

LA INOCENCIA

Configuración semiótica de una nueva condición ético-existencial en la poética de
Rómulo Bustos Aguirre

RAFAEL ARTURO CHICO QUINTANA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA
2013

LA INOCENCIA

Configuración semiótica de una nueva condición ético-existencial en la poética de
Rómulo Bustos Aguirre

RAFAEL ARTURO CHICO QUINTANA

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Magister en
Semiótica

DIRECTOR

ANA CECILIA OJEDA AVELLANEDA

Doctora en Estudios ibéricos y latinoamericanos

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA
2013

A Rómulo de su amigo kafkiano
A José Ángel mi padre, por su incuestionable lucidez práctica
A Sara, mi madre, que si alguien sabe ser inocente es ella
A María Ignacia y Stefan, mis invaluableles amigos
A Sughey Romero, mi reconciliación con el tiempo
A Johan Chico, mi hermano, con quien mi deuda es inmensa

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi asesora, la Dra. Ana Cecilia Ojeda Avellaneda, no sólo por haber confiado en mí y en mi trabajo, ni sólo por sus invaluable y acertadas orientaciones, sino, también, por esa experiencia de seguridad que sus palabras me daban. Agradezco, también, al profesor John Fredy Zapata Morales por su amistad, consejos y certeras orientaciones, sin ellos habría sido difícil el aprender seguir el ritmo de esta ciudad y de la UIS. Quiero agradecer al Profesor Luis Fernando Arévalo por su orientación académica y su invaluable conversación, muchas veces fueron una señal de norte fundamental para andar con prudente paso en esta compleja aventura a través de los territorios de la semiótica. Agradezco al Dr. Horacio Rosales Cueva por su generosidad a la hora de compartir sus conocimientos, bibliografía y por dar tan buen concepto de mí.

Agradezco a mis compañeros de cohorte que tan generosamente aceptaron a este foráneo venido si aviso: Nelly Acevedo, Adriana Cáceres, Leydi miranda, Laura Bonilla, Stéfany Carrillo, Marcia Lagares, Edgar Alberto Mejía, John Janer Vega.

Por último, a ese alguien a quien casi nunca agradezco, pero que indudablemente se lo merece, porque siempre ha sido más fuerte de lo que en realidad cree.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	11
1. MARCO TEÓRICO: LA CONFIGURACIÓN DE LA INOCENCIA BAJO EL AUSPICIO DE LA IMPERFECCIÓN	24
2. DELIMITACIÓN DE LA ZONA PARA EL VALOR: LA INOCENCIA COMO UN PRESENTIMIENTO, UN VALOR AUSENTE Y POR HALLAR	39
2.1. Trazos del contorno: primeras operaciones para reconocer el objeto sintáctico	42
2.1.1. Operaciones de la instalación de la tensión estructurante: Título y semisimbolismo	50
2.1.2. Operaciones de la instalación de la tensión estructurante: Subtítulo y focalización	65
2.1.3. Operaciones de la instalación de la tensión estructurante: Indicador genérico, intencionalidad y focalización	78
2.2. De los contornos hacia la segunda negación: la morfología de la tensión estructurante	102
3. LA SEGUNDA NEGACIÓN: EL SISTEMA AXIOLOGÍCO DE BASE Y LA CONFIGURACIÓN DE LA INOCENCIA COMO PARANGÓN	115
3.1. Fuente y anticipación: La inocencia	117
3.2. Fuente y anticipación: La culpa	131
3.3. Estructura del Sistema axiológico de base: la mediación de la honestidad	144
CONCLUSIONES: ENUNCIACIÓN, UTOPIA E INOCENCIA	160
BIBLIOGRAFÍA	169

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1: Esquema general de la <i>praxis</i> discursiva del sujeto lírico	38
Figura 2: Cuadro analítico de la titulación	48
Figura 3: Cuadro clasificadorio de los títulos	49
Figura 4: Sistema axiológico de la regla de honestidad	67
Figura 5: Sistema evaluativo de la mira sobre los mundos	68
Figura 6: Paráfrasis de la igualdad	83
Figura 7: Esquema del entorno de la prueba glorificante	86
Figura 8: Dispositivo de la sinestecia	93
Figura 9: Tabla de distribución de los textos dentro de la morfología	103
Figura 10: Esquema de la decadencia ética	104
Figura 11: Secuencia lógico-discursiva del devenir de la hipótesis	107
Figura 12: Distribución dentro de la secuencia lógico-discursiva	113
Figura 13: Esquema de la ascendencia de la hipótesis	113
Figura 14: Dispositivo de legitimación del sistema axiológico de base	117
Figura 15: Dispositivo del fallo	126
Figura 16: Esquema de los planos: presuposición ($=\leftarrow$) y proyección ($=\rightarrow$)	130
Figura 17: Dispositivo de la ironía	140
Figura 18: Esquema de los planos y dimensión pasional	142
Figura 19: Plano de la evaluación	143
Figura 20: Dispositivo del símil	146
Figura 21: Sistema axiológico de la mediación de la honestidad	152
Figura 22: Sistema axiológico del fiducia y la polémica	155
Figura 23: Esquemas de evoluciones	155
Figura 24: Esquema del sistema axiológico de base	157

