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10: S. Cella ed. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé.
- SARLO, B. 1981. "Los dos ojos de contorno". *Punto de vista*, n° 13, año IV, noviembre.
- VIÑAS, D. 1964. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- _____. 1989. *Historia social de la literatura argentina*. Tomo VII: G. Montaldo y colaboradores. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt 1916-1930*. Buenos Aires, Contrapunto.
- ZUBIETA, A. M. 1987 "La historia de la literatura. Dos historias diferentes", *Filología*, XXII, 2, 1987, 191-213.

LA PARADOJA DE LO PÚBLICO

RESUMEN

En este trabajo nos proponemos explorar uno de los aspectos del fenómeno social descrito por Habermas (1985): los ciudadanos no actúan racionalmente en el capitalismo tardío. Utilizaremos el Análisis del Discurso para mostrar que los textos periodísticos no están funcionando para facilitar el acceso de los ciudadanos a la información necesaria para actuar; por el contrario, proveen información que impide la toma de la decisión individual de actuar. Utilizaremos un pequeño corpus extraído del suplemento económico “Cash” del diario “Página 12” para ejemplificar nuestra afirmación y analizaremos el lugar de enunciación del texto periodístico comparándolo con el del discurso científico y el discurso histórico.

ABSTRACT

We propose in this paper to analyze one of the features of the social phenomena as characterized by Habermas (1985): citizens does not act rationally in late capitalism. We will use Discourse Analysis as a tool to show that newspaper texts does not facilitate the access to the information needed by citizens. On the contrary, they give informations that do not let citizens act. Our corpus is taken from the economy supplement named “Cash” of the newspaper “Página 12”. We will use it to give an example of our point analyzing, first, the place of enunciation in the texts, and, second, we will compare it with those of scientific and historical discourse.

1. Cuando analizamos el contenido de ciertas notas periodísticas -también el de los textos producidos en medios radiales o televisivos- nos llama la atención la abundancia de información sobre algunos temas.

No se trata de cuestionar la cantidad de información o de legislar cuánta información debe ofrecerse al público lector, sino que nos preguntamos por el

motivo que determina la aparición y la presentación diarias de determinados tópicos con sus comentarios.

Desde un punto de vista teórico los temas figuran en los periódicos por dos motivos básicos. Para Edelman (1988) los temas figuran como parte de la construcción de un espectáculo político. Según esta concepción los políticos son los que construyen una agenda de temas a discutir: los temas no existen como preocupación de los lectores y de la población en general, sino que son instaurados por los políticos, auxiliados por los periódicos, para tener la posibilidad de ofrecer soluciones; presentación del problema y de la solución del problema son el resultado de una operación de manipulación en la comunicación social. Los políticos y los medios construyen espectáculos para consumo de la población.

Para Habermas (1961; 1985) los periódicos nacen en la modernidad porque contribuyen a conformar el espacio de lo que llama la *opinión pública*, que son los temas que preocupan a los ciudadanos como tales, para los que requiere una solución colectiva, porque están más allá de la posibilidad de decisión individual; esta decisión colectiva pasa a estar en manos del Estado, por la acción de los políticos, entendidos como los representantes de los ciudadanos. Para Habermas, entonces, los periódicos reflejan la opinión pública.

Desde un punto de vista que contemple la circulación de la información diremos que en los periódicos tenemos -si prescindimos de los chistes- dos tipos fundamentales de notas, que tienen efectos diferentes en los lectores. Por un lado tenemos notas, que llamaremos, en sentido estricto, *noticias*, conformadas por relatos de hechos pasados, como crímenes, partidos de fútbol, choques, bombardeos en otros países, etcétera; estas notas no requieren ninguna participación del lector quien, valga la redundancia, solo puede leerlas. Por otro lado, tenemos notas, que llamaremos *noticias en proceso*, conformadas por listados de datos, como tendencias de la bolsa de valores, intereses de plazos fijos, pronósticos del tiempo, causas probables de un fenómeno como el desempleo, listas de jugadores lesionados en los diferentes equipos de fútbol, listado de candidatos a ocupar un puesto público, precios de hoteles en la costa, etcétera; sobre estos hechos, que aún no están conformados, los lectores pueden tomar decisiones, preferir una opción a otra, emitir opinión. Está claro que esta distinción no es siempre fácil de establecer; el relato de un hecho, un crimen, por ejemplo, puede ir seguido de un listado de medidas de prevención posibles -como colocar rejas en las ventanas, poner alarmas, comprar un perro o un arma- que los lectores pueden elegir.

Si aceptamos la existencia de estos dos tipos de nota, podemos resumir que tenemos en los periódicos textos que están solo para información de los lectores y textos a partir de los cuales los lectores podrán o deberán tomar decisiones a partir de la información ofrecida.

Ni las dos posiciones teóricas -quizás extremas- que hemos presentado, ni los dos bosquejos de tipos de nota explican, desde nuestro punto de vista, por

qué nos encontramos con lo que hemos problematizado como **abundancia de información y de detalles**.

No es claro cómo contribuiría a la construcción de un espectáculo por parte del periódico; tampoco es claro que el periódico refleje las preocupaciones de la opinión pública cuando ese nivel de detalle no es fácil de encontrar en la comunicación cotidiana. Es decir, ni el supuesto rol de formador de opinión - demasiados detalles podrían distraer y aburrir a quien debe ser persuadido- ni el supuesto rol de albergar un espacio de discusión pública - no puede reflejarse lo que no existe- pueden justificar la funcionalidad de la gran cantidad de información.

Por otra parte, tampoco se entiende por qué debería abundar la información en un relato del tipo *noticia*; los detalles no interesan si no conducen a entender mejor la historia, y la abundancia de datos interfiere en la toma de decisiones, no la ayuda. Salvo que pensemos que los periódicos, o su forma, son afuncionales respecto de la sociedad, debemos poder encontrarle una explicación a este problema.

Si bien creemos que una caracterización del discurso periodístico es una tarea que excede los marcos de un artículo, proponemos aquí avanzar explicando la funcionalidad del exceso de información. Nuestra hipótesis es que esta peculiaridad está fundada en el efecto perlocutivo que provoca.

1.1 En una primera aproximación, acto perlocutivo es la consecuencia que tiene necesariamente un acto ilocutivo. En efecto, si un juez emite (en las circunstancias adecuadas):

los declaro marido y mujer

la pareja que lo escucha ya está casada. Si un amigo me promete (de un modo sincero):

prometo pagarte mañana lo que te debo

yo debo esperar pacientemente hasta el día siguiente, al menos con la esperanza de recibir el dinero, mientras que mi amigo debe preocuparse por conseguirlo. Austin define el efecto perlocucionario como lo “que producimos o logramos porque decimos algo, tales como convencer, persuadir, disuadir, e incluso, digamos, sorprender o confundir” (Austin 1962:153). También afirma que “el acto perlocucionario consiste en lograr ciertos efectos por (el hecho de) decir algo” (165).

Una vez que el acto ha sido producido, y por el hecho de haber sido producido, algo ha cambiado en el curso natural de los acontecimientos, en el curso que tendrían los acontecimientos de no haberse producido el acto; a partir de ese momento, ese devenir que tenían los acontecimientos ha cambiado. Así los miembros de la pareja que acaba de ser casada por el Juez, no pueden -como seguramente solían hacer- seguir conversando entre ellos si es conveniente o

no contraer matrimonio, pero, en cambio, pueden pasar a discutir, a partir de ese momento, si *fue* provechoso o no para sus vidas el haberlo hecho. A partir del momento en que mi amigo ha realizado el acto de habla de promesa, yo ya no puedo seguir preguntándome cuándo me devolverá el dinero, pero puedo preguntarme por su sinceridad, o su capacidad para cumplir con lo que me ha prometido. Es decir que, de algún modo, la existencia del acto cierra un curso posible de los acontecimientos porque abre otro.

Es cierto que el hablante no puede estar nunca seguro del efecto de sus palabras, por lo que la perlocutividad quedaría fuera del acto de habla propiamente dicho (Searle 1969); el acto de habla es responsabilidad del hablante, lo que suceda después no queda a su cargo, aunque lo haya inducido. Sin embargo, un acto de habla -un discurso- tiene necesariamente un efecto (consecuencias) dentro del evento comunicativo, como lo tiene cualquier acción que realicen los participantes, siempre que el oyente haya captado la intención del hablante de comunicarse. Desde el punto de vista de la interpretación, todo discurso -aún con una extensión equivalente a la de un enunciado- crea un campo de efectos posibles (Verón 1985). Cuando decimos que crea un campo de efectos posibles, estamos diciendo también que se crea un campo de efectos «imposibles», de efectos que no puede producir. Estos efectos imposibles son muchas veces más fáciles de calcular por el analista para formular hipótesis acerca de cómo pudo ser interpretado por el oyente, y, por lo tanto, sobre cuál es el efecto perlocutivo del acto o los actos que estamos analizando.

En efecto, si tomamos el ejemplo de un discurso emitido por un político en campaña en la Argentina, puede tener consecuencias diferentes entre los partidarios del enunciador (paradestinatarios) y entre sus adversarios (contradestinatarios), pero ni unos ni otros lo tomarán como una receta o incitación para preparar el criollísimo dulce de leche. Es decir que la hipótesis de la imposibilidad de controlar la perlocución es, al menos, relativa, si no completamente falsa. En efecto, un hablante, por ejemplo un padre ofuscado, puede enunciar, teniendo a su hijo como destinatario, un acto ilocutivo explícito, como:

te prohibo que vuelvas después de las dos de la mañana

pero no puede estar seguro de si su hijo efectivamente llegará antes de esa hora. Sin embargo, de modo independiente a si el hijo obedecerá o no el mandato paterno, la prohibición ya existe. Si el enunciado del ejemplo fue un auténtico acto de habla (fue sincero, el padre tiene la autoridad, etcétera) el joven puede obedecer o transgredir la prohibición paterna: puede respetarla y volver antes de la hora indicada o desafiarla y no hacerlo, pero le es imposible no hacer alguna de las dos cosas; no puede actuar como hubiera actuado, de acuerdo con el curso normal de los acontecimientos, como si el acto de prohibir no se hubiera realizado, aunque pueda *simular* que el acto no ha sido realizado; tampoco

puede tomarlo como una invitación a pensar libremente a qué hora debe volver. (Peor aún, puede aburrirse en una disco hasta las seis de la mañana en lugar de volver a su casa porque se siente impelido a transgredir).

Ahora bien, hace ya un tiempo que la noción de perlocutivo, en su versión anglicista *performativo*, se ha extendido más allá de los actos contenidos en las emisiones, para referirse a los contenidos, presentes en todo el discurso, y a los efectos (posibles) creados por el discurso como tal, como unidad. En efecto, tanto en sociolingüística como en análisis del discurso y análisis conversacionales -como otras nociones de la pragmática- los investigadores las intentan llevar más allá de enunciados ideales para trabajar con unidades (textos) producidos en contextos reales. En tal sentido se ha hablado, por ejemplo, de un discurso electoral como un macro acto de habla de promesa. Se ha hablado del discurso histórico del siglo XIX como constitutivo de las naciones o de las nacionalidades (Said 1993), esto es, tiene el efecto perlocutivo de definir los límites y alcances de una Nación, de un Estado, o de un pueblo. El caso de los historiadores argentinos es ejemplar en este sentido:

El 25 de mayo de 1810 se formó el primer gobierno patrio.

Creemos que esta extensión es totalmente válida: no podemos tener dudas, por ejemplo, acerca de las consecuencias del *Manifiesto Comunista* como acto ilocutivo: define, constituye, a la clase obrera, porque le otorga un objetivo y un rol en la historia.

Trabajaremos aquí con determinados aspectos perlocutivos del discurso periodístico, interesantes en sí -desde nuestro punto de vista- por la cruel paradoja que representa, junto con la ampliación de los tópicos presentes en la opinión pública.

2. Tratemos de delimitar con claridad qué es lo que queremos decir con opinión pública (Habermas 1961), porque este signo ideológico es usado con más de un sentido (como toda palabra o sintagma nominal). No nos referimos con este término a la opinión, supuestamente mayoritaria, de la población con respecto a algún tema o problema, sino simplemente a los temas o tópicos que están presentes en la discusión o charla diaria de los miembros de una comunidad lingüística, sobre los que la comunidad tiene interés y sobre los que debe decidir. Esta presencia la consideramos con independencia del valor que le otorguen a los signos lingüísticos que empleen cuando refieren o predicán sobre ellos.

Estos tópicos no están presentes por un problema casual, sino que se trata de los temas sobre los que las evaluaciones colectivas tienen importancia sobre las decisiones individuales y, de un modo dialéctico, las evaluaciones individuales sobre las decisiones colectivas. Lo que constituye específicamente a la opinión pública en un problema sociológico y político es que las evaluaciones individuales y colectivas tienen influencia sobre las decisiones del Estado o

gobierno de turno -así como en las decisiones individuales. Parte de las campañas electorales en las democracias modernas consisten precisamente en delimitar cuáles son los tópicos (problemas) trascendentes en un momento histórico, para instaurarlos en la opinión pública, junto con la imagen de la o las personas capaces de aportar soluciones para esos problemas, como vimos al mencionar a Edelman. *Opinión pública* se opone así a los temas o tópicos que se mantienen dentro de la evaluación y decisión exclusivamente privada, individual o familiar.

No es sencillo determinar con seguridad cuáles son los temas que constituyen los contenidos de la opinión pública en un momento determinado, para una comunidad; tampoco lo es establecer una jerarquía de importancia para esos temas. Desde un punto de vista operativo, la única prueba que presentaremos aquí de la presencia de determinados temas dentro de la opinión pública como tal, la presencia de un conjunto de temas, tópicos, que constituyen los «problemas de la gente», “los problemas sobre los que se debe tener (una) opinión”, «los problemas que deben ser resueltos”, es la aparición de estos en los periódicos, a los que consideraremos -sin demostrarlo- como reflejo pero al mismo tiempo como instauradores de esas macroestructuras, presentes en los textos de las noticias periodísticas y en los textos producidos en las interacciones cotidianas en que participan los miembros de la comunidad. Es decir, adoptamos una posición intermedia entre la de Edelman y la de Habermas y suponemos al periódico funcional para los temas que están en la opinión pública.

2.1 Como todo emisor, los periódicos realizan tres actos simultáneos cuando hablan (publican): 1) emiten (imprimen) una sarta de fonemas (letras), 2) refieren tópicos y predicán sobre ellos, es decir, elaboran textos constatativos -de los que hipotéticamente se podría afirmar que son verdaderos o falsos - y 3) realizan actos de habla, porque instauran un tema o una visión parcial de un tema en la comunidad. Está claro que esta distinción representa una idealización que tiene como objetivo hacer una caracterización parcial de los periódicos; podríamos afianzar nuestra afirmación caracterizando qué pasa en las distintas secciones, si la verdad o falsedad puede establecerse con respecto a hechos nuevos que relatan y/o con respecto a los temas ya instalados, los mecanismos empleados para que los textos puedan tener forma constatativa y fuerza ilocutiva al mismo tiempo, etcétera. Sin embargo, este no es el tema que nos preocupa en este momento y no lo trataremos porque no influirá en nuestra conclusión.

2.2 Es sabido que los temas que se encuentran en la opinión pública no han sido históricamente los mismos, ni son siempre los mismos. Por otra parte también sabemos que hay temas que aparecen y desaparecen en breve tiempo, como el merodeo de un violador por algún barrio, o el tema de la seguridad (los periódicos y los medios tienen gran responsabilidad en esto), y temas que se mantienen durante más tiempo, como la crisis económica, hasta el punto en

que se podría llamarlos constantes o característicos de una época o etapa de una comunidad, etcétera. Sin embargo, está claro que si realizamos una comparación entre nuestros tiempos y los pasados, podríamos constatar que un conjunto de temas que con anterioridad se encontraban en el ámbito de lo privado -es decir, que los temas, como conceptualizaciones, existían, pero no estaban presentes en la interacción comunitaria, estaban limitados, por ejemplo, a eventos comunicativos familiares e íntimos- se encuentran en este momento en el ámbito de lo público, en la opinión pública. En efecto -para no extendernos demasiado- podemos afirmar que temas como las preferencias sexuales de los individuos, cotidianidad de la vida en pareja, decoración de la vivienda propia, hábitos de consumo en general (vestimenta, alimentación, cuidado de la figura), relación con la pareja de nuestros hijos o la nueva pareja de nuestros padres, etcétera, se han introducido como temas en nuestras diarias interacciones en un nivel de importancia similar -por su aparición reiterada en los medios- a la formación del seleccionado de fútbol, la imagen de tal político en momento electoral, la permanencia de los ministros en el gabinete o el mejor rendimiento de tal o cual modelo de automóvil, o de marca de trajes, o el destino de nuestras próximas vacaciones.

¿Cuál es el objetivo y consecuencia de la aparición de temas que antes estaban restringidos al ámbito privado en la opinión pública? Evidentemente es un ejercicio que tiene que ver con la toma colectiva, comunal, de decisiones, con las formas democráticas de gobierno. Habermas, 1961, plantea con claridad este proceso, vinculado a la modernidad como esfera social y cultural. En efecto, durante este periodo, la economía, la guerra y las obras públicas de infraestructura, por ejemplo, dejaron de ser un problema individual y privado del señor feudal para convertirse en tema de interés de la burguesía en ascenso en su conjunto. Se conforma la opinión pública, aparecieron los periódicos -primero para informar solo de precios de mercaderías en distintas regiones y otros asuntos comerciales- y estos temas, por lo tanto, comenzaron a ser tratados allí. Con el tiempo la escolarización, por ejemplo, también pasó a ser un problema público en la medida que la familia (ámbito de lo privado) no era eficaz para la formación de cuadros y mano de obra calificada; los problemas del gobierno del Estado, en definitiva, dejaron de ser un problema de interés exclusivo de algunas familias para serlo de una clase y/o de un conjunto de clases. Asuntos del Estado y de economía, de política y negocios, pasaron a los parlamentos, reflejados y orientados por y en los periódicos con fines electorales y organizativos. La «junta de negocios de la burguesía» informaba a los electores y se informaba de las tendencias y escuelas de pensamiento por los periódicos.

2.3 Sobre los temas que se encuentran en la opinión pública ya no queda margen para la decisión individual, privada, familiar, porque se convierte en responsabilidad colectiva y comunal. Así no podemos decidir educar a nuestros

hijos por fuera del sistema escolar, trabajar como docentes después de los 65 años -(60, si eres mujer)- ni dejar de trabajar antes, aunque estemos cansados, dejar de amar a la bandera, vestimos con ropas no adecuadas a nuestro sexo y profesión, elegir médico por fuera de un listado preestablecido, etcétera. Habermas (1985) caracteriza como colonización del mundo de la vida este proceso de invasión de lo público en lo privado, dado que su culminación no es el predominio de lo público sobre lo privado, de la comunidad sobre el individuo, sino de lo estatal sobre la esfera de decisión individual y colectiva, que queda anulada.

Aquí es donde se nos presenta una aparente paradoja, de acuerdo con nuestras afirmaciones anteriores: si un tópico determinado pasa a estar dentro de la esfera pública, como que los padres castiguen físicamente a sus hijos o la duración de la jornada laboral, el problema debiera pasar a ser patrimonio de la interacción lingüística de la comunidad y no de un agente particular. La presencia de estos tópicos que mencionamos en los periódicos como noticias, como artículos de opinión, como cartas de lectores, editoriales, etcétera, lo confirma. Lo que acabamos de afirmar parece -quizás lo sea- algo ya sabido por toda la población en general; no parece una afirmación de analista del discurso. El problema que deberíamos poder resolver es la causa que provoca que algunos temas que están en la opinión pública no sean -o solo lo sean parcialmente- problemas de resolución pública. En efecto, si un conjunto de adolescentes comienza a discutir sobre la primer salida a una disco o la primera rata al colegio, más tarde o más temprano tomarán resolución sobre ello, y lo harán. ¿Por qué no sucede lo mismo con otros temas, como su currículum escolar?

Nuevamente Habermas nos ofrece una respuesta -al menos parcial. La opinión pública reconoce la existencia de especialistas, la modernidad tardía se caracteriza por la irrupción de especialistas con saberes sobre algunos temas específicos, los que pasan a estar controlados por ellos mismos, sustrayéndolos de la decisión colectiva. Así, el currículum escolar, las normas de tránsito, las leyes que diferenciarán lo permitido de lo no permitido, los parámetros de salud, pasan de lo público al ámbito privado, aunque colectivo, de un grupo de especialistas, que son algunos miembros de la comunidad lingüística, autorizados y organizados según la especificidad del tema: pedagogos, urbanistas, abogados. Sin embargo, como vemos en los periódicos y en las conversaciones cotidianas, el problema de los especialistas caracteriza y explica solo una parte del problema. En efecto en la comunidad tenemos especialistas llamados ingenieros civiles y no está en la opinión pública (ni en los periódicos) instalado el tema de las formas que deberían tener las zapatas del puente tal; tenemos también traumatólogos y no tenemos, por tanto, instalado tampoco el tema de cómo colocar los yesos en caso de fractura de peroné. Sin embargo, sí discutimos sobre porcentajes del presupuesto nacional, aunque tenemos economistas, y sobre planes de estudio, aunque también tenemos Licenciados en Ciencias de la Educación. ¿Cómo puede ser que en la Argentina discutamos tanto sobre

economía y educación, por ejemplo, que estos dos tópicos estén tan fuertemente instalados y, sin embargo, las decisiones no sean dominio público? Es cierto que hay especialistas, pero estos temas están, sin duda, en la opinión pública, en los periódicos y otros medios.

Están instalados aunque no se decida sobre ellos. A tal punto no decidimos nada que tanto el oficialismo como la oposición política unificada no plantearon alternativas diferentes en estos temas, a pesar de las duras batallas electorales que culminaron en octubre de 1997 y de 1999. Sin embargo, estos tópicos no desaparecen de los periódicos.

3. Ejemplificaremos lo que venimos desarrollando con el tema 'economía'. Trataremos de probar la siguiente hipótesis complementaria: el tema está instalado en la opinión pública pero, por la forma en que está tratado en los medios, tiene un efecto perlocutivo tal que implica '*no puedes decidir - ni hacer - nada*'. Es decir que es un tópico que está en la agenda pública, a pesar de ser un tema que parece no requerir la decisión colectiva -como la composición del asfalto en las autopistas-. Sin embargo, necesita ser mostrado, quizás para dar la ilusión de que efectivamente está dentro de la opinión pública, y los lectores pueden tomar decisiones sobre él (también discutiremos brevemente por qué).

No puede decirse que se trata de un problema de especificidad o de complejidad en el tratamiento de los temas, ni de que estos temas no aparezcan tratados; en efecto, lo que llamamos economía constituye en general una sección (de los periódicos y de los otros medios) que está a su vez subdividida en capítulos especiales: finanzas, negocios, bolsa, mercado laboral, etcétera. Todos los periódicos tienen a su vez suplementos semanales -además de las secciones diarias- donde resumen lo ya dicho y vuelven más específica y concreta la información, al punto que pueden llegar a discutir las estrategias del Banco Central para intentar salvar o vender un banco privado o la cantidad total de dinero que está circulando en el país durante un mes u otro. El grado de precisión y lo específico de la información pueden verse en el siguiente ejemplo:

Dijo que el sector agropecuario creció en la última década a un ritmo mayor que en los 50 años anteriores. Asimismo indicó que entre 1990 y 1996 las ventas de tractores aumentaron un 64 %, las de cosechadoras 293, la utilización de fertilizantes 444 y la incorporación de equipos de riego, 293. *Página 12, 21/3/98, página 14.*

Está claro que el nivel de detalle (no se menciona en el artículo la producción total del agro) es altísimo, no relevante para el lector no especializado y difícil de retener.

Los temas económicos han irrumpido con fuerza (digámoslo provisoriamente) en la opinión pública argentina. Si lo comparamos con lo que

sucedía hace años podemos afirmar que ahora tenemos mucha más información. Hasta el periódico más popular trae noticias sobre tipos de cambio, cotizaciones bursátiles, tasas de interés, etcétera. Temas que están totalmente alejados del nivel de decisión general -como porcentajes de ejecución del presupuesto anual de una Secretaría o Subsecretaría de Estado- hoy están al alcance de cualquier hablante de la comunidad.

Si lo analizáramos con una perspectiva mayor de tiempo diríamos que lo económico fue en algún momento dominio privado del señor feudal, luego dominio de una clase (o de los sectores más fuertes de esa clase), para ser ahora del dominio de toda la comunidad. Si hiciéramos solo un análisis de contenidos (tópicos) presentes no tendríamos posibilidad de llegar a otra conclusión que la de la extensión del ámbito de discusión y difusión. Temas que con anterioridad eran exclusividad de publicaciones especializadas, por ejemplo, están hoy en todos los medios.

3.1 Veamos otro caso, publicado después de que el Banco Central decidiera suspender un banco privado por 30 días, con lo que un conjunto de ahorristas pequeños -incluidos empleados públicos y de la Universidad que cobran allí compulsivamente sus sueldos- se vieron imposibilitados por más de quince días de retirar su dinero:

En este proceso nadie se hace cargo de defender al ahorrista que mantiene su dinero fuera del círculo de la banca privilegiada. *Página 12*, 21.3.98.

Hagamos el ejercicio de tomarlo, como dijimos, como constitutivo y reflejo de la opinión pública. Comencemos diciendo que como constatativo podríamos asignarle valor de verdad o falsedad a la predicación, y controlar, por ejemplo, si alguna autoridad pública o privada ha tomado alguna medida que protegiera al ahorrista; comprobaremos que no es así, por lo que el enunciado resulta verdadero. ¿Cuál es el efecto perlocutivo? Algo así como *'perdiste, nadie te defiende en este proceso'*. Sin embargo, lo que el destinatario puede hacer es sencillamente nada. No solo no aparece alguna forma en que el ahorrista perjudicado podría actuar para su *defensa*, sino que no tiene nada que hacer. Podemos leer una crítica a la autoridad económica o monetaria, pero nada sobre lo que la opinión pública (o cada ahorrista) pudiera decidir.

Veamos este otro, del suplemento económico *Cash*, el 29.3.98

El descontento de la gente con las cuestiones económicas es una cuestión, hasta ahora, insuficientemente estudiada; entre los especialistas, hay muy poca comprensión del fenómeno.

Nuevamente para el periódico, que recoge las palabras de Ricardo Hausmann, del BID, hay una realidad relatada que consta de tres enunciados

constatativos: *la gente está descontenta, la cuestión no ha sido estudiada* (por los especialistas) y *los especialistas no se ocupan del fenómeno*, que pueden ser verificados; sin embargo ¿en qué modificaría el curso normal de los acontecimientos? La “gente”, categoría de un sector de la población que en la Argentina se diferencia de los políticos, los economistas y los periodistas, no tiene nada que hacer salvo enterarse, excepto -quizás- rogar que los especialistas se ocupen de la *cuestión*, porque ellos no pueden hacer nada, al punto que el *descontento* es un *fenómeno* de especialistas, no un problema para la opinión pública.

La gente no puede hacer nada, pero no por falta de información; no se trata de asuntos que estén fuera de lo público, no se trata de censurar parte de la información o impedir que ésta trascienda fuera de los ámbitos gubernativos. En ese mismo suplemento, en otra nota:

También reportaron una mayor disciplina fiscal: el déficit en estos países fue en promedio del 2,8 por ciento del PBI, frente a 4,2 por ciento para los países con cambio fijo sin Convertibilidad y 4,4 por ciento para países con cambios flexibles. (...) El caso argentino es aleccionador al respecto: en 1994 la economía creció un 4,4 por ciento, pero el shock externo del Tequila se tradujo en una recesión en el '95 del 4,6 por ciento.

Evidentemente información no falta, sobra. Si tuviéramos alguna decisión que tomar, podríamos hacerlo. Esta información ofrecida, sin embargo, es muy especial, porque por un lado ofrece una cantidad de información no comprobable para la gran mayoría de los lectores, aunque por su forma resultaría verificable; es decir, hay una ilusión de referencialidad por exceso -o exceso de precisión- en la información, al tiempo que aparece un conjunto de presupuestos que el lector debe compartir. El exceso de información la hace inmanejable para el lector, por lo que el efecto perlocutivo de este último ejemplo es idéntico al de los anteriores: no hay nada que el lector pueda hacer.

Durante el gobierno del denominado ‘Proceso’ y también durante el de Raúl Alfonsín, por ejemplo, no se mencionaba, se ocultaba el grado de endeudamiento del Estado y el monto de los pagos de la deuda externa que el país hacía. Esto no es así ahora, cualquier habitante puede tener esa información, que reaparece periódicamente en los diarios y programas televisivos.

3.2 ¿Cómo o por qué podemos decir que no solamente estos ejemplos tienen efecto perlocutivo y que tal efecto es el de la multitud o imposibilidad de accionar del público? Porque aunque yo tuviera un enunciado que no estuviera en primera persona del singular en presente del indicativo de la voz activa, sino, por ejemplo, en tercera persona, puedo decir que tiene efecto perlocutivo, pero no necesariamente que éste sea el de no hacer nada. En efecto, si yo tuviera

La puerta está cerrada

esta afirmación puede tener, en ciertas condiciones, la fuerza ilocutiva de una orden (que debo abrirla, buscar otra salida, etcétera.); si tengo algo así como

nadie ocupa el sillón 33

puede ser una invitación (a que lo ocupe), una orden (vender esa localidad), una invitación (para que acepte compañía). ¿Por qué, entonces, en

En este proceso nadie se ocupa de defender al ahorrista

tiene el efecto de no hacer? Sostendremos que es por el lugar de enunciación que ocupa el periódico.

4. ¿Este lugar de enunciación está fijado por el género *discurso periodístico*? ¿Qué lugar ocupa comparado con otros géneros? En el caso del *discurso histórico* pudimos afirmar su performatividad porque, por ejemplo, marca el inicio de una nueva Nación, una nueva nacionalidad, el comienzo de una nueva tradición y cultura. El enunciador del discurso histórico es alguien que tuvo acceso privilegiado a los acontecimientos que relata, acceso que los lectores no tuvieron. El procedimiento utilizado es la presentación de una pararealidad discursiva con ilusión de referencialidad, fijada por la posibilidad de ese acceso (Raiter y Menéndez 1986). Es decir, mediante la aparición dentro del relato "objetivo" de los hechos sucedidos se marca un punto en el tiempo (o varios) a partir del cual el relato cambia de algún modo simbólico, como los colores de las banderas, los títulos de nobleza, formas de tratamiento, etcétera. Es en la construcción discursiva de lo verdadero que aparece el efecto perlocutivo para quienes acepten esa verosimilitud construida. En el caso de la lectura o recepción del discurso histórico, los interpretantes no pueden hacer actividad alguna ante los acontecimientos narrados, simplemente porque ya sucedieron; el lector infiere los documentos a los que el historiador ha tenido acceso; pertenecen a lo que ya pasó; uno puede tener simpatías por uno u otro actor del relato, pero no puede tomar participación efectiva en el tiempo de lo relatado, sino a partir del momento real de la lectura, porque los hechos narrados permanecerán por siempre, independientemente de que me gusten o no. Como máximo puedo proponer un desagravio, homenaje o reivindicación que no afectará lo sucedido.

4.1 En el caso del *discurso científico* es mediante la ausencia de marcas del enunciador que se logra el efecto deseado, el efecto de la verdad objetiva. En el caso del discurso científico histórico los hechos narrados pertenecen al pasado. En otras disciplinas científicas como la física, las ciencias naturales, la lingüística, lo ofrecido pertenece al tiempo del presente permanente, lo construido es la verdad que siempre ha existido y siempre existirá. El lector de un artículo solo puede observarlos y divulgarlos. El saber va más allá del tiempo y las personas; no es modificable salvo por especialistas, solo es accesible para los lectores "comunes".

Debemos remarcar, sin embargo, que el discurso histórico y el discurso científico no crean -como el periodístico- la ilusión de la participación; no forman parte del espacio de la opinión pública; pueden -quizás- proponer un tema, pero no instaurarlo. Por relatar aspectos del pasado el uno, por ser claro instrumento ahistórico de especialistas el otro, ambos tienen el efecto perlocutivo de indicar al lector que no puede participar en los hechos referidos y predicados. Los objetos quedaron contruidos sin la participación del lector, y ésta no fue, no es, ni será necesaria. Una vez asentada ha quedado para siempre.

El periódico, en cambio, requiere, aparentemente, de la participación del lector cada día. Queda claro que el discurso periodístico no es científico ni es un relato histórico. La actitud de los lectores también es diferente, pues un relato histórico o un artículo científico se consultan una vez, se comentan otra, pero comúnmente no se vuelve a ellos todos los días. Claro que podemos estar en contacto todos los días con discursos de ese tipo, como en el caso de un estudiante, pero supuestamente eso será acumulativo: cada día habrá una referencia nueva o un nivel diferente de análisis o descripción de esa referencialidad, y cada uno de ellos nos tendrá como espectador; la lectura o contacto con cada uno de ellos es un punto, si son dos, serán dos puntos -o más- que se acumulan unos con otros. Al discurso periodístico deberemos volver todos los días, uno tras otro para seguir una misma referencia, porque son puntos que no se agotan, no se terminan y no se acumulan. No alcanza con leer un lunes en particular los resultados del fútbol, o cualquier día una encuesta electoral; todos los días deberemos leer el pronóstico del tiempo y el horóscopo. La noticia existe todos los días y debe ser releída todos los días, y fue escrita para el día, no para durar en el tiempo.

4.2 Debemos decir que los periódicos no contienen un solo género, sino varios. Es cierto que, en sentido amplio todos los artículos son noticias o noticias en proceso, pero suponer una forma única para las noticias equivaldría a pensar que los temas que tratan son indiferentes a la forma de tratamiento en el seno de una comunidad lingüística y que las estrategias de comprensión de los hablantes son idénticas cuando leen sobre una violación o sobre el desarrollo de un partido de fútbol, o un acontecimiento social. ¿Acaso no encontramos en los periódicos variaciones de registro?

Estas son otras diferencias obvias entre el discurso periodístico y el científico y relato histórico: los segundos no suelen contener variaciones de registro, salvo cuando ejemplifican. Tratan, además, un solo tema por vez, tienen algo así como unidad temática; para cambiar de tema se debe cambiar de relato o de artículo, o al menos finalizar un capítulo o sección: en el periódico solo es necesario desviar la vista a otro recuadro. Esto contribuye a la creación de verosimilitud, de actualidad, de novedad, de realidad y -quizá más importante- de inmediatez: todos los días leemos y releemos los mismos temas "actualizados".

Cuando abordamos un texto científico o histórico nos introducimos - de algún modo- en algo que es ajeno, algo que deberemos aprehender, que está allí esperándonos. Esto no sucede con el periódico. Si bien puede suceder en algunas secciones o noticias - como algunas internacionales- no sucede en otras, donde buscamos la actualización o confirmación de lo que ya conocemos.

4.3 En una primera aproximación podríamos decir que en el periódico no hay una posición única de enunciación, sino varias: un experto, pero cómplice, nos indicará qué herramientas llevar en el auto o nos recomendará paseos; otro se indignará con nosotros por el incremento en el precio de algún servicio, otro nos mostrará algo que vio porque estuvo allí... En algún momento nos habla un periodista particular que ha firmado su nota o artículo, en otra el periódico en general, en otra un personaje (policía, vecino de la víctima, político, funcionario) a quien le ha dado la palabra. ¿Cómo identificar el enunciador si no sabemos quién nos habla? ¿Qué marcas buscar en los enunciados?

En el discurso periodístico los enunciadores particulares quedan prisioneros en la enunciación general del periódico; ninguno de los artículos y noticias tiene la posibilidad de ser leído individualmente como tal, son leídos dentro del periódico que les sirve de contexto de aparición; es el periódico la circunstancia histórica que da lugar a la aparición de los enunciados. De este modo, cuando un lector abre la sección economía -probablemente llegó allí sin buscarla, solo pasando las páginas- actualizará su saber, confirmará sus opiniones, se interiorizará del último capítulo de un relato por entregas con el que ya está familiarizado. Puede aparecer -desde luego- un nuevo personaje, pero es la trama ya conocida la que da lugar a la aparición de sus palabras. Esta trama le permite una opinión, no una acción.

5. Podemos preguntar qué validez tiene la afirmación que acabamos de hacer cuando mencionamos unas líneas más arriba la posibilidad de que un periodista nos indique qué herramientas llevar en el auto; esto implica una actitud y quizá una acción (elegir algunas y llevarlas al baúl; también preparar una comida de acuerdo con una receta), pero esta acción está dentro de líneas previstas o prefijadas por el periódico que ha tenido acceso a más información de la que podemos normalmente captar, acceso privilegiado -comparable al del historiador- y sincrónico que permite más de una posibilidad. Dentro de esas posibilidades está nuestra acción. Si nuestra acción está dentro de posibilidades fijadas, es entendible la construcción de una pararealidad discursiva donde la posibilidad de acción o elección sea ninguna.

Tomemos por ejemplo las noticias de fútbol: podemos tener opinión, pero no decisión, porque ésta queda en manos de especialistas llamados directores técnicos, dirigentes, médicos deportólogos y periodistas. Sucede lo mismo en modas, aunque allí tenemos un margen estrecho de decisión. Sin

embargo, es importante -en definitiva se trata de opinión pública- que se mantenga la ilusión de participación, que discutamos la formación de la selección nacional de fútbol, y poder estar a la moda, pero sin ser fanáticos y con opinión propia.

Por el lugar desde donde los periódicos relatan qué sucede con la economía pueden verlo todo. Nos relatan si somos más o menos pobres que el año anterior, en qué percentil de la población estamos y a qué le tenemos miedo; no ofrecen opciones porque la realidad es única, pero deben sensibilizarnos para que tengamos opinión. El detalle, la precisión de lo que sucede no nos permite ver el bosque, y esto es no tener decisión ninguna, pero de ningún modo estamos imposibilitados de tener opiniones y tomar decisiones por falta de información; vivimos en una sociedad democrática y nada se nos oculta: se nos sobre-informa; es tanta la información que solo los especialistas pueden actuar; acerca de eso se nos informa.

Advirtió, por otra parte, en alusión a la reciente suspensión al Patricios, que en momentos en que los bancos privados se caen, no podemos decirle a la gente que elija entre bancos privados. *Página 12*, 21/3/98, página 14.

El periódico no puede ni debe decir qué debe hacer *la gente*. Le muestra una realidad ajena, decidida entre otros actores, que no son el lector, pero para que no haga se le muestra mucho de lo que pasa, no se oculta.

CONCLUSIONES

La funcionalidad del exceso de información es reforzar el lugar de enunciación que tiene el periódico; no solo informa a los lectores: toma decisiones y otorga valor a los signos ideológicos por ellos. Sin embargo, no impone -necesariamente- los temas que están en la opinión pública, los recogen para hacerlos propiedad de especialistas, periodistas, en este caso. De esta forma producen la paradoja: reflejan o instauran, pero -al mismo tiempo- los retiran en la parte decisoria.

No pueden escaparse a las tendencias señaladas por Habermas, contribuyen a la colonización del mundo de la vida, creando un efecto perlocutivo que implica la no-acción libre y racional de sus lectores. A pesar de esto, los periódicos son instituciones de la democracia, de la toma colectiva de decisiones, por lo que deben informar. Deben tomar los temas presentes en la opinión pública, informarnos sobre ellos, al tiempo que nos informan que no tenemos la posibilidad que ellos -y otros agentes, como políticos, economistas y otros especialistas- de influir en el curso de los acontecimientos.

ALEJANDRO RAITER

OBRAS CITADAS

- AUSTIN, J. L. 1962. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós, 1984.
- EDELMAN, M. 1988. *La construcción del espectáculo político*. Buenos Aires, Manantial, 1991.
- HABERMAS J. 1961. *Historia y Crítica de la opinión Pública*. Madrid, Taurus, 1988.
- _____. 1985. *Teoría de la Acción Comunicativa*. Madrid, Taurus, 1987.
- RAITER A. Y MENÉNDEZ, S. M. 1986. "El cambio de valor de un signo ideológico. Análisis lingüístico del discurso político". En *Filología XXI*,2. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- SAID, E. 1993. *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- SEARLE, J. 1969. *Actos de Habla*. Madrid, Alianza, 1984.
- SIGAL, S. Y VERÓN, E. *Perón o muerte*. Buenos Aires, Legasa, 1985.

ESTRATEGIAS DE LA PRENSA ACTUAL: INFORMACIÓN, PUBLICIDAD Y METADISCURSO

RESUMEN

En la Argentina, durante los últimos años se han ido conformando y consolidando diversas empresas y grupos de empresas que controlan muchos de los contenidos informativos en circulación. Cada uno de estos grupos constituye lo que denominamos un “productor textual global” quien a su vez, cede la palabra y legitima a una serie de especialistas y voceros autorizados de modo permanente u ocasional. Estos cambios en apariencia no han afectado la permanencia de los medios -siguen existiendo diarios, radios, canales de televisión, revistas, suplementos especializados, etc.- pero en cambio, se han operado una serie de transformaciones discursivas tanto en las “formas” como en los “contenidos” de sus productos: por un lado, en cada medio aparecen nuevos subtipos textuales y, por otro lado, los mismos medios se vuelven tópicos de la información: se difunden, promueven y analizan productos del mismo grupo empresarial o de otros, pero siempre con una apariencia de información objetiva o “efecto de realidad”.

ABSTRACT

During the last years, in Argentina, several firms and groups of firms have been conforming and consolidating. This groups control an important part of the circulating information. Each of them represents what we call a “global textual producer”. Besides, there exists a set of specialists and authorised spokespersons whose voices and opinions are legitimated by those groups. Apparently, there have been no changes in the media structure - there still are newspapers, radios, TV. channels, etc. Instead, a series of discursive transformations have been taking place, either in the shape or in the contents of their products. On one hand, there are new textual subtypes appearing in each media type; and on the other, the media themselves become news items. This means that products of the same enterprise group, or other's, are spread, promoted and analysed, always under the appearance of objective information or “reality effect”.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años ha habido en la Argentina una reconfiguración del panorama mediático, no solo desde el punto de vista de los cambios en las políticas estatales con respecto a los medios sino también en la distribución de éstos en el ámbito privado. Así, desde 1989 a la fecha el Estado ha llevado adelante no solo un proyecto de sucesivas privatizaciones de los medios audiovisuales ya existentes (radio/televisión por aire), sino que también ha dejado en manos privadas los nuevos medios de comunicación que fueron llegando a la Argentina: televisión por cable e Internet. Además, las empresas que manejaban medios que siempre habían pertenecido al ámbito privado (sobre todo periódicos o revistas semanales) se han visto favorecidas por el Estado para adquirir nuevos medios configurando así los que llamaremos “grupos mediáticos”: empresas o grupos de empresas que manejan más de un medio por más de un canal. De esta forma, algunas empresas que hasta hace pocos años controlaban un solo medio escrito, ahora manejan además un canal de televisión por aire, uno o varios canales de cable, radios en AM y FM, proveen servicios de Internet, tienen participación en agencias de noticias, etc¹. Pero el objetivo de este trabajo no es hacer un recorrido histórico por este proceso ni hacer una descripción detallada del panorama empresarial con respecto a los medios. Intentamos encarar estos cambios desde el punto de vista discursivo, poniendo énfasis en la prensa diaria. Sostenemos, por lo tanto, que estas modificaciones en la distribución y el manejo de los medios masivos de comunicación traen consigo cambios en las formas y en los contenidos de dichos medios. A lo largo de este trabajo, intentaremos demostrar esta afirmación y analizar algunas de sus consecuencias.

DELIMITACIÓN DEL CORPUS Y METODOLOGÍA

Para circunscribir nuestro objeto de análisis, dado que resulta bastante difícil encarar lingüísticamente un estudio de “los medios” en general, decidimos tomar como eje los diarios, ya que al menos intuitivamente, deberían ser los medios en los que menos se manifestaran cambios². Como además resultan necesarias las referencias a los demás medios controlados por el mismo grupo massmediático, decidimos acotar el análisis a un estudio de caso: el diario *Clarín* y el Grupo Clarín. No pretendemos que las conclusiones presentadas aquí sean de modo alguno generalizables a los demás productos mediáticos de la Argentina,

¹ Recordemos que en 1989, un decreto del presidente Menem dejó sin efecto el inciso e) del Art. 45 de la Ley de Radiodifusión que prohibía que cualquier persona vinculada a los medios gráficos accediera a la radiodifusión.

² Por el hecho de haber estado tradicionalmente controlados por empresas privadas. Para un desarrollo exhaustivo de los orígenes de la prensa en Europa, véase Habermas, 1990.

pero estamos en condiciones de plantear que parte de las estrategias presentadas en este análisis se reproducen en mayor o menor grado en los demás medios. Para llevar a cabo este trabajo, se realizó un relevamiento en el diario *Clarín* desde 1988 hasta 1998. Es necesario aclarar que este trabajo forma parte de una investigación que recién comienza. En las siguientes etapas prevemos corroborar nuestras hipótesis ampliando el corpus del mismo matutino (incluyendo períodos anteriores) y paralelamente, abordando otros medios para delimitar hasta qué punto nuestras afirmaciones son generalizables.

En nuestras investigaciones anteriores (véase Zullo, J. 1999a y 1999b) tratamos de deconstruir el modo en que algunos medios presentaban determinados sucesos o actores sociales, contribuyendo a fijar determinadas imágenes y evaluaciones de los mismos en sus lectores. En este trabajo, intentaremos un camino inverso: a partir de las transformaciones ocurridas en el proceso de producción de los medios masivos, trataremos de rastrear dichos cambios en los productos a nivel textual (Fairclough, 1993), sobre todo en aquellos que por su continuidad y cotidianeidad parecerían ser “siempre los mismos”.

Desde el punto de vista del análisis concreto, utilizaremos en primer lugar la Teoría de la Enunciación, (Ducrot, 1984) para reconstruir los lugares simbólicos tanto del o los enunciadore, como de los destinatarios y terceros discursivos. En segundo lugar, para explicar el fenómeno complejo de la intencionalidad de la enunciación nos centraremos en las Funciones del Lenguaje (Jakobson, 1960) y en los distintos conceptos de “publicidad” (Reardon, 1981; Habermas, 1990). Finalmente para dar cuenta de las especificidades y las transformaciones textuales se utilizarán algunos conceptos de la Gramática del Texto (van Dijk, 1978, 1990)

NUEVAS FORMAS, NUEVOS CONTENIDOS

Como clase textual³, los diarios se caracterizaron históricamente por el predominio de “noticias” o discurso informativo. Además, también históricamente cuando los diarios se convirtieron en empresas independientes, lograron mantenerse en el mercado no solo por la venta de ejemplares sino por la venta de espacios publicitarios. De modo general, podríamos afirmar que ambos tipos de textos -noticia y publicidad- se siguen manteniendo, constituyen la especificidad de la prensa y continúan estando bien diferenciados -formalmente- en cada una de sus páginas. Sin embargo, dentro del tipo noticia, pueden incluirse innumerables alternativas como “policiales”, “política”, “investigaciones

³ Sostenemos, siguiendo a Ciapuscio (1994) la distinción entre *clases textuales*, entendidas como las clasificaciones empíricas que realizan cotidianamente los miembros de una comunidad lingüística y *tipos textuales* como categoría teórica.

especiales”, etc. Según el criterio que se utilice para clasificar estos subtipos, si prevalece un criterio temático, podemos llegar a las subclases textuales que configuran las diferentes secciones del diario. Estas, a lo largo de los años van sufriendo modificaciones: en su diagramación, en su posición dentro del diario, en su extensión o en su estilo. No todos estos cambios tienen por qué ser significativos, pero creemos que algunos obedecen a transformaciones más generales.

1- Hasta 1988, por ejemplo, en el cuerpo principal de *Clarín* no se publicaban notas sobre el diario mismo, ni sobre la empresa en cuestión. Solo se reseñan brevemente actos de homenaje a su fundador con motivo de cumplirse algún aniversario importante. En realidad, en este tipo de notas si bien se menciona a *Clarín*, el protagonista es su fundador o su directora. Recién después de 1992, es decir, después que habían sido adquiridas por el mismo grupo dos emisoras de radio y una de televisión, aparecen como “información general” algunas notas cuyos protagonistas no son personas sino el mismo *Clarín* :

Encuentro sobre el uso del diario en educación. Está auspiciado por la Fundación Roberto Noble y *Clarín* (29-9-96),

Se entregaron los Premios Clarín a la creatividad (30-9-95)

Olé publicó su primer número en Francia (11-6-98),

Los peligros y bondades de la alta tecnología. Debate organizado por el Grupo Clarín (22-8-98).

2- A partir de 1992, en el cuerpo principal del diario aparecen notas “informativas” acerca de las series de fascículos coleccionables que se venden junto con el diario dos veces por semana. Estas notas resumen el contenido total de la colección, dan información acerca del número de páginas, de entregas, cómo se organizará la encuadernación, etc.:

Mañana estarán a la venta las carpetas del Atlas Turístico Clarín (27-9-92).

La información de este nuevo tipo de notas en la mayor parte de los casos es redundante respecto de las publicidades sobre dichas colecciones.

3- Después de la privatización de Canal 13, resulta notoria la cantidad de avisos que promocionan alguno de los programas del canal de cada día (en 1990, se llegan a contar nueve avisos diarios en el cuerpo principal, en páginas impares y de, al menos, un cuarto de página). Pero además de estas “publicidades directas”, en la Sección Espectáculos y en la revista dominical (*Clarín Revista* hasta 1993 y *Revista Viva* después), aparecen notas en las que el tema central es algún programa de Canal 13, alguno de sus protagonistas, su autor, etc. Muchas veces estas notas se publican como “Adelanto Exclusivo” antes de que el programa comience a salir al aire. Evidentemente nadie mejor que *Clarín* para esa primicia:

Historias de vida y de muerte. Conflictos de hospital en "Chicago Hope", la serie norteamericana que emite Canal 13 (27-9-95),
 La TV audaz. "Zona de Riesgo" en Canal 13 (26-9-92),
 Se vienen los veinteañeros: intimidades de "La Banda del Golden Rocket" (29-9-91),
 Historias como la gente. "Gasoleros", el primer éxito televisivo del año (2-98).

Como puede notarse, todos estos cambios tienen un denominador común: repiten en mayor o menos grado la información que aparece en la publicidad del diario. Se da lo que denominaremos en adelante *efecto de redundancia*: lo que se indica en la tapa ("Hoy Atlas de la Argentina"), está en el interior en forma de publicidad o de nota o de ambas, lo que se publicita durante varios días, se convierte en nota una semana después y yendo un poco más allá: lo que se lee en el diario, se ve en la pantalla, se escucha en la radio...

Pero más allá de este efecto, basado en las nuevas formas textuales del *Clarín*, aparecen cambios estilísticos que obedecen a lo que llamaremos *ilusión de totalidad*: No solo se busca la objetividad, la imparcialidad (a través de las clásicas impersonalizaciones y en la ausencia de marcas pronominales y flexionales de primera y segunda persona) sino que se intenta dar una visión completa de los hechos, creando una ilusión de que nada quedó sin ser informado⁴. De esta forma, se suma en los dos últimos años una subsección de una página denominada "Medios" incluida en la sección "Información general". No aparece diariamente, pero en los últimos años cada vez se publica con más frecuencia. En general se trata de una o dos notas sobre algún tema relacionado con cualquier medio masivo nacional o internacional y contienen opinión del redactor o de algún especialista:

Telefé le pagó a Prellezo por una nota exclusiva. Le dieron 30 mil dólares al presunto asesino de Cabezas (10-6-98),
 Una publicidad dio por muerto al Fiscal Lanusse. El programa de Mirtha Legrand. (18-6-98),
 La Nación también edita revistas (19-6-98),
 Qué significa ser periodista hoy en la Argentina (7-6-98).

Resulta novedoso este metadiscurso o mejor dicho, este *uso metamediático* del lenguaje. De esta forma, se devela el *modus operandi* del funcionamiento de los medios, creando una ilusión de transparencia total de la actividad periodística. Esta estrategia no es nueva: tiene sus orígenes en las revistas y los programas de chismes y secretos del mundo del espectáculo. El procedimiento parece ser el mismo: ver cómo es aquello que está más allá de la

⁴ Esta *ilusión de totalidad* podemos considerarla como una de las tantas estrategias que configuran el *efecto de realidad*, concepto desarrollado por Barthes (1970) para caracterizar el discurso histórico y la novela realista.

“puesta en escena” del show mismo. Incluso este tipo de programas y de secciones fueron cambiando sus contenidos y se fueron desplazando en los últimos años al mundo de la política y al mundo de los medios: cómo se filmó *Titanic*, cómo se hicieron los efectos especiales de *Jurassic Park*, y al mismo tiempo, la aparición de nuevos recuadros y destacados en las secciones de política o internacionales como “En Off”, “En síntesis”, “En voz baja”, “En privado”, donde el medio devela aquello que no está a la vista de todos, aquella “información” a la que solo un medio como tal, puede acceder.

Entonces, tenemos hasta aquí dos corolarios del análisis de estos nuevos tipos de textos en *Clarín*: todo se repite, todo tiene varias entradas, la noticia de hoy puede convertirse en la publicidad de mañana, o viceversa. El informe especial de la Segunda Sección del domingo puede convertirse en investigación del equipo de *Telenoche* o viceversa (*efecto de redundancia*) y paralelamente, todo tiene un “detrás de las cámaras”, toda noticia esconde un trasfondo que también es noticia (*ilusión de totalidad*). Para analizar qué consecuencias se desprenden de estos corolarios para el diario, para los medios en general y para sus lectores/consumidores recurrimos a la Teoría de la Enunciación.

¿ENUNCIADOR O ENUNCIADORES? ¿QUIÉN, A QUIÉN Y SOBRE QUIÉN?

¿Quién habla en un diario? ¿Cuántos enunciadores aparecen? La respuesta es compleja, aun en situaciones simples. Algunos lingüistas han abordado el problema: para van Dijk (1988), por ejemplo, el discurso periodístico en general es impersonal debido a que no lo produce ni expresa un individuo en particular sino organizaciones institucionalizadas, ya sean públicas o privadas. Desde otra línea de análisis, Fairclough (1993) subraya la importancia de las distintas posiciones involucradas en la producción textual del discurso periodístico, distinguiendo textos que se producen a través de rutinas colectivas y textos de autoría individual. Siguiendo esta perspectiva, en un diario hay casi siempre notas firmadas pero también hay cantidad de artículos sin autor especificado. Hay secciones que se hacen conocidas por su autor (las historietas, los editoriales, las entrevistas, por ejemplo) y secciones en donde poco importa quién firma (el pronóstico del tiempo, por ejemplo). Es decir que, habitualmente, no leemos un diario por un autor/periodista en particular sino por las características generales del diario. Por algo los diarios tienen nombre. Un nombre no solo le otorga identificación a un medio sino que además define una línea determinada con respecto al estilo, a la selección e interpretación de las fuentes, al tipo de público al que está dirigido, etc. (van Dijk, 1990). Estas características son comunes a todos los diarios y están sujetas a cambios sociohistóricos. Podemos afirmar entonces, que cada diario (o cada medio en general), construye una figura de “enunciador global”, que sin ser una persona física se constituye en la

voz del diario y a la vez se constituye como un tercero. De esta forma es común escuchar o leer frases del estilo “*Clarín* dijo...” “El matutino publicó las declaraciones de...” sin advertir que el nombre de un producto, una marca en definitiva, no puede ser agente de esas acciones.

Ahora bien, si estas características son propias de la prensa en general cabe preguntarnos qué sucede en aquellos grupos que producen información para más de un medio, es decir, si existen diferencias en los modos de autopresentarse en los diarios que, además de poseer un estilo propio, pertenecen a “grupos mediáticos”. En principio, *Clarín*, más allá del nombre propio se presenta actualmente como parte de un enunciador mayor: Grupo Clarín, pero veamos cómo se produce esta inclusión:

Desde 1988 hasta el presente, el diario ha conservado su nombre y su presentación: “el gran diario argentino”, pero en el transcurso de estos años ha habido un importante crecimiento en la aparición del nombre en el cuerpo principal del diario. En 1988, por ejemplo, el nombre y el logo del diario aparecían solo en la tapa, en la página 2 junto al sumario, en el encabezado de cada página y en las portadas de los suplementos. En lo que respecta a la autopublicidad, siempre apareció el logo en ella, aunque la frecuencia de este tipo de anuncios aumenta progresivamente en estos últimos años (sobre todo con la aparición de suplementos nuevos, la promoción de sus nuevos espacios publicitarios). El enunciador comienza a promocionarse a sí mismo. Se presenta como Tercero Discursivo, como un tercero discursivo integrado a su vez en dos colectivos: es parte del Grupo Clarín y es parte de “los argentinos”. Se podría pensar en una serie de círculos concéntricos cada vez más amplios que definen a un productor textual global, que a su vez se incluye en Grupo Clarín y que a su vez se incluye en “los argentinos”. Pero este esquema no es tan simple:

1- A lo largo de los años que median entre 1989 y 1998 la denominación de “Grupo Clarín” recién aparece en 1996. Durante los años anteriores, no existe un colectivo que defina al grupo mediático en cuestión: solo aparecen auspiciando eventos culturales las tres empresas diferenciadas (*Clarín*, Canal 13 y Radio Mitre/FM100).

2- Por otro lado, el enunciador global, *Clarín*, se va diversificando en otros productos: nuevos suplementos, nueva revista dominical, colecciones de fascículos, una revista infantil y el periódico deportivo *Olé*. Todos estos productos están promocionados desde la publicidad y desde las notas dentro del mismo diario, como ya vimos en el apartado anterior.

3- Por último, el slogan que presenta al Grupo Clarín -*con la gente en el tercer milenio*- ubica a este enunciador más allá de “la gente”. Si relacionamos esta última observación, con la *ilusión de totalidad* que definimos anteriormente, tenemos un enunciador ubicado «por encima» de su público con una mirada totalizadora que es capaz de dar cuenta y de exponer las estrategias de producción de sus propios productos, en un tipo de metadiscurso al que solo él

puede ponerle límites⁵. Evidentemente, un lugar de privilegio desde donde se puede no solo informar, promocionar, clasificar, evaluar, sino también convertir al propio lector (nunca mencionado como tal porque las reglas del género así lo han pautado históricamente), en tercero discursivo: los argentinos. Desde esta posición, el enunciador puede hacer aparecer informes, encuestas, investigaciones especiales acerca de “la gente”: qué le piden los argentinos al gobierno, qué necesita la gente para ser feliz, qué necesidades tienen los porteños, cuáles son sus hábitos de consumo, de ocio, etc.

Tenemos entonces, un enunciador convertido en tercero discursivo, un destinatario convertido en tercero discursivo y un tercero discursivo ampliado, extendido más allá de la “actualidad” a aquello que hasta hace poco no era considerado “noticia” para dar a conocer a la opinión pública: ministros haciendo el ridículo, grabaciones secretas, cámaras ocultas. ¿Con qué intencionalidad se pone en marcha este dispositivo? ¿Quién es capaz de enunciar y desde dónde puede hacerlo? El enunciador se desplaza del lugar del saber al lugar del poder: este productor textual desde siempre supo “más” que sus lectores y en ese saber se justificaba la existencia del producto. Pero a medida que el enunciador amplía su alcance, su saber se amplía cada día más (se especializa, se subdivide en múltiples productos que muestran ese saber), hasta el límite de alcanzar las mismas necesidades, deseos y aspiraciones de sus lectores. Ese enunciador sabe, devela sus propias estrategias y las de sus pares/competidores y elige hasta dónde hacerlas públicas. Desde este lugar de “saberlo todo” se desplaza o absorbe cualquier otro saber: el enunciador se convierte en noticia, el destinatario también. Como consecuencia de esta *ilusión de totalidad* el destinatario/lector queda doblemente relegado a un lugar pacientivo: toda información esconde otra información sobre sí misma que el enunciador decide o no explicitarle y al mismo tiempo, ese enunciador es –en su dimensión más general– capaz de conocer y hacer conocer a “otros”, los deseos, necesidades, aspiraciones de sus propios lectores convertidos en “noticia”.

INFORMACIÓN PUBLICITARIA O PUBLICIDAD INFORMATIVA

Si nos preguntamos cuál ha sido y es la función del lenguaje predominante en los diarios, la respuesta obvia es la referencial (Jakobson, 1960): uno busca en el diario información, noticias, novedades, hechos que no están al alcance de nuestro conocimiento directo pero que suponemos podríamos verificar. Esta función predominante, sin embargo, no excluye la presencia de la función apelativa: el uso de la publicidad, entendida como propaganda de productos o servicios, también es tradicional en la prensa. Ahora bien, hasta hace diez años cualquier lector podía distinguir en este u otro diario una función de la otra, es

⁵ Pensemos la posibilidad de que toda noticia produzca a su vez otra noticia acerca de cómo fue realizada la primera. El ciclo podría repetirse hasta el infinito.

decir que resultaban obvias una y otra clase textual: esto es una noticia, esto es una publicidad⁶.

A lo largo de estas páginas hemos advertido que esta diferenciación ya no es tan obvia, por lo menos en lo que respecta al contraste entre publicidad/información acerca de los productos del mismo productor textual global. Resultaría solo parcialmente explicativo afirmar que en los últimos años, al menos en *Clarín*, las funciones se han ido combinando y que el productor textual global, haciendo explícitas sus dos intenciones (informar y vender), las yuxtapone en y para un mismo producto. Evidentemente, esta explicación no basta para dar cuenta de los fenómenos complejos que estamos analizando. Se hace necesario encontrar una explicación que dé cuenta también de las razones y las consecuencias de optar por esta y no otra estrategia.

Tomemos, por un lado, el concepto de Reardon (1981) acerca de la publicidad: persuadir por diversos medios para obtener un cambio de parte del destinatario del mensaje, ya sea un cambio de conductas, creencias o actitudes. Desde este punto de vista la división intuitiva que habíamos efectuado entre noticia y publicidad ya no basta: leer un informe acerca de las preferencias electorales de los profesionales porteños puede hacernos cambiar de opinión con respecto a las próximas elecciones. Leer una publicidad donde nos ofrecen un listado de tarifas, nos puede hacer cambiar la elección de nuestras próximas vacaciones. Evidentemente, hay información publicitaria y publicidad informativa.

Pero tomemos, además, el significado del término "publicidad". Para el *Diccionario de la Real Academia Española* (1992), es "calidad o estado de público; conjunto de medios que se emplean para divulgar o extender la noticia de las cosas o de los hechos; divulgación de noticias o anuncios de carácter comercial para atraer a posibles compradores, espectadores, usuarios, etc."

Como se advierte, solo la tercera de las tres acepciones es la que se ajusta a lo que comúnmente llamamos publicidad. Las otras dos, corresponden al hecho de hacer públicos determinados estados o acontecimientos, es decir, corresponden a lo que también comúnmente conocemos como "noticia". Entonces, ¿todo es publicidad? ¿La esencia y el fundamento de todo diario es la publicidad, entendida en esta doble significación del término? Así lo entiende Habermas (1990) en su estudio histórico-filosófico sobre la opinión pública, donde realiza un desarrollo detallado del surgimiento de la prensa en Europa. Para él, su aparición se basa en el concepto de publicidad política, surgida durante el siglo XVIII en un contexto en el que el tráfico mercantil y trabajo social se emancipan de las directivas del Estado. Es una forma de publicidad que media entre las personas privadas (burguesas y autoconstituidas como público) y el

⁶ Para el caso de *Clarín*, desde el punto de vista de la diagramación siempre se mantuvo cierto privilegio de la información: "lo de arriba" es noticia y "lo de abajo" es publicidad (más allá de la publicidad de página completa), si bien hay publicidades que evidentemente "recortan" la información o la desplazan a otras partes del diario.

poder del Estado. Es la publicidad de las decisiones del Estado, de los debates parlamentarios y de las discusiones del público que éstos suscitan, la que le da razón de ser a la prensa. Recién a mediados del siglo pasado, la prensa se convierte en una empresa lucrativa que además de producir y vender noticias (publicidad política) produce y vende espacios para “anuncios publicitarios” de otras mercancías.

Pero, volviendo a nuestro estudio de caso, los cambios que hemos estado describiendo en los apartados anteriores nos permiten evidenciar una nueva transformación en la relación entre las diferentes formas de “publicidad” que hasta ahora se habían mantenido y desarrollado en formas independientes⁷:

Las noticias mantienen su superestructura, pero en muchos casos, sus macroestructuras tienen como tópicos (van Dijk, 1990) productos o servicios que pueden ser consumidos por el lector. En definitiva, informan sobre estos productos o sobre los cambios en las conductas de los consumidores/lectores con respecto a estos productos. Bajo la superestructura “noticia”, encontramos macroestructuras que hasta hace poco no eran reconocidas como tales. Así, el contenido de la nota parece una publicidad, pero es una noticia por su superestructura y por el lugar que ocupa en el matutino. Veamos un ejemplo: “Las estaciones de servicio son centros de la movida nocturna. Nuevo producto urbano, mezcla de bar y minimercado” (16-8-98). En este caso, la “información” tematiza un cambio de conducta. Cabe la pregunta de hasta qué punto la nota no estuvo “promovida” por la Asociación de Estaciones de Servicio o por propietarios particulares de las mismas. Desde el punto de vista de Reardon, se trata de publicidad, pero para el lector de *Clarín*, es una noticia que contiene información que él mismo es capaz de verificar (sobre todo si se trata de un lector porteño). El problema parece plantear el siguiente interrogante: ¿el diario informa sobre un cambio de conducta de la población una vez que éste ya está fijado o, por el contrario, el hecho de que aparezca como noticia en sus páginas contribuye a fijarlo como tal? ¿Consumimos diariamente novedades o contribuimos -como lectores- a que determinados acontecimientos, productos o servicios se constituyan como novedosos solo porque los consumimos? ¿O, en términos más generales, el diario solo informa acerca de lo que circula o él mismo, como enunciador global, pone en circulación productos, servicios y, del mismo modo, evaluaciones, clasificaciones del mundo, actitudes, necesidades y personalidades nacionales e internacionales?

Al mismo tiempo, se da paradójicamente una relación inversa entre superestructuras y macroestructuras con respecto a un mismo hecho, producto o servicio: hay macroestructuras idénticas que se repiten dentro de diferentes

⁷ Como no hemos analizado a lo largo de este trabajo las modificaciones registradas en los últimos años en la publicidad del matutino más que en lo que respecta a las estrategias de “autopromoción” de sus productos, circunscribimos el análisis a las transformaciones en las “noticias” del cuerpo principal del diario.

supreestructuras. Así el análisis macroestructural de la publicidad de la enciclopedia a todo color, se muestra idéntico al mismo análisis de la nota informativa sobre la enciclopedia que aparece dos páginas más adelante. Veamos más ejemplos:

Dos nuevos libros de gramática con la revista *Genios*. Se trata de “Los verbos” y “La oración”. El primero sale mañana. Traen toda la información y también ejercicios (16-8-98).

El texto aparece como titular y encabezado de una nota, pero bien podría formar parte de una publicidad. El producto es explícitamente parte de *Clarín*. En la nota se indica su precio, se detallan sus características y no se ahorran evaluaciones positivas del producto: “nuevos”, “buena respuesta”, “sin aumentar su precio”, “importante”, “fundamentales”, “consulta permanente”, etc. Dos páginas más adelante, la publicidad con fotografías e ilustraciones a todo color reproduce los mismos contenidos. Dos superestructuras para una misma macroestructura, un mismo enunciador que no solo se construye a sí mismo como novedad, sino que además elige ser redundante como para asegurarse de que la “novedad” llegue a sus lectores de todos modos (y actúen en consecuencia)⁸.

CONCLUSIONES

En los apartados anteriores hemos realizado algunas observaciones que, llegado este punto del análisis, se hace necesario sistematizar. Ante todo hemos descrito un dispositivo de enunciación complejo: despersonalizado por definición, se construye como observador y vocero de una totalidad que solo él por su complejidad (y por su posición, dentro y fuera del colectivo “argentinos”) es capaz de captar y de reproducir. Totalidad conformada por diversos recursos, entre otros, por el hecho de hacer público lo que habitualmente no se hace público tanto del ámbito político como mediático, totalidad también conformada por el hecho de constituirse como escucha y, a la vez, voceros de sus propios lectores. Totalidad ratificada por la redundancia que podría parafrasearse como: “si se repiten los contenidos es porque no hay nada más para informar”. El problema es que esa totalidad es un efecto de sentido: No es más que una ilusión que se desdibuja al tratar de establecer su intencionalidad, su por qué y su para

⁸ “El diario tiene el poder de instalar temas pero nada es arbitrario ni automático...el poder de Clarin consiste en que encontró una fórmula única entre lo popular y lo serio y que, en ese sentido, forma parte entrañable de la Argentina, como el fútbol, el tango o el cine”, declaraciones del secretario general de redacción de *Clarín* - Roberto Guareschi - para Carlos Ulanovsky (1997).

qué. Totalidad que, al mismo tiempo, vuelve borroso el límite exacto entre información y publicidad. Una totalidad que, al contrario de su apariencia, no es sinónimo de pluralidad de voces sino de monólogo, de un monólogo que parece no haber tenido principio y no tener final. El problema es que ese enunciador tiene cientos de voceros, mil facetas, muchos canales, mil productos. Un enunciador que es capaz de “absorber” a especialistas de todo para que opinen de todo. Un enunciador que va de la hiperespecialización a la globalización: un mismo medio que se subdivide en mil productos -de los más variados- y esos productos aparecen igualados, equiparados en la misma página del diario (o en un mismo bloque de un noticiero). Indiferenciación de géneros y de enunciadores singulares: no importa demasiado quién opina o quién habla, no importa demasiado en qué medio apareció, si en el diario, la radio o la tele porque en realidad todo está en todo, todos están en todo.

Tal como señaláramos anteriormente, el dispositivo de enunciación se basa en la transformación del enunciador y del destinatario en terceros discursivos. El dispositivo queda cerrado⁹. No hay segundas ni primeras personas que puedan expresarse sin quedar reducidos a la cita directa o indirecta de un “otro”, que elige, selecciona y recorta según sus propios intereses y esos intereses quedan fuera del alcance de la *ilusión de totalidad*, nunca serán publicados. Parte de estos intereses se evidencian en el hecho de que los espacios reservados hasta hace poco para la “información” se han convertido en muchos casos también en mercancía donde publicitar o autopublicitar. Si ya no es necesario distinguir entre informar o vender, lo importante es estar. Ser parte de *Clarín* significa ser parte de lo que vale la pena, ser parte de lo importante, de lo que le interesa a la “gente” o de lo que -por aparecer en *Clarín*- puede llegar a interesarle a “todo el mundo”.

JULIA ZULLO

Universidad de Buenos Aires

⁹ No permite réplicas de sus lectores ni de sus propios integrantes: una carta de lectores o un reclamo de alguno de los componentes del productor textual global, quedan de todos modos sujetos a la decisión del enunciador que decide o no su publicación, dónde, cuándo y de qué modo publicar.

OBRAS CITADAS

- BARTHES, R. 1970. "El discurso de la historia". En *Estructuralismo y lingüística*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- CIAPUSCIO, G. 1994. *Tipos textuales*. Buenos Aires, Universidad, Ciclo Básico Común /Facultad de Filosofía y Letras, Enciclopedia Semiológica.
- VAN DIJK, T. 1978. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1992.
- _____ . 1990. *La noticia como discurso*. Barcelona, Paidós, 1990.
- DUCROT, O. 1984. *El decir y lo dicho*. Barcelona, Paidós, 1986.
- FAIRCLOUGH, N. 1993. *Discurso y cambio social*. Capítulos 1, 2 y 3. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Serie Fichas de Cátedra, 1998.
- HÄBERMAS, J. 1990. *Historia y crítica de la opinión pública*. México, Ediciones G.Gili, 1994.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1992. *Diccionario de la Lengua Española*. Edición electrónica versión 21.1.0, Espasa Calpe, 1995.
- REARDON, K. 1981. *La persuasión en la comunicación*. Barcelona, Paidós, 1991.
- ULANOVSKY, C. 1997. *Parén las rotativas*. Buenos Aires, Espasa.
- ZULLO, J. 1999a. *Discurso y ciencia social*. Buenos Aires, Eudeba, 25-39.
- _____ . 1999b. *Lingüística y política*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 77-97.

II

OTRAS INQUISICIONES

DOS SONETOS DE BORGES
COMO REESCRITURA DE UNA NOVELA
DE MIGUEL DE UNAMUNO

En una ponencia leída en el Tercer Congreso Nacional “Letras del Siglo de Oro Español” en septiembre de 1997 insistí en la vinculación de los discursos de Unamuno y Borges. Ahora se trata de vincular dos sonetos de Borges dedicados al ajedrez con *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*. Me atenderé como texto transdiscursivo a *Through the looking-glass and what Alice found there*. Los tres discursos están interpenetrados por esta determinación de la novela de Lewis Carrol. “It’s a great huge game of chess what’s being played -all over the world?- if this is the world at all, you Know”.(p. 207)

Y en Unamuno “Fuera del ajedrez, parece no haber mundo para él” p. 67 “Pero ¿tiene otra?” (vida).

En los discursos de Borges, los jugadores de ajedrez representan a la humanidad en su relación con lo absoluto.

Los tres discursos tienen, así, una clara dimensión metafísica. Alguna vez Borges sostuvo: “quise ser un poeta metafísico”. “Estaba bajo el influjo de Macedonio Fernández y Miguel de Unamuno”. En “Las ruinas circulares” Borges propone este epígrafe: “And if he left off dreaming about you.” *Through the looking-glass*, VI. La última proposición de *Through the looking-glass* parece escrita por Borges: “Life, What is it, but a dream?”.

SONETO PRIMERO:

El primer cuarteto plantea objetivamente el conjunto de los jugadores frente al tablero:

En su grave rincón, los jugadores
Rigen las lentas piezas. El tablero
Los demora hasta el alba en su severo
Ámbito en que se odian dos colores.

El texto propone solo esto. Pero el discurso apunta al sentido señalado. El tablero es el mundo y el juego de las piezas apunta a las fuerzas que dominan la historia del hombre. Uso discurso en el sentido de Michel Foucault (*Arqueología del Saber*, Siglo XXI, edición decimocuarta.). “Es indudable que los discursos están formados de signos; pero lo que hacen es algo más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese ‘más’ lo que hay que revelar y hay que descubrir.” (p.80) “... de un análisis como el que emprende, las ‘palabras’ se hallan tan deliberadamente ausentes como las cosas” (p.80).

Así el adjetivo “grave” apunta a la seriedad de la historia y no al mero juego, y la presencia del verbo “rigen” que se refiere a la acción de los hombres en la historia. Lo mismo que la presencia en el tiempo, “los demora hasta el alba”, tan habitual en el discurso de Borges. También el adjetivo “severo”, propuesto para el espacio, “ámbito”.

El verbo “odian” no se corresponde con la esencia de las piezas del ajedrez, sino con el ansia de las luchas humanas.

Adentro irradian mágicos rigores
Las formas: torre homérica ligero
Caballo, armada reina, rey postrero,
Oblicuo alfil y peones agresores.

Tenemos otra vez la idea de lo estricto, “rigores”, pero estos “rigores” son “mágicos” lo que propone un oxímoron entre la seguridad científica y el juego de la magia, lo que rompe la objetividad e introduce el texto en el ámbito de la literatura fantástica, tan grata al emisor de los textos de Borges. Y lo fantástico se exagera con “irradian”, [lanzan rayos...] “mágicos rigores” es así un oxímoron perfecto, otra característica del discurso de Borges, que representa su dialéctica que, (como la de Unamuno) acepta la tesis y la antítesis, pero no la síntesis.

Por fin, de acuerdo con las leyes de la poesía, no de la ciencia, se trata de la forma, no de los contenidos.

Las que “irradian mágicos rigores”, son “las formas”. Esto es característico del pensamiento poético de Borges. En “Inferno. V. 129” leemos:

Un libro, un sueño les revela
Que son formas de un sueño que fue soñado
En tierras de Bretaña

Son pues “formas”. Pero más importante todavía es que este poema significa por la forma y no por los contenidos, por el discurso y no por el texto.

Este poema no tiene ningún contenido del *Quijote*, pero sí su forma de parodia inspirada en una crónica: “Dejan caer el libro, porque ya saben/ Que son las personas del libro”

También Don Quijote y Dulcinea quedan implícitamente incluidos:

Son Paolo y Francesca
Y también la reina y su amante
Y todos los amantes que han sido

Como Don Quijote, Paolo y Francesca están leyendo una crónica. Es decir que este discurso no solo *nombra* las formas sino que *es* las formas.

Muchos de los adjetivos que apuntan a la caracterización de las piezas en el tablero señalan la guerra en la historia de la humanidad. “torre homérica”, “armada reina”, “peones agresores”.

Las otras calificaciones son meramente descriptivas.

El primer terceto afirma que el juego seguirá después de la muerte de los jugadores:

Cuando los jugadores se hayan ido,
Cuando el tiempo los haya consumido,
Ciertamente no habrá cesado el rito.

Se trata, es obvio, de la presencia del tiempo y de la muerte, otra nota metafísica del discurso de Borges para caracterizar el destino del hombre.

La palabra “rito” aparece además explícita, insistiendo en la dimensión metafísica, religiosa, que el segundo soneto llevará a su culminación.

Lo mismo que la persistencia del juego después de la muerte. Si el juego sigue después de la muerte, los jugadores deberían ser otros.

El primer verso del último terceto inicia un elemento concreto de la historia del ajedrez, que los árabes introdujeron en Occidente: “En el Oriente se encendió esta guerra”

Ahora el juego aparece en su dimensión claramente histórica : se trata de una actividad, la guerra, común a toda la historia de la humanidad. Ahora no es el discurso sino el texto el que lo dice taxativamente. La exégesis no necesita forzarse.

Noticia que sigue en el segundo verso, universalizándola : “Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra”

Conviene llamar la atención sobre la palabra “anfiteatro”, que supone una intensificación del espectáculo.

El último verso propone dos notas esenciales de la cosmovisión de este discurso : “ Como el otro, este juego es infinito.”

La nota fundamental es “otro”. Hay, pues, dos juegos. Uno de ellos lo hemos visto: son los hombres que juegan al ajedrez. El otro está apenas insinuado. El segundo soneto lo describirá : se trata de Dios que juega al ajedrez con los hombres. Los hombres son la piezas.

Según el texto los dos juegos son infinitos. Esto plantea un nuevo problema. Es previsible que el juego de Dios sea infinito. No así el de los hombres. Salvo que el discurso de Borges suponga la inmortalidad.

Creo que el discurso de *El ajedrez* sin duda se refiere al destino del hombre.

SEGUNDO SONETO

Los primeros dos versos apuntan a la enumeración de los personajes, pero los versos tercero y cuarto configuran notas esenciales: “ Sobre lo negro y blanco del camino/ Buscan y libran su batalla armada.”

El tablero se convierte en el campo de batalla de los hombres. Propone los dos colores del tablero, “negro y blanco”. Pero no son lo “negro y blanco” del tablero sino del “camino”. Se trata, insisto, de la vida del hombre.

Y el verso cuarto propone directamente un elemento característico, habitual, de la historia de la humanidad : la guerra. Indicada con un pleonasma : “batalla armada”. Si es una “batalla”, tiene que ser “armada”. Si no hay “armas”, no hay “batalla”.

El segundo cuarteto plantea el problema, para decirlo de una manera clásica, del pecado original:

No saben que la mano señalada
Del jugador gobierna su destino.
No saben que un rumor adamantino
Sujeta su albedrío y su jornada.

Como señala la tradición de Kierkegaard, Nietzsche, de Heidegger, Sartre, el hombre no es una esencia sino una existencia. *El existencialismo es un humanismo*. Heidegger sostiene que Occidente se ha olvidado del ser, y lo ha reemplazado por el valor de cambio.

Rudiger Safranski lo explica de esta manera. “Hemos olvidado lo que es el ser y por añadidura hemos olvidado este olvido. ‘Y así hay que plantear de nuevo la pregunta por el sentido del ser’, pero como hemos olvidado el olvido ‘antes hay que volver a despertar ante todo una comprensión del sentido de ese preguntar’” (*Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Tusquets, 1977, p. 184).

También es conocida la declaración de Nietzsche : “Dios ha muerto”. Según Jan Vattimo, Nietzsche quiere decir que los valores fundamentales del cristianismo han desaparecido de Occidente. (*Pensar después de Nietzsche y Heidegger*).

Según la referencia indicada de Sartre, el hombre es lo que “hace” : “.../ la mano señalada / del jugador gobierna su destino.”

Una extraordinaria determinación (“un rigor adamantino”, decide, el destino del hombre y de su tiempo : “sujeta su albedrío y su jornada”).

El primer terceto confirma la interpretación sin lugar a dudas de que el juego del ajedrez representa la historia humana

También el jugador es prisionero
 (La sentencia es de Omar) de otro tablero
 De negras noches y de blancos días.

El primer verso del último terceto reconfirma esa interpretación : “Dios mueve al jugador, y éste la pieza.”

Creo que además constituye una intuición habitual del discurso de Borges aparecida en los dos últimos versos de *El Golem* : “¿Quién nos dirá las cosas que sentía/ Dios al mirar a su rabino en Praga”

O en “Descartes”: “¿Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión ?”

Como he adelantado, Borges confiesa que bajo la influencia de Unamuno y de Macedonio Fernández quiso ser un poeta metafísico. Los últimos tres versos de este poema lo convierten en un extraordinario poeta místico. Pero va un poco más allá. Hay un “dios”, detrás de Dios. Llamo la atención que en el texto de Borges Dios con mayúscula es el mismo Dios de los místicos cristianos. El otro es un dios. “¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/ De polvo y tiempo y sueño y agonías?”

El otro dios proyecta también otra historia : una “trama”, un argumento de la novela del hombre. Según el discurso de Borges esta trama tiene cuatro elementos. Dos son habituales del discurso de Borges : “tiempo” y “sueño”. Aunque tal vez sueño implique otros dos elementos que apuntan a la muerte: “polvo” y “agonías”. La palabra ‘agonía’ tal vez sea influencia de Unamuno.

Esta declaración conviene dejarla en suspenso. No nos olvidemos del oxímoron y de la dialéctica de Borges y Unamuno que he comentado.

La organización de este poema indica el oxímoron y la ambigüedad.

¿Se trata de dos sonetos con sus respectivos cuartetos y tercetos o se trata de un solo poema con cuatro cuartetos y cuatro tercetos ?

Si seguimos el orden de la estructura tipográfica, se trata de un poema. Página 809, “El poema de los dones”, un poema ; p.811, “El reloj de arena”, otro poema ; p. 183, “El ajedrez”, otro poema.

Pero para el lector habitual, en la p. 813, funcionan dos sonetos. Aparece así una tensión, una ambigüedad.

El penúltimo verso nos enfrenta con una ambigüedad semántica : “¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza?”

Y bien, ¿qué quiere decir “trama”?

El diccionario de la Academia propone estas dos acepciones: 1. “Conjunto de hilos que cruzados y enlazados con la urdimbre forman una tela.” 2. “Conjunto de sucesos, argumento: la trama de una novela. Sinónimos: argumento, asunto, guión, sujeto.”

Pero ¿cómo se pega este salto semántico, de uno a dos, de “hilo” a “argumento”.

El mismo diccionario nos da la solución. Habla del “hilo de la vida” y del “hilo del discurso”.

La “trama” en el discurso de Borges quiere decir “discurso de la vida”. El juego de ajedrez, pues, representa la vida humana.

Si todavía quedara alguna duda, recurramos a la sabiduría de Cervantes. En la p. 617 se lee:

Rara comparación dijo --Sancho--, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego de ajedrez, que mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio; y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura. (edición y notas de Martín Riquer, 1992).

HUGO COWES

UNA ÉPICA DEL DESEO. SOBRE *EL SUEÑO DE ÚRSULA* DE MARÍA NEGRONI

LA LEYENDA

Las enciclopedias desesperan al tratar de reconstruir sólidamente la verdadera historia de Ursula y las santas mártires de Colonia. Hay una vaga inscripción latina en una piedra, cuya autenticidad fue discutida, y que pertenece al siglo IV o al siglo V. Esa inscripción fue atribuida a un tal Clemacio, hombre de categoría senatorial que vivió en Oriente antes de ir a Colonia y que fue animado por frecuentes visiones a reconstruir en esa ciudad sobre una posesión suya, la basílica que se hallaba en ruinas, en honor de las vírgenes que habían sido martirizadas en ese sitio. En diversos martirologios, en textos litúrgicos, se alude a las vírgenes pero, de hecho, la leyenda circuló mucho antes de la referencia plena que corresponde a un sermón celebrado un 21 de octubre- fecha en la que se conmemoraba el martirio de las vírgenes- hacia el siglo IX. Antiguas versiones provienen de Colonia y datan de los siglos IX o X: *Fuit tempore per vetusto y Regnante domino*. Esas versiones ya provendrían de las revelaciones hechas a una mujer, monja de Heerse, Helentrude, que ofrece nuevos detalles. Y también el relato de las visiones de otra religiosa erudita, Isabel de Schonau, contemporánea de Hildegard de Bingen y de Meister Eckhardt. La versión del mito eclesiástico es, aproximadamente ésta: el hijo de un poderoso rey pagano pide en casamiento a Ursula, la bella hija de un rey británico. En un sueño, se le indica a Ursula que dilate la boda durante un lapso de tres años, durante los cuales sería acompañada por once vírgenes – en otras versiones el número es once mil- en once trirremes en un viaje hacia Roma, donde serían bautizados. Los navíos llegan hasta Thyel, remontan el Rhin, desde Colonia a Basel, de donde parten a pie hacia Roma luego de cruzar los Alpes. Al volver, retomaron sus navíos en Basel, pero al llegar a Colonia fueron masacradas por los bárbaros. Al descubrirse en el siglo XII el *Ager Ursulanus* en Colonia, a poca distancia de la iglesia de Santa Ursula, esqueletos de mujeres y de niños, la leyenda creció y desde las comarcas vecinas hasta la India o China se enviaron reliquias a Colonia, como si a la dispersión de los relatos se sumaran la dispersión fantasmal de los cuerpos santos. En el curso de los siglos

las versiones de la leyenda se multiplicaron y en ellas pueden descubrirse otras interpretaciones: desde la leyenda gálica que recoge Godofredo de Monmouth sobre la batalla de Armórica hasta la leyenda nórdica que habría en la base de la versión cristiana. Según esta última, Ursula es la representación cristianizada de la diosa Freya- que, en Turingia registra el nombre de Hörsel o Ursiel y que es Urschel en sueco – la cual daba la bienvenida a las almas de las vírgenes muertas. La leyenda generó, además, una vasta iconografía, en la cual se halla el cuadro de Vittore Carpaccio llamado precisamente “ Il sogno di Orsola”, que puede verse en la Academia de Venecia y que inspiró a la autora (de hecho un detalle de esta pintura ilustra la tapa de la primera edición de *El sueño de Ursula*).

María Negroni ha trabajado con todos estos materiales pero, sobre todo, los ha mezclado, ha cometido deliberados anacronismos y ha retomado la leyenda de Ursula privilegiando aquello que los historiadores eclesiásticos como Baronio, han considerado esencialmente falso. Eso significa que *El sueño de Ursula* es, de algún modo, el último avatar de una leyenda inconclusa. Por un lado, su indecisa materia narrativa no tiene un origen preciso o, mejor dicho, todos los relatos que aluden a Santa Ursula, aun en su forma más primitiva, son meras huellas de una narración inicial, que la historia ha perdido para siempre. Por otro lado, los relatos sobre Santa Ursula suelen estar, por lo general, estrechamente vinculados a las visiones y sueños de aquellos que los transmiten. Estos rasgos no son menores en *El sueño de Ursula*: no solo porque María Negroni ha utilizado todas las referencias conocidas de la leyenda, sino también porque la oscuridad alucinatoria de ese material narrativo es la condición primera del carácter inasible, cíclico, onírico y autoengendrado del texto.

Eso significa, a la vez, que la noción de autoría está suspendida en la de atribución textual. La que narra es *la que sueña a Ursula*, pero el sujeto de ese sueño es incierto. Podemos proyectar varias posibilidades: todo el texto es la realización, la objetivación – diría- del sueño de Ursula, o bien el relato de un sueño de Ursula, un sueño entre otros, premonitorio y fatal, que a su vez se repite en otros sueños del texto, premonitorios, visionarios. O bien el texto es la taracea de los sueños, las memorias, los relatos de todas las mujeres mencionadas en el texto. O bien es un relato único, el relato en abismo de Isabel de Schonau, que – anacrónicamente- le dice a Ursula que contará su historia algún día, la misma que, en el último capítulo, relata a Ursula su futuro trágico y que, en fin, es un doble de Ursula y acaso la verdadera narradora de su historia. O bien es la versión de María Negroni de la versión de la monja Helentrude, de la versión de la propia Isabel de Schonau, de las versiones primitivas de los martirologios, de la versión de Jacobo de Vorágine.

Todo ello significa que la autoridad de una voz narrativa única está escindida hasta la saciedad, al punto tal que *El sueño de Ursula* no es otra cosa que un “sueño del lenguaje”. Significa, además, que este texto, al borrar su origen narrativo, borra así su comienzo y altera, en consecuencia, el marco del

relato. La primera frase es “Una mujer quiere verme”, y se refiere a Isabel de Schonau que promete escribir la historia de Ursula. La última frase, atribuida a Ursula, es: “Abro las puertas de mi corazón y oigo el rumor de lo que vendrá”, donde todo está a punto de realizarse y, a la vez, ya ha ocurrido para anularse otra vez en el presente de la profecía. La leyenda de Ursula, cíclicamente, *comienza*, lo cual es un modo de no iniciarse jamás y de ser un relato en perpetua realización. De allí que la metáfora central de ese relato que se lanza y retorna en el tiempo es el viaje por un río. “Todo lo que queda es el viaje- se lee en *El sueño de Ursula* (...) Al viajar podríamos trabar una historia que diera la sensación de estar haciéndose en medio de un temporal. Una historia sin nombre que buscara su forma y acaso no exista ni siquiera cabalmente como deseo. Pero que fuera ella misma una saturación de historias tan densas que no resultara necesario contarlas. Habríamos llegado al punto donde solo lo secundario importa.” (p. 52)

LA POESÍA

Dos libros de poemas publicados en 1994 preceden y, en algunos rasgos prefiguran *El sueño de Ursula: Islandia* (Caracas, Monte Avila, 1994) y *El viaje de la noche* (Barcelona, Lumen, 1994). En el primero también hallamos las sagas nórdicas, en el segundo el espacio de los sueños narrados. Quiero referirme a varios motivos que se repiten, desplazan o magnifican entre esos libros y *El sueño de Ursula*.

Islandia es un emblema y a la vez una máscara. Emblema de la distancia y del aislamiento, desde el cual el sujeto busca reconstruir a ciegas, con su dolor y su confusión, otro espacio del deseo. Máscara, porque esa distancia es, también, un modo astuto para representar lo más íntimo eludiendo con esplendor la autocomplacencia sentimental. El libro combina, del principio al final, dos voces bien diferenciadas por su tono, por su estilo, por su tema y hasta por su representación tipográfica. La voz histórica, la voz de la saga islandesa, que es “el teatro de lo lírico”, se alterna con el ácido comentario de un sujeto (“la sosías”, el “alter ego”) que enumera el fracaso latente de esa aventura (estética). La primera -escrita en prosa- resuena grave, trágica y distante; la segunda -escrita en verso- suena rara, burlona, casi dialectal en sus coloquialismos, anacronismo, neologismos y tensiones sintácticas. Esa inadecuación entre ambas voces es irónica. En *Islandia* la ironía es una forma dramática que adopta el sujeto para no admitir brutalmente el significado de su perdición, de su completa desdicha. Y a la vez para confirmar su carácter de simulacro, de mimo, de fantasma voraz.

Respecto de *Islandia*, *El sueño de Ursula* es una magnificación: la primera gran inversión de María Negroni, que consistía en transformar el espacio de la

saga y de la leyenda histórica en un teatro de lo lírico se convierte en lo que podría llamarse una *épica del deseo femenino*. Negroni reformula el mito del viaje de búsqueda y conquista: a Ulises, a los argonautas, a los cruzados, superpone las once vírgenes; al Santo Grial como trascendencia poderosa del individuo triunfante, opone un retorno al sí mismo, como espacio íntimo del destino trágico. A la vez, la tensión sintáctica se resuelve en el ritmo de la prosa: prescinde de signos ortográficos como las comas, para favorecer las pausas orales de la letanía. Lo que pauta la narración, lo que detiene la andadura del relato, no son los signos ortográficos sino la morosa respiración de las metáforas. La inadecuación, resuelta en *Islandia* como ironía, es aquí distancia temporal. María Negroni parece resolver de un modo extremista- que es el modo típico de lo poético- una de las cuestiones centrales que plantean los ensayos de *Ciudad Gótica* (Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1994): el carácter comunicable de lo poético en el mundo actual. Por un lado se vuelve grave y distante: los hechos narrados acontecen en el medioevo, el relato tiene referencias a menudo oscurecidas, la narración constantemente se bifurca hacia la lírica y se adensa hacia el monólogo, su modo de comunicar obliga a detenerse e ir más allá. Por otro lado, retoma lo que llamaría una estética del enigma, que ya había llevado a la perfección en *El viaje de la noche* y que ahora dilata hasta una crispación esplendente. En ambos libros se aparece un ángel que representa el espacio de la sabiduría y revela al sujeto la condición terrible de la belleza. En un libro el ángel Gabriel, con su voz desterrada de lo humano, dice: “no hay más elocuencia que la de los enigmas”. En el otro, el ángel del sueño de Ursula le revela: “ciertos enigmas hay que develarlos sola”. Esta premisa tiene obligatoriamente su correlato expresivo o, mejor dicho, no puede separarse de él. El enigma que debe resolver Ursula es el mismo que se le presenta al lector en su lectura. La estética del enigma consiste en la siguiente paradoja: el sentimiento de lo extraño alcanza a ser representado con una elocuencia tan precisa que preserva su carácter incomunicable. Tanto en los poemas de *El viaje de la noche* como en *El sueño de Ursula*, se combinan la referencia a detalles precisos con atmósferas que los vuelven, de pronto, vagos e inadvertidos. Esto desemboca en una brusca expresión del secreto: la ignorancia central de aquello que el lenguaje ha dicho de un modo límpido y concluyente. El texto consiente el modo de condensación propia del relato onírico y así produce ese efecto de verdad enigmática y de oculta congruencia. En *El viaje de la noche* esto se lograba al reunir prosa lírica y aspectos narrativos con una continua depreciación de un sujeto reconocible que se busca en los oscuros espejos del sueño. Esa combinación es la materia misma de todo *El sueño de Ursula* hasta destruir las reglas del género, como supieron hacerlo textos de Lautréamont, de Nerval o de Breton. Y ese sujeto lírico de *El viaje de la noche*, es, al mismo tiempo, una prefiguración de Úrsula, que ha partido sin meta, que naufraga, que se halla en ciudades desconocidas donde todo le es familiar o en ciudades

amadas donde todo ha cambiado, que es rodeada, acosada, lentamente invitada a agonizar, a despedirse del amor, de la filiación, de la pertenencia.

LA HISTORIA

Al leer, al releer *El sueño de Ursula*, basada en leyendas medievales, Negroni, que juega con el anacronismo, dispara sus creencias en el vértigo y el relámpago de lo actual. Por lo que sospecho, me atrevo a sugerir que *El sueño de Ursula*, en un punto, es la versión onírica de *La voluntad II* de Anguita y Caparrós, los relatos de la militancia y de la derrota de los años setenta publicados casi en la misma fecha en que aparece el texto de Negroni. Mi primera sospecha se despierta cuando leo esta frase en la página 41: “ Mi padre dice: Al enemigo, ni justicia”. La segunda, cuando leo en el monólogo del padre, que Ursula es la elegida ciega de la voluntad, pero la hija transforma esa voluntad en un deseo errático castigado con la muerte. La tercera cuando leo el soterrado debate entre dos sobrevivientes de la batalla de Armórica: Saturnia y Marion. Lo que cuentan una y otra me trae reminiscencia de otros debates. Saturnia dice:

Tengo vergüenza de este viaje que me aleja aún más de lo que fui. Furia de este tiempo que cancela mi memoria asesinada. Miedo de agotarme en tu vacío y no poder convocar ya lo que pasó. (...) Ser por un momento algo más que un cuerpo aislado, la fuerza arrolladora de las cosas, la grandeza de lo trágico. ¿Qué hago acá? No recuerdo cómo me llamaba. He olvidado los rostros, el color de las bocas. Ya no sé cómo hablaba, cómo era mi alma en los combates. Titubeo. Caigo en mi corazón que pierde todo, incluso la insolencia. Ellos, los otros, irrumpieron de noche. Hablaron de un motín intolerable. Encendieron las teas y aceptaron los grillos. Se nos fueron metiendo en las entrañas, como un reptil viscoso. Ah la Historia. Decían que el crimen era nuestro. Nos matarían a todos. Se arrepentirán, decían. (pp.71-72)

A su vez Marion, la arrepentida, es vista por Saturnia como una traidora “a la memoria de un dolor y a la alegría que lo precedió” (p.75). Entretanto Marion dice que Saturnia es déspota y cruel.

La idea misma de justicia fue un fraude. Un engaño para esconder el rencor y otras emociones innobles (...) de algunos insensatos que amaban la desventura y mandar a los demás. Nos iban a matar a todos y a nadie le importó. El hecho es que la rebelión fue un juego, un juego de mutilaciones dirigido por nosotros contra nosotros mismos. (...) Había que morir jóvenes, fijarle a la muerte un cómo y un cuándo y, sobre todo, una finalidad. Adueñarse de ella como suicidas (p.85).

¿En algún aspecto, no será *El sueño de Ursula* un texto pasible de ser leído también en clave política? ¿Un texto sobre aquello que la historia no

saga y de la leyenda histórica en un teatro de lo lírico se convierte en lo que podría llamarse una *épica del deseo femenino*. Negroni reformula el mito del viaje de búsqueda y conquista: a Ulises, a los argonautas, a los cruzados, superpone las once vírgenes; al Santo Grial como trascendencia poderosa del individuo triunfante, opone un retorno al sí mismo, como espacio íntimo del destino trágico. A la vez, la tensión sintáctica se resuelve en el ritmo de la prosa: prescinde de signos ortográficos como las comas, para favorecer las pausas orales de la letanía. Lo que pauta la narración, lo que detiene la andadura del relato, no son los signos ortográficos sino la morosa respiración de las metáforas. La inadecuación, resuelta en *Islandia* como ironía, es aquí distancia temporal. María Negroni parece resolver de un modo extremista- que es el modo típico de lo poético- una de las cuestiones centrales que plantean los ensayos de *Ciudad Gótica* (Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1994): el carácter comunicable de lo poético en el mundo actual. Por un lado se vuelve grave y distante: los hechos narrados acontecen en el medioevo, el relato tiene referencias a menudo oscurecidas, la narración constantemente se bifurca hacia la lírica y se adensa hacia el monólogo, su modo de comunicar obliga a detenerse e ir más allá. Por otro lado, retoma lo que llamaría una estética del enigma, que ya había llevado a la perfección en *El viaje de la noche* y que ahora dilata hasta una crispación esplendente. En ambos libros se aparece un ángel que representa el espacio de la sabiduría y revela al sujeto la condición terrible de la belleza. En un libro el ángel Gabriel, con su voz desterrada de lo humano, dice: “no hay más elocuencia que la de los enigmas”. En el otro, el ángel del sueño de Ursula le revela: “ciertos enigmas hay que develarlos sola”. Esta premisa tiene obligatoriamente su correlato expresivo o, mejor dicho, no puede separarse de él. El enigma que debe resolver Ursula es el mismo que se le presenta al lector en su lectura. La estética del enigma consiste en la siguiente paradoja: el sentimiento de lo extraño alcanza a ser representado con una elocuencia tan precisa que preserva su carácter incomunicable. Tanto en los poemas de *El viaje de la noche* como en *El sueño de Ursula*, se combinan la referencia a detalles precisos con atmósferas que los vuelven, de pronto, vagos e inadvertidos. Esto desemboca en una brusca expresión del secreto: la ignorancia central de aquello que el lenguaje ha dicho de un modo límpido y concluyente. El texto consiente el modo de condensación propia del relato onírico y así produce ese efecto de verdad enigmática y de oculta congruencia. En *El viaje de la noche* esto se lograba al reunir prosa lírica y aspectos narrativos con una continua depreciación de un sujeto reconocible que se busca en los oscuros espejos del sueño. Esa combinación es la materia misma de todo *El sueño de Ursula* hasta destruir las reglas del género, como supieron hacerlo textos de Lautréamont, de Nerval o de Breton. Y ese sujeto lírico de *El viaje de la noche*, es, al mismo tiempo, una prefiguración de Úrsula, que ha partido sin meta, que naufraga, que se halla en ciudades desconocidas donde todo le es familiar o en ciudades

amadas donde todo ha cambiado, que es rodeada, acosada, lentamente invitada a agonizar, a despedirse del amor, de la filiación, de la pertenencia.

LA HISTORIA

Al leer, al releer *El sueño de Ursula*, basada en leyendas medievales, Negroni, que juega con el anacronismo, dispara sus creencias en el vértigo y el relámpago de lo actual. Por lo que sospecho, me atrevo a sugerir que *El sueño de Ursula*, en un punto, es la versión onírica de *La voluntad II* de Anguita y Caparrós, los relatos de la militancia y de la derrota de los años setenta publicados casi en la misma fecha en que aparece el texto de Negroni. Mi primera sospecha se despierta cuando leo esta frase en la página 41: “ Mi padre dice: Al enemigo, ni justicia”. La segunda, cuando leo en el monólogo del padre, que Ursula es la elegida ciega de la voluntad, pero la hija transforma esa voluntad en un deseo errático castigado con la muerte. La tercera cuando leo el soterrado debate entre dos sobrevivientes de la batalla de Armórica: Saturnia y Marion. Lo que cuentan una y otra me trae reminiscencia de otros debates. Saturnia dice:

Tengo vergüenza de este viaje que me aleja aún más de lo que fui. Furia de este tiempo que cancela mi memoria asesinada. Miedo de agotarme en tu vacío y no poder convocar ya lo que pasó. (...) Ser por un momento algo más que un cuerpo aislado, la fuerza arrolladora de las cosas, la grandeza de lo trágico. ¿Qué hago acá? No recuerdo cómo me llamaba. He olvidado los rostros, el color de las bocas. Ya no sé cómo hablaba, cómo era mi alma en los combates. Titubeo. Caigo en mi corazón que pierde todo, incluso la insolencia. Ellos, los otros, irrumpieron de noche. Hablaron de un motín intolerable. Encendieron las teas y aceptaron los grillos. Se nos fueron metiendo en las entrañas, como un reptil viscoso. Ah la Historia. Decían que el crimen era nuestro. Nos matarían a todos. Se arrepentirán, decían. (pp.71-72)

A su vez Marion, la arrepentida, es vista por Saturnia como una traidora “a la memoria de un dolor y a la alegría que lo precedió” (p.75). Entretanto Marion dice que Saturnia es déspota y cruel.

La idea misma de justicia fue un fraude. Un engaño para esconder el rencor y otras emociones innobles (...) de algunos insensatos que amaban la desventura y mandar a los demás. Nos iban a matar a todos y a nadie le importó. El hecho es que la rebelión fue un juego, un juego de mutilaciones dirigido por nosotros contra nosotros mismos. (...) Había que morir jóvenes, fijarle a la muerte un cómo y un cuándo y, sobre todo, una finalidad. Adueñarse de ella como suicidas (p.85).

¿En algún aspecto, no será *El sueño de Ursula* un texto pasible de ser leído también en clave política? ¿Un texto sobre aquello que la historia no

relata y que radica en el modo pavoroso de enfrentar la historia desde el vacío, el miedo y la derrota? Sé, sabemos que especialmente para nuestra generación, para la generación de María Negroni, la dictadura es una especie de centro negro de la historia argentina, una especie de fundación monstruosa a partir de la cual solemos interpretar el pasado y el futuro. Leo en la huida de Ursula, en la desesperada negación de pasado, en la dispersión del exilio y en el retorno fatal que lleva hacia la masacre, la declaración agónica y a la vez el conjuro de esa lectura de la historia, cuya verdad ya no reside en la leyenda de las vírgenes sino en los relatos orales de las Madres.

CODA BORGEANA

En *Islandia* el mundo de las sagas y de los escaldas podía ser leído desde una tradición propia de la literatura argentina que Borges inauguró. *El sueño de Ursula* es su continuidad, toda vez que el gesto épico se repite. El brumoso mundo de las antiguas literaturas germánicas reaparece allí con otro signo, o mejor dicho desde otro género, y resuelve a su modo el desafío de escribir literatura argentina *después* de la abrumadora imposición del canon borgeano.

JORGE MONTELEONE

EL DRAMA DE LA CREACIÓN TEATRAL EN *EL PÚBLICO* DE F. GARCÍA LORCA

1.

El objetivo de este trabajo es indagar cómo *El público* refleja a distintos niveles textuales su propio proceso de constitución, así como las condiciones que lo hacen posible y le imponen sus límites. Ello entraña una manera de percibirse y situarse frente a la institución cultural y artística, por tanto, de asumir una problemática de orden estético-ideológico.

La producción y comunicación estéticas constituyen un tema central de *El público*. El motivo de la creación y representación de un espectáculo teatral tiende un laxo hilo argumental que otorga cohesión a la obra a través de la dispersión de todos sus elementos estructurales. Por escenificar el montaje de otro drama, ella estaría especialmente dotada para hablar de sí misma, según el consabido incremento de la función autorreferencial que conllevan los procedimientos de abismización en el arte. No obstante, debido a sus acusados rasgos de ilegibilidad –bien identificados por L. Fernández Cifuentes- *El público* depara grandes incertidumbres a cualquier intento de abordaje. Ante ella, la parcialidad y arbitrariedad inherentes a todo ejercicio crítico, amenazan cobrar una especial dimensión esterilizante.

Señala el mencionado estudioso que “*El público* no parece que pueda considerarse como una obra *inacabada* en el sentido ordinario y/o tradicional de la palabra. Se diría que constituye un modelo enteramente distinto, en el que las categorías de completo e incompleto, principio y fin, definitivo y tachado, errata y corrección, tal vez no retienen el valor convencional con que suelen aplicarse a los textos literarios...” (177-178). Y agrega más adelante: “...en la sucesión de parlamentos que componen el texto, los pasajes normativos y transparentes no sólo constituyen una porción mínima sino también contingente, continuamente interrumpida, desbordada y desdibujada por múltiples enunciados opacos, sin glosa ni reducción posible, que postulan, antes que ningún otro significado, la proliferación y la incongruencia.” (283)

No será, por tanto, lícito dirigir exclusivamente la atención a los aspectos o fragmentos en que la articulación temática, referencial o discursiva resulta evidente, esquivando o reduciendo los enunciados opacos o ilógicos, sino más

bien -como sugiere Fernández Cifuentes- reflexionar sobre la posible función de las operaciones de perturbación o negación del sentido en las que el texto abunda.

Un aspecto de la incompletud de *El público* es la apertura de interrogantes para los cuales hay más de una respuesta, y la permanente impugnación de aquellas que se proponen. Por ejemplo, la equiparación del “teatro al aire libre” y “teatro bajo la arena” con teatro de la evasión y de la verdad respectivamente, que parece constituir una premisa inicial, es corroída por la problematización del concepto de verdad y la polémica sobre las posibilidades de alcanzarla.

No coincidimos con R. Martínez Nadal en que *El público* sea una obra de “tesis” (33), pues, a pesar de su indudable carga conceptual y la abundancia de juicios éticos, estéticos y aún metafísicos que en ella se escanden, no es posible extraer un ideario autorial unitario sin violentar la índole del texto. No encontramos motivos para designar a un personaje como portavoz del autor o para privilegiar una u otra de las formulaciones atribuibles a diferentes voces discursivas que, además, no se distribuyen de manera estable entre figuras enunciantes (lo que torna inadecuada al caso la categoría tradicional de personaje).

El enrarecimiento o imprecisión del contexto genera un disloque que juega a favor del valor irónico de enunciados aparentemente coherentes. Cabe preguntarse -como lo hacía M. Blanchot respecto de *Les chants de Maldoror*- sobre el potencial carácter ilógico de las formulaciones lógicas (su función retórica), así como sobre la existencia de una instancia “superior”, pero no ajena a la razón (“lógica poética” la llamaría García Lorca) capaz de conciliar contradicciones irreductibles a un nivel inmediato de significados.

En cuanto al tema erótico, íntimamente imbricado con el de la creación estética, el mensaje edificante o la ejemplaridad moral son tan ajenos al propósito de *El público* como lo es la “tesis” filosófica. Igualmente le es ajeno el confesionalismo y la “apología de la homosexualidad” como interpreta I. Gibson (II, 112). También en este terreno la ruptura de moldes convencionales no trae aparejada la afirmación de un orden alternativo, sino que, más bien, señala el itinerario de una ardua búsqueda sin conclusiones definitivas.

El drama erótico y el de la enunciación poética confluyen en el común problema de la identidad y el correlativo de la diferencia. Este se presenta no como punto de partida dado sino como meta a alcanzar, como condición de posibilidad tanto del vínculo amoroso como del funcionamiento semiótico.

Según trataremos de mostrar en nuestro análisis, el desorden estructural de *El público*, la discontinuidad de la acción y de los personajes remiten a la aventura llena de obstáculos de constitución simultánea e interdependiente de un sujeto y su discurso. La lucha de poder entre los amantes es equiparable a la lucha entre el artista y el público por la apropiación de los signos. Luchas por acceder a la condición de sujetos: del amor, del conocimiento, del discurso (fenómenos relacionados por una tradición que remonta a Platón).

El desencuentro amoroso y la comunicación fallida con el público constituyen la manifestación, en el plano imaginario, de la fractura desde la que emerge la ficción y ésta viene destinada a reparar. A través de ella, la tensión hacia el objeto de deseo se trasmuta en búsqueda de un sentido.

En *El público*, la opacidad semántica; la perturbación de la referencia, dan cuenta de la condición siempre incompleta y huidiza del sentido, de la heterogeneidad del lenguaje respecto a aquello que designa. Estos procedimientos subrayan el conflicto -tematizado en la obra- que deviene de la irreducibilidad de los signos al mundo y del mundo a los signos.

2.

El artificio del “teatro dentro del teatro” adquiere en *El público* una peculiar modalidad. La obra objeto de representación no es directamente accesible al espectador de la obra marco. Se la conoce a través de referencias parciales e interpretaciones no coincidentes de diversos personajes, o bien en forma traspuesta, alusiva, en escenas que sólo admiten con aquella un vínculo de tipo metafórico o alegórico. Consecuentemente, las fronteras entre lo exterior y lo interior, es decir lo que convencionalmente opera como planos “real” y “ficticio” dentro de la ficción, se esfuman.

¿Dónde ubicar el comienzo del “teatro bajo la arena” anunciado al final del Cuadro I.?

DIRECTOR. Podemos empezar.

HOMBRE I. Cuando quieras (19)¹

No queda clara la relación que guarda el Cuadro II con la nueva representación anunciada, no se sabe si el episodio de la “Ruina romana” la integra, o si estamos todavía en los prolegómenos, en el debate interno del creador con sus fantasmas (los Caballos, los tres Hombres), ni cómo estos personajes, que deberían integrar la nueva obra, según se ha sugerido, se vinculan a las “Figuras” que aquí aparecen. Las mismas perplejidades despierta el Cuadro III, donde se mezclan Julieta, el Director y los personajes ligados a su circunstancia vital. Este cuadro, según se deduce del diálogo y de la sugestión escenográfica (muro de arena, que luego se abre) es ya “teatro bajo la arena”, pero en un proceso aún no acabado y aún resistido por el Director:

DIRECTOR. ¡Teatro al aire libre!

CABALLO BLANCO I. No ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.

.....

¹ Salvo especial indicación, las citas de *El público* proceden de la edición al cuidado de G. Armero y M. Fernández Montesinos, Granada: Fundación F. García Lorca /Ed. Comares, 1996.

HOMBRE I. ¡Sí! Ya hemos dado el primer paso. Pero yo sé positivamente que tres de vosotros se ocultan, que tres de vosotros nadan todavía en la superficie.....(46)

Más aún, las escenas de los Cuadros II y III son anecdóticamente ajenas a la representación de *Romeo y Julieta* a que hacen referencia diversos integrantes del público en el Cuadro V., y sólo podemos relacionarlas con ella si las interpretamos como su proyección simbólica.

Lo que el público ficticio ve y lo que se muestra al espectador virtual de *El público* no coinciden. Aquello ajeno a la obra canónica (*Romeo y Julieta*) que irrumpiría en ella para configurar una nueva versión o bien quedaría implicado en su re-presentación escénica, es objeto de referencias divergentes que impiden su clara identificación. Así ocurre, por ejemplo, en los comentarios de los espectadores en el Cuadro V y en el diálogo final del Director con el Prestidigitador. La obra representada aparece no sólo carente de límites precisos respecto a la obra que la contiene, sino que lo que hace su diferencia, la “novedad” que provoca el escándalo del público, no puede determinarse de manera precisa. Su interioridad se vuelve excéntrica. Su proclamada “verdad” es desde el principio diversificación, versión, no coincidencia. Es, en suma, interpretación.

Otra manifestación de este fenómeno es la presencia del público desde el comienzo, en el estudio del Director, imprimiendo a la obra en ciernes su inflexión, penetrando en ella como personajes. (Antes de hacer su entrada, los Caballos y los tres Hombres son anunciados por el Criado como “el público”).

La indefinición de fronteras o mutuo desborde de lo interior y lo exterior lleva a que la obra producida dentro de la ficción –la ficción en segundo grado– se discrimine dificultosamente de lo que debería quedar fuera de ella: su propia génesis, su motivación, las alternativas descartadas, así como también su vida más allá del texto o la escena: su recepción. La obra tiende a coincidir con su proceso de construcción y comunicación.

Similar a la relación de contaminación que se verifica entre la obra incluyente y la incluida es la que guarda el texto respecto a la obra de Shakespeare. *El público* se apropia de motivos y personajes (en especial de *Romeo y Julieta*, en mucha menor medida de *Sueño de una noche de verano*) y los somete a una violenta distorsión, mezclándolos con otros que les son totalmente extraños. En ambivalente operación caníbal, la herencia cultural es incorporada y desintegrada, reverenciada y transgredida.

La anterioridad y autoridad del célebre texto shakespeariano es negada desde que se presenta al Director como “autor de *Romeo y Julieta*” (12) y se cuestiona su más obvio sentido tradicional: “Hombre 1. ...¿Usted cree que estaban enamorados?” (12). El intento de reducir la paradoja recurriendo a significados antiguos de ‘autor’: promotor, empresario -como se ha hecho- despoja al texto de su efecto irónico cuestionador de la individualidad,

originalidad que consagra la firma autorial. El Director resulta autor en tanto intérprete (público) de *Romeo y Julieta*. Su obra “originalísima”, según el Hombre 3, nace de la palabra de otro. También de sus silencios y enigmas.

La transgresión de la escritura es equiparada a la violación de una sepultura, morada sagrada de los antepasados. Los tres Hombres buscan inaugurar el “teatro bajo la arena”, “para que se sepa la verdad de las sepulturas”(12) que el Director pretendería ignorar. ¿La verdad de la ficción shakespeariana o la de una realidad exterior en la que ella tampoco ha penetrado? Situar el origen en la sepultura equivale a desplazarlo hacia un nebuloso atrás. Al mismo tiempo, reclamar su revelación es postergar su emergencia, proyectarla hacia el futuro. *Romeo y Julieta* como origen y como nuevo producto señala el origen como elaboración mítica del presente. El secreto de la sepultura es lo que movilizará al texto en busca de una revelación siempre aplazada. La pregunta del Hombre 2: “¿Qué pasaba, señor director... cuando no pasaba?” (12) obtendrá como respuesta la apertura dentro del texto de otra serie de interrogantes. El enigma de la sepultura es el enigma nunca despejado del origen, que solo puede recuperar la escritura como nostalgia, como ausencia. Tanto desde una perspectiva lingüística como psicoanalítica, un enunciado se sostiene por lo que ha dejado fuera para poder constituirse. Como señala J. Fineman, “donde hay una estructura hay ya pena y nostalgia por el origen perdido a través del cual la estructura es pensada” “...el origen será determinado estructuralmente como un fantasma, un origen palpablemente ausente, por virtud de la propia estructuralidad de la que es padre.” (44)²

En *El público* la pérdida de límites del plano ficcional interno (la obra montada por el Director) contrarresta el posible efecto de reificación de la ficción que lo contiene y produce. Ello condice con el permanente señalamiento del carácter ficticio del conjunto, lo que conduce a la evidencia de que *todo* no es más que teatro: los trajes y hasta los atributos corporales revelan su condición de disfraces. Así el bigote que el Hombre 2 se pone y se quita durante el Cuadro I, y los “senos de celuloide rosado” que lleva “al aire” Julieta en el Cuadro III. Al mismo efecto desrealizador contribuye la presencia del Traspunte en el Cuadro V y su diálogo con el Enfermero acerca de los desajustes de la escena que se está representando; el desborde del espacio teatral más allá de la sala, sobre las calles de la ciudad; el choque de las damas del público con sucesivos telones cuando creían acceder al aire libre.

Se actualiza el tópico barroco del “mundo como teatro” con los motivos que le son anejos: la inanidad de los seres, la inconsistencia y fugacidad del destino individual. Pero este mundo de plenitud ilusoria carece aquí del garante metafísico de un designio providencial que le otorgue sentido.

Más que la representación de un drama, lo que en *El público* se escenifica es el drama de la representación, de su secundariedad y sus límites, de su exis-

² La traducción es mía.

tencia a expensas de lo que se le sustrae: lo que asedia a la obra y es asediado por ella, evocado por el acecho del público y su consistencia mutante, fantasmática. Esta presencia ubicua y huidiza resulta emblemática de lo que condiciona el fenómeno de la representación y que ésta no puede incluir (lo que le da origen, la impulsa y finalmente la destruye).

Denominador común de los conflictos que se despliegan en la obra —el del erotismo y el de la creación y comunicación estética— es el empeño exasperado por atravesar la apariencia, para capturar la “verdad” última que esta ocultaría, identificada con la realidad misma. En ello coinciden actantes aparentemente antagónicos como el Hombre 1, el Director y el público.

Tanto el Director como el público incurren en la confusión de la realidad y la ficción, con consecuencias destructivas en ambos planos. El asesinato de los actores por parte del público se corresponde con la intención del Director —manifiesta en el Cuadro VI— de que éstos mueran en escena tras de quemar la cortina (frontera entre la ficción teatral y la realidad). Pero la superficie desgarrada de la ilusión teatral no comunica con la vida real, sino con la muerte y el vacío.

El público se precipita sobre el espectáculo con la misma voracidad con que los amantes celebran su “festín sangriento”. El carácter de estas operaciones se subraya a través de imágenes reiteradas de desnudamiento, penetración y vaciamiento de un cuerpo —con connotaciones de violencia erótica— que analizaremos más adelante.

El público tematiza la lucha por incorporar al texto lo innombrable, lo que le es constitutivamente ajeno. De su resultado se desprende la evidencia de que la significación, el conocimiento —y el deseo subyacente— se instalan en la ausencia irrecuperable de la cosa.

El dominio de la representación, más ampliamente el de la significación, supone la identificación de un sujeto y sus objetos, y la posición correlativa de ambos dentro de lo que así se genera como espacio simbólico. Es a partir de Freud cuando estas condiciones se plantean como resultados de un proceso. Como señala Kristeva (1974, 37-43), frente a otras líneas teóricas contemporáneas —fenomenología, estructuralismo— que parten del sujeto, el objeto y el sentido como algo presupuesto o dado y evacuan el factor pulsional de la economía significante, el psicoanálisis da cuenta de la historia a través de la cual el sujeto se construye por su acceso al lenguaje —y al orden de la cultura— bajo el apremio de factores tanto biológicos como sociales. Sujeto escindido, por la formación del inconsciente, que logra representarse en el discurso a costa de una enajenación de sí mismo o “pérdida de ser” (en términos de Lacan).

A la luz de estos conceptos puede comprenderse la implicación, en el texto que nos ocupa, de los temas de la identidad del sujeto y la producción simbólica. El problema de la adquisición de una forma atañe tanto a la creación artística (resultante de la confrontación del autor y el público) como a la

definición de los individuos a través de la dialéctica erótica. Se trata de un común proceso de diferenciación y unificación que deja su impronta en el plano imaginario y en los mecanismos retóricos de la obra.

Por tanto, entre el conflicto erótico y el que pone en juego la creación estética no sólo puede establecerse una correlación metafórica. En *El público* se hacen patentes la dimensión erótica del teatro tanto como la dimensión teatral del *eros*. Todo el mundo de la representación se revela como un rodeo estratégico del deseo que no puede decirse sino a través del disfraz.

3.

En el Cuadro I asistimos a la emergencia del impulso creador, figurado como una invasión desde el exterior de presencias extrañas y perturbadoras.

El Director recibe en su cuarto la visita de dos grupos de personajes –primero cuatro caballos, luego tres hombres- anunciados por el Criado en cada caso como “el público”. Ellos apremiarán con sus exigencias al Director, que intentará oponerles resistencia y expulsarlos.

Los caballos, con sus danzas y sonos de trompeta –que el Director decodifica como mensajes verbales- componen una imagen fantochesca o circense, que remite a la infancia. También lo hacen los gestos (llantos) y el diálogo, que evoca episodios de un pasado remoto. Los espacios íntimos, secretos (cama, retrete), la mención de excrecencias corporales (sudor, recorte de uñas, vello) sugieren una referencia a la sexualidad, connotada de suciedad y corrupción (manzanas podridas).

Los caballos, figuras recurrentes en la imaginería lorquiana, se asocian aquí a los deseos infantiles reprimidos: el Director los llama “caballitos míos”, pero los expulsa de la escena. En forma degradada (a lo animal) y a la vez acusatoria irrumpen las pulsiones arcaicas en el cuarto - conciencia del Director.

El segundo grupo que hace su aparición –“tres Hombres vestidos de frac exactamente iguales”(11)- profundizará la acción desestabilizadora de los Caballos, impugnando la identidad del Director y el arte que éste practica, el “teatro al aire libre”. Ellos lo conminan a inaugurar el “teatro bajo la arena” “para que se sepa la verdad de las sepulturas”, identificadas con el teatro convencional: “Sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas” (123). Reclaman el protagonismo de la nueva creación que exigen:

DIRECTOR ... ¿Pero qué es lo que quiere de mí? ¿Trae usted una obra nueva?”

HOMBRE 1. ¿Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas... y usted? (14)

Tratados al principio como extraños, los tres Hombres serán reconocidos por el Director como personajes de su vida erótica. Pueden interpretarse, por

tanto, como “otros” interiorizados, partes beligerantes de sí mismo. Esta sugerencia es reforzada por una indicación escenográfica: las ventanas del cuarto son radiografías. En lugar de comunicar con el exterior permiten mirar hacia adentro (del cuerpo). La relación espacial dentro/fuera queda invertida.

La acción socavadora de los Hombres se inicia con el cuestionamiento de los sentidos más obvios de *Romeo y Julieta* –cuya autoría el Director se ha atribuido -, en primer lugar la identidad de los célebres amantes:

HOMBRE 1. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. (11)

Ante lo extremo de las transposiciones, el Director se aferra a la unicidad que el nombre parece asegurar: “Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta” (11). Los Hombres ponen luego en duda el vínculo amoroso entre Romeo y Julieta y hasta el sexo de Romeo. En la siguiente intervención del Hombre 2 comprobamos que la obra de Shakespeare, ya irreconocible, se ha convertido en escenario del drama de sus intérpretes:

HOMBRE 2. ¿Cómo orinaba Romeo, señor Director? ¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo? ¿Cuántas veces fingió tirarse de la torre para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? ¿Qué pasaba, señor Director..., cuando no pasaba? ¿Y el sepulcro? ¿Por qué, al final, no bajó usted las escaleras del sepulcro? Pudo usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía. Y si yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted? ¡Conteste! (12-13)

La negación del texto canónico convive en *El público* con una forma de reconocimiento. Lorca explota motivos latentes que la crítica ha señalado en aquél, tales como la inversión de roles femenino/masculino de sus protagonistas, observada por Kristeva (1987:200-201), y la ambivalencia amor/odio propia del erotismo de la tradición cortés, que el drama recoge.

Otro motivo, éste explícito, es la rebeldía contra la identidad impuesta, cifrada en el nombre. La multiplicación-dispersión de la identidad de Romeo y Julieta que el Hombre 1 enuncia –paralela a la que afecta a los personajes de *El público*- evoca el extrañamiento de sus propios nombres que desencadena en aquellos la experiencia amorosa:

JULIETA.- ¡Oh Romeo, Romeo! ¿Por qué eres tú Romeo? Niega a tu padre y rehúsa tu nombre; o, si no quieres, júrame tan solo que me amas, y dejaré yo de ser una Capuleto.

.....

JULIETA.- ...¿Qué es Montesco? No es ni mano, ni pie, ni brazo ni rostro, ni parte alguna que pertenezca a un hombre....

ROMEO.- ¡No sé cómo expresarte con un nombre quién soy! Mi nombre, santa adorada, me es odioso por ser para ti un enemigo... (276)

Romeo y Julieta desafían el orden simbólico, la Ley –parental y social– inscrita en el nombre, buscando en el cuerpo el objeto (del deseo) que en el mismo acto de nominación ha quedado enajenado.

El motivo elaborado en *Romeo y Julieta* (la deficiencia del nombre para abarcar el ser) y el que se desarrolla en *El público* (el nombre cubre una sustancia heterogénea, potencialmente infinita) señalan la misma disociación del nombre y lo que éste designa, la precariedad de su alianza.

La chocante adulteración o contaminación del texto de Shakespeare reivindica la movilidad de la letra y la movilidad del sentido en favor de su agente: el ser vivo, múltiple, deseante. El desafío al orden simbólico (la Ley del Nombre) en *El público* apunta a la autoridad de la institución cultural (representada por el Director prestigioso), la que consagra y excluye, la que controla la producción discursiva y la proliferación de sentidos con que la historia atraviesa los textos. El significado literario –parece indicársenos– no es menos ficcional que la fábula que lo soporta.

Las posteriores metamorfosis de los personajes al pasar tras el biombo – y sin el artificio del biombo en el Cuadro III– revelan el compromiso inestable entre el deseo de los sujetos y la norma. Salen a luz nuevas identidades al empuje de la violencia erótica de unos sobre otros. Pero estas “revelaciones” son a su vez otras tantas apariencias – de ahí su espectacularidad excesiva, grotesca –, transacciones momentáneas con la mirada ante la cual se exhiben y sustraen. Como luego se hará explícito, se trata de máscaras, formas, significantes en permanente mutación.

El público elabora un mito de su propio origen y lo sitúa en una sepultura. Allí se desarrolla su “escena primaria”, aludida y elidida en el texto: el desencuentro final y unión en la muerte de dos amantes que no han podido procrear (estériles). El fluido seminal de la fecundación se degrada en orina (El motivo se reitera en el Cuadro III, cuando los Caballos orinan a Julieta).

En el sepulcro, cuya escena secreta no acaba de develarse, un ángel – figura asociada a la concepción por el espíritu, sin concurso de varón– se lleva el sexo de Romeo, para dejar en su lugar “el suyo, el que le correspondía” (¿cuál?). El acontecimiento puede leerse como una versión no cruenta, sublimada, de la castración, que reaparece con opuestas connotaciones en el encuentro de la Figura de Pámpanos con el Emperador (Cuadro II). Mientras que en este último episodio se subraya el momento de violencia y privación, en el primer caso el motivo adquiere una inflexión positiva, afirmadora: se subraya la adquisición de un nuevo sexo (“el que le corresponde”) como corrección celestial de un estado defectuoso.

La incógnita en cuanto al sexo que recibe Romeo nos remite al del agente: ambos o ninguno, el sexo andrógino atribuido al ángel. (la androginia es un

mito de perfección originaria). El sexo propio de Romeo, es decir el que corresponde al deseo del Director y de los personajes masculinos de *El público* (su “flor venenosa”), se encuentra sepultado por un interdicto mortal. La sepultura es el lugar de la memoria y del olvido, del malentendido (el desencuentro trágico de Romeo y Julieta). La escritura actual se equipara simbólicamente a la profanación de ese antro. Su emergencia es resultado de la de la desintegración-corrupción de una escritura anterior. Surge de la disolución de un orden, de la legalidad de un texto venerado por la tradición, en cuyos silencios se instala, buscando restituir en otro argumento “lo que pasaba cuando no pasaba”. Simultáneo desafío y homenaje a la palabra del padre (Shakespeare) de la cual se parte.

4.

En el comienzo del Cuadro II, ambientado en una “ruina romana”, dos “figuras” –una “cubierta totalmente de pámpanos”, y otra que danza “cubierta de cascabeles dorados”- componen una escena dionisiaca. La danza, la flauta y el traje de pámpanos así lo sugieren³.

Una de las latencias simbólicas de la escena apunta al momento inaugural de la obra anunciada en el Cuadro I, dado que el inicio de la tragedia ática se ha situado en el ditirambo dionisiaco. Según Nietzsche las metamorfosis de Dionisos constituyeron las primeras formas visibles del drama (83).

En el tenso juego de seducción que se desarrolla entre las dos figuras, ambas se atraen y se rechazan, huyendo y persiguiéndose mutuamente a través de un vertiginoso itinerario de metamorfosis hipotéticas:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?

FIGURA DE PAMPANOS. Yo me convertiría en ojo.

F.C. ¿Si yo me convirtiera en caca?

F.P. Yo me convertiría en mosca.

F.C. ¿Si yo me convirtiera en manzana?

F.P. Yo me convertiría en beso. (21) etc.

El diálogo pautas un irrestricto fluir imaginario por el universo de las formas. La disponibilidad infinita del lenguaje habilita las identificaciones, tan arbitrarias como fugaces. El deseo se manifiesta como tema y como principio estructurante, como la fuerza que convoca los significantes, indiferente a toda lógica o principio de realidad.

³ Martínez Nadal (91) ha recordado que en su conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora*, Lorca explica un pasaje de la *Soledad* segunda refiriéndolo a un episodio mitológico en que Baco se convierte en vid para continuar la danza con su amado bailarín Ciso, quien se ha convertido en yedra luego de morir.

Por un desplazamiento –metonímico- se escoge un término de condensación –metafórica -, una identidad optativa. Como si la metáfora y la metonimia, mecanismos básicos de la producción verbal, exhibieran sus potencialidades fuera de las sujeciones que impone una estructura. En efecto, más que una sucesión de transformaciones reguladas que informan una trama, tenemos un despliegue de alternativas hipotéticas excluyentes, una serie de movimientos circulares sin progresión argumental. A estas metamorfosis les falta aún su mito, su articulación en una historia.

El movimiento de las figuras evoca el derivar indeterminado de la materia en el mítico caos de los orígenes, y también –en el terreno ontogenético - el estadio psíquico arcaico de primacía de lo imaginario –en términos de Lacan- en que el infante no se discrimina como entidad separada (de la madre, del mundo exterior). En ese universo no existe aún la realidad monosexuada. Las imágenes y las identificaciones fluyen sin posible contención.

Sin embargo, las “figuras” no están fusionadas, parecen encontrarse en el tránsito de discriminación entre el yo y el otro. Buscan unirse manteniendo la distancia. Cada par de metamorfosis se compone de elementos próximos o vinculables en algún sentido (nube y ojo, pecho y sábana, manzana y beso, etc.) pero también comunicables por su heterogeneidad. El encuentro definitivo, deseado y violentamente rechazado, se simboliza en el “pez luna”, figura de la fusión - confusión de los sexos, o de la “realización- extinción” del *eros*, como propone J. A. Valente (201), que marcaría el fin del juego amoroso y también de la acción dramática, generada y movilizada por la tensión del deseo⁴.

La identidad sexual aparece en trance de ser reconocida y fijada, en la búsqueda de posiciones que posibiliten el encuentro amoroso entre ambos, un lugar desde el que puedan amarse dos hombres “sin dejar de ser hombres”, sin colapsar en la indiferenciación entre ellos o con la mujer. Las proclamaciones de hombría que cada uno hace a su turno son indicativas de una situación de ambigüedad o incertidumbre:

F.P....porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo... (22)

F.C....porque no eres un hombre. Yo sí soy un hombre... (24)

F.C....¿no eres tú un hombre? ¿Un hombre más hombre que Adán? (25)

Lo que ostensiblemente está implicado aquí es la dificultad de encontrar una alternativa a la elaboración de la diferencia de sexos propia de la ideología

⁴ En un trabajo anterior (Basso 1997) hemos relacionado el “pez luna” con el mito del Andrógino, utopía de una completud originaria que, proyectada como meta escatológica, señala el fin del devenir en la reintegración de los contrarios. Opera como figura de la unidad a que tiende el *eros* y el proceso de construcción de sentido.

patriarcal. Ante la misma, las dos Figuras, así como los Hombres en los Cuadros I y III se debaten entre la sumisión y la rebeldía. Las definiciones de “hombre” que estos llevan a cabo impugnan los estereotipos genéricos:

F.C....Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un recién nacido. (24)

Estos motivos contradicen los modelos convencionales de virilidad, pero también la violencia sadomasoquista que impregna toda la escena, cuyo eje es la exclusividad del dominio fálico de uno sobre otro.

Fascinación y rechazo por el Macho y sus emblemas: he ahí una clave de la ecuación amor- muerte en la obra lorquiana, sin que podamos soslayar el papel que juega la figura femenina en esta trama. J. A Valente (200) señaló tempranamente la erotización de la lucha masculina en *Bodas de sangre*. Lo mismo podría observarse en las “reyertas” del *Romancero gitano* y en el *Diálogo del Amargo* (por mencionar ejemplos evidentes). En estos casos los encuentros mortales se dibujan en contraluz sobre la irradiación potente de la imagen materna. La madre, en el comienzo y en el fin (fecunda y terrible), aparece como la destinataria final del rito sacrificial masculino. En *El público* la encontramos representada en la figura de Elena, objeto del amor y el terror de los hombres- hijos, más poderosa que el Emperador, instigadora de la “revolución” final; y en la madre de Gonzalo, de breve aparición en el Cuadro VI. Esta se presenta en busca de su hijo al que antes ha cerrado la puerta.

5.

La entrada en escena del Emperador y su séquito dan lugar a otro desconcertante episodio. Su opacidad, sin embargo, es la resultante del cúmulo de resonancias parciales y heterogéneas que promueve.

¿A quién puede representar este Emperador y qué significa el “uno” que busca? ¿Cómo interpretar la reacción ante él de las dos Figuras y de los Hombres que irrumpen en la escena al final del cuadro?

Martínez Nadal (68), luego de considerar que el Emperador “tal vez sea una encarnación del amor homosexual”, apunta: “Si recordamos ...que el emperador vaga por el mundo en busca del *uno*, que no encuentra, podremos ver en él un símbolo de la quimérica unión de dos mitades y el ansia de amor total...¿O será que el amor homosexual, en su faceta más elevada, no es otra cosa que la manifestación de un amor ideal, sin posible grito de la especie?”. No aclara el crítico qué entiende por “faceta más elevada” del amor homosexual, ni cómo tal faceta y su promoción a ideal se manifiesta en la escena. Como el

mismo Martínez Nadal reconoce, su interpretación deja sin explicar “por qué personificaría Lorca estas ideas en un emperador romano” y “por qué tendrá el Emperador que vestirse de Poncio Pilatos en el Cuadro V”, “¿Pensaría en Nerón?”. Concluye proponiendo que “el posible modelo no es otro que Adriano enamorado de Antinoo”, hipótesis que no fundamenta.

No se entiende cómo puede conciliarse un amor ideal con Nerón. En cuanto a la relación con Poncio Pilatos —que el texto sí establece, nos orienta más que confundirnos. Es la que nos permite vincular el abrazo del Emperador con la Crucifixión, confirmando el valor sacrificial de la escena, en la que la Figura de Pámpanos se ve despojada de sus atributos dionisiacos. Si tenemos en cuenta qué voluntad se cumple en el sacrificio de Cristo, parodiado por el Desnudo rojo, el disfraz de Poncio Pilatos nos ayuda a identificar al Emperador con una figura paterno - divina, es decir, el padre magnificado —amado y odiado— de las fantasías infantiles.

En cuanto al significado del “uno”, no haríamos hincapié en la quimérica “unión de dos mitades” que conllevaría “el amor total”. En primer lugar, porque Pámpanos niega que se haya realizado la unidad:

EMPERADOR. (*suspirando*) Uno.

CENTURION. (*al Emperador*) Difícil es, pero ahí lo tienes.

F. de PÁMPANOS. Lo tiene porque nunca lo podrá tener. (29)

Luego, porque ninguno de los dos parecen constituir “mitades” simples. Además, paradójicamente, se nos sugiere que ese “uno” ha quedado partido en dos: la determinación de Pámpanos de clavarse la espada en el cuello y sus siguientes palabras, “Y deja mi cabeza de amor en la ruina” (29), indican una degollación. Por tanto, no vemos sugerida en el “uno” la fusión totalizante, la unión con el Otro absoluto o “Uno primordial” (visto desde una perspectiva psicológica o metafísico-religiosa), sino por el contrario, el resultado de la individuación, que conlleva una pérdida, en tanto implica una renuncia a las imaginarias posibilidades ilimitadas del ser.

Las resonancias nietzscheanas que percibimos en *El público* nos resultan particularmente audibles en este Cuadro. Según la “conjetura metafísica” que Nietzsche expone en *El nacimiento de la tragedia* —partiendo de concepciones de Schopenhauer— el principio de la vida, “lo verdaderamente existente, lo Uno primordial”, necesita, en cuanto es “lo eternamente sufriente y contradictorio”, redimirse en la apariencia, es decir en la creación y destrucción permanente de formas sensibles, sujetas al “continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad” (57). La apariencia placentera repararía el “dolor de la naturaleza de verse despedazada en individuos”.

Nietzsche asimila la creación artística (“apariencia de la apariencia”) con el drama humano, como parte de un común proceso cósmico, cuyos principios polares, como es sabido, son lo apolíneo y lo dionisiaco. El “principio

de individuación” se representa en Apolo y lo que a él se asocia: las imágenes oníricas, la adivinación, las artes figurativas, la contemplación intelectual. Mientras que Dionisos encarna la tendencia opuesta: la infracción del principio de individuación, la pérdida de límites, los estados de éxtasis y embriaguez, la eclosión de “la omnipotencia sexual de la Naturaleza” (80), la experiencia, gozosa y terrorífica de aniquilación y reintegración al todo. Los “instintos políticos” caen del lado de lo apolíneo, ya que “ni el Estado ni el sentimiento de patria pueden vivir sin la afirmación de la personalidad individual” (166). Para Nietzsche el Imperio Romano es “la expresión más grandiosa pero también más horrorosa” de la “vía de mundanización extrema a que lleva la vigencia incondicional de los instintos políticos” (166), es decir, el grado máximo de negación del principio dionisiaco.

A la luz de este intertexto percibimos una articulación entre las dos partes del Cuadro II de *El público*: un primer momento de expansión dionisiaca, en la danza - diálogo pasional de las dos Figuras, y su posterior represión por la ley que el Emperador personifica, en un episodio en el que reconocemos una matriz arquetípica: la escena de la iniciación.

En el drama iniciático se representa la separación del individuo del ámbito materno y su acceso a la vida independiente. Como es sabido, en los rituales que sancionan el pasaje del niño a la vida adulta, universalmente difundidos, se simboliza el tránsito como una muerte y un posterior renacimiento que marca el acceso a la genitalidad y a los saberes de la comunidad. El iniciado debe someterse, por lo general, a duras pruebas que incluyen heridas o mutilaciones de variada índole. El agente de la iniciación es el padre o figuras que lo subrogan. Señala Campbell que en la pruebas de iniciación primitivas se actualiza “la pesadilla arquetípica del padre ogro” (129), “..reflejo del propio ego de la víctima, derivado de la sensacional escena infantil que ha dejado atrás, pero que ha sido proyectada para el futuro” (122). En el mundo griego los ritos de pasaje estaban vinculados al culto de Dionisos, el dios del doble nacimiento y las metamorfosis múltiples, el que, con el nombre de Zagreo, muere despedazado para volver a renacer.⁵

En el episodio de *El público* que nos ocupa, el carácter arcaico infantil nos es sugerido por el decorado de la ruina. También por la presencia del niño que acompaña al Emperador y es sacrificado por él. Ello nos remite a la muerte simbólica de la niñez implicada en el ritual iniciático:

⁵ La palabra “Dithirambos”, en sí misma, como epíteto del muerto y resucitado Dionisos, significaba para los griegos “el de la doble puerta”, aquél que había sobrevivido al tremendo milagro del doble nacimiento” (Campbell, 133). El mismo autor nos recuerda la asociación de éste y otros mitos de muerte y resurrección en el mundo antiguo, con los ciclos de renovación del mundo natural. Así, pues, no es difícil entroncar a Cristo con el prototipo al cual pertenecen, además de Dionisos, Tamuz, Adonis. Mitra, Osiris, etc.

NIÑO. (*en el suelo*) El Emperador! El Emperador! El Emperador!
 (...El NIÑO se dirige al EMPERADOR. Este lo toma entre sus brazos y se pierden en los capiteles.) (27)

.....
 (...Un grito largo y sostenido se oye detrás de las columnas. Aparece el EMPERADOR limpiándose la frente...) (28)

En una acotación tachada en el manuscrito original y ubicada al final de la escena, puede leerse:

"por detrás de las columnas sube al cielo el esqueleto de un niño" (M. C. Millán, 139).

El Emperador se refiere a otros niños que han corrido la misma suerte:

EMPERADOR. Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir. (28)

La ley mortal del Emperador se impone a través de una seducción. El Niño celebra su llegada. La Figuras de Pámpanos y Cascabeles compiten por atraer su atención, por ser el "uno".

Según el psicoanálisis, la aceptación de la ley (en el ámbito familiar y social) se cumple a través de un proceso de identificación con la figura paterna, que drena las hostilidades edípicas, desplazando el objeto de deseo al "ideal del yo".⁶

El momento de identificación amorosa con el padre –compensatoria, apaciguadora, autoafirmante- no llega a verse realizado en *El público*. En el Cuadro III los Hombres se muestran subyugados por la violencia (erótica) del Emperador, devorados por un ansia de venganza que finalmente no se atreven a intentar. No pueden destronar al Emperador, por tanto no pueden reconciliarse con él ni igualarlo. (Como el Novio de *Bodas de sangre*, estos "hijos" no dan "la estatura del padre").

En el abrazo del Emperador a la Figura de Pámpanos la posesión amorosa reviste simultáneamente la forma de una penetración y una castración:

EMPERADOR. (*abrazándolo*) Uno es uno.

F. DE PÁMPANOS. Y siempre uno. Si me besas yo abriré la boca para clavarme después tu espada en el cuello.

⁶ En términos de J. Kristeva (1987): "Este padre será entonces reconocido no como un seductor, sino como una Ley, como una instancia abstracta del Uno que selecciona nuestra capacidad identificadora e idealizadora" (40) "...ese otro que tiene de hecho la grandiosidad del Amo, es un polo de identificación porque no es un polo de necesidad ni de deseo. Ideal del yo, que incluye el Yo por el amor que ese Yo le manifiesta, lo implica, frena sus pulsiones y hace de él un Sujeto" (31)

EMPERADOR. Así lo haré.

F. DE PÁMPANOS. Y deja mi cabeza de amor en la ruina. La cabeza de uno que fue siempre uno. (29)

La degollación, motivo recurrente en la obra de Lorca, es, como señala y documenta A. Sahuquillo (142), tradicional símbolo de consumación erótica, presente en Shakespeare y en la poesía española del Siglo de Oro. Los elementos puestos en juego en esta escena, según el análisis del mencionado crítico, serían indicativos de una potencialidad sexual doble o ambigua. Sin embargo, la disposición bisexual de “uno” aparece violentada a favor del “polo femenino”⁷ El corte de la cabeza indica la privación de la virilidad. La unión con el padre, la penetración de su “espada”, exige la mutilación del hijo amado. Ha de ser uno solo, sujeto de un solo deseo. Por eso la Figura de Pámpanos se despoja de su ropaje dionisiaco, indicativo de una sexualidad polimorfa, de objeto múltiple.

La castración-feminización, vivida como estigma humillante, es alternativamente asumida e impugnada por los personajes de *El público*. De ahí derivan las mutuas acusaciones de “no ser un hombre” -presentes en los Cuadros II y III- y las amargas y ambiguas reflexiones que giran en torno al motivo del ano:

HOMBRE 1. Dos leones. Dos semidioses.

H.2. Dos semidioses si no tuvieran ano.

H. 1. Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillan conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable. (32)

Obsérvese la contradicción en el discurso del Hombre 1, quien cubre de oprobio a los amantes que primero califica como “leones” y “semidioses”. Más adelante leemos:

H. 3. Debieron morir los dos.

H. 1. (enérgico) Debieron vencer.

H. 3. ¿Cómo?

H. 1. Siendo hombres los dos y no dejándose arrastrar por los falsos deseos. Siendo íntegramente hombres. ¿Es que un hombre puede dejar de serlo nunca? (32)

⁷ La fantasía de pérdida de la virilidad como requisito del amor del padre se apoyaría en lo que J. Laplanche denomina “lógica fálica” (según Freud, “teoría sexual infantil” pregenital, origen de la distinción de los sexos), lógica de la contradicción absoluta que admite un solo término positivo: fálico (versus castrado). La misma encontraría un poderoso soporte en el falocentrismo de la cultura hegemónica.

El mismo sujeto deviene escenario de conflicto con la norma internalizada. A los embates del deseo que busca su cauce, vemos coludir confusamente la culpa y el inconformismo.

Ya ha sido planteado en el Cuadro I: sólo bajando a las sepulturas (al infierno del “ano”) podrán enfrentarse sus fantasmas y ser desenmascarados (podrá sacarse la máscara a escena). Para ser “uno” hay que pasar –también– por el ano (entendido como significante universal de lo bajo- corporal reprimido).

La “feminización” del homosexual no lo convierte en mujer sino en un remedo aberrante, un negativo del hombre, un objeto de dispendio erótico estéril (sin dividendos procreativos). Los desdoblamientos femeninos de los Hombres → la mujer con pijama negro y corona de amapolas que el Director llama “Maximiliana, emperatriz de Baviera”, “la Guillermina de los caballos”, “la Dominga de los negritos”- resultan hipérboles grotescas que exhiben su condición de copia devaluada: asimilaciones agresivas del estereotipo social degradante del homosexual.

La existencia del sujeto es inseparable de su condición de hablante. Inherente al trance iniciático es la confrontación con la legalidad del orden simbólico. La búsqueda del “uno” y su posterior mutilación sugieren el poder de la palabra que corta, diferencia, establece oposiciones e identidades:

EMPERADOR. Uno es uno y siempre uno. He degollado a más de cuarenta muchachos que no lo quisieron *decir*. (28) (El subrayado es nuestro)

Ha quedado interrumpido el flujo de las identificaciones imaginarias, el vuelo fantástico de las dos Figuras y su ilimitado ímpetu transformador. El juego infantil ha sido arruinado, y su desbaratamiento redobla la destrucción operada en el espacio de una cultura, cuyos vestigios componen la escenografía del cuadro: “Ruina romana”

Con el Emperador irrumpe el Otro que se interpone en el juego intersubjetivo dual y lo trastrueca.

Esta instancia abre la posibilidad de emergencia, a partir de la relación yo - tú, de la tercera persona; la “no persona”, según Benveniste (176): el otro, los otros, el sujeto del enunciado, o el personaje de la representación. En él se *representa*, enmascarado (haciéndose otro), el sujeto de la enunciación.⁸

⁸ La presencia del tercero, del otro rival, es un factor constitutivo del drama erótico de *El público* en todas sus manifestaciones. La amenaza del otro destronador imprime su dinámica a la acción y la relanza en los momentos de ruptura. Cuando la Figura de Cascabeles instiga a la de Pámpanos invocando su amor por Elena, éste último llama al Emperador. Elena y el Emperador, como referentes absolutos del deseo –representaciones fantasmáticas de la autoridad parental y social- se ciemen sobre la escena sobredeterminando su peripecia. La relación erótica entre el Director y los tres hombres se despliega como sucesión de situaciones triangulares entrecruzadas. El tercero introduce el factor de negatividad o contradicción que moviliza la trama. Dicho de otra

En la constitución del sujeto no opera solo la lengua como sistema neutro. El espacio subjetivo se delimita en relación con discursos sociales, ideológicamente orientados. Si la escisión del sujeto es, como estima Lacan, un efecto del discurso, éste imprime al yo consciente una dirección centrípeta, que tiende a la unidad y coherencia de sus significados. Ello supone una “elección” y el consecuente descarte de otros posibles, dentro de un campo teóricamente ilimitado de alternativas (tal como se verifica en el mecanismo de selección sintagmática dentro del reservorio de la red paradigmática). Sin embargo, la coherencia del discurso y del sujeto que lo sustenta (y en él se sustenta) depende y es inseparable del “resto” dejado fuera del significado intencional, o de la conciencia.

En el Cuadro V de *El público*, los Estudiantes se refieren al “profesor de retórica”, cuya cabeza es barrida por la primera bomba de la revolución promovida por Elena, que aquí aparece como su mujer. Este profesor de retórica puede considerarse una extensión de la figura del Emperador, si se atiende a la relación que se establece entre ambos y Elena. En la primera escena del Cuadro III, a cargo de los tres Hombres y el Director, se hace referencia a una lucha de poder, sexualmente connotada, entre el Emperador y Elena, de la que ella resultaría vencedora:

HOMBRE 1. (Al DIRECTOR) ¡Te traeré la cabeza del Emperador!

DIRECTOR. Será el mejor regalo para Elena.

.....

HOMBRE 1. La cabeza del Emperador quema los cuerpos de todas las mujeres.

DIRECTOR. (Al HOMBRE 1) Pero tú sabes que Elena puede pulir sus manos dentro del fósforo y la cal viva. (34)

Es evidente la connotación negativa que el término ‘retórica’ adquiere en el contexto de *El público*, coincidiendo con una valoración tópica de esta disciplina desde la antigüedad (recordemos el desprecio que le merecía a Platón). La retórica provee las estrategias con que el discurso del poder seduce para mejor someter. Su indispensable complemento represivo se explicita en el Cuadro II en la figura del Centurión. Este refuerza la espada imperial, pero la violencia que aporta a la escena es de índole discursiva:

CENTURION. El Emperador adivinará cuál de los dos es el uno. Con un cuchillo o con un salvazo. ¡Malditos seáis todos los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy yo corriendo caminos y durmiendo sobre la arena. Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca al mediodía debajo de los árboles. Yo tengo doscientos hijos y tendré todavía muchos más. ¡Maldita sea vuestra casta! (27-28)

manera, el juego dramático se diseña como rotación de los personajes por las posiciones de un paradigma triangular que reproduce la estructura de tres términos de la enunciación: el que habla (yo), aquel a quien se dirige (tú) y aquello de lo que se habla (él, ella, etc.)

A través de la grotesca hipérbole resulta degradada la procreación, sacralizado fin que ha legitimado tradicionalmente la represión de la sexualidad “perversa”. En este episodio la perversidad se manifiesta como inherente a una ley que no es más que el arbitrio de un soberano sádico que, además, no se somete a ella. El Emperador “bebe la sangre” de los Hombres, pero también su “cabeza ...quema el cuerpo de todas las mujeres” (34). El “uno” es castigado por aquello a que se lo induce. En lugar de constituir una instancia reguladora de los intereses individuales, esta ley exagera las discordias. A las dos Figuras que compiten por ocupar el lugar del “uno” se suman los personajes que irrumpen al final del cuadro al grito de “¡traición!”. La escena evoca las disputas por la primogenitura del Antiguo Testamento y las elecciones de Dios, siempre inexplicables (ya que en la economía de ese universo, su voluntad no remite a un sentido, sino que lo funda).

Más que a una legalidad racional que interpela al yo consciente, el mandato imperial es asimilable a un apremio superyoico, cuyo origen pulsional (inconsciente) se revela en la índole lasciva del Amo. Desde una faz de su propia ley —la moral institucionalizada que proclama el Centurión— el Emperador —semejante al *Tout-Puissant* de *Les chants de Maldoror*⁹— es un corruptor.¹⁰

La “elección” del Emperador, su abrazo amoroso y mortal, instaura simultáneamente el deseo y la imposibilidad de su realización, en una doble vertiente. Por un lado, la que implica la renuncia a la mujer; por otro, la frustración ineluctable que recae sobre el deseo homosexual mismo. Esta última cobra en la obra de Lorca una dimensión que excede la que los impedimentos sociales permiten explicar. Tal vez la condena que pesa sobre el homoerotismo sirva como metáfora de una imposibilidad intuida como constitutiva del amor, en cualquiera de sus formas.¹¹

En un amor degradado, frustrado y estéril se sustancia la privación que el ritual iniciático impone como tributo a pagar para el ingreso en el dominio de la escritura. El sometimiento al mandato del padre —el momento de negatividad inherente al ordenamiento simbólico— pero también la reserva de encono y

⁹ Existen otros elementos formales y temáticos que vinculan *El público* con la obra de Lautréamont. Los más evidentes: el designio insumiso, el rechazo de todo límite, el ímpetu verbal constructivo-destructivo y, en conexión con ello, el motivo de las metamorfosis múltiples.

¹⁰ El motivo reaparece en un diálogo inicial del Cuadro III:
 “HOMBRE 3. Cuando sale la luna, los niños del campo se reúnen para defecar.
 HOMBRE 1. Y detrás de los juncos, a la orilla fresca de los remansos, hemos encontrado la huella del hombre que hace terrible la libertad de los desnudos” (31-32).

¹¹ Como es evidente, en la obra poética y teatral del autor la frustración afecta por igual a hombres y mujeres. A. Anderson ha señalado que en la peculiar versión lorquiana del tópico tradicional del amor imposible, la insatisfacción no se vincula a la falta de consumación física. “como sucede en la tradición “alta” del amor cortés, e igualmente en Dante, Petrarca y muchos otros escritores posteriores”. “En la poesía de Lorca, la insatisfacción se eleva a un nivel emocional y espiritual, mientras que hacer el amor físico no provee una satisfacción adecuada ni mucho menos duradera” (499).

resistencia que se le opone permiten la apertura de otra legalidad: la de un universo poético o un "teatro imposible"- en términos de García Lorca- donde el cuerpo abyecto sacrificado sea recuperado y reivindicado en otro nivel.

El sacrificio del Desnudo Rojo en el Cuadro V –parodia de la crucifixión de Cristo- se desarrolla en forma simultánea a la representación de *Romeo y Julieta*. Es la contracara y la transposición alegórica de la creación estética que se consume. Este Dionisos – Cristo , hipóstasis de naturaleza titánica y verbo divino "por el cual todas las cosas han sido hechas"(Juan 1, 3), se entrega al holocausto como el Director entrega su obra al furor del público.

En el parangón con la pasión de Cristo el estigma infamante del deseo prohibido se sublima, convirtiéndose en signo de una elección *única*, la dura prueba con que el padre señala a sus preferidos. Así lo señala el Prof. Eutimio Martín en *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, al estudiar diversos textos juveniles del autor que tienen como protagonista a Cristo enfrentado a un padre terrible, indiferente al dolor de sus criaturas, del que es responsable.

La dimensión cristológica que Lorca confiere a la tragedia erótica revierte su signo, transformándola en fuente de exaltación de lo carnal: La *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* es la celebración exultante de esa redención del cuerpo.¹² Gracias a ella la sexualidad –hetero u homosexual- puede liberarse de la culpa a la que ha sido encadenada y recobrar su dignidad e inocencia:

Es tu carne vencida, rota, pisoteada
la que vence y relumbra sobre la carne nuestra (OC I, 968)

La culminación gloriosa del sacrificio no llega a representarse en *El público*. Queda en un plano virtual, anunciada por el testamento poético que una parte del público recoge: los estudiantes que encuentran la salida del teatro. Sus expresiones de regocijo se yuxtaponen al clamor agónico del Hombre 1, que un artificio escénico muestra como el reverso del Desnudo Rojo/Cristo (el hijo *único*):

ESTUDIANTE 5. (*Huyendo por los arcos con el ESTUDIANTE 1*) ¡Alegría!
¡Alegría! ¡Alegría!

HOMBRE 1. Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerías ya nunca. (69-70)

¹² Del análisis de la *Oda* realizado por E. Martín destacamos su lectura de un ideal de perfección estética vinculado a la "alegrísima forma" del Santísimo Sacramento (311). Lo que corrobora su hipótesis de que la identificación de Lorca con Cristo no sólo sublima la sexualidad, sino que también tinte de mesianismo el ejercicio de la literatura.

6.

Según hemos observado, la oposición interior/exterior queda puesta en suspenso en varias instancias del texto: en el nivel de la estructura (borramiento de los límites de la obra representada dentro de la representación que la contiene); en la caracterización del público (como otredad en la que confluyen lo extraño y lo íntimo); en la identificación de la obra representada (imposibilidad de reconocer el texto original, de deslindar el sentido propio y el ajeno, de medir los desvíos entre el texto, su reescritura y su interpretación, en lo que respecta a su puesta en escena y a su recepción por el público).

También es cuestionada, al final del Cuadro III, la identificación del “teatro al aire libre” con el falso teatro y el “teatro bajo la arena” como el teatro verdadero, desde que se pone en duda la existencia de una verdad única o la posibilidad de acceder a ella.

El paradigma espacial que opone lo de dentro a lo de fuera, lo superficial a lo profundo, recurre en el texto para ser finalmente puesto en entredicho, junto a sus tradicionales adherencias conceptuales y valorativas. Se problematizan las nociones de centro, interioridad, fondo, en tanto sedes de la verdad, entendida como plenitud del ser o del sentido.

HOMBRE 1. (*Al DIRECTOR*) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (*Lo abraza*)

CABALLO BLANCO 1. (*Burlón*) Un lago es una superficie.

H. 1. (*Irritado*) ¡O un volumen!

C. B. 1. (*Riendo*) Un volumen son mil superficies. (47)

Los trajes que se quitan los personajes descubren nuevos trajes, sin que pueda establecerse cuál es el más genuino. El cuerpo mismo se presenta como superposición de trajes cubriendo un vacío:

HOMBRE 1. Desnudaré tu esqueleto.

DIRECTOR. Mi esqueleto tiene siete luces.

H.1. Fáciles para mis siete manos.

D. Mi esqueleto tiene siete sombras (48)

CABALLO NEGRO. Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales. (46)

El “desnudo”, el “esqueleto” o el “último traje de sangre” son otras tantas máscaras, lo que convierte al sexo biológico en otro disfraz permutable.

Lo que el público “saca en claro” de la “verdadera Julieta”, a la que, según los estudiantes, asesina junto con los actores “por pura curiosidad, para ver lo que tenían dentro”, es “un racimo de heridas y una desorientación absoluta” (67).

La impugnación de las clásicas antinomias a que hemos hecho referencia tiene su bordón figurativo en imágenes de penetración y vaciamiento de un cuerpo o bien de devoración –anejas a las de mutilación- con connotaciones erótico sádicas:

DIRECTOR. ...¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos. (13)

La máscara, al devorar (incorporar lo exterior) vacía un cuerpo de sus vísceras (vuelve lo de dentro afuera), y a su vez es penetrada en sus propias vísceras.

HOMBRE 1. Ahí detrás, en la última parte del festín está el Emperador...¿Cómo no te precipitas y con tus mismos dientes le devoras el cuello? (32)

DIRECTOR. ¡El Emperador que bebe nuestra sangre está en la ruina! (33)

DESNUDO. Yo deseo morir. ¿Cuántos vasos de sangre me habéis sacado?

ENFERMERO. Cincuenta. Ahora te dará la hiel, y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.

DESNUDO. ¿Es la que tiene más vitaminas? (57-58)

HOMBRE 1. Hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo del revés... (14)

(En este pulpo que se vuelve del revés percibimos una contestación irónica a la designación de ‘invertido’ dada comúnmente al homosexual).

La oposición dentro/fuera (y las categorías tradicionalmente correlacionadas con ella: realidad/apariencia, sustancia/accidente) es perturbada también por los cruzamientos figurativos que tienden a la indiscriminación de “público” y “máscara”, dos elementos cuya diferenciación de funciones y distribución espacial son inherentes a la existencia del espectáculo teatral. Público y máscara, aunque se integran a series asociativas divergentes, se identifican por su saña represora de lo que transgrede la norma hegemónica, en materia moral y estética.

El público, que aliándose con el Juez enarbola cuchillos y bastones “porque la letra era más fuerte que ellos, y la doctrina cuando desata su cabellera puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes” (67), coincide con la máscara devoradora, que “en la alcoba ...oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho” (47). La interpretación más consensuada reduce la paradoja de tal equiparación aportando una explicación

fácilmente deducible: la máscara sería la manifestación de la monstruosidad del público, que reprime en otros lo que pretende ocultar: su propia conducta o sus deseos censurados. En el gran teatro del mundo, donde “nadie olvida su máscara” (47), todos actuarían simultánea o alternativamente como público y máscara, por eso puede hablarse del teatro como una sepultura, evocando el símil evangélico de la hipocresía (los sepulcros blanqueados).

Sin embargo la ambivalencia de público y máscara es más radical que la que implica el doblez moral de la hipocresía. En ellos coinciden la transgresión y su castigo en tanto que éste, sea infligido o recibido, entraña una satisfacción libidinal, es también fuente de goce. El carácter sexual de las imágenes destructivas ya citadas, en que la máscara aparece como agente y objeto de agresión, así lo patentiza. Ello tiene su correlato en el carácter sadomasoquista que afecta todas las manifestaciones eróticas de la obra, e ilumina la índole de la relación entre el artista y el público, en que la violencia se revela como componente de un juego de mutua seducción.

6.

La revolución que desencadena en el Cuadro V la función teatral no aparece en escena. Se accede a ella en forma indirecta, a través de las noticias fragmentarias y contradictorias de una parte del público (las Damas, los Estudiantes, los Muchachos) y los oficiantes de la pasión del Desnudo. Por ejemplo:

ESTUDIANTE 4. El tumulto comenzó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad.

ESTUDIANTE 2. Precisamente fue por todo lo contrario. El tumulto comenzó cuando observaron que no se amaban, que no podían amarse nunca. (61)

ESTUDIANTE 1. Los caballos lograron escapar rompiendo el techo de la escena.

ESTUDIANTE 4. Cuando estaba encerrado en la torre los vi subir, agrupados por la colina. Iban con el Director de escena. (58)

.....

DAMA 3. Han encontrado al Director de escena dentro del sepulcro. (60)

Se hace difícil atribuir un único signo ideológico a la “revolución”. Fuera de la que proclaman al final del Cuadro los Estudiantes 1 y 5, dispuestos a “destruirlo todo”, claramente a favor de una renovación ética y estética, la que protagoniza la masa del público adquiere connotaciones ambiguas, tan pronto reaccionarias (en pasajes ya citados), como de orientación opuesta:

ESTUDIANTE 4. La primera bomba de la revolución barrió la cabeza del profesor de retórica (59)

La misma palabra “revolución”, poco apta para designar un movimiento regresivo, refuerza la ambivalencia. Las incertidumbres que el texto suscita en

este punto crucial reflejan la confusión y el desorden a que apunta el motivo argumental. No solo las inducciones semánticas se tornan indecidibles. El mismo diseño referencial se embrolla, afectado por la dispersión de alternativas divergentes.

El Estudiante 2 y posteriormente —en el Cuadro VI— el Director explican así los motivos por los que fracasa el proyecto de éste:

ESTUDIANTE 2. ...Los Caballos y la revolución han destruido sus planes. (66)

DIRECTOR. ...Los caballos, el mar, el ejército de las hierbas lo han impedido. (76)

Los agentes nombrados (los caballos, la revolución, el mar, el ejército de las hierbas) admiten ser leídos no solo como metáforas del público agresor. Si atendemos a la constelación retórica que el mismo texto establece (sin abundar en ejemplos intertextuales que lo harían más evidente), ellos nos remiten también al conflicto íntimo del Director. En el Cuadro II el Caballo Negro se refiere al amor como “mar apoyado en la penumbra”(154). El canto de Julieta al salir del sepulcro relaciona al mar con el tiempo, el sueño y la muerte (147). Los caballos, tradicionales símbolos de lo pasional o instintivo, participan como actantes en la peripecia erótica del Director. Las hierbas, en el ideolecto poético lorquiano, se asocian regularmente a la angustia por la inminencia de la muerte (tal vez por alimentarse de sustancias de la tierra que han pertenecido a otros seres)¹³ También en *El público*:

JULIETA. ...La luna lleva a las alcobas las caretas de la meningitis, llena de agua fría el vientre de las embarazadas, y apenas me descuido, arroja puñados de hierba sobre mis hombros. (40)

Y en la escena final de la obra:

“DIRECTOR. ...Todavía me queda hierba suave para dormir. (80)

Por tanto, el ambiguo fracaso del autor-director no solo es atribuible a la incompreensión y vandalismo del público asistente a la función, sino también al desborde de sus propios impulsos tanáticos (infaltables afluentes del erotismo lorquiano). La implicación en la revuelta de Elene-Selene, amada y temida por el Director y los Hombres, nos orienta en la misma dirección, que confirma lo ya señalado: el público es también figura de una otredad intrasubjetiva. Él invade todos los espacios del teatro y los rebasa. No se hace directamente visible en escena, aunque bajo máscaras diversas está presente desde el inicio. Por su

¹³ Ver R. Martínez Nadal 101-105 y M. García-Posada 173-174 y 282.

identidad elusiva y su condición movediza, obstinada e ingobernable evoca la índole del inconsciente. Como éste se muestra siempre alerta (“el público tiene sagacidad para descubrirlo todo”) y ciego a las razones de quien se pretende director (el yo).

La máscara, inseparable del público, a quien revela y oculta, sugiere, por su fijeza, la rigidez del código en que el sujeto se aliena, y también la inercia de la norma caduca. Por ello es homologable a sepultura. Común a la máscara y a la sepultura es la existencia de una superficie que delimita lo interior y lo exterior, el pasado y el presente. Límites que la dinámica textual transgrede sin suprimir.

7.

La concepción del teatro que expone el Director al Prestidigitador en el Cuadro final entraña una identificación del arte y la vida que coloca en un mismo plano de acción al artista y al público:

DIRECTOR. ...El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida de todos los intérpretes. (78)

Hay que resistirlo todo porque hemos roto las puertas, hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes del drama... (80)

si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, quemar la cortina y mueren de verdad en presencia de los espectadores. (75-76)

“Quemar la cortina” equivale a borrar la frontera entre el escenario y la platea, entre el artista y el público, entre el yo y el otro. Ello no coincide con la asignación de un rol pasivo para el público, sostenida por varios personajes al final del Cuadro V:

DAMA 1. ...Era un drama delicioso, y la revolución no tiene derecho a profanar las tumbas. (60)

¿No es eso mismo lo que ha hecho el Director, incitado por los Hombres y los Caballos (circunstanciales formas que asume el proteico público)?

ESTUDIANTE 1. ...el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio...(61-62)

ESTUDIANTE 2. ...El público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo... (62)

ESTUDIANTE 1. ...Un espectador no debe formar nunca parte del drama... (66)

La pretensión de eliminar la intervención del público en el drama, que esos personajes expresan, se mostrará tan utópica como la aspiración de pureza que manifiesta el Hombre 1 en un parlamento del Cuadro III, ya citado:

HOMBRE 1. ...Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable. (31)

Esta imagen “apolínea” podría integrar la serie de aquellas utilizadas por Lorca para expresar el ideario estético purista al que adhiere en una primera etapa de madurez –como lo hacen otros miembros de su grupo generacional. Testimonios de esa adhesión –al menos teórica- son su conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora*, de 1926, y su *Oda a Salvador Dalí*, de 1927.

En la primera Góngora es comparado a una “gran estatua de mármol...estatua de impecable belleza” (*Conf. I*, 91-92). Lorca exalta en él al poeta que “odia lo sordo y las fuerzas oscuras que no tienen límites” (118), al que “quiso que su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora dura, con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico” (98). Imágenes afines se prodigan en la *Oda a Salvador Dalí*: “Un deseo de formas y límites nos gana” (*OC I*, 953), “Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos./Huyes la oscura selva de formas increíbles” (954), “Amas una materia definida y exacta” (955), “Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua” (956). En el arte escultórico se significa la consistencia de la forma y la nitidez del límite que se pretende trazar entre el espacio de la creación estética y el mundo real, con sus “sordas penumbras y desorden,/ en los primeros términos que el humano frecuenta” (954).

Hacia el año 1928 Lorca ha dejado atrás el culto purista e intenta imprimir un nuevo rumbo a su obra.. La nueva consigna será la “vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable”.¹⁴ “Aquí las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable. Ya no hay términos ni límites” (*Conf. II*, 17). “Ahora tengo una poesía de *abrirse las venas*, una poesía *evadida* ya de la realidad”, escribe a Jorge Zalamea (*Epist. II*, 108). Precisamente, los motivos de mutilación corporal y efusión de sangre polarizan el imaginario de sus *Poemas en prosa*, que anticipan la desintegración generalizada y las deyecciones gigantescas de *Poeta en Nueva York* (“Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que orina”). Con su opción por una poesía abierta a la realidad integral humana, Lorca se coloca en sintonía con la ambición surrealista de abatir la fronteras entre la vigilia y el sueño, lo

¹⁴ Entrevista publicada a fines de 1928, citada por C. Maurer en su Prólogo a F.G.L.. *Conferencias*, I, 19.

real y lo imaginario. el arte y la vida. El abandono de las certezas racionales y empíricas en las que el yo se afirma, constituye una empresa promisoriosa y arriesgada, como reconoce Breton: “Es como precipitarse de nuevo hacia la propia salvación o la propia ruina” (61). Para el hombre, “llegar a pertenecerse por entero” equivale “mantener en estado anárquico las huestes cada vez más temibles de sus deseos”(35).

En un fecundo artículo A. Sánchez Vidal (1982) analiza el derrumbe surrealista de “su majestad el yo”, poniéndolo en perspectiva histórica y mostrando su imbricación con técnicas y temas desarrollados por las vanguardias. El debilitamiento del yo y su correlato, la desintegración del mundo objetual - reflejados en motivos como la cosificación y las mutilaciones- conducen a la impugnación de los principios de identidad y contradicción. La conocida consecuencia es la ampliación ilimitada de las equivalencias metafóricas, hasta el punto en que “la metáfora más intensa coincidiría con la negación total de su posibilidad” (70).

Sánchez Vidal hace hincapié en “una mutilación especialmente reiterada y significativa: la del ojo” (58) (recuérdese la famosa imagen inicial de *Un perro andaluz*). El ojo, punto de intersección entre la percepción física y la representación mental, es “una especie de aduana que vigila el correcto tráfico entre dos mundos que ya no controla en absoluto: el de la realidad y el de la conciencia.” (59) “...la mutilación del ojo es la epistemológica por excelencia, que borra las fronteras entre el exterior y el interior del sujeto, haciendo que éste quede invadido por las cosas, a la vez que avanza hacia ellas y se confunde con su algarabía” (60). Por ello los ojos se erigen en centinelas de la unidad e integridad del yo.

En la tradición metafísica la visión es figura del *logos*, de la facultad racional, ligada al principio “solar” masculino. Recordemos también el valor mítico de la ceguera como precio de una clarividencia de orden superior (por ejemplo en Homero, Edipo, Tiresias). En la obra que nos ocupa la ceguera se asocia a la privación de la virilidad, en un contexto de violencia erótica, y a la pérdida de dominio sobre el público:

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡No me golpees el vientre!

FIGURA DE CASCABELES. Un látigo hecho con los estambres de una orquídea.

F.P. ¡Acabarás por dejarme ciego!

F.C. Ciego porque no eres un hombre.... (24)

HOMBRE 1. ...Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena.

.....

DIRECTOR....Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente?... (13)

La ceguera es imagen de una claudicación del yo ante el poder del “otro”, temida y a la vez deseada. Esta ambivalencia permea los conflictos que en la obra se entrelazan: los que atañen a las relaciones eróticas y al proceso de creación teatral. Una afin ambivalencia o tensión entre sollicitaciones opuestas puede detectarse en diversos textos en que el autor explicita sus concepciones estéticas o se refiere a su práctica de escritor.

Conocidas son las reticencias de García Lorca respecto al surrealismo, cuyo influjo es innegable en la evolución de sus ideas y en su producción de madurez, especialmente la que integra su ciclo neoyorquino.

Comentando dos poemas que envía a Sebastián Gash en 1928, Lorca le explica su “nueva manera *espiritualista*”, a la que estos responden: “emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina.” (*Epist.* II, 114) En dos cartas al mismo Gash del año anterior, Lorca escribía: “...me encuentro en estos momentos con una sensibilidad casi física que me lleva a planos donde es difícil tenerse en pie y donde casi se vuela sobre el abismo” (*Ibid.* 78) y “...este soñar mío no tiene peligro en mí, que llevo defensas; es peligroso para el que se deje fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. YO ESTOY Y ME SIENTO CON PIES DE PLOMO EN EL ARTE.” (*Ibid.* 80). (Tal vez porque para el autor la atracción del abismo haya sido algo más que un tópico romántico relanzado por la moda, él sienta que el pasaje de retorno de determinadas zonas de experiencia no está asegurado).

El esfuerzo por conciliar la entrega a la inspiración y el control consciente, por tocar “el agua oscura” sin anegarse en ella, puede explicar el carácter agónico que Lorca confiere al quehacer poético en *Juego y teoría del duende* (1933). El duende, figuración del “poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica” (*Conf.* II, 91), “no llega si no ve posibilidad de muerte”, “gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador”. “La verdadera lucha es con el duende” (94)... “y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces en poesía caracteres mortales” (104). Pero el duende no solo es agente mortal sino, ante todo, principio fecundo. Lorca lo identifica con el “espíritu de la tierra”, y lo asocia a las fuerzas de la vida cósmica (en cuyo ciclo la muerte se integra como momento que hace posible la renovación).¹⁵ Luchar cuerpo a cuerpo con el duende “por la expresión” “en los bordes del pozo” equivale a resistir la tentación de disolverse en el goce extático, para intentar someter a una forma –y tornar así comunicable- ese “poder misterioso”

¹⁵ “El duende...¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos. en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño. de hierba machacada y velo de medusa. que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas” (*Conf.* II. 109).

que resiste ser representado o definido (El duende, según Lorca, es irrepresentable). Huir del duende, parece sugerirnos, es ignorar las fuerzas secretas que agitan la vida y precipitan su imparable devenir, es condenarse a la inmovilidad mortal del “uno”. Mientras que abandonarse a él supone renunciar a la palabra y sumirse en el caos, donde ninguna identidad se sostiene.

Entre la seducción y el riesgo de ambas alternativas se debate el Director (autor) de *El público*.

9.

La estructura de un texto se constituye en la tensión, a distintos niveles, de las categorías de semejanza y diferencia. Dicho en los términos de Jakobson, por la concurrencia e interdependencia de los procesos metafórico y metonímico. La metáfora como principio de totalización o síntesis de lo similar y lo disímil; la metonimia como principio dinámico de diferenciación y mutación en el tiempo (Brooks). En los teóricos extremos opuestos de homogeneidad y heterogeneidad cada una por igual toda posibilidad de producción de sentido.

En el terreno de la comunicación –y en particular de la comunicación estética- la incidencia relativa de ambos principios, siempre variable, está condicionada por los patrones culturales que regulan las prácticas de producción y recepción.

El Director de *El público* enfrenta un doble riesgo de fracaso: la inanidad de su mensaje por repetición ritual de lo mismo (“una tragedia manida”, según el Prestidigitador), o bien el cortocircuito que acarrea una novedad sin asideros en las experiencias y expectativas de sus receptores.

La expansión de la identidad de Romeo y Julieta –a que ya hicimos referencia- en series arbitrarias y potencialmente infinitas, como observa L. Fernández Cifuentes (283), conduciría a un vaciamiento semántico equiparable al de los estereotipos contra los que va dirigida.

Por otro lado, la hipertrofia de las tendencias a la homogeneidad y la repetición, puede verse ilustrada, en el plano ficcional, por el espejismo narcisista del Hombre 1, aquél que sucumbe a las trampas de lo “uno”. Contra lo que afirma el Caballo Negro, sostiene no tener “más que un deseo” (47). Se resiste al reconocimiento de su pluralidad: es el único que no pasa tras el biombo revelador. Al final del Cuadro III, creyendo haber llegado a arrancar la última máscara del amado, palpa en el traje vacío de Arlequín un simulacro de su deseo, que le devuelve en eco sus propias palabras.¹⁶ Los dilemas del artista, sin embargo, no se dirimen en un terreno abstracto. Puesto que no existen sistemas de inteligibilidad ni cánones estéticos universales, los umbrales de

¹⁶ El mismo motivo –el otro como proyección solipsista del yo- reaparece en la discusión que mantienen el Muchacho 1 y las Damas, sobre el espectáculo que han presenciado:

percepción de una forma, la densidad y el valor de los significados que se le atribuyan y su consideración como objeto artístico, dependen de las pautas de la “comunidad interpretativa” (Fish) dentro de la que está destinada operar. Dependen, en último término, del asentimiento del público. Y el público, tal como se configura dentro de *El público*, no es único.

Dentro del público que asiste a la representación de *Romeo y Julieta* podemos distinguir tres sectores: la masa anónima que destruye el teatro; el grupo de personajes que comenta la obra en el Cuadro V: los estudiantes, las damas, los muchachos, quienes - aunque no coinciden en su interpretación- en general la aprueban; por último el Prestidigitador, que la critica desde una perspectiva diferente a la de los dos grupos anteriores. Si el primero no es capaz de absorber su novedad, el último cuestiona la elección de “una tragedia manida” en lugar de “un drama original”.

El proceder de la mayoría coincide con el que Ortega y Gasset atribuye al gran público frente al arte de vanguardia en *La deshumanización del arte*: “Donde quiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea” (14) “...pasa a través de ella [la transparencia que es la obra de arte] y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida” (18) “Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte” (42).

Como ilustra el delirio quijotesco, la indiscriminación entre realidad y ficción acarrea consecuencias destructivas para ambos planos. Semejante a Don Quijote ante al retablo de Maese Pedro, el público destruye la ficción, al tomarla por realidad. También de manera análoga a Don Quijote en su aventura típica, intenta imponer a la realidad una norma autoritaria: “la doctrina cuando desata su cabellera puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes” (67).

La confusión entre signos y cosas es la manifestación aberrante, caricaturesca, de una ilusoria literalidad, que no es más que la hipóstasis del sentido convencional (convención estética realista, convención moral conservadora). El público se obstina en la búsqueda de una literalidad que se le sustrae –incluida la literalidad del sexo biológico- y que intenta arrancar de la misma materia. Por eso asesina a los actores y a la “verdadera Julieta” “para ver lo que tenían dentro” (67). Lo cual pone en evidencia la violencia en que se sustenta el sentido ‘inherente’ o ‘propio’, normalmente apoyado en las nociones de origen, autoría, autoridad: “porque la letra era más fuerte que ellos” (67).

Este público es incapaz de percibir la incompatibilidad entre el nuevo mensaje y los códigos aprendidos, el hiato entre el arte y la vida, el signo y la cosa, el signifiante y el significado. No puede seguir al Director en el trayecto

MUCHACHO 1. “[los pies de Julieta] eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre. Pies inventados por un hombre.” (60)

que pretende trazar desde “el ejemplo que, admitido por todos...ocurrió una sola vez”, a “lo que pasa todos los días en las grandes ciudades y en los campos” (74); frustra la esperanza de aquél “de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes” (76). A diferencia de los estudiantes, la masa del público se muestra incapaz de metaforizar.

En el otro extremo del espectro crítico situamos al enigmático Prestidigitador, ante el cual sucumbe el Director al final de la obra. Lorca habría concebido en una primera instancia a este personaje como “el juez”, según sugiere una acotación inicial del Cuadro VI corregida en el manuscrito: “el juez vestido de negro está sentado en una silla” (Millán 181, n.). Tal vez sería el mismo juez que asiste al público asesino en el Cuadro V.

La discusión que entablan el Director y el Prestidigitador en el último cuadro vuelve a hacer presentes los temas de la verdad y de la relación entre la realidad vivida y la creación artística.

El Prestidigitador se jacta de su facilidad para hacer desaparecer cosas o bien transformarlas de manera súbita y total, ocultando el nexo entre el nuevo objeto aparecido y aquél del cual procede:

Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos. (75)

Yo puedo convertir un navegante en una aguja de coser. (76)

Con unos pases mágicos hace desaparecer bajo su capa a la madre de Gonzalo. Aconseja al Director velar el proceso de transformación, esconder “el truco”:

Construyan ustedes un arco de alambre, una cortina, y un árbol de frescas hojas, corran y descorran la cortina a tiempo y nadie se extrañará de que un árbol se convierta en un huevo de serpiente. (74)

Por su parte el Director hace una apasionada defensa de “verdadero drama”, aquel que resultaría de la “destrucción del teatro”, o sea de la supresión de lo ficticio en el arte y en el mundo, por esa vía homologados:

¡Pero eso es mentira! ¡Eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro (75)

Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes. (78)

En esta pretensión de “verdad” como versión sin residuos de lo real, el Director toma el relevo del Hombre 1 (desaparecido) y, como ya se ha señalado, aún desde convicciones opuestas, coincide con el gran público.

percepción de una forma, la densidad y el valor de los significados que se le atribuyan y su consideración como objeto artístico, dependen de las pautas de la “comunidad interpretativa” (Fish) dentro de la que está destinada operar. Dependen, en último término, del asentimiento del público. Y el público, tal como se configura dentro de *El público*, no es único.

Dentro del público que asiste a la representación de *Romeo y Julieta* podemos distinguir tres sectores: la masa anónima que destruye el teatro; el grupo de personajes que comenta la obra en el Cuadro V: los estudiantes, las damas, los muchachos, quienes - aunque no coinciden en su interpretación- en general la aprueban; por último el Prestidigitador, que la critica desde una perspectiva diferente a la de los dos grupos anteriores. Si el primero no es capaz de absorber su novedad, el último cuestiona la elección de “una tragedia manida” en lugar de “un drama original”.

El proceder de la mayoría coincide con el que Ortega y Gasset atribuye al gran público frente al arte de vanguardia en *La deshumanización del arte*: “Donde quiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea” (14) “...pasa a través de ella [la transparencia que es la obra de arte] y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida” (18) “Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte” (42).

Como ilustra el delirio quijotesco, la indiscriminación entre realidad y ficción acarrea consecuencias destructivas para ambos planos. Semejante a Don Quijote ante al retablo de Maese Pedro, el público destruye la ficción, al tomarla por realidad. También de manera análoga a Don Quijote en su aventura típica, intenta imponer a la realidad una norma autoritaria: “la doctrina cuando desata su cabellera puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes” (67).

La confusión entre signos y cosas es la manifestación aberrante, caricaturesca, de una ilusoria literalidad, que no es más que la hipóstasis del sentido convencional (convención estética realista, convención moral conservadora). El público se obstina en la búsqueda de una literalidad que se le sustrae –incluida la literalidad del sexo biológico- y que intenta arrancar de la misma materia. Por eso asesina a los actores y a la “verdadera Julieta” “para ver lo que tenían dentro” (67). Lo cual pone en evidencia la violencia en que se sustenta el sentido ‘inherente’ o ‘propio’, normalmente apoyado en las nociones de origen, autoría, autoridad: “porque la letra era más fuerte que ellos” (67).

Este público es incapaz de percibir la incompatibilidad entre el nuevo mensaje y los códigos aprendidos, el hiato entre el arte y la vida, el signo y la cosa, el signifiante y el significado. No puede seguir al Director en el trayecto

MUCHACHO 1. “[los pies de Julieta] eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre. Pies inventados por un hombre.” (60)

que pretende trazar desde “el ejemplo que, admitido por todos...ocurrió una sola vez”, a “lo que pasa todos los días en las grandes ciudades y en los campos” (74); frustra la esperanza de aquél “de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes” (76). A diferencia de los estudiantes, la masa del público se muestra incapaz de metaforizar.

En el otro extremo del espectro crítico situamos al enigmático Prestidigitador, ante el cual sucumbe el Director al final de la obra. Lorca habría concebido en una primera instancia a este personaje como “el juez”, según sugiere una acotación inicial del Cuadro VI corregida en el manuscrito: “el juez vestido de negro está sentado en una silla” (Millán 181, n.). Tal vez sería el mismo juez que asiste al público asesino en el Cuadro V.

La discusión que entablan el Director y el Prestidigitador en el último cuadro vuelve a hacer presentes los temas de la verdad y de la relación entre la realidad vivida y la creación artística.

El Prestidigitador se jacta de su facilidad para hacer desaparecer cosas o bien transformarlas de manera súbita y total, ocultando el nexo entre el nuevo objeto aparecido y aquél del cual procede:

Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos. (75)

Yo puedo convertir un navegante en una aguja de coser. (76)

Con unos pases mágicos hace desaparecer bajo su capa a la madre de Gonzalo. Aconseja al Director velar el proceso de transformación, esconder “el truco”:

Construyan ustedes un arco de alambre, una cortina, y un árbol de frescas hojas, corran y descorran la cortina a tiempo y nadie se extrañará de que un árbol se convierta en un huevo de serpiente. (74)

Por su parte el Director hace una apasionada defensa de “verdadero drama”, aquel que resultaría de la “destrucción del teatro”, o sea de la supresión de lo ficticio en el arte y en el mundo, por esa vía homologados:

¡Pero eso es mentira! ¡Eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro (75)

Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes. (78)

En esta pretensión de “verdad” como versión sin residuos de lo real, el Director toma el relevo del Hombre I (desaparecido) y, como ya se ha señalado, aún desde convicciones opuestas, coincide con el gran público.

El Prestidigitador rechaza el “teatro bajo la arena” y las fuerzas tenebrosas que desata:

...Pero, ¿qué se puede esperar de una gente que inaugura el teatro bajo la arena? Si abriera usted esta puerta se llenaría esto de mastines, de locos de lluvias, de hojas monstruosas, de ratas de alcantarilla. ¿Quién pensó nunca que se pueden romper todas las puertas de un drama? (77)

Según él, la obra hubiera podido tener éxito “si hubieran empleado “ la flor de Diana”, que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en *Sueño de una noche de verano*” (74). En la obra de Shakespeare, precisamente el recurso a este artificio permite eludir lo monstruoso del deseo (la “flor venenosa” de *El público*) desplazando su poder a una causalidad externa.

En la figura siniestra del Prestidigitador, opuesto a la estética del “compromiso” que sostiene el Director, parece estigmatizarse una concepción del arte como ejercicio lúdico e “intrascendente”, mero despliegue de habilidades técnicas destinadas a seducir o embaucar. No obstante, en sus maniobras ilusionistas puede verse también figurada la discontinuidad de toda transposición simbólica respecto a la experiencia que le da origen; el punto en que la tensión de lo disímil, propia de la metáfora, se resuelve en una nueva entidad unitaria, en que la ficción cobra existencia independiente de lo real. Consecuentemente, reaparecen en las acotaciones de esta escena los motivos de mutilación asociados antes a la figura del Emperador:

A la izquierda una gran cabeza de caballo colocada en el suelo. A la derecha un ojo enorme... (73)

...aparece...una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados. (81)

La facilidad exhibida por el Prestidigitador para transmutar objetos sugiere los recursos técnicos del cine, al que parecen aludir también sus referencias a la “cortina oscura”:

Me parece que usted, hombre de máscara, no recuerda que nosotros usamos la cortina oscura. (73)

Naturalmente, la cortina del prestidigitador presupone un orden en la oscuridad del truco. (73)

Recordemos que García Lorca empieza a escribir *El público* poco después del estreno de *Un perro andaluz*, realizada por Buñuel con la colaboración de Dalí, en la que el escritor se creyó retratado y ridiculizado. Poco antes debió sufrir las críticas negativas de ambos amigos a su *Romancero gitano*¹⁷ y el

¹⁷ Ver cartas de Dalí a Lorca y de Buñuel a Pepin Bello, reproducidas por Gibson, I. 566-569 y 570.

enfriamiento de sus relaciones que otrora fueron íntimas (en especial con Dalí). Buñuel y Dalí, ya embarcados en el surrealismo, tachan la obra lorquiana de tradicionalista, juicio afín al que profiere el Prestidigitador: “una tragedia manida”. La “mano cortada llena de anillos” que menciona este personaje y los guantes que llueven al final del cuadro recuerdan la secuencia de la mano mutilada en *Un perro andaluz* y la famosa imagen de la mano cubierta de hormigas atrapada por una puerta, de la misma película.¹⁸

Debido a sus condiciones materiales específicas, en el cine se hace más patente que en el teatro la distancia que existe entre los distintos factores de la comunicación estética: la que separa al artista (autor, director, actores) del público y la del objeto artístico en relación con ambos y con cualquier referente exterior. En el cine la comunicación queda diferida en el tiempo. El producto está acabado antes de su proyección y la reacción de los espectadores no puede modificarlo ni ser controlada por el artista. En el teatro, en cambio, el drama representado se prolonga en la confrontación de los actores y el público. Mediante el recurso del teatro dentro del teatro, *El público* integra este segundo plano dramático a la ficción. A su vez este se extiende más allá del encuadre físico de la representación, de las puertas que el Director pretende derribar. Así se construye la sinécdoque reversible que hace del teatro un micromundo y del mundo un gran teatro. La contrastación del cine con el teatro resulta apta, pues, para significar dos maneras distintas de concebir la relación de la obra artística con el mundo real.¹⁹

Las artes del Prestidigitador evocan técnicas y principios poético propios de las vanguardias: fragmentarismo, acoplamiento insólito de realidades heterogéneas, primacía de la imagen desprendida de todo correlato empírico, actitud lúdica y despegada de los gustos de la mayoría.

La masa de espectadores y el Prestidigitador representarían así dos opciones estéticas opuestas que se hacen presentes al creador a través del fantasma de dos públicos de exigencias antagónicas.

Entre ambos extremos ubicamos al público minoritario de los estudiantes. Su reacción muestra que el compromiso del arte con la realidad es compatible con la discriminación de ambos planos. Más aún, muestra cómo el arte puede fecundar la vida sólo a partir de la no confusión de ambos:

¹⁸ Además de las imágenes de mutilación, varios términos en el texto de este Cuadro – “astrónomo”, “mastines”, “navajitas”, “nubes largas” – remiten al repertorio de motivos compartidos y comúnmente codificados por estos artistas. Ver A. Sánchez Vidal 1988, en especial, caps. 1 y 2 de la Segunda parte.

¹⁹ “B. Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale a cerrar los ojos: entonces, comienza en la pantalla y en el hombre, la incursión por la noche de la inconsciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a su voluntad, el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad” (L. Buñuel, 185).

ESTUDIANTE 4. La actitud del público ha sido detestable.

ESTUDIANTE 1. Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes de mar, ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende. (66)

Los estudiantes reiteran y expanden el motivo de la identidad múltiple, haciendo eco a los hombres que en el Cuadro I inician la demolición del teatro convencional:

ESTUDIANTE 1. ...Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa esto al público?

ESTUDIANTE 4. Nada. Pero un ave no puede ser un gato, ni una piedra puede ser un golpe de mar.

ESTUDIANTE 2. Es cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana, y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos ateridos... (62)

Lo que equivale a negar la literalidad, a favor de un sentido que sólo toma lugar como permanente sustitución, que habita el significante como huida.

A partir del reconocimiento y aceptación de la ficción como tal, la experiencia estética opera como estímulo liberador que abre, para los Estudiantes 1 y 5, posibilidades inéditas de vinculación amorosa y combinación creativa:

ESTUDIANTE 1. ...¿y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?

ESTUDIANTE 5. Te enamoras.

EST. 1. ¿Y si quiero enamorarme de ti?

EST. 5. (*Arrojándole el zapato*) Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos.

EST. 1. Y lo destruiremos todo. (68)

La destrucción de todo a que se disponen alegremente —a diferencia de los tres Hombres y el Director— lleva así un signo afirmativo.

El zapato sustraído al traje mortuorio de Julieta, convertido por los jóvenes en objeto de juego, indica la potencial proliferación de la obra más allá de sus límites, como simiente que, conducida a terreno propicio, puede germinar en otras creaciones, vitales o artísticas.

Los estudiantes pueden considerarse la imagen dentro de la obra del destinatario ideal, el público del futuro que según el autor sería capaz de comprenderla.

PASIÓN POR LO MODERNO EL ENVÍO ARGENTINO A LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS EN 1889

Las Exposiciones Universales que tuvieron lugar a partir de las últimas décadas del siglo pasado plantearon un modo de concebir y exhibir la cultura *moderna* en el que se imbricaban, de manera inédita, la presentación de la incipiente industria tecnológica, la exhibición a gran escala del arte para el entretenimiento y la representación de las tradiciones nacionales. Estas exposiciones se sucedieron en diversas capitales europeas y posteriormente alrededor del mundo desde 1851, cuando Inglaterra a través de la *Sociedad para el desarrollo de las Artes y la Industria* invitó a todas las naciones a exponer sus productos en el famoso Palacio de Cristal, todo un emblema del imperio, construido por el arquitecto Paxton. Esta exposición marcó el comienzo de tales exhibiciones internacionales a gran escala, en las cuales tomaban forma concreta las ideas del libre cambio, la posibilidad de conquista de nuevos mercados y un acontecimiento propagandístico a la altura de las aspiraciones imperiales, convirtiéndose en lo que los críticos e historiadores han denominado “el festival del capitalismo”. Dentro de su estructura, los productos industriales son exhibidos como obras de arte, dispuestos según estrictas clasificaciones dentro de construcciones dedicadas a exaltar la riqueza y el progreso, que manifestaban por primera vez la combinación entre la ‘vieja’ naturaleza —los árboles, los jardines, los paseos y fuentes— y una ‘nueva’ naturaleza —el hierro, la máquina—; aquello que W. Benjamin denominó una naturaleza fantasmagórica, en la que se confundían la maquinaria y la galería de arte, los armas de guerra y la moda, los negocios y el placer en una experiencia visual fascinante, una impresión ampliada del abigarrado interior burgués.

Recuerdo de mis años de infancia la manera en que las noticias acerca del Palacio de Cristal llegaron hasta Alemania, cómo, en los remotos pueblos provincianos, había imágenes del Palacio colgadas en las paredes de las habitaciones burguesas. Todo lo que habíamos imaginado a partir de los viejos cuentos de hadas sobre princesas de cofres de cristal, reinas y duendes que vivían en moradas de cristal, parecía encarnarse allí (Julius Lessing, citado por Benjamin 202, la traducción es mía).

El programa incluía no solo la mostración de mercaderías sino también propiciaba viajes para los artesanos, campesinos y obreros, conferencias y debates acerca de las implicancias sociales de la industrialización; todo bajo la apariencia de un gran intercambio cultural con fines de mejorar la calidad de los productos manufacturados.¹ Todas las exhibiciones subsiguientes continuaron con este esquema de organización, en el cual cada gobierno anfitrión asumía la responsabilidad organizativa y financiera a través de sus ministerios, pidiendo asistencia a la empresa privada, a asociaciones voluntarias y a los educadores; en 1889 Francia decidió incorporar la vía diplomática para reforzar la convocatoria a los países extranjeros. La clasificación oficial de la exhibición establecida en el catálogo de 1851 -materia prima, maquinaria, invenciones mecánicas, manufacturas, esculturas y artes liberales- tuvo que ser continuamente adaptada y expandida para intentar proveer una forma racional de inclusión de los nuevos productos que iban surgiendo. Entre estas necesarias modificaciones se encuentran las Bellas Artes. La pintura, que había sido excluida de la lista original en la exposición inglesa porque, a diferencia de la escultura, no era un producto como la fotografía, producido por medios mecánicos o sujeto al mejoramiento técnico, fue finalmente aceptada en la exposición de 1855 en Francia. Con respecto a los productos venidos desde la periferia este sistema de clasificación y categorización que imponía la centralidad del imperio se convertía en un modo de producción de lo exótico, una estrategia de importación y exportación de símbolos de identidad, aplicándoles a estas prácticas un sistema de representación “exótica” que transformaba lo colonial en mercancía para consumo imperial.²

¹ Se ha afirmado que las exposiciones internacionales fueron el lugar de nacimiento de la Asociación Internacional de Trabajadores. A la exposición de 1851 en Londres fueron enviadas desde Francia tres delegaciones obreras pero no obtuvieron nada significativo, con el suceder de las exposiciones se incrementaba la vigilancia policial permanente sobre la multitud y se controlaba estrictamente cualquier intención de asamblea proletaria.

² Sobre este punto ver E. Hobsbawn, *La era del Capital* y *La era del Imperio*, y E. Said *Cultura e Imperialismo*. Hobsbawn sostiene la importancia de la mediación que entre el mundo de lo exótico y el imperio pudo establecer la literatura de aquellos escritores —Conrad, Austen, Kipling— que permitieron que lo exótico se incorporara a la experiencia cotidiana. Destaca el papel de estas exposiciones por su contenido ideológico más que documental, en el refuerzo de la división entre lo “civilizado” y lo “primitivo” que manifestaban. Edward Said, difiere en su acercamiento hacia esta supuesta incorporación, bajo la forma del *orientalismo*, o el exotismo de lo otro en la cultura occidental. La invención, representación de Oriente, Africa o el Caribe, es una operación que permite constituir lo propio, en un consenso pro-colonialista. Un cierto aspecto positivo de este exotismo que Hobsbawn rescata —permitir un acercamiento posible a lo otro— es relativizado por el análisis de Said, en donde estos discursos constituyen la política cultural del imperio que disemina representaciones de una identidad cultural, y

La organización de estas exposiciones internacionales dio lugar al trabajo conjunto entre fuerzas convergentes y antagónicas que se vieron convocadas en un contexto singular: funcionarios del gobierno, representantes de la Academia que tradicionalmente ejercían el monopolio sobre las exhibiciones y los salones nacionales, artistas independientes, nuevos y tradicionales aristócratas, periodistas y hombres de letras de diferentes extracciones políticas, críticos de arte y coleccionistas. Los debates entre estos grupos, que antecedían a la toma de decisión acerca del tema y las particularidades que tendría la exposición en el país sede, o definían las características de los envíos de los países participantes, dieron lugar a la actualización del ámbito del arte como un espacio de disputa, otorgándole un estatuto nuevo, sujeto a las condiciones de la nueva realidad social y política. En la concreción de estas Exposiciones, las fuerzas políticas en un sentido amplio —no simplemente el control del gobierno sino la orientación de valores, símbolos e imágenes, el manejo de ciertos intereses y normas— fueron impuestas en el mundo del arte, acelerando un proceso por el cual las instituciones artísticas se *modernizaban*, siguiendo el impulso del sistema económico dominante: el capitalismo, el sistema político: la democracia y la clase dominante: la burguesía. Este trabajo es un primer intento por especificar las condiciones en las cuales en nuestro país este proceso de constitución y modernización de las instituciones artísticas está directamente ligado a la urgencia por definir un patrimonio cultural nacional, a la necesidad de convertir “el orgullo nacional” en una mercancía en exhibición.

La entrada fundamental de una representación argentina en este esquema de exhibición cultural y comercial se produce en la Exposición Universal de 1889 en París con motivo del centenario de la Revolución Francesa, y podemos decir llega a su punto culminante cuando treinta y un años después se convierte en el país anfitrión de una exposición de tal envergadura para los festejos del centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. Este arco está signado por un fin de siglo, pero puede pensarse la continuidad de una transformación que tiene su inicio paradigmático en esta participación, sirviendo como catalizador para el conflicto entre el ámbito de las artes y los procesos políticos que se encuentran en la base de la formación de muchas de las instituciones que hoy asociamos con la construcción de valores culturales y tradiciones durante el proyecto de organización del Estado Nacional. Así como Walter Benjamin intentaba documentar como la fantasmagoría del progreso industrial se entrelazó con el discurso y las formas culturales del siglo XIX y sostenía que la historia puede ser leída en la superficie de los objetos sobrevivientes, tomo como ejemplo de la afirmación anterior el recorrido del *Pabellón Argentino*.

Argentina tuvo su palacio de cristal y fue exhibido como metáfora de la pasión por lo moderno, como símbolo de la seguridad que la incorporación al

luego son institucionalizadas desde ciertas prácticas culturales, como la apropiación que del llamado arte primitivo realizan algunos artistas de la vanguardia.

mundo burgués liberal traería a nuestra periferia y como expresión fiel de su creencia en los poderes míticos del progreso. Esta magnífica estructura desmontable, hecha de hierro, vidrio y mayólicas, pensada en sus comienzos como una construcción puramente utilitaria, transitoria y desmontable, fue el sitio que albergó el envío argentino a la exposición de 1889. Luego de un accidentado camino de vuelta en el que tuvieron que ser arrojadas al mar algunas de sus partes, se decidió su emplazamiento en la plaza San Martín, convirtiéndose en uno de los lugares más peculiares de Buenos Aires; terminados los festejos del Centenario fue consagrado definitivamente sede del Museo Nacional de Bellas Artes, aunque su estructura era difícilmente la adecuada. El deterioro y el descuido en los siguientes veinte años perjudicó parte del patrimonio, y finalmente, con motivo de una modificación de la plaza en 1933, fue desmantelado y sus restos se perdieron al fracasar el intento de ser vendidos como chatarra. La Exposición Universal de 1889 en París es punto de partida de este recorrido.

Esta exposición fue revestida de un significado adicional a los ya descriptos en términos generales: se propiciaba como el testimonio histórico visible del progreso, una enciclopedia del siglo XIX. Dejó marcas permanentes en la ciudad de París —la torre Eiffel, la estructura más emblemática de la muestra, el Grand Palais, la galería que albergaba la mítica sala de máquinas, y el Trocadero parque donde se asentaron los pabellones, como también lo haría más tarde en Buenos Aires. Estas obras marcaron “el triunfo del hierro” y la llegada del modernismo a la arquitectura.

Un hecho indudable es que la piedra, considerada hasta ahora el material fundamental para la construcción, se ha hundido, vaciado por repetición... pero nuestra época puede encarnarse en construcciones que simbolizen sus actividades y sus pesares, sus habilidades y su dinero, en trabajos sólidos y austeros, en cualquier caso, nuevos. Y ese material que aquí se nombra es el hierro. De un plumazo, el mal gusto de los escultores de piedra se ha superado; pero debe ser dicho también, estas construcciones temporarias son maravillosamente adecuadas para el alma de las multitudes que las llenan (Huysmans 75).

Dada la magnitud buscada, el gobierno francés propuso una alianza económica con un comité de banqueros que recaudó dinero vendiendo entradas por adelantado en un sistema de lotería. 32.350.000 tickets fueron vendidos y aunque la solvencia de la exposición estaba asegurada, terminó siendo menos internacional en su participación dada la naturaleza del evento. Inglaterra rechazó la participación, enviando a través de la Sociedad de Artes una comitiva extra-oficial; otros países adoptaron esta medida, dejando un considerable espacio de acción a las iniciativas privadas. Alemania, Suecia, Turquía y Montenegro decidieron no participar. Una serie de huelgas de obreros a comienzos de ese año ocasionaron dudas acerca de la culminación de los trabajos en fecha y despertaron en la prensa una ansiedad aún mayor. Finalmente hubo 34.000

expositores franceses y 6.000 representantes extranjeros entre los que se cuenta a nuestro país. La burguesía porteña quiso tomar su lugar, el *baño lustral* como caracteriza David Viñas a este viaje citando a Adolfo Bioy:

Un día del año 1889 se embarcaron para Europa mis padres con mi hermana Marcelina de 17 años y Augusto, el benjamín de la familia, de tres. Los llevaban diversos motivos: desde luego visitar la exposición universal de París, que atrajo a medio Buenos Aires... (Adolfo Bioy Casares, citado por Viñas 51).

En su carta al presidente de la comisión para la representación argentina en París, Eduardo Olivera, el comisario general del envío argentino -Julio Victorica- describe con sumo detalle el contenido y la disposición del Pabellón Argentino. El diseño y la construcción habían sido encargados por concurso al arquitecto Albert Ballu, que siguió las normas establecidas en este tipo de obra de hierro y vidrio. Los paneles decorativos estaban pintados por Pierre Besnard, y representaban figuras alegóricas, lo mismo que las esculturas de bronce de Louis-Ernest Barrias, de ellas *La Astronomía* y *La Navegación* aún hoy persisten. A juicio del comisario el eclecticismo de estas obras resultado de esa convocatoria pública debió corregirse para acentuar los símbolos nacionales:

Cuando estaba en Buenos Aires no me parecía bien que la comisión aquí se hubiese preocupado tanto de los adornos, pero hoy veo en los demás el mismo empeño y que a todos hemos sobrepasado y me siento orgulloso como argentino que nuestra hermosa patria esté así representada....En las pinturas interiores y en los vidrios se habían olvidado un poco de los colores nacionales, pero esa omisión fue en gran parte salvada... (Julio Victorica, "Carta al presidente de la Comisión Argentina para la Exposición Universal 1889", *La Prensa* 23 de Mayo de 1889)

En el centro del Pabellón bajo la gran cúpula se decidió colocar un mapa de la República hecho en relieve, en el salón bajo de la derecha, se dispusieron productos agrícolas e industriales —cereales, azúcares, vinos, tabacos—, en el salón de la izquierda, una cámara frigorífica perteneciente a la empresa Sansinena en la que se ofrecía gratuitamente al público carne fresca del país, materiales de construcción, algunas máquinas y una exposición de maderas autóctonas. En la parte superior a la derecha, una exposición en vitrinas de minerales del museo de Córdoba, algunos muebles y libros, a la izquierda, lanas y cueros -monturas, sombreros, guantes y talabartería-, un muestrario de plumas, grabados en metal. Este heterogéneo grupo, en parte reunido gracias a colecciones particulares, la iniciativa privada y los préstamos del gobierno, parecía satisfacer en principio la necesidad de exponer cierto exotismo y color local, sin embargo no era suficiente para establecer una real competencia con el resto:

La comisión tenía recelo de que no hubiese con que llenar el pabellón: pero ahora se ha convencido de lo contrario, vamos a llenarlo y bien, a pesar de las

grandes dificultades para la recolección de productos... ¿tendremos sin embargo, los planos de salubridad de Buenos Aires? ¿Vendrán los planos de las obras del puerto? Y el gran mapa/plano de Buenos Aires? ¡Qué bien quedarían en nuestro lindo pabellón estas cosas que revelan la importancia, los recursos y el progreso del país! (*ibidem*)

La inauguración oficial de la muestra se realizó el 6 de Mayo de 1889, pero el Pabellón Argentino esperó hasta el 25 para abrir sus puertas con los festejos del aniversario de su propia revolución. El criterio de selección de la muestra tenía como primordial objetivo desplegar un muestrario de riquezas naturales, la base material del proyecto agro-exportador liberal, y potenciarlas con las recientes importaciones de maquinaria; esto significaba encubrir los huellas del proceso devastador que se había llevado a cabo para lograrlo. En las crónicas de Enrique Ortega, enviado especial del diario *La Prensa* (13 de julio de 1998), se relata el siguiente episodio:

Preguntaba en pulido francés una dama a uno de los empleados del Pabellón Argentino si tenía fotografías de indios salvajes:

—No señora. Hoy puede decirse que ya no los hay en ese estado primitivo. La toldería ha desaparecido y el indio vive en las ciudades...y hasta se distingue por su inteligencia clarísima.

En esos momentos aparece el abijado de don Eduardo Caamaño, que bueno es decir es nieto de Sayhuaque y posee la cabeza más de indio lindo que puede darse. —Aquí tiene usted un indio de real estirpe, descendiente directo del cacique más temido y poderoso.

El muchacho que por cierto es una monada de vivaracho respondió guapamente, previa traducción. La señora lo contempló largo rato con atención y hasta me atrevo a decir que se retiró complacida por ver satisfecha una curiosidad imperiosa que la dominaba. Había visto un indio...pero perfectamente vestido y hablado con más seso y tiesura que un diputado.

El carácter exótico, de rareza inusitada, que se intenta atribuirle a la figura del indio, reducido incluso en un valor documental: la fotografía, forma parte de esta tensión entre la modernidad a la que se aspira y la deliberada construcción de un patrón civilizador que la legitime. La figura del inmigrante, que comienza a ser dominante en la cultura porteña es otro espacio de representación en conflicto dentro de esta construcción, pero aquí el juego de legitimaciones advierte sobre otro aspecto, está en juego el espíritu democrático. El día previo a la inauguración del Pabellón, el 24 de Mayo de 1889, aparece esta crónica de Ortega en *La Prensa*:

Hace alguno días se publicaron por acá docenas de pavadas a propósito de unos pobrecillos ingleses que habían vuelto a Liverpool asustados por los ratones que había en el Hotel de los Inmigrantes en Buenos Aires. En oportunidad me ocupé del incidente sin fundamento. Un telegrama anuncia la gran cantidad de

inmigrantes de Liverpool, y da cuenta de hechos y habla con cifras, demostrando lo poco fundamentado en todo de aquel ataque pasado, hijo de mezquinas pasiones o de cegueras inconcebibles.

Podríamos preguntarnos ahora acerca del reducido margen de representación que las artes plásticas, las grandes rivales de la industria en este esquema, tuvieron en este envío. Sólo participaron de la exposición de pintura, algunos jóvenes artistas que se encontraban becados y estudiando esparcidos por las Academias europeas. Sin embargo esta participación contribuyó a establecer un vínculo inalterable entre estas figuras y el Estado. Eduardo Schiaffino obtiene por *Reposo*, un desnudo femenino dentro de los parámetros de la pintura académica naturalista, una medalla de bronce. A su regreso a Buenos Aires, dos años después, se convertiría en uno de los grandes impulsores de la creación de los salones del Ateneo —una de las primeras instituciones artísticas que a partir de 1893 comenzaron a mostrar y premiar las obras de artistas locales—, dos años más tarde estaría en la comisión fundadora del Museo Nacional de Bellas Artes, del que luego sería su director. Durante la presidencia de Roca, sería el delegado argentino; para organizar una exposición nacional de arte en Saint-Louis, Estados Unidos la primera exposición de arte argentino en el exterior. Durante la presidencia de Figueroa Alcorta formó parte de la organización y del comité de selección de obras para la Exposición de Arte del Centenario.

La descripción a la que hemos llegado nos permite ver claramente cómo la definición de los materiales y contenidos de este envío argentino es un momento decisivo para la selección y recreación de símbolos en los que se ampara la tradición nacional que se intenta exhibir. Sujetos a este modo de circulación como mercancías exóticas y siguiendo el esquema de construcción secreto de los museos, se muestran a resguardo, protegidos de su pasado. Se hace también evidente la urgencia por regular, legitimar esta tradición mediante instituciones nacionales —museos, salones, galerías, institutos, escuelas de arte— que los refuercen y reproduzcan. Esta representación de la fantasmagoría del progreso que se ve alimentada por estas exposiciones, incorpora también la fantasmagoría política que aspira a la construcción de un futuro de armonía de clases y abundancia, por la sola fuerza de la industria y la tecnología, en definitiva sin revolución. La promesa de un futuro radiante, que cifra la grandiosidad del Pabellón Argentino, separa el presente de todos los tiempos y las experiencias pasadas. Reconstruir el recorrido de estos objetos, devolverles parte de su historia, implica la posibilidad de seguir definiendo sus capacidades de representación, la vigencia de su estatuto, y que puedan abrirse nuevas perspectivas en las condiciones actuales del debate entre arte y política.

ALEJANDRA USLENGHI

OBRAS CITADAS

- HUYSMANS, JORIS K. 1988. "Iron" en *The Expanding World of Art 1874-1902*. New Haven, Yale University Press.
- VIÑAS, DAVID. 1982. *Literatura argentina y realidad política*, Bs.As., CEAL.
- BENJAMIN, WALTER. 1993. *Paris. Capital du XIXe siècle*, Les Editions du Cerf, Paris.

RESEÑAS

MARÍA JESÚS LACARRA *Cuento y novela corta en España. I Edad Media*. Prólogo General de Maxime Chevalier. Páginas de Biblioteca Clásica, Biblioteca Clásica, Barcelona, Crítica, 1999. 478 pp.

Para aquilatar el valor de la obra que vamos a reseñar es necesaria una breve consideración inicial sobre el tardío desarrollo que en el ámbito del hispanismo tuvieron los estudios sobre el cuento medieval, entendido éste como género literario específico. En efecto, si exceptuamos la *Antología de cuentos de la literatura universal* de Menéndez Pidal (1953) podemos decir que estos estudios no comienzan sino hasta la década del setenta con la publicación de importantes trabajos, entre los que mencionaremos por su repercusión, la *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de El conde Lucanor* de Daniel Devoto (1972) -cuya primera parte se dedica al género en sí-; anteriormente el pionero *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla* (1949) de J.E.Keller y sus tempranas ediciones de obras de la cuentística medieval (*Libro de los gatos, 1958; Libro de los engaños, 1959; Calila e Dimna, 1967; Libro de los ejemplos por a.b.c., 1967; Barlaam e Josafat, 1979*) y culminando este comienzo, la obra de María Jesús Lacarra quien inició su importante labor con su libro *La cuentística medieval en España: Los orígenes* (1976) que continuó con la edición anotada de las colecciones más representativas de la cuentística de raigambre oriental -*Calila e Dimna* (1984) *Sendeban* (1989), *Disciplina Clericalis* (1980)- y con la publicación de numerosos artículos y ponencias dedicados al estudio del cuento medieval en sus más diversas manifestaciones, entre los que destaco "Hacia un *Thesaurus exemplorum hispanicorum*. (con especial referencia a las aportaciones de la crítica en los últimos diez años) (1985.1995)" (1995-1997) en el que se sientan las bases teóricas que sustentan la obra objeto de mi reseña. La autora tiene pues, un prestigio avalado por años de fructífero trabajo en la materia abordada y en este libro se ofrece al estudioso, por primera vez, una completa visión del desarrollo del cuento en la península, mediante los textos seleccionados y el importante aparato crítico que los acompaña. El texto se inaugura con una presentación del destacado profesor francés Maxime Chevalier.

En 1986, Lacarra publicó un importante antecedente de la obra que hoy nos ocupa, la antología titulada *Cuentos de la Edad Media*, en la que se puede leer un corpus de ochenta y cinco cuentos medievales provenientes textos literarios canónicos (*EL conde Lucanor, Libro de Buen Amor, Arcipreste de Talavera Libro del caballero Zifar*) colecciones orientales de cuentos y sentencias (*Sendeban, Calila, Barlaam e Josafat, Poridat*) ejemplarios para clérigos (*Libro de los gatos, Libro de los ejemplos por a.b.c.*), fabularios (*Isopete*) y obras menos conocidas como receptoras del género, crónicas, espejo de príncipes, tratados sobre la confesión, así como versiones hispánicas de colecciones clásicas como los *Hechos y Dichos memorables* de Valerio Máximo. En

total, se representan veinte repositorios. La nueva antología constituye un complemento y ampliación de la primera, en tanto y en cuanto presenta un mayor número de repositorios -alrededor de treinta y cinco- asimismo un mayor número de cuentos - noventa y dos- pero pese a esta base común, se trata de obras proyectadas con intereses diferentes. La primera, pensada para la colección *Odres Nuevos* se rige por un criterio de difusión, transcribe los cuentos al español actual y presenta un aparato crítico reducido (si bien la *Introducción* presenta un excelente panorama del desarrollo del cuento hispánico). La segunda antología, por el contrario, pensada para lectores especializados, estudiantes e investigadores, reproduce los textos manteniendo la lengua original y ofrece un aparato crítico con una cuantiosa y pormenorizada información y una utilísima variedad de registros. Por lo cual, y este es uno de sus muchos méritos, más allá de la utilidad de presentar una selección de textos, esta obra constituye una verdadera puesta al día sobre los aportes bibliográficos de la crítica especializada. Un inmenso fondo de datos y noticias penetra el aparato de notas e introducciones que acompañan a los textos. Pareciera, pues, que la diferencia informativa entre las dos antologías nos da la medida en que han avanzado los conocimientos sobre el cuento medieval hispánico en menos de dos décadas, pues justo es reconocer que no hubiera sido posible publicar una obra como la que nos ocupa, con el material disponible a la fecha en que apareció la primera antología.

Sumemos a las diferencias cuantitativas en cuanto al número de cuentos compilados y a la complejidad de la información aportada, que la nueva antología organiza de un modo diferente la materia seleccionada. Dejando de lado el orden lineal y cronológico que seguía la anterior, agrupa ahora su materia según afinidades de género o de corrientes literarias, en ocho capítulos de diferente extensión. Acierto indudable de la nueva estructura lo constituye la presentación de la abundante información crítica no masivamente en una *Introducción*, sino distribuida en diferentes secciones encasilladas a manera de caja china: un prólogo general inicial, que ofrece al lector un panorama de las diferentes corrientes cuentísticas desarrolladas en la península durante la Edad Media, un prólogo más específico al comienzo de cada capítulo que ofrece más datos sobre las obras incluidas y justifica su inclusión en un mismo grupo, una introducción precediendo cada obra representada en la antología y, finalmente, otra introducción para cada cuento, precedida por su numeración según el Índice de Tubach y de otros autores, la indicación de tipos, motivos y mención de las versiones análogas que se conocen, cuyo rastreo, cabe destacar, va más allá del ámbito hispánico y del período medieval. Todo ello, sumado a las notas al pie forma un verdadero ensayo sobre el cuento medieval hispánico. Una de las ventajas de esta estructura de caja china, es la facilidad con que permite que el lector acceda cómodamente solo al área de su particular interés. La estructuración tiene también una utilidad didáctica, pues lleva la atención del lector no solo al cuento sino también a la obra- marco en la que se encuentra insertado remarcándose así una de las características del cuento medieval, su inserción y dependencia de un contexto que lo genera y justifica.

El prólogo cumple una función informativa introductoria trazando, como dije, los lineamientos de las cuatro corrientes narrativas que sustentaron el cuento medieval hispánico: la cuentística oriental, la *exemplaria* homilética, el cuento folclórico y el *exemplum* clásico. Sobre la primera, la autora ya se ha referido abundantemente en obras anteriores señalando las características de las obras orientales traducidas al castellano en el siglo XIII y su aporte, especialmente estructural, a la narrativa occidental. Las mayores novedades se registran en el análisis de las restantes corrientes narrativas,

más recientemente estudiadas por la crítica. Aunque no es posible una enunciación completa de todas ellas, intentaremos al menos una referencia a los puntos que juzgamos importantes para todos aquellos que se interesan en el cuento medieval. En su análisis del desarrollo de la *exemplaria* homilética, que ingresa y adapta inteligentemente para el ámbito hispánico los avances logrados en Francia en los últimos décadas en el estudio de los sermones y del *exemplum*, la autora aborda esta forma desde distintos ángulos, desde la clase de textos en que se insertaba –sermones de los clérigos, ejemplarios y obras didácticas de diferentes finalidades, como viridarios y tratados sobre la confesión– hasta su empleo retórico como forma de la *dilatatio* y, la no menos importante cuestión de la historia de su aceptación y rechazo por parte de las autoridades eclesiásticas. En cuanto a la producción específicamente española señala la autora la falta de colecciones importantes como las que conservan Francia e Inglaterra y la posibilidad de que hayan existido otros textos perdidos para nosotros, es decir, el mismo problema ya señalado en relación a otros géneros de la literatura hispánica. (Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana*, 1995). En su tercer apartado dedicado al análisis del cuento folclórico, la autora, más que detenerse en los rasgos que lo caracterizan como tipo, se ocupa de señalar las dificultades que presenta para su conocimiento este género, oral, hoy solo accesible por las huellas dejadas en obras escritas, lo cual implica un inevitable proceso de transformación que conduce a que los lectores no tengamos acceso a la forma primigenia. La escritura implica pues, a un tiempo, su salvación y su transformación. Otra problema señalado es la dificultad para distinguir entre un cuento oral, recogido por un autor culto y un cuento originalmente escrito, que se populariza y pasa a integrar la tradición oral. Finalmente, proyectándose hacia una problemática más amplia, la autora aprovecha la probada convivencia de relatos folclóricos y eruditos en un mismo texto, como argumento para contradecir la tesis bajtiniana de la tajante separación entre cultura popular y culta durante la Edad Media. En el último apartado del prólogo, dedicado al ejemplo antiguo, Lacarra destaca nuevamente el fluido trasvase de relatos entre una y otra corriente cuentística al señalar que los *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo –colección de origen laico y fuente principal de la raigambre clásica– fue difundida especialmente por religiosos franciscanos y que recurrían a estos ejemplos clásicos, tanto los autores de los espejos de príncipes –obras de interés secular– como los clérigos, autores de tratados moralizantes y ejemplarios. Muy finamente, la autora distingue una primera etapa en la que se difunden relatos aislados de Valerio Máximo, de una segunda etapa más tardía en la que se lleva a cabo la difusión completa de su obra mediante las traducciones que de los *Facta* llevaron a cabo paralelamente Juan Alfonso de Zamora y Hugo de Urriés. En este mismo apartado de la corriente clásica se incluye el análisis de la difusión de las fábulas esópicas, caracterizada, como la de Valerio Máximo, por la recepción previa de historias individuales y la aparición más tardía del corpus fabulístico completo, que se concreta con la edición del *Esopete* de 1489. En las conclusiones que dan fin al prólogo, la autora destaca como rasgo propio del cuento español medieval su carácter didáctico (p.40) atenuando, no obstante tal aseveración, al admitir de que tal hegemonía muy posiblemente se deba al hecho de que solo hubo interés en conservar por escrito este tipo de relatos. Apunta luego a un proceso de cambio en el que destaca la desacralización llevada a cabo por Don Juan Manuel (a la que debiera agregarse la del *Zifar*) y los cambios operados en el S.XV signados por distintos referentes, como la aparición de la imprenta, la influencia de una nueva modalidad narrativa llegada de Italia, la instauración del placer de contar, liberado

de toda preocupación ejemplarizante (p.41) y un aún incipiente e inadecuado empleo de la palabra *novella* por parte de los impresores.

En cuanto a los cuentos que se incluyen, si bien necesariamente los contextos enmarcadores son los mismos, se renueva el repertorio de relatos y el número de historias que de cada obra se incluyen. Así, los nueve *ejemplos* que representaban a *El conde Lucanor*, se han reducido a solamente cuatro; y a su vez, dos de ello, son relatos que no aparecían entre los once de la anterior antología. Muy acertadamente se incluye el *ejemplo* “El zapatero y el trovador”, que no forma parte los que Patronio relata a Lucanor, los más leídos, sino que se inserta en el Prólogo General que encabeza las obras de Don Juan Manuel. Del mismo modo, los cinco cuentos que representaban al *Libro de Buen Amor* se reducen a tres, incluyéndose entre ellos uno nuevo, “La disputa de los griegos y los romanos”, que pertenece al exordio del libro y los seis cuentos del *Zifar* y del *Esopete* se reducen a cuatro, renovándose simultáneamente el repertorio. De este modo cumple la autora con su explícito criterio de privilegiar la edición de cuentos menos difundidos y conocidos por los estudiosos y lectores. Siguiendo su criterio, en el comentario de su obra seleccionamos su tratamiento de temas menos conocidos y vamos dando muestras de sus diversos enfoques.

Los ocho capítulos, que como dije comprenden los cuentos y el aparato crítico, se presentan en el siguiente orden. El primero de ellos, titulado “Cuentística de origen oriental” comprende cuentos procedentes de obras de carácter sapiencial traducidas del árabe al español en el siglo XIII y sus versiones más tardías del siglo XV derivadas de versiones latinas. El capítulo segundo, “Los ejemplos en la educación de príncipes y nobles: de la huella eclesiástica a los hechos de los romanos”, toma como criterio de agrupación el género literario. Por esta razón, el contenido de su Introducción al capítulo se centra en el desarrollo del género “espejo de príncipes” en sus diferentes vertientes: la eclesiástica y la anglosajona: *Castigos de Sancho IV* (en sus dos versiones la breve y la extensa) y las versiones romanceadas de Valerio Máximo (la de Gil de Zamora y la de Urriés) son las obras representativas del género y también de la convergencia dentro de una misma obra, de relatos procedentes de diversas corrientes literarias. La autora nos informa que para la versión breve, conservada en varios manuscritos, se cuenta con la edición de Agapito Rey (1952) basada en el manuscrito E, transcrito recientemente por Zemke (1992 y ADMYTE), y con la transcripción del manuscrito B, de M. Bailey (1992 y ADMYTE). Para la versión ampliada, por el contrario, se depende todavía de la poco rigurosa edición de Gayangos. En cuanto a la versión castellana de los *Facta* de Valerio Máximo, a la que ya me referí al comentar el Prólogo, su presentación en esta antología, servirá sin duda, para despertar mayor interés en una obra que fue inagotable fuente de *exempla* para los autores españoles de los siglos XIV y XV y que sin embargo, como señala una de sus recientes estudiosas, Gemma Avenzoza, recibió poca atención por parte de los medievalistas. Los capítulos tercero y cuarto, incluyen solamente una obra: *El conde Lucanor* y el *Zifar*, respectivamente. Por sus similitudes, podrían, sin embargo integrarse en un capítulo. La autora, al aislarlos, probablemente intentó destacar su importancia. Sin embargo, en el capítulo cuarto, agrupa cuatro grandes obras literarias, *Libro de Apolonio*, *Libro de Alexandre*, *Libro de Buen Amor* y el *Rimado de palacio*, como exponentes del cuento escrito en verso y sugiriendo, mediante su título: “De los primeros cuentos en verso a la maestría de Juan Ruiz”, una evolución, que, sin embargo no se analiza. Por otra parte, no se presenta un tratamiento especial para el “cuento en verso” dentro del panorama general. El sexto capítulo es el más extenso de la antología

por el número de obras consideradas, y el número de cuentos incluidos en él, que suman un total de veintisiete. Se entiende que así sea, ya que el *exemplum* eclesiástico, en general sumamente breve y de menor elaboración artística que el cuento literario, fue la forma narrativa breve más prolífica en la Edad Media. A los relatos de los ejemplarios conocidos, *Libro de los Gatos*, *Exemplos por a. b. c.*, *Espéculo de los legos*, y *Arcipreste de Talavera*, ya publicados en la anterior antología, se le agregan ahora *exempla* provenientes de sermones y tratados moralizantes, libros de confesiones, es decir, todo un material, novedoso, prácticamente inédito o de difícil acceso, que constituye uno de los muchos aportes editoriales de esta obra. El capítulo séptimo, “*Exemplum* histórico: crónicas, biografías caballerescas y libros de linajes”, representa un importante sector de la cuentística medieval que no estaba incluido en la vieja antología. Comprende anécdotas extraídas de obras históricas de diferente modalidad como la *Primera Crónica general de España*, *El Victorial*, los *Libros de Bienandanzas e fortunas*, y el *Valerio de las estorias escolásticas de España*, de los que se extrae un total de once *exempla*. Muy acertadamente la Introducción de este capítulo explica las borrosas fronteras que separan la narrativa breve y la histórica durante el período medieval y la necesidad de “un amplio estudio que abordara la contaminación y los procesos de ósmosis entre los géneros literarios de la Edad Media” (p. 327). El capítulo octavo, “La recepción y adaptación de la fabulística clásica: *El Esopete*”, está dedicado exclusivamente a esta colección de la que se extraen cuatro fábulas. La aparición del corpus fabulístico en lengua castellana a finales del siglo XV, paralelo a la llegada de la imprenta, es también estudio de reciente data. Lacarra utiliza uno de los cuatro incunables conservados, *El Esopete ystoriado*, editado por Victoria A. Burrus y Harriet Goldberg (1994) que ha cotejado con los impresos de Zaragoza, (Juan Hurus, 1489) y Burgos (Fadrique de Basilea, 1496). Finalmente, el capítulo noveno y último de la antología: “La recepción de la ‘novella europea’”, presenta tres historias procedentes de *La confesión del amante* de Gower, “La historia de Florente” (único relato sobre el tema que aparecía en la anterior antología), “Las tres preguntas del rey” y “La cabalgata del amor”; y agrega dos nuevos repositorios, *Castigos y doctrina*, (editado por Knust, 1878 y más recientemente Connie L. Scarborough, 1994) obra poco conocida por la crítica y sin embargo muy importante por ser, por lo que sabemos, una de las pocas manifestaciones de la literatura de consejos dedicada a las mujeres que se ha conservado en España. De esta colección se extrae el bellissimo cuento “Griselda” que inmortalizaron Boccaccio, Petrarca y Chaucer en diferentes versiones. En la Introducción al cuento, Lacarra nos informa sobre las diversas versiones de la historia de la paciente esposa que circularon por la península y así mismo sobre su pervivencia en recreaciones del siglo de oro, entre ellas, una comedia de Lope de Vega. La tercera fuente de relatos del capítulo noveno es el *Decameron* de Boccaccio del que aparecen tres cuentos, “El corazón comido”, “El hortelano en el convento” y “Los amores de Geronimo y Silvestra” (relacionada con la historia de los amantes de Teruel que inspiró tantas obras de la literatura española). Para referirse a la difusión de Boccaccio en España Lacarra acude al viejo trabajo de Farinelli, aún vigente, y a los de Burland (1905), Arce (1978) y Blanco Giménez (1978). Su bibliografía evidencia la ausencia de trabajos más recientes sobre el tema, si bien anuncia una tesis en elaboración sobre una versión incompleta del *Decamerón romanceado*, que parece haber pertenecido a la reina Isabel la Católica.

El volumen se completa con las *Notas Críticas*, en las que se da cuenta de las ediciones y manuscritos empleados para la edición de los cuentos, pero remitiendo para

los datos de las ediciones, a la *Bibliografía* ordenada alfabéticamente, que aparece al final (pp.435-472). Procedimiento que no resulta muy cómodo ni claro. Creo que se ganaría en tiempo y claridad si al pie de cada cuento, se dieran los datos bibliográficos sobre las ediciones y manuscritos utilizados. En la lectura de las *Notas Críticas* se evidencia que muchos de los relatos se editan por primera vez y que la editora ha sido meticulosa en la consulta de ediciones y manuscritos existentes. A continuación de las *Notas* se ubica un *Index exemplorum*, que sigue la numeración de Tubach y un *Índice* de tipos folclóricos, según la clasificación de Aarne-Thompson (1928) que resultarán de gran utilidad para el estudioso interesado en determinar la tipología o en realizar una confrontación de versiones análogas.

Pocas objeciones pueden hacerse a este libro que presenta un caudal informativo tan rico y actualizado y un ordenamiento sistemático de una materia tan vasta, y en parte todavía sin editar o en ediciones obsoletas o de difícil acceso, o bien en textos aún no descubiertos. Seguramente este libro suscitará un enorme interés entre los estudiosos de la literatura española, no solo de la medieval, pues como se ha visto, la autora registra en varias oportunidades la recreación de cuentos llevada a cabo por autores de épocas posteriores. Lope, entre ellos, a los que pueden sumarse otros ejemplos, como el “El brujo postergado” de Borges, que como es sabido, recrea un cuento de Don Juan Manuel. Solamente extrañamos, en el capítulo dedicado a cuentos en verso, la ausencia de los “milagros” de Berceo, tanto de los insertados en sus *Vidas de Santos* como de sus más conocidos *Milagros de María*; sobre todo, cuando se incluye un “milagro” tomado del *Rimado de palacio* de Pero López de Ayala, menos representativo en este sentido, que Berceo. Las *Cantigas* Alfonso X el Sabio, también ausentes, se comprende, porque no están escritas en castellano. Y por otro lado, nos parece también que en un trazado panorámico del desarrollo del cuento hispánico - en el que como señalamos, la autora ha marcado el proceso de desacralización del cuento (S:XIV) y la aparición de una tendencia narrativa liberada de la preocupación didáctica (S:XV)- el genial *Libro de Buen Amor* debiera ser destacado, más que como la culminación del relato en verso, por el empleo burlesco, paródico e irónico de los *exempla* en una modalidad que lo diferencia del didactismo serio del cuento medieval hispánico, aunque en él esté enraizado. Y una última objeción, para la Editorial. Sería muy deseable que este libro apareciera, en futuras ediciones, en dos volúmenes que permitieran el empleo de una letra de mayor tamaño y espacios más amplios, que harían más placentera la lectura sin destruir la vista de sus fieles lectores.

Para concluir, la obra que venimos denominando “antología” es en realidad una enciclopedia del cuento medieval en España, que nos permite vislumbrar a través de una excelente selección de textos, la riqueza y variedad del corpus cuentístico medieval y acceder a través de los sólidos conocimientos y la ordenada y clara exposición de la autora, a un corpus crítico actualizado que muestra cuánto se trabajado en los últimos años sobre este tema y también cuánto resta aún por hacer. Puede afirmarse que estamos ante la obra más completa e informativa que poseemos actualmente sobre el desarrollo del cuento medieval en España, y como tal, será apreciada por estudiantes e investigadores así como por la eficiencia y placer con que nos acerca al estudio del cuento medieval.

GRACIELA ROSSAROLI DE BREVEDAN

JUKKA HAVU. *La constitución temporal del sintagma verbal en el español moderno*. Helsinki, Anales de la Academia Scientiarum Fennica, Humaniora 292, 1998. 363 pp.

La hipótesis que sirve como punto de partida al presente trabajo de Jukka Havu (fruto de varios años de investigación y docencia en la Universidad de Helsinki y en la Escuela Superior de Ciencias Económicas y empresariales de la misma ciudad) consiste en la consideración del sistema verbal del español como una estructura compleja, cuyos componentes se articulan en diferentes niveles según un principio jerárquico.

En el capítulo 1 de la parte introductoria, Havu delimita de manera cuidadosa el tema en el que se centrará su estudio, explicando qué entiende por 'La constitución temporal del sintagma verbal en el español moderno'. El término 'constitución' implica un tratamiento composicional del sintagma verbal; desde este punto de vista, la imagen temporal definitiva que emerge en una oración concreta es el resultado de la interacción de muchos factores, cuyas relaciones recíprocas deben estudiarse para comprender los mecanismos que rigen la compatibilidad y la aplicabilidad de los diferentes elementos gramaticales a la hora de expresar verbalmente una situación real o conjetural localizada en el tiempo. La composicionalidad se estructura en un esquema jerárquico. El propósito del autor es estudiar los diferentes niveles de esta jerarquía y destacar los aspectos centrales de cada nivel a fin de poder establecer cómo se influyen y condicionan mutuamente. El término 'temporal' asume en este contexto dos significados:

- a) cada situación (evento o estado) tiene su propia estructura temporal interna;
- b) cada situación ha de poder localizarse en el tiempo (cap.2), ya sea real (es decir, localizable en el tiempo de acuerdo con criterios objetivos) o conjetural (futura, localizable fuera del tiempo real). Según Havu, el instante o período de enfoque desde el que se visualiza una situación (y, por ende, se la localiza en el tiempo) se denomina PPT ('punto de perspectiva temporal').¹

En este sentido amplio lo 'temporal' incluye también lo 'aspectual'. Havu entiende como 'aspecto' la categoría que se refiere a la visualización de una situación desde un enfoque interno (INT) o externo (EXT) a la situación (cap.4). Luego de pasar revista a algunos de los modelos teóricos que se han introducido en los últimos cincuenta años para identificar los instrumentos de análisis temporal de las lenguas naturales (Reichenbach -1947-, Rojo -1974; 1976; 1990-, Comrie-1985- y Bertinetto -1986-), Havu propone diferenciar (siguiendo a Bertinetto) 'Tiempo verbal' (como categoría lingüística) de 'tiempo' (como categoría no lingüística). En este modelo, los Tiempos verbales son aquellas formas verbales que se manifiestan exclusivamente en la categoría oracional, lo que trae importantes consecuencias para el análisis de las formas que en la tradición gramatical se han catalogado como 'tiempos compuestos'.² Así, los tiempos verbales del español serían:

¹ Havu también considera como instrumento de análisis temporal al OT ('origen temporal'), centro deictico de una situación discursiva, que en la situación comunicativa oral generalmente coincide con el momento del habla, pero que en el caso de textos literarios, chistes, cuentos, etc., es normal que no esté explícitamente localizado. El OT sería, según el autor, una entidad parecida al 'origen' de Rojo (1991:26) y al 'punto temporal cero' de Lyons (1977:278) y Declerck (1991: 14-16).

² Formas como *hube hablado*, *habré hablado* y *habría hablado* no son consideradas por Havu como Tiempos verbales independientes, sino como actualizaciones de la perífrasis

*Tiempos simples: presente (*hablo*), pretérito (*hablé*), imperfecto (*hablaba*), futuro (*hablaré*), condicional (*hablaría*).

*Tiempos compuestos: perfecto compuesto (*he hablado*), pluscuamperfecto (*había hablado*), pasado reciente actual (*acabo de hablar*), pasado reciente inactual (*acababa de hablar*), futuro actual (*voy a hablar*), futuro inactual (*iba a hablar*).

Como puede observarse, Havu no tiene en cuenta el 'modo' verbal (entendido como categoría expresada en la morfología verbal –Palmer, 1986:21; Aho, 1994:68-70-) ni la 'modalidad' (o gramaticalización de la subjetividad del hablante –Palmer, 1986: 16-) al realizar su clasificación de los tiempos verbales. Según el autor finés, la distinción entre nociones como 'modo' y 'modalidad' no es una herramienta idónea para los objetivos de su trabajo. Havu prefiere la noción de 'conjetural' por sobre la de 'modal'. Propone así reemplazar la anterior distinción por la de 'real' versus 'conjetural', que sí sería pertinente al momento de analizar ciertos usos de los tiempos verbales y de las perífrasis aspectuales.

Aunque el estudio se concentra en los instrumentos gramaticales operativos dentro del núcleo verbal (NV), el autor ha incluido algunas categorías y elementos gramaticales, ajenos al NV propiamente dicho, pero esenciales para comprender su funcionamiento, en tanto condicionan la aplicabilidad de varias categorías verbales y configuran en los diferentes niveles la aparición de la imagen temporal definitiva ofrecida por un sintagma verbal. Dichas categorías son los complementos adverbiales temporales y las oraciones subordinadas de tiempo (cap. 5)

De acuerdo con Havu, es posible identificar y delimitar los elementos constitutivos de los distintos niveles de forma que se puedan considerar como unidades independientes cuya superposición produce la imagen temporal definitiva, más compleja a medida que se sube en la jerarquía constitutiva. La 'constitución temporal' (sistema jerárquico presente en toda oración concreta), engloba todos aquellos mecanismos temporales y aspectuales que o bien contribuyen a situar una situación en el tiempo (caracterizando su carácter temporal interno) o bien permiten situar en el tiempo el enfoque desde el que es visualizada una situación.

La estructura básica de la constitución temporal, que es analizada por Havu en los capítulos 5, 6, 7, 8 y 9 (partes II a V), consta de tres niveles estructurados en tres principales categorías:³

(i) categorías lexemáticas y sintagmáticas (cap.6). Operan ya a nivel de las proposiciones nucleares. Son categorías de semántica léxica y se refieren a las propiedades accionales de los lexemas de base y, sobre todo, de los sintagmas verbales.

Ejemplo.: <Pepe, escribir, una carta>

aspectual *haber* + participio. Algunas de dichas formas, como el tradicionalmente llamado futuro perfecto, tienen una frecuencia muy baja. El autor cita el estudio de Moreno de Alba (1978), en el que se establece que la frecuencia del 'futuro perfecto' es de 0,03%. Por otra parte, Havu incluye formas como *acabo de hablar*, *acababa de hablar*, *voy a hablar* e *iba a hablar* dentro de los tiempos verbales (pasado reciente actual, pasado reciente inactual, futuro actual y futuro inactual, respectivamente), al no poder reducirlas a construcciones de aspectualidad perifrástica (cap. 4).

³ Cada nivel de la 'constitución temporal', salvo el primero, presupone uno o más niveles anteriores.

- . Primer nivel: raíz verbal (*escrib-*).
- . Segundo nivel: lexema de base derivado de la raíz verbal y lexemas derivados del lexema de base.
- . Tercer nivel: sintagma verbal de base (y complementos pertinentes al lexema de base o a los derivados).

(ii) categorías de perifrasticidad aspectual (caps. 7 y 8). Son categorías de semántica gramatical; se componen de aquellos elementos morfológicos que a nivel de las proposiciones nucleares modifican el carácter accional del lexema de base (*estar* + gerundio, etc.) o sitúan el punto de perspectiva temporal en el enfoque EXT (*haber* + participio, etc.), contribuyendo a formar las proposiciones nucleares de aspectualidad. Ejemplos: <Pepe, estar escribiendo, una carta>, <Pepe, haber escrito, una carta>

- . Cuarto nivel: aspectualidad fasal (perífrasis ingresivas y egresivas: *empezar a* + infinitivo, *dejar de* + infinitivo, etc.).
- . Quinto nivel: aspectualidad progresiva (*estar* / *ir* + gerundio, etc.).
- . Sexto nivel: aspectualidad resultativa, prospectiva y habitual (*haber* + participio, *ir a* + infinitivo, *soler* + infinitivo, etc.).

(iii) categoría oracional (cap.9). Conjunto de mecanismos que permiten la ‘puesta en oración’ de las proposiciones nucleares y por ende la creación de enunciados concretos. Ejemplos.: *Pepe escribe una carta, Pepe escribía una carta, Pepe estuvo escribiendo una carta, Pepe había escrito una carta, etc.*

- . Séptimo nivel: temporalidad y aspecto gramaticales (acompañados de las referencias -temporales o discursivas).

El autor, si bien manifiesta haber optado por concentrarse en aquellas categorías cuyas funciones y cuyo lugar dentro del sistema del español han recibido relativamente poca atención por parte de los lingüistas, reconoce varios problemas que se plantearon en la recolección del corpus :

a) ha habido áreas muy concretas (ciertos usos del imperfecto, del pasado reciente y del perfecto compuesto) en las que se han presentado notables divergencias de opinión entre los informantes nativos en lo referente a la gramaticalidad de los ejemplos que constituyen la base de su argumentación.⁴

b) el corpus de textos a los que se ha recurrido no ha sido lo suficientemente extenso. Respecto de esto último, Havu aduce que los corpus de texto no sirven para buscar ejemplos incorrectos, dado que para describir el uso de una construcción gramatical es preciso establecer las limitaciones que tiene su aplicabilidad.⁵

A pesar de que el estudio, como admite el propio Havu, no pretende ser una investigación de lingüística comparada, en algunos contextos se ha descrito la manera en que determinados conceptos aspectuales, accionales o temporales se manifiestan en

⁴ El autor manifiesta ser consciente de que algunos de los ejemplos citados (como *acabo de verle esta mañana a las diez*) pueden ir contra la gramática normativa, a la que, sin embargo, considera más como un concepto pedagógico que como una herramienta de análisis.

⁵ Havu no descarta la posibilidad de que algunos de los ejemplos considerados como agramaticales puedan llegar a encontrarse en algún texto. En caso de que ello se produzca, acepta que servirá para “modificar parte del análisis” expuesto (pág. 16).

otras lenguas (principalmente en finés, cuya estructura difiere considerablemente de la del español), lo que enriquece notablemente la descripción del modelo presentado, más aún si se tiene en cuenta que los numerosos factores que intervienen en la estructura fundamental del sintagma español lo hacen (como afirma el autor en su conclusión), *mutatis mutandis*, en toda lengua humana.

ANA M. J. PACAGNINI

Universidad de Buenos Aires

MARQUÉS DE SANTILLANA. *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*. Ed. de Régula Rohland de Langbehn. Barcelona, Crítica, 1997, C + 436 páginas.

Afortunadamente, el campo editorial ha resultado fértil para las ediciones de las obras del Marqués de Santillana. A las últimas disponibles realizadas por Gómez Moreno y Kerkhof (Planeta, 1988), Pérez Priego (Alhambra, 1983-1991) o la más reciente del Cancionero del Marqués de Santillana (Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca), editado por P.M. Cátedra y Coca Senande en 1991, viene a sumarse la edición que nos ocupa, la cual resume el trabajo de muchos años de estudio y dedicación al tema de Santillana por parte de su editora, la Dra. Régula Rohland de Langbehn.

Tal como ella misma se ocupa de puntualizar, no es su intención realizar una nueva edición crítica de los textos. Su propuesta consiste en revisar las ediciones críticas existentes, para luego editar la versión más fiel enriqueciendo considerablemente el aparato de notas. De esta forma cumple con la finalidad de esta valiosa colección de la editorial Crítica, caracterizada por la edición de textos clásicos, los que, acompañados por exhaustivos aparatos de notas que funcionan como síntesis compiladora de estudios previos, se convierten en excelentes ediciones de difusión.

Si bien se trata de una selección de las obras (algo menos de la mitad), contiene las grandes obras históricas y amorosas: la *Defunción de don Enrique de Villena*, la *Comedieta de Ponza*, el *Triunphete de Amor*, el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados*, todos los sonetos, las ocho serranillas que el Marqués escribió sin intervención de otros poetas, algunos decires cortos, canciones y obras pertenecientes a otros géneros menores. También presenta el *Prohemio e carta dirigida al Condestable de Portugal*, un intercambio de poemas laudatorios con su sobrino Gómez Manrique y un juego de preguntas y respuestas entre el autor y Juan de Mena. Como único poema extenso de tema moral se ha incluido el *Doctrinal de Privados*, una de las últimas obras del Marqués. Para la edición del texto se ha tomado como base, siguiendo el criterio más aceptado hasta el momento, el manuscrito SA8 (en su versión facsimilar de 1991), completando, en los casos que así lo requirieron con MN8 a través de las ediciones críticas. Subsidiariamente, han sido consultados los manuscritos SA8 y MN8 *in situ*, las transcripciones de Coca Senande (1991) y la transcripción de TO₁ debida a Pérez López (1989).

El prólogo a la edición se divide en cuatro partes: 1) semblanza literaria de Íñigo López de Mendoza, 2) el autor y la cultura de su tiempo, 3) historia de los textos y 4) criterios de la presente edición.

Podría decirse que también en esta introducción hay una tarea de recopilación, síntesis, elaboración y comentario del material crítico. Se destacan por su agudeza los subcapítulos dedicados a las relaciones literarias y a la conciencia poética y lingüística de Santillana. Régula Rohland ha sabido reunir convenientemente materiales que permiten una reconstrucción del contexto por un lado, y por otro, un análisis de la obra del marqués en su conjunto, más allá de las particularidades de cada obra. De este modo, se distingue de las ediciones de Pérez Priego (1983-1991) y de Gómez Moreno-Kerkhof (1988), más preocupadas por la tradición textual y por el análisis pormenorizado de cada texto.

Toda Introducción o Estudio preliminar a una obra es auspicioso en tanto ofrece un panorama completo y exhaustivo del tema a estudiar, y mucho más cuando divulga aspectos poco tratados por la crítica que se convierten pronto en canteras explotables para los investigadores. Según la editora, faltan, fundamentalmente, estudios profundos sobre los aspectos lingüísticos de la obra de Santillana. La recurrencia del vocabulario en el caso de las palabras más tradicionales —además de un trabajo en conjunto de su vocabulario—, la influencia de las fuentes antiguas (considera que los artículos existentes resultan incompletos), la tendencia a componer una parte de sus poemas en números redondos y la utilización de expresiones aún no aclaradas por los comentaristas son, entre otros, algunos de los temas que exigen rápida dedicación.

En la Introducción, Régula Rohland ha encarado un relevamiento crítico de la bibliografía existente, en donde son tan frecuentes la discrepancia como el halago. Esta valoración o disenso hacia las opiniones de otros estudiosos o colegas vigoriza su trabajo académico y demuestra que no se ha limitado a sintetizar o reproducir lo dicho sino que lo ha transformado en un trabajo original de interpretación y debate. Sin embargo, un capítulo aparte merece el enfrentamiento con la obra crítica de María Rosa Lida. En sucesivas menciones, se refiere a sus aseveraciones sobre Santillana como negativas, anacrónicas y prejuiciosas. Esta caracterización, si bien para algún dicho de María Rosa Lida puede parecer justificada, nos parece excesiva, siendo que estudiosos de distintas generaciones han valorado sus numerosas intuiciones o callado sus defectos. No olvidemos que parte de sus trabajos respondían a enfrentamientos teóricos con otros colegas que acabaron perdiendo vigencia por investigaciones posteriores pero que, de todas maneras, nos quedan como modelo de ejercicio filológico.

Hemos señalado que la presente edición no es una edición crítica en el sentido lachmaniano. Sin embargo, en la introducción no dejan de abordarse problemas ecdóticos que luego serán retomados en el aparato de variantes; se incluye el *stemma* simplificado que Kerkhof elaboró para la *Comedieta*, en el cual se introduce un pequeño cambio al hacer una subdivisión de los troncos mayores en á y â según se hayan incorporado mayor o menor número de variantes de autor.

En cuanto al aparato de variantes, ha sido confeccionado tomando en cuenta las que contienen las ediciones consultadas, dando cuenta solo de aquellas que aclaran problemas específicos. Si bien este procedimiento puede parecer ecléctico o hasta riesgoso, también es cierto que no aparece como una mera transcripción sino que denota un trabajo de selección y reflexión por parte de la editora que se traduce en discusiones con los editores precedentes y en el pedido de revisión de los códices o manuscritos para aclarar pasajes problemáticos.

Por todo lo expuesto, y pese a ser una edición de difusión más que un material para especialistas, se convierte en más que eso al introducirnos en las discusiones eruditas entre investigadores por medio de las notas al texto y del estudio introductorio,

así como al poner a nuestro alcance las principales variantes textuales en el aparato destinado a tal fin.

La edición se completa con los ya mencionados aparatos críticos y de variantes, las notas complementarias, índices de notas y de primeros versos y una abundante bibliografía de alrededor de cuatrocientas entradas. Sin embargo, a pesar de lo frondoso de la bibliografía citada, se desconocen los motivos que llevaron a la editora a no incluir la edición de las *Poesías Menores* de Juan de Mena (Liguori Editore, 1989), realizada por Carla de Nigris, en la que se incluyen las composiciones de preguntas y respuestas entre este autor y Santillana. Si bien no se registran variantes textuales de envergadura, parece no haber sido consultada, y es extraño no verla citada siquiera en la bibliografía, siendo un trabajo monumental el encarado por la discípula de Alberto Várvaro.

Mención aparte merece el útil, completo, consumado y agudo aparato de notas, que es, como ya hemos dicho, una virtud común a los volúmenes de esta colección. En este se combinan acertadamente toda la bibliografía actualizada y las observaciones de especialistas, convirtiéndolo casi en una glosa imprescindible para el abordaje de la obra del Marqués.

Todo lo expuesto hace que el trabajo de la Dra. Régula Rohland de Langbehn se traduzca en una colorida edición, que invita al regocijo de una lectura productiva gracias a la esclarecida visión de conjunto de su editora quien, por su experiencia y dedicación invoca nuestro respeto y gratitud.

MARÍA MERCEDES RODRÍGUEZ TEMPERLEY

Universidad Nacional de la Plata

DEFFIS DE CALVO, EMILIA I. 1999. *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, Anejos RILCE nº 25, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra Sociedad Anónima). 178 páginas.

El presente trabajo de la Dra. Deffis de Calvo se dedica a estudiar la novela bizantina del siglo XVII, género fundamental para la narrativa española del Siglo de Oro, no solo por la dignidad que se le atribuía en el sistema genérico –los tratadistas, como el español López Pinciano, lo consideraban “épica en prosa”–, convirtiéndolo de esta forma en un importante vehículo de didactismo y transmisión ideológica, sino también por su rica y variada influencia en otras formas narrativas de la época.

En la España del siglo XVII el modelo narrativo creado por Heliodoro (hacia el siglo III de nuestra era con su *Historia etiópica*) había derivado en textos de claro corte religioso cristiano y sus enamorados protagonistas se habían convertido en peregrinos; sin embargo, se mantenía inalterable el motivo del viaje y la trama episódica como base estructural de estos relatos.

En base a lo anterior, este estudio derivado de la tesis de doctorado presentada por la autora en la Universidad de Buenos Aires y dirigida por la Dra. Melchora Romanos se propone “determinar las consecuencias que el modelo narrativo del viaje alcanzó en el proceso de transformación de la novela española de aventuras.” (p. 14). Para hacerlo tomará como corpus de su investigación tres novelas de los epígonos literarios de la

época: *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* (1617) de Miguel de Cervantes y *El Criticón* (1651-7) de Baltasar Gracián, y se valdrá de su sucesión temporal para extraer conclusiones que iluminen los procesos del género hasta su culminación.

En cuanto a la denominación de este tipo de obras, la Dra. Deffis de Calvo corrige lo planteado por A. Forcione quien habla de “novelas cristianas” (en *Cervantes' Christian Romance*, 1972), considerando que el concepto es insuficiente para designar al conjunto de obras españolas que siguen el esquema de la novela bizantina o griega y prefiriere el rótulo de “novelas de peregrinación” dado que el viaje con sus peripecias y alternancias es lo que mejor las define. Por lo demás, en la evolución del género encuentra el reemplazo del prototipo de católico perfecto por el de persona perfecta, de manera que prefiere evitar la filiación religiosa.

El viaje como modelo narrativo ocupa un lugar fundamental en los intereses de la autora, cuyo enfoque intenta descubrir cómo el motivo del viaje, el desplazamiento por el tiempo y el espacio, y la sucesión de relatos y aventuras que lo acompañan, permite interesantes desarrollos narrativos. En su análisis de las novelas descubre por ejemplo una línea de maduración que va desde una aventura puramente exterior y un sujeto pasivo hasta la interiorización de la peripecia con un sujeto progresivamente más activo.

La estructura del trabajo es ordenada y, a primera vista, abarcativa. La autora divide su ensayo en una Introducción, siete capítulos y una Conclusión.

El capítulo I, “El viaje en la novela de aventuras” está dedicado básicamente a describir los componentes elementales de los paradigmas del género, los textos de Heliodoro, Aquiles Tacio (*Los amores de Leucipe y Clitofonte*) y, tomado como ejemplo, el del renacentista español Alonso Núñez de Reinoso (*Los amores de Clareo y Florisea*, 1552).

El capítulo II, “El concepto de peregrinación en el Renacimiento y el Barroco. El tema del viaje del alma. Antecedentes literarios”, recoge los diversos sentidos simbólicos del viaje (valiéndose de diccionarios de símbolos) y hace un recorrido por la literatura europea rastreando el motivo del viaje en sus variadas manifestaciones, como aventura, viaje del alma, peregrinación religiosa o amorosa, etc. aquí la autora hace uso de dos estudios fundamentales para el tema *The Pilgrimage of Life* de Samuel C. Chew (1962) y *The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio* de Juergen S. Hahn (1973). El recuento de obras puede ser ilustrativa, pero el lector por momentos pierde cuál es el sentido que guía su enumeración.

Los tres siguientes capítulos se dedican a analizar una por una las obras del corpus propuesto, con una notable preponderancia de Cervantes, a cuya obra se le dedica casi el doble de espacio textual, seguido por Gracián y en última instancia, Lope.

El capítulo III, “La novela como espacio escenificable: la interacción genérica y el monólogo discursivo. *El peregrino en su patria* de Lope de Vega”, centra su interés en las intercalaciones dramáticas de la novela (se dedican varias páginas a disquisiciones taxonómicas sobre el auto sacramental) y en el peso que el discurso dogmático monológico tiene en toda esta obra.

En el capítulo IV, “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes”, se retoman las discusiones sobre la poética del género y las deudas cervantinas con los tratadistas italianos y españoles (según lo han estudiado Riley, Forcione y Cannavaggio, entre otros), tomando como coordenadas las oposiciones “historia y poesía”

y “lo verosímil y lo maravilloso”. Sobre la base de estos cuatro tópicos poéticos se asienta el análisis de la novela que propone la autora para dar cuenta de sus artificios compositivos. La segunda mitad del capítulo se dedica a un análisis de las historias intercaladas del Libro III del *Persiles* y a la propuesta de una estructura narrativa para esta obra cervantina que busca la unidad en la diversidad. En el análisis se presta especial atención a los recursos discursivos de cada relato, las relaciones entre narrador, relato y público; y a la multiplicidad narradores y puntos de vista. Y en definitiva se hace manifiesto el enfoque de lectura de la autora en el que siempre prevalece la idea de la escritura y la lectura como “juego”, como actividades lúdicas que sirven para la experimentación narrativa y, en última instancia, para comprender el mundo.

En el capítulo V, “*El Criticón* de Baltasar Gracián” se trata el ineludible tema de la escritura conceptista y interpretación de la novela como puesta en práctica de lo teorizado en la *Agudeza y arte de ingenio*. Más allá de remarcar el carácter didáctico y doctrinario y el papel fundamental de la técnica alegórica, en lo relativo al género y estructura de la obra, se eluden las definiciones apoyándose en los estudios de Lázaro Carreter, M. Blanco o el equipo dirigido por Jammes. El capítulo cobra mayor interés a partir de las consideraciones sobre el tratamiento del tiempo y el espacio que, siguiendo a Pelegrín y a Milhou, permiten a la Dra. Deffis de Calvo concluir que Gracián lleva al extremo la ruptura del tiempo y el espacio entendidos como coordenadas existenciales: la del *Criticón* es una peregrinación alegórica que permite concentrar los recursos narrativos en la elaboración del mensaje didáctico. Finalmente se tratará el motivo del mundo como libro que va unido a la actividad fundamental del desciframiento, se pretende señalar que el peregrinar en la obra de Gracián cobra más que en ninguna de sus predecesoras el sentido de desciframiento del mundo y se convierte en una reflexión sobre lo literario. “*La escritura y la lectura son dos actividades interdependientes desarrolladas a lo largo del camino. Ambas consolidan una relación de tres: autor, texto y lector. Andrenio y Critilo, los lectores y el narrador, todos peregrinamos hacia la Isla de la Inmortalidad, que no es otra cosa que la trascendencia por lo literario. La llegada a Roma como destino final de la peregrinación es transformada, por obra de la alegorización narrativa de Gracián, en glorificación de lo escrito y lo leído. Sólo quien pueda descifrar los signos conoce la verdad (...) este pacto de lectura resemaniza a la novela haciendo de ella una alegoría de lo literario, cifra del mundo vivido por el hombre.* (p. 110)

En el capítulo VI “La novelización de la *peregrinatio*”, valiéndose del concepto bajtiniano de cronotopo la autora estudia el tratamiento que las coordenadas tempoespaciales tienen en cada novela, el perfil humano generado en cada caso, y consecuentemente la problemática relación entre el narrador y el lector. Se intenta con esto establecer líneas evolutivas del género y especialmente tomar conciencia de los procedimientos utilizados para conformar el vínculo triádico siempre presente los análisis de la autora, texto, narrador y lector (“*la peregrinación conjunta del caminante, de la narración y de la lectura*”, p. 115). Este capítulo se presenta como el más independiente de la crítica especializada en estas novelas, especialmente en lo referente a Lope y a Cervantes.

El capítulo VII, “Las novelas españolas de peregrinos”, busca analizar las líneas de evolución del género en España. Volviendo sobre lo estudiado la Dra. Deffis de Calvo señala que la “*peregrinación como modelo narrativo generó textos en los que paulatinamente va ganando espacio la autorreferencia. El texto de Lope lo hace*

mostrando su construcción como espectáculo el *Persiles* incluyendo al auditorio en el relato, *El Criticón* yuxtaponiendo imágenes alegóricas antitéticas y creando un mundo de referencias.” (p. 141). Luego el capítulo examina los tres textos a partir de algunas relaciones de divergencia y de convergencia con respecto a los paradigmas del género expuestos en el capítulo I. Finalmente ensaya un escueto acercamiento al público contemporáneo del género y a los tipos de lectores implícitos en cada obra.

Las “Conclusiones” básicamente recogen lo visto en los capítulos precedentes, son una necesaria recapitulación de las conclusiones parciales de cada apartado para tener una más clara visión de conjunto.

El volumen se completa con una bibliografía —que se divide en cuatro secciones, una general y otras tres dedicadas a los trabajos citados al analizar cada una de las tres novelas del corpus— y un índice de autores y obras citadas.

En definitiva, se trata de un libro útil, que se ocupa de un tema interesante y al que no se le ha prestado excesiva atención, podría objetársele que justamente por el enfoque elegido se hecha de menos un trabajo más crítico con la bibliografía anterior.

MARÍA JULIA D’ONOFRIO

Universidad de Buenos Aires

GRACIELA BATTICUORE. *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1999.

Al dar noticia del viaje de la escritora Juana Manuela Gorriti del Perú hacia Buenos Aires, *El Comercio* peruano saluda su partida deseando que “la fundadora del verdadero centro literario de Lima sea muy feliz”. Entre esos dos espacios y tras la huella de una fundación en cuyo centro está la voz de la viajera, *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*, de Graciela Batticuore, atrapa un episodio cautivante de la historia de las mujeres y propone -tal como subraya el prólogo de Roger Chartier- “una reevaluación aguda y lúcida de las relaciones entre vida privada y espacio público” en el ámbito americano.

El taller de la escritora... recorta un objeto singular y complejo para enfocar esta perspectiva: las Veladas Literarias que Gorriti organiza y promueve durante su estadía en Lima, entre 1876 y 1877. Esta experiencia novedosa que la escritora introduce en la sociabilidad limeña rápidamente se convierte en un éxito. Hombres y mujeres ilustrados, los participantes de las Veladas no solo concurren a casa de Gorriti para leer y comentar sus producciones literarias, sino también para bromear y jugar a las charadas, para oír o interpretar valsos y yaravies en instrumentos musicales recién inventados y -por qué no- para ver su nombre en la lista de invitados a las Veladas impreso en el periódico al día siguiente. Quince años después, en 1892, el hijo de Gorriti, Julio Sandoval, publica en Buenos Aires una edición de los textos leídos en las tertulias peruanas. En un cuidadoso equilibrio entre el ensayo y la antología, *El taller de la escritora...* reedita ocho de aquellos textos, y entabla con ellos un diálogo que conjura el carácter evanescente, heteróclito del fenómeno de las Veladas, sin renunciar por ello a dar cuenta de su sutil heterogeneidad. Para calibrar esa delicada distancia, Graciela

Batticuore problematiza y multiplica las mediaciones que pone en juego su mirada crítica, diseñando una serie de redes que se abren y atraviesan sucesiva y simultáneamente los textos compilados, y que puntúan su lectura. La figura de Gorriti, explica Batticuore, opera “como el eslabón que enlaza los ejes de varios círculos”. En *El taller de la escritora...* cada uno de ellos se deja leer en el planteo de otras tantas problemáticas, que el ensayo desarrolla con erudición y soltura: la relectura de la tradición cultural europea desde América, la organización y emergencia de grupos intelectuales con formas de intervención específicas, la constitución de un nuevo público lector, los vaivenes del proceso de profesionalización del campo literario peruano y porteño durante el último cuarto del siglo XIX, los discursos y los imaginarios en torno a la educación y el rol social de la mujer. A la edición de los textos leídos en las Veladas, el volumen agrega algunas de las reseñas con que *El comercio* de Lima las celebró y difundió, y un diccionario de nombres que incluye breves referencias biográficas de sus más asiduos concurrentes. Ambos aportes contribuyen, sin abrumar, a proyectar la curiosidad de la crítica en el lector, incitándolo a seguir encontrando vínculos, a intuir transformaciones y préstamos, a configurar series nuevas y a elegir un recorrido de lectura personal en el calidoscopio de las Veladas.

La rigurosa reconstrucción del fenómeno y de su contexto de posibilidad -que el ensayo realiza con solvencia- y su puesta en foco en tanto suceso cultural -insoslayable, apunta Batticuore, cuando se hace referencia al campo cultural del Pacífico sudamericano de fines del siglo XIX- se convierten, entonces, en presupuestos de análisis que sustentan una apuesta mayor: el hallazgo en el episodio de las Veladas de un dispositivo de lectura de las condiciones materiales e imaginarias en que se desarrollaron y reconfiguraron las prácticas de la lectura y escritura americanas, con caracteres propios y modernos.

Dos de los capítulos de *El taller de la escritora...* organizan las grandes coordenadas que pautan este recorrido. En el que abre el ensayo, “El taller de la escritora”, Batticuore traza el recorrido del cuarto propio de Gorriti, de su “salita modesta”, al mundo. Partiendo de la escenografía cuyo centro es la anfitriona de la tertulia, el ensayo analiza el carácter simultáneamente doméstico y modernizador de la experiencia de las Veladas. En primer lugar, a través de una historización del fenómeno que permite comprender la especificidad de la constitución de un grupo intelectual americano y su funcionamiento -en términos de Raymond Williams- como “fracción de clase”: “... la instalación de las veladas en casa de la escritora -afirma Batticuore- no expresa el repliegue de un círculo sino la búsqueda de un espacio alternativo donde reunir a aquéllos que comparten las mismas reticencias frente a los cambios sociales que ha instalado la modernización”. En la sociabilidad reducida del salón, estos hombres y mujeres intercambian ideas con voluntad de erigirse en “vanguardia cultural” y en guías de un proceso de cambio. Pero al mismo tiempo, en un juego de espacios dobles, las Veladas suponen otro escenario. La infaltable presencia del cronista periodístico que registra cada reunión y publica sus reseñas en las columnas de *El Comercio* permite proyectar las discusiones que tienen lugar en el interior de la sala sobre un círculo mayor. Objeto de debate y de deseo de la prédica reformista de los contertulios, los lectores del periódico devienen entonces opinión y público a distancia de las reuniones.

Por otra parte, propone *El taller de la escritora...*, las Veladas abren un espacio inédito para las mujeres americanas. Acorde a su vocación reformista, los trabajos expuestos en las Veladas enfocan privilegiadamente cuestiones vinculadas con la educación de la mujer y su participación en la vida pública, acompañando el desarrollo

que estas preocupaciones adquieren durante la segunda mitad del siglo XIX. En este punto, *El taller de la escritora...* despliega los imaginarios de y sobre las mujeres -de la anfitriona del salón a la vestimenta de las tapadas limeñas- que circulan en la tertulia limeña, y encuentra tanto los límites de la voluntad de reforma como algunas de las estrategias que permiten desplazarlos. Mediante un análisis casi microscópico de los marcos conceptuales y de los significantes que entran los textos leídos en las Veladas, Batticuore hace visibles las zonas en que, bajo aparentes consensos, prima la desigualdad, y aquellas en que frágiles acuerdos de convivencia sostienen lo que se presenta, a primera vista, como uniformidad de opiniones.

Pero ante todo, las Veladas constituyen el primer ámbito intelectual limeño en que las mujeres no son invitadas excepcionales o meras asistentes a la actuación de padres y maridos -tal como ocurre, por ejemplo, en el Club Literario de Lima- sino plenas protagonistas. Y si las *salonniers* europeas de los siglos XVII y XVIII se distinguían por su destreza para ejercer su rol en términos de “virtud negativa” -es decir, por su capacidad para ordenar la discusión pero no para protagonizarla, enfatiza Batticuore-, convirtiéndose en directora y animadora *activa*, Gorriti produce, una vez más, una relectura revolucionaria de esta tradición.

Entre el ritmo despreocupado de la charla y el más riguroso de las lecturas programadas, en esa “mezcla de salón, escuela y dirección de semanarios femeninos” que va dando forma a las reuniones en casa de Gorriti, se pactan estrategias y se recortan perfiles de mujer. Así, por ejemplo, la acusación de pedantería que acecha a la mujer ilustrada se evita con su renuncia al voto político que, en un mismo movimiento, resulta eficaz para preservar la posibilidad de su acceso a la educación superior y eventualmente, a la opinión. En el terreno discursivo, explica Batticuore, esta estrategia tiene su correlato en la reformulación de lo político en términos de un campo connotado como más neutro, con el que se vuelve imposible no acordar: el de “la patria”.

Escribir para promover los “sentimientos patrióticos” y formar una opinión para la patria serán, entonces, tareas asignadas con fervor a la escritura de las mujeres. El quinto capítulo de *El taller de la escritora...*, “Lectoras y literatas: en el espejo de la ficción”, reescribe esta problemática en la oscilación que va del mundo al texto y de la biografía cultural de Gorriti a sus ficciones. Alrededor de ese borde peligroso, el *lenguaje de la novela*, el ensayo y la descripción se presentan como zonas relativamente liberadas de la tutela sobre la pasión femenina, en las que escritoras y lectoras intercambian códigos e imágenes. Aprender a disfrutar del juego de la ficción, a aludirla o soslayarla en el momento justo, se revela de este modo como una estrategia clave en la constitución de la identidad femenina. Pero también y en particular, del oficio de escritora profesional, tal como lo demuestra Batticuore hacia el final de su ensayo, deteniéndose en la precisión de orfebre con que Gorriti articula, entre lo íntimo y lo público, su imagen de *autora*. El último capítulo de *El taller de la escritora...* está dedicado a la edición en libro de los textos de las Veladas. Completando la parábola que va del oído al ojo, el ciclo iniciado por la conversación en la tertulia limeña se cierra con la *consagración* del libro en el Buenos Aires finisecular. Batticuore destaca la importancia de este desplazamiento, donde el cambio de soporte material adquiere un peso no menor al del contexto espacial y temporal de recepción. e implica una relectura de la experiencia de las Veladas. Entre *Las bellezas de mi tiempo*, de Santiago Calzadilla, las *Memorias y causeries*, de Mansilla y el *Buenos Aires desde setenta años atrás*, de José Antonio Wilde -solo algunos de los memorialistas que evocan como remoto un Buenos Aires que, en realidad, está todavía

demasiado cerca- los sueños de futuro que alentaron las Veladas se resignifican y adquieren una potencia nueva. Entonces, parafraseando a Mallarmé, *El taller de la escritora...* descubre que *el mundo de las veladas ha existido para convertirse en libro y la voz de la viajera, para convertirse en retrato de la autora que enmarca su edición porteña.*

En uno de los textos leídos en el salón de Gorriti, Benicio Álamos González reclama para la “Enseñanza superior de la mujer” el desarrollo de “la memoria, la imaginación, de la voluntad y de la inteligencia”. Dialogando con su objeto a través del tiempo, *El taller de la escritora...* hace propios estos valores. Y como entonces, y más que entonces, renueva la invitación a prolongar la tertulia, estimulando a sus lectores a devolver la letra impresa de las Veladas al círculo del debate y de la conversación.

CLAUDIA A. ROMAN

Universidad de Buenos Aires

ARELLANO, IGNACIO; *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

La aparición de *Convención y recepción...* marca un doble reencuentro para los interesados en la literatura española. Por un lado con la tradicional pero renovada Biblioteca Románica Hispánica de Gredos, cuya renovación no se remite solo a la presentación o al diseño de sus tapas sino que viene acompañada por una actualización en el terreno de interesantes e inteligentes trabajos relacionados con la crítica filológica pero también con la teoría y la crítica literarias en el seno de una literatura no del todo abierta a nuevas tendencias de lectura.

Por otra parte es altamente auspicioso el hecho de tener acceso, en su conjunto, a los artículos que, acerca del teatro áureo español, ha venido escribiendo a lo largo de las últimas dos décadas, uno de los máximos estudiosos de la materia como Ignacio Arellano. Todos estos trabajos, ya clásicos, plantean como se señala en la contratapa “desde perspectivas teóricas y desde análisis concretos de obras, el problema de la recepción del teatro del Siglo de Oro según las diferentes convenciones (estéticas e ideológicas) vigentes en la variedad de modelos trágicos y cómicos.”

Es a partir de estas ideas: un proyecto estético, un proyecto ideológico y su cristalización en los cánones dramáticos del Siglo de Oro de diferentes obras de los dramaturgos del siglo XVII que se van a estructurar todos estos artículos. Esto permite que – pese a las diferentes etapas en que éstos han sido escritos- el libro posea una línea crítica coherente a partir de la cual se intenta explicar alguno de estos problemas centrando las respuestas en el universo de la recepción de las obras. Esta recepción, que puede ser reconstruida en su contemporaneidad, o bien como la recepción crítica actual es lo que estructura la coherencia del libro que se divide en tres partes. La primera de ellas analiza especialmente los trabajos alrededor de las “malas lecturas” genéricas de los autores teatrales, en general en los capítulos 1 y 2 y la segunda lo hace a partir del análisis de convenciones genéricas en obras particulares en los capítulos 3,4,5 y 6. La tercera parte compuesta por los capítulos 7, 8 y 9 apunta al estudio de los procedimientos de escenificación de la Comedia.

Estas tres partes incluyen de esta forma diferentes capítulos que tienden a desentrañar todos estos problemas de representación y de lecturas de la Comedia. En la primera de ellas el lector tendrá acceso en el capítulo 1 al clásico trabajo en el que Ignacio Arellano critica las lecturas trágicas de comedias cómicas y todas las consecuencias que esta actitud ha traído para la crítica en general y, tal vez, para la calderoniana en particular. Estas malas lecturas poseen todas una misma causa: el desconocimiento de los rasgos formales, estéticos e ideológicos de cada uno de los géneros; es por eso que en el Capítulo 3 se realiza un acercamiento a uno de los géneros cómicos tal vez menos entendidos por la crítica como es el de la comedia de capa y espada.

La segunda parte, que es la más extensa, agrupa lecturas de diferentes obras "De Lope a Bances Candamo" con lo que se abarca todo el período dramático a través de cuatro ejemplos: Lope, Tirso, Calderón y Bances Candamo. Si la inclusión de análisis de los tres primeros está fuera de discusión, el último de ellos, dramaturgo oficial de Carlos II, reviste particular interés puesto que es un autor que además de combinar la teoría y la práctica teatral -tal como señala el propio Arellano en el prólogo introductorio a los capítulos- se dirige a un público esencialmente cortesano, hecho que influye sobradamente para que se realice un estudio principalmente de tipo ideológico. El capítulo 3 reflexiona sobre la comedia urbana de Lope de Vega, diferencia tres etapas en la historia de la comedia urbana del Siglo de Oro y analiza particularmente el modelo temprano de ese tipo de comedia en Lope, es decir las correspondientes al ya definido por la crítica como primer Lope. En el capítulo 4 trabaja con *Marta la Piadosa*, un modelo de comedia de capa y espada de Tirso de Molina; si en el capítulo sobre la comedia urbana de Lope, Arellano hacía hincapié en los rasgos temáticos- formales de estas obras, en el caso de *Marta la piadosa* volverá a insistir sobre las malas lecturas de la Primera Parte, al señalar que se le escapa a este tipo de críticas la consideración del marco genérico que le corresponde a la obra, y por ende, su carácter primordialmente lúdico.

El capítulo 5 presenta una interesante lectura de *El mayor monstruo del mundo* de Pedro Calderón de la Barca, que continua la línea de lectura de *Marta la piadosa*, acerca de las distorsiones interpretativas que las obras producen. En lugar de referirlo a las comedias cómicas como en los capítulos anteriores, en este el caso de la obra de Calderón lo lleva a Ignacio Arellano a reflexionar acerca de la tragedia calderoniana desde diversos niveles teatrales tales como la acción trágica, las coordenadas espaciales, el destino, el objeto patético, la intriga y la retórica dramática. Todos estos niveles además de estar minuciosamente analizados muestran la necesidad de una aproximación integradora en el momento de realizar especulaciones críticas acerca de los diferentes elementos dramáticos que conforman las obras.

El capítulo 6, tal vez el mejor de todo el libro, es el dedicado a Francisco Bances Candamo, dramaturgo que si bien no está consagrado canónicamente como Lope, Tirso y Calderón; presenta interesantes cuestiones ideológicas dada su condición oficial de dramaturgo de corte pero también interesantes cuestiones teóricas por ser tal como señala el propio Arellano el autor de la "última preceptiva de envergadura del siglo XVII, el inconcluso *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*". Este artículo profundiza en la condición áulica de las creaciones teóricas y prácticas de Bances y desprende de allí su condición de teatro político, si son interesantes las consideraciones realizadas alrededor de la obra particular del dramaturgo aún más interesante es el planteo

de la posibilidad de una lectura política en alguno de los autores dramáticos del siglo XVII.

La tercera y última parte, formada por tres capítulos, se titula “ Del texto a la escena ” y analiza justamente los problemas de representación escénica , a la “ vertiente visual escénica ” tal como se aclara en el prólogo a esta parte. Este análisis de lo visual en escena tiene tres aspectos correspondientes cada uno a un capítulo diferentes. Así en el capítulo 7 se exploran las marcas visuales que otorga el propio texto y se intenta definir desde allí la especificidad del texto dramático, en el capítulo siguiente se trabaja con la comedia de Santos de Tirso de Molina. La comedia de Santos es presentada como un “ género ideal para hacer alarde del aparato escénico, capaz de potenciar el mensaje emitido ”, de esta forma se explota el montaje en escena desde todos los aspectos posibles aquí revisados tales como: los decorados, la tramoya, la utilería, el vestido, los gestos y los efectos sonoros para concluir que la doctrina está acompañada indudablemente por el espectáculo. El último de los capítulos está dedicado a la comicidad de Calderón desde los medios propiamente escénicos como la música y el espectáculo, elementos a los que se llegan desde una redefinición de la noción de comicidad aristotélica y de los preceptistas que rara vez consideran los mecanismos de la representación como portadores de comicidad. Se repasan las características del vestuario, el peinado, los maquillajes, la iluminación, el gesto y la prosémica entre otros para concluir en la existencia de dos tipos de medios cómicos: “ unos aptos tanto para caballeros como para graciosos y otros ridículos aptos para figuras del donaire plebeyas. ”

Como dato interesante se debe destacar que, en las últimas páginas del libro, encontramos una lista de la bibliografía utilizada en todo el volumen organizada en general sin distinción del lugar en el que aparece. Hay también un epílogo de Homenaje a Alexander Parker en el cual se incluye un fragmento del crítico inglés rechazando la idea del “ no texto ” y de la existencia solo de lectores, ideas que Parker atribuye a la “ teoría desconstruccionista ” de la crítica literaria norteamericana. La inclusión de este epílogo se justifica en tanto Arellano coincide con las ideas aquí expresadas, especialmente en la necesidad – citada por Parker- de “ comprender un texto de la idea de la época que lo produjo y escribir un comentario relevante y lúcido sobre él ”, se justifica también desde el momento en que Arellano ha venido a lo largo de todo el volumen discutiendo teorías de Parker acerca de la Comedia española. Pero es indudable que el crítico español prefiere ubicarse más cerca de Alexander Parker que de las teorías del “ no texto ”, pese a que muchas de las lecturas que hemos aquí repasado proponen, sin llegar a extremos, el trabajo desde los lectores y no desde una verdad fijada por los textos dramáticos.

Por último podemos señalar que toda esta serie de artículos –ofrecidos anteriormente en publicaciones especializadas o en Congresos- se han estructurado coherentemente desde un ángulo crítico integrador que , si bien ha tenido en cuenta la idea de “ la época que lo produjo ”, ha considerado también ideas de la crítica moderna que, si tiene que abrirse a las lecturas y al no texto, también lo hará. Esta pluralidad crítica y la variedad de autores y de géneros dramáticos aquí tratados, es lo que hace que este libro sea una fuente de consulta indispensable para cualquier especialista sobre el teatro del Siglo de Oro.

FLORENCIA CALVO

TIRSO DE MOLINA, *Obras completas: Autos sacramentales I: El colmenero divino, Los hermanos parecidos, No le arriendo la ganancia*, edición crítica, estudio y notas de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsiános, 4, Madrid-Pamplona, 1998, 415 pp.

Este libro, bellamente impreso y encuadernado, ofrece textos de los tres autos sacramentales que indiscutiblemente son del ingenio de fray Gabriel Téllez, a saber, *El colmenero divino*, *Los hermanos parecidos* y *No le arriendo la ganancia*, todos ellos publicados por primera vez en su miscelánea *Deleitar aprovechando* (Madrid, 1635). Los editan los profesores Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti del Departamento de Literatura Hispánica de la Universidad de Navarra. Este Departamento, junto con la Orden Mercedaria, han creado el Instituto de Estudios Tirsiános, cuyo objetivo principal es el de "recuperar los textos tirsiános en ediciones críticas modernas, que tengan la dignidad exigible para transmitir a los lectores de nuestros días la obra del dramaturgo". Objetivo que cumplen muy satisfactoriamente como se demuestra no solo en este trabajo sino en los volúmenes precedentes de la colección, de obligada referencia ya en los estudios tirsiános. El libro que hoy reseñamos es el primer volumen de las *Obras completas* que prepara dicho Instituto.

Abre el tomo un nutrido estudio introductorio (11-146), seguido por los textos de los autos (147-363), una lista de las variantes (365-93) y un utilísimo índice de notas (405-15). Este último apartado merece mención aparte, ya que aumenta considerablemente la utilidad del trabajo, haciendo que sirva no solo para aclarar muchos pasajes sino también para hacer disponible esta información a futuros editores de textos auriseculares. De acuerdo con las nuevas normas de edición establecidas por el GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro), las notas aparecen en la misma página que el pasaje anotado, evitando buscarlas al final del libro. Los criterios editoriales (p. 131) van encaminados a ofrecer el texto más claro e inteligible posible y facilitar su comprensión mediante una anotación concienzuda y completa.

Dentro de la introducción, que los editores han concebido "como guía de lectura", la discusión de los autos se ordena de manera clara y coherente. En ella se nos ofrecen también un breve estudio de la macroestructura que caracteriza su representación (las piezas anejas: canciones y loa); a continuación, algunas consideraciones sobre el auto en sí (primero el argumento y su estructura y después media docena de "glosas" que ponen de relieve los temas abordados y su elaboración mediante el argumento y las imágenes); y por último, una breve conclusión. A manera de visión sintética, los editores han resumido con economía y precisión los rasgos más significativos de estos tres autos tirsiános, a saber:

- a) representatividad de un estado intermedio en la evolución del auto sacramental por razones cronológicas y por los grados de elaboración artística que manifiestan;
- b) presentación de una variedad de técnicas y enfoques; y
- c) empleo de medios artísticos variados en cuanto a sus perspectivas y ricos en sus elementos: tradición bíblica y patristica, formas emblemáticas y pictóricas, gran uso de las canciones tradicionales, variedad en el tratamiento de los aspectos cómicos y diversidad en los registros-lingüísticos.

Los autos de Tirso no han recibido la atención crítica debida, en parte porque los de Calderón llegaron a definir el género, eclipsando en cierto sentido a los de otros

autores. Al mismo tiempo, las opiniones de editores y críticos tampoco han sido ni muy abundantes ni muy elogiosas. El trabajo de estos editores rectifica esta situación. Los eruditos de la Universidad de Navarra ven en las piezas de Tirso “un grado de elaboración estructural, alegórica y musical, en la vía de formación de los autos culminantes de la etapa de auge” (p. 14). Éstos subrayan el hecho de que Tirso, además de dramaturgo, era teólogo, miembro de la Orden mercedaria plenamente capaz de profundizar en los textos sagrados y en los de sus comentaristas. Su logro ha sido la elaboración de un complejo teatro religioso de resonancias tanto poéticas como simbólicas.

La aportación principal de la presente edición consiste, sobre todo, en hacer asequibles textos fidedignos y comprensibles, base sobre la cual se puede edificar “de manera más precisa y completa el trabajo de los estudiosos” interesados en Tirso (p. 14). Felizmente, se nos promete un segundo tomo que abarque las piezas religiosas de Tirso o a él atribuidas que no entraron a formar parte de su *Deleitar aprovechando*.

Queremos concluir por agradecer a Cruz Larrañeta el atractivo diseño del libro. Es un placer manejarlo por la disposición gráfica de las páginas que presentan todo lo esencial sin estar sobrecargadas.

ANTHONY J. FARRELL

Saint Mary's University

SYLVIA MOLLOY. *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. Primera edición, original, en inglés: *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge, University Press, 1991.

At Face Value. El título original del libro escrito en inglés muestra en su centro una de las claves del objeto que estudia. “Face” es *cara*, es rostro; “at face value”, una expresión difícil de traducir. El diccionario dice: tomar algo “a pie juntillas”, nominalmente. Nominal: *nombre*. Nombre, rostro...*presencia* prefiere la autora para el título en español. Porque elige para su libro escritores que decidieron escribir sobre sí mismos, sobre sus vidas, sobre las imágenes de sí, sobre sus “actos de presencia”, que no son solo actos de presencia en la vida —a Molloy no le interesa “distinguir hechos de ficción”— sino fundamentalmente, actos de presencia en la *escritura*. Por eso también son actos de “defacement”, de borramiento, de camuflaje. Si Michel Foucault proporciona una forma de referirse a la autobiografía que la desliga de los límites genéricos *-écriture de soi-*, Paul de Man ofrece, además, una manera de leer los textos autobiográficos: en cualquier texto puede haber “momentos” autobiográficos porque hay sujetos que se enmascaran para hablar de sí. Sin embargo, Molloy arma su corpus con textos declarada o explícitamente autobiográficos. Escritos por escritores conscientes de “lo que significa verter el yo en una construcción retórica”, que demuestran una “lucidez literaria”, es decir, que se resignan “a la necesaria mediación de la representación textual”. Textos donde se pone en evidencia la problematización del acto de escribir.

El corpus se recorta, además, con otros criterios: tiene un afán continental que supera los límites nacionales y abarca el espacio geográfico, cultural y lingüístico de Hispanoamérica. Esto no incide solamente en la elección de los autores, sino también en

la prefiguración de un público. Desde su posición de profesora en una universidad norteamericana, desde su campo de acción en el mundo académico internacional, y por su propia experiencia de itinerancia, Molloy sabe que no vale restringirse a los límites de una literatura nacional, que ampliando el objeto de estudio se amplía también el horizonte de expectativas, el foco de interés de los lectores. Y si es cierto que los lectores argentinos se zambullirán de cabeza en los capítulos dedicados a Sarmiento, a Victoria Ocampo y a Norah Lange para explorar después, curiosamente, a autores prácticamente desconocidos en el país como la Condesa de Merlin, seguramente los cubanos leerán antes este capítulo y los mexicanos comenzarán por el final, para ver cómo se lee el *Ulises criollo* de Vasconcelos (El hecho de que la recepción es una instancia que Molloy tiene en cuenta se comprueba al leer sus propios análisis de la recepción de cada autor o autora que estudia. No solo tiene en cuenta cómo esas autobiografías fueron leídas y criticadas en su tiempo, sino también cómo se las lee actualmente).

Este es precisamente uno de los méritos del libro: abrir ventanas hacia literaturas de varios países hispanoamericanos, sin caer en los muestrarios de manual y sin dejar de lado, por esto, las cuestiones pertinentes a cada literatura nacional. Por el contrario, las “culturas nacionales” y la conciencia que los autores tienen de ellas constituyen uno de los puntos de inflexión que Molloy trabaja en combinación con el tema de las identidades y de las “autofiguraciones” del yo que escribe la autobiografía. Como ella afirma, son campos que se “contaminan”, en algunos casos en forma paradigmática, como puede verse en Sarmiento, en Vasconcelos, o en Neruda, casos en los que el yo fusiona su vida con la historia de la nación. Son los que Molloy denomina “modelo heroico” o “modelo férreo” de la autobiografía, en los que no solo se destaca el recurso de la metonimia sino también la postura testimonial: Sarmiento —creyéndose Franklin— es el fundador en Hispanoamérica de esta modalidad que postula la vocación ejemplar, la utilidad civil, del texto autobiográfico. En otros casos, como en el de la Condesa de Merlin, la nación y el yo se ubican en un juego de espacios cruzados: Cuba, desde el yo adulto exiliado en Francia, aparece como el paraíso de una infancia idealizada.

En medio de estos campos contaminados, entre la necesaria información sobre datos biográficos de los autores y sobre aspectos literarios de sus obras, entre la inteligente inserción de estas obras en contextos relativos a la historia, a la economía, a los procesos de cambio social de cada país en particular y del continente en general, entre las “formas culturales” y los “aspectos textuales”, Molloy rescata, se detiene, espía y se deleita en los “textos no escritos”: detalles, fragmentos, restos o desperdicios, rastros de vivencias almacenados en la memoria de esos sujetos que se autorrepresentan, que forjan una imagen de sí para ser mostrada. “Una imagen del pasado que siempre está condicionada por intereses del presente: la imagen que se tiene de sí mismo, la que se desea proyectar o la que el público exige”. Molloy se ocupa entonces de desmontar, de develar esas estrategias de autofiguración. Revela los objetivos ideológicos de Cané, de Picón Salas, de Sarmiento en la selección de juegos e imágenes de esos niños que prefiguraban a los hombres de acción que formarían parte de la clase dirigente.

De la misma manera analiza los gestos, las actitudes teatrales de la niña Ocampo “con el libro en la mano”, de la niña Lange “declamando en la terraza con un chambergo de hombre”, preanuncio de los discursos que más tarde proclamaría en los banquetes dadaístas. Pues estos gestos conllevan significaciones para las posteriores actuaciones y escrituras: la asimilación de lo teatral y la escritura como prácticas “prohibidas” en Victoria Ocampo, la elección de la estética vanguardista en Norah Lange. Molloy examina

los disfraces, llama la atención sobre ellos, se los quita para dejar al desnudo esas “fabricaciones” individuales que siempre están imbricadas en un “artefacto social”, en una cultura. Si el “yo” queda al descubierto en todas sus operaciones discursivas, en sus gestos, en sus posturas, también se ve su “cuerpo” (el cuerpo portentoso de Victoria Ocampo, el cuerpo descalzo y mulato del esclavo Manzano, la cabeza de Sarmiento) y también se ven las voces ajenas, que el yo pone en juego para proyectarse y decir lo que debe callar o para marcar la tensión con el otro.

Más allá de la enunciación, de las estrategias discursivas a las que el sujeto apela para autorrepresentarse, Molloy revisa los espacios, los lugares de la memoria, los “santuarios y los “laberintos”: desde las casonas familiares de los autobiógrafos poseedores, hasta el retrete en el que el desposeído esclavo Manzano articula reflexiones y escritura. Pero también *espacios de la diferencia*: la elección de un escritor esclavo, de mujeres, de autores poco conocidos en algunos casos, como el de la Condesa de Merlin, que suma a las dos últimas condiciones, la de ser abandonada por sus padres primero y la de ser exiliada después.

Molloy encara el análisis de los textos escritos por mujeres con la artillería teórica de los estudios de género. Si bien decide incluirlas en su libro junto a sus colegas varones (y esto suena casi a una justificación), no deja pasar la ocasión, en cada una de las escritoras que estudia, para subrayar su condición de mujer y cómo esa condición incidió en la escritura, en la posición social (privada y pública) y en la recepción de sus escritos. Pero además de esta teoría específica, el libro demuestra un sostén teórico “férreo” (para usar una palabra suya) que supera ampliamente la mención de Foucault y de Paul De Man. En este sentido, son fundamentales las notas al pie. No solo marcan el recorrido de las lecturas teóricas, sino que dibujan el contrapunto en el que Molloy se ubica con respecto a la crítica de cada uno de los autores y de las autoras que trabaja. Si en el cuerpo del texto informa, cita y pone en juego la bibliografía crítica, las notas al pie completan esa información y muchas veces guían —a través de colocaciones sutiles de adjetivos calificativos o de adverbios de modo— la lectura crítica. Molloy, que estudia cuidadosamente los tonos de los sujetos textuales, no se inhibe en el momento de elegir el suyo. Sin llegar al “yo monumental” que lee en Sarmiento, usa una primera persona fuerte y decidida que no teme oponerse a otros grandes críticos, que tampoco escatima acuerdos y juicios positivos y que siempre, para cada caso, propone sus lecturas. *Acto de presencia* de la propia autora, que brinda un modelo de cómo investigar, de cómo leer, de cómo hacer crítica, y de cómo escribirla y que sea un placer leerla.

CRISTINA FANGMANN

Universidad de Buenos Aires

REDONDO, AUGUSTIN, *Otra manera de leer el “Quijote”*, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1997, 519 p.

La fortuna editorial de un texto —a partir de la aceptación de los lectores— y el ulterior proceso de canonización, con el transcurso del tiempo y el peculiar entramado de críticas y lecturas, superpuestas o contrapuestas, complementarias o refutatorias, tiene en el

caso concreto del *Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra uno de los ejemplos más peculiares y, por momentos, paradójales que todo hispanista pudiese considerar.

Para muchos, y en perspectiva más que amplia, resultaría prácticamente irrefutable que Cervantes es el autor del milenio precedente y que el *Quijote* —su obra cumbre— el ejemplo más acabado de lo literario en el orbe hispánico todo y, sin embargo, contrariamente a lo que le ha sucedido a un sinnúmero de textos que no gozaron del particular privilegio de ser erigidos en iconos culturales de una nacionalidad determinada, es algo bien sabido que resulta casi imposible trazar la correspondencia inequívoca y perfecta entre el texto cervantino y un discurso crítico determinado.

Como si del tonel de las Danaides se tratara, o de la roca que el condenado Sísifo jamás puede dejar quieta en la cumbre, el texto del *Quijote* se ha encargado de demostrar —tras casi cuatrocientos años de lectura y “combates” ininterrumpidos— que nunca podría ser cristalizado en un punto muerto, en una única y magistral lectura que, para la posterioridad, sirviese de punto de partida respetado e ineludible en sus consideraciones.

Y si bien es cierto que el carácter canónico del mismo texto consolaba *a priori* las más variadas perspectivas críticas, por cuanto se podía decir siempre, ante cualquier eventual reparo, que por ser un clásico, siempre había algo más por decir, lo cierto es, sin embargo, que el asedio no cesó en lo más mínimo y que la existencia de dos publicaciones periódicas consagradas al autor, como el sinnúmero de congresos y jornadas académicas, testimonian, por el contrario, una vigencia y un interés crítico inusitado.

¿Qué mérito particular tendría en ese horizonte el libro que hoy reseñamos?

Un primer detalle relevante —que el estudio de Augustin Redondo se encargará de demostrar— es que, contrariamente a la moda imperante, donde a un estudio sobre el *Quijote*, sobre la supuesta “teoría literaria” de Cervantes, o sobre la relación o proyección de este texto en cualquier otra obra de la literatura universal sigue, sin mayores problemas, sin solución de continuidad y sin consideración alguna de lo heredado, otro estudio más, el título elegido (*Otra manera de leer el “Quijote”*) remarca, con claridad, que un camino diferente es posible. Su obra, adelantémoslo, no está llamada desde su muy sugerente título, a ser una más en una larga e infinita serie, apunta, muy por el contrario, un desvío producido y más que necesario que el texto reclamaba.

Su punto firme y centro de inflexión a partir del cual se elaboran las distintas partes del libro, es la lectura, una lectura entendida como práctica cultural epocalmente determinada y condicionada, un tipo de lectura que —con el horizonte de los lectores hispánicos del siglo XVII, sus conocimientos y prácticas cotidianas, sus saberes literarios y de otras disciplinas— apunta a la recepción y a la asignación de sentidos que el primer público pudo realizar.

El propósito de Redondo, por otra parte, no es un absoluto. No es la formulación de una teoría de la lectura del *Quijote*, ni, muchos menos, un manual universitario o escolar que reduzca y simplifique la diversidad de la obra de modo tal que se pueda retransmitir sin mayores complicaciones, que se pueda inmortalizar en una única interpretación. Como bien lo aclara en la Introducción y en la Nota bibliográfica el conjunto de partes y capítulos son el resultado de largos años de investigación con perspectiva interdisciplinaria y no son, por el contrario, el resultado de una escritura programática que se hubiese propuesto agotar ángulos de análisis y vías de entrada prestigiadas para el comentario del texto. Y ello, en gran medida, porque si bien es cierto que —como en tantos otros críticos— el *Quijote* sigue siendo el objeto central de

estudio, en el caso de Redondo lo es por cuanto lo inscribe en una cultura determinada y allí, por cierto, no prima la lógica de laboratorio universitario, del objeto aislado en el cual, con suma calma —y sin mayores consecuencias que la taxonómica descripción de datos— se puedan aislar narradores, puntos de vistas, planos de estructura o protagonistas.

Divididos en cuatro secciones —que no implican necesariamente la cronología en la composición y que no reconocen, de un modo obligado, jerarquías o secuencialidad entre ellas, pero apuntalados entre sí por un valioso índice de nombres y de títulos— el agrupamiento que Redondo le confiere a una serie de trabajos que el ya había publicado en forma aislada, tanto en revistas especializadas como en distintos homenajes o *Actas* de congresos entre 1978 y 1997, resulta más que ilustrativo de la perspectiva teórica asumida como propia.

En la primera parte “Texto y Contexto: problemas de intertextualidad” ubicó seis estudios que dan cuenta del modo en que el estudio de un texto no debería aislarse del contexto histórico-social de producción por cuanto si se acepta que éste viene a ser un “*acto de comunicación, y, como tal, implica una recepción, es decir que tiene una dimensión social*”, la perspectiva dialéctica se vuelve indispensable para comprender como una obra termina siempre iluminando aspectos de la sociedad.

A un muy sólido y exhaustivo conocimiento histórico —particularmente puesto de manifiesto en “Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico-social”— le agrega el dominio de la coordinada folklórica, de la cultura popular y de todo aquello que permita entender las mentalidades en vigencia y en pugna en la España de los siglos XVI y XVII.

Algo que caracteriza a los estudios de este primer apartado es la órbita amplia, la trayectoria prolongada de un fenómeno o un motivo a lo largo del texto que, volviéndose eje de su análisis, precisa y delimita un aspecto cultural generalmente desdeñado o considerado secundario para la explicación de la obra. Así nos habla, por ejemplo, de la tradición de la “cacería salvaje” o “estantigua”, de los discursos sociales sobre la melancolía o de las prácticas de vapuleamientos y azotes en la sociedad que Sancho y Don Quijote recorren.

La segunda sección de la obra, “Personajes cervantinos bajo nueva luz”, produce una variación sin traicionar los principios metodológicos, y recalcamos este aspecto del texto porque si bien es cierto que muchos libros que explican una trayectoria académica de más de 20 años —éste sería uno de ellos— terminan pretendiendo volver inexistentes las modulaciones o reposicionamientos, conforme los vientos y perspectivas críticas se suceden, Redondo sigue, no obstante, fiel a sus intereses.

Allí encontramos muchos de los artículos que le valieron un reconocimiento unánime por parte de los cervantistas, aquellos donde explicó, como ningún otro, la vasta importancia de la cultura popular en la génesis de la obra, los verdaderos alcances del *Quijote* como un texto de burlas —sin desestimar la seriedad que podía tener—, la sugerente dinámica del universo del carnaval.

“Tradición carnavalesca y creación literaria: el personaje de Sancho Panza” fue el primer gran hito de una serie que se hizo extensiva a los personajes de Don Quijote, Aldonza Lorenzo, Ginés de Pasamonte y el Caballero del Verde Gabán y es de por sí notorio que, transcurridos más de 20 años —el artículo sobre Sancho Panza es de 1978—, estos textos de Redondo terminen siendo prácticamente los únicos sobrevivientes del furor bajtiniano en la crítica hispánica de los años 80. Y, si al contexto de escritura nos remitimos, nada explicaría mejor la fortuna de este hábito de lectura, que el hecho

de que frente a la multiplicidad de críticos que entendieron el carnaval como una receta, aplicable a la obra porque hay diálogo, o porque se discute y hay reformulación, Redondo entendió este fenómeno como una práctica cultural en toda su dimensión antropológica. De allí, entonces, que ninguna de estas lecturas en su voz hayan envejecido. Y, de hecho, hasta quienes no adscriben a la ideología cazorra como principio estructurante de la obra, hasta quienes solo ven en el *Quijote* la primera novela moderna o el ejemplo de escritura por sus técnicas narrativas o sus innovaciones genéricas, jamás dudan a la hora de acreditar sus lecturas con la prestigiosa cita de estos artículos.

La tercera sección tiene un alcance más microscópico ya que frente a la recurrencia de un motivo que organiza muchos de los estudios de la primera parte del libro, o los planos de construcción de un personaje, que explican los de la segunda, "Episodios cervantinos: un replanteamiento" enfoca, de lleno, lo que suele ser una de las modalidades predilectas de la crítica, aislar aventuras, secuencias breves a partir de las cuales se tensan sentidos generales para la totalidad del texto.

Y si la lógica de las inversiones, del mundo al revés, primó en muchas de las explicaciones y argumentaciones textuales de los capítulos previos, es en esta tercera sección –más que en las restantes– donde el autor enfatiza y exhibe con mayor precisión la dimensión paródica del texto, los presupuestos burlescos de esta escritura, y, por sobre todo ello, la conciencia de conflicto en el orden simbólico.

Esta tercera parte es la más extensa y nuclea en dos apartados - el de los episodios del *Quijote* de 1605 y el de los episodios de 1615- una serie de estudios donde con magistral sabiduría pone en juego un sinnúmero de intertextos secundarios considerados marginales, poco relevantes o indignos de ser adosados a la mayor obra de Cervantes. Así, por ejemplo, nos ofrece las potencialidades del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, verdadero best-seller popular de aquel entonces, para entender en todos sus alcances el trabajo paródico sobre la nominación de los personajes –tal sería el caso de "El episodio de Basilio (II, 19-21)"- y es, claramente, esa continua atención a lo que el texto dice, a lo que está escrito, lo que define el modo de leer en esta sección.

Redondo no desoye el texto y tampoco a las tradiciones populares que en él hablan –un muy buen ejemplo sería "El episodio de Andrés (I,4 y I,31)"- y es quizás esta envidiable aptitud, de combinar y relacionar lo erudito y finamente buscado con lo popular y habitualmente menospreciado por "bajo" lo que permite explicar uno de los grandes méritos de este texto.

La cuarta parte –siguiendo los lineamientos de la tercera- solo incluye, a modo de conclusión, un trabajo "Parodia, Lenguaje y verdad en el *Quijote*: el episodio del yelmo de Mambrino (I,21 y I,44-45)". Y esta clausura, por cierto, no implica agotamiento sino, antes bien, una muy productiva recontextualización de lo que debería asumir la crítica posterior como contexto básico para, a partir de los blancos, generar nuevas lecturas.

Allí, en el último párrafo de todo el texto, no vaciló en afirmar que

En el "Quijote" se elabora pues una poética nueva que supera el principio de autoridad, invierte las perspectivas, provoca la variedad de las miradas y hace triunfar la libertad de los personajes, revelando otra verdad del mundo. Gracias a la locura y a la parodia, una reflexión penetrante se está llevando a cabo, vinculada a las relaciones que existen entre el lenguaje y la verdad, entre el ser y el parecer de las cosas, de los seres y de la república, una reflexión tanto más aguda cuanto que la España contemporánea, aparentemente brillante, se halla corroída por una certera decadencia.

Muchos son, por cierto, los méritos que se podrían destacar del más reciente libro de Augustin Redondo, prolífico e infatigable docente e investigador de la Sorbonne Nouvelle, director del centro de investigaciones sobre la España de los Siglos XVI y XVII y autor –individual o en colaboración– de una larga veintena de volúmenes sobre temas culturales del Siglo de Oro, quizás lo más justo y acertado, por sobre la valorada trayectoria personal que vuelven lógico y esperable el nivel del texto que hoy se reseña, es que, casi cuatro siglos después, Cervantes ha encontrado un inmejorable lector para su *Quijote*.

JUAN DIEGO VILA

† Universidad de Buenos Aires.

ÍNDICE

I- LOS USOS DEL DISCURSO

PABLO BARDAUIL Caso: golpe de estado en Chile. La revolución interrogada	7
ALICIA CARRIZO, La ignorancia contagia. Estrategias de argumentación en las campañas del sida	25
ANA MARÍA FERNÁNDEZ LÁVAQUE y JUANA DEL VALLE RODAS, Transferencia de cœsmovisión: relato en lengua quechua	45
SALVIO MARTÍN MENÉNDEZ , Justificar la respuesta. Estrategias discursivas en entrevistas sobre el Sida	55
MARÍA VALENTINA NOBLÍA, Géneros discursivos y sus medios de producción en la Comunicación Mediada por Computadoras	69
MARÍA LAURA PARDO y BEATRIZ DORFMAN LERNER, Psicosis social: un trabajo interdisciplinario desde la lingüística y la psicología	95
JORGE PANESI, Pasiones de la historia	121
ALEJANDRO RAITER, La paradoja de lo público	129
JULIA ZULLO, Estrategias de la prensa actual: información, publicidad y metadiscurso	145

II- OTRAS INQUISICIONES

HUGO COWES , Dos sonetos de Borges como reescritura de una novela de Miguel de Unamuno	161
JORGE MONTELEONE, Una épica del deseo. Sobre <i>El sueño de Úrsula</i> de María Negroni	167
ELEONORA BASSO, El drama de la creación teatral en <i>El público</i> de Federico García Lorca	173
ALEJANDRA USLENGHI, Pasión por lo moderno. El envío argentino a la exposición universal de París en 1889	207

III- RESEÑAS

MARIA JESÚS LACARRA, <i>Cuento y novela corta en España. I Edad Media</i> , Graciela Rossaroli de Brevedan.....	215
JUKKA HAVU, <i>La constitución temporal del sintagma verbal en el español moderno</i> , Ana María Pacagnini	221
MARQUÉS DE SANTILLANA, <i>Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras</i> , María Mercedes Rodríguez Temperley	224
DEFFIS DE CALVO, EMILIA I. 1999, <i>Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII</i> , María Julia D'Onofrio	226
GRACIELA BATTICUORE, <i>El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)</i> . Claudia Román	229
ARELLANO, IGNACIO, <i>Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro</i> , Florencia Calvo	232
TIRSO DE MOLINA, <i>Obras completas: Autos sacramentales I: El colmenero divino, Los hermanos parecidos, No le arriendo la ganancia</i> , Anthony Farrell	235
SYLVIA MOLLOY, <i>Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica</i> . Cristina Fangmann	236
REDONDO, AUGUSTIN, <i>Otra manera de leer el "Quijote"</i> . Juan Diego Vila	238



**Esta publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la
Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de marzo de 2002**

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

- Ángel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).
- Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (1961).
- Rubén Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).
- Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española* (1962).
- Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).
- Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy Mc Mahon (1965).
- Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).
- María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).
- Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.
- Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología* (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.
- María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).
- Poesías varias* (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).
- Ana María Barrenechea (Directora), *El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio*. Tomos 1 y 2 (1987).
- AAVV. *III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*. Tomos I y II (1993).
- Melchora Romanos (Coord.), *Estudios de Literatura Española Siglo de Oro*, Vols. 1 y 2, EUDEBA, (1999-2000).
- Anejos de la Revista de Filología
- Ana María Barrenechea y colaboradores, *Epistolario inédito. Sarmiento-Frías* (1997).