RESUMEN

TÍTULO: LA INOCENCIA Configuración semiótica de un nueva condición ético-existencial en la poética de Rómulo Bustos Aguirre

AUTOR: RAFAEL ARTURO CHICO QUINTANA

PALABRAS CLAVE: discurso lírico, sujeto lírico, ética, sistema axiológico, sumación, resolución, inocencia, culpa

DESCRIPCIÓN

Este trabajo es resultado del proceso de formación en la Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander. Es tesis central del mismo que en la obra poética del escritor colombiano y caribeño Rómulo Bustos Aguirre se presenta un sujeto enunciador lírico que predica un sistema ético de valores particular y distinto. Basado en este sistema, el enunciador en cuestión elabora un discurso dirigido a la configuración del sentido de lo éticamente correcto, siendo esto soportado por la oposición estructurante inocencia vs culpa.

El trabajo se desarrolla basado en una propuesta teórico-metodológica que busca explicar las principales operaciones llevadas a cabo por el enunciador para alcanzar tal fin. El corpus analizado lo componen doce textos tomados de la obra conjunta del autor. El análisis lo componen tres grandes etapas. La primera, enfocada en la estructuración del marco teórico-metodológico, atendiendo a la particularidades del género discursivo aquí estudiado y las del corpus mismo. El segundo centrado en la aplicación de dicho instrumental a los textos en concreto. El último dedicado a la derivación de las conclusiones y a la problematización de los resultados obtenidos.

La fundamentación teórica de este trabajo viene suministrada por los aportes de la Escuela inter-semiótica de París, concretamente los conceptos de la semiótica narrativa, la semiótica tensiva y la semiótica de las pasiones. Son importantes, también, los aportes de la teoría semiótica perceptiva de Umberto Eco, la teoría semántica interpretativa de François Rastier, el modelo de análisis lexemático de Algirdas-Julien Greimas y la teoría del paratexto del Gerard Genette. Resultan, además, estructuralmente trascendentales los conceptos de las teorías del discurso lírico, siendo capitales los aportes de la teoría del sujeto lírico de Dominique Rabaté, la teorías del poema y el género lírico de Octavio Paz, Emil Staiger y el concepto de poesía moderna de Hugo Friedrich.

*Trabajo de Grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Maestría en Semiótica Directora Ana Cecilia Ojeda Avellaneda, doctora en Estudios ibéricos y latinoamericanos.

Summary

TITLE: INNOCENCE Semiotic configuration of a new ethical-existential condition in the Rómulo Bustos Aguirre's poetics*

AUTHOR: RAFAEL ARTURO CHICO QUINTANA**

KEYWORDS: lyrical discourse, the lyrical enunciator, ethics, value system, innocence.

DESCRIPTION

This thesis is presented as a result of training in the Master's degree in semiotics of Industrial University of Santander. The thesis shows the results of a qualitative-interpretive study whose subject is the configuration processes of the sense of value 'innocence' in Rómulo Bustos Aguirre's poetry. This work, therefore, seeks to present the analysis of such discourse in a poetical representative sample of the work and theme selected. In order to do so, firstly, an explanation is made about the construction of theoretical framework. Secondly, this framework is used to analyze each twelve poems that compose the sample and it is explained how the lyrical enunciator plays the discourse strategies to configure an ethical system of values. Finally, it is proposed the global conclusions about the relations of this system with the Paul Ricœur's concept 'utopia'.

The analysis will be mainly supported on the theory of semiotic discourse analysis of the School of Paris, because its theoretical and methodological foundation will permit to explain how the lyrical enunciator plays the strategy of discourse. The François Rastier's interpretive semantics and the Algirdas-Julien Greimas' lexical analysis method will be important to reach explaining how the enunciator configures the semantic structure of poems. Theories of poem of Emil Steiger, Octavio Paz, Dominique Rabaté and Hugo Friedrich will be useful to identify the main features of lyrical discourse.

*Master thesis

**Faculty of human's science. Language school. Master Degree Program in Semiotics. Director Dr. Ana Cecilia Ojeda Avellaneda.

INTRODUCCIÓN

«Inmolar un animal / Y en silencio, en un terrible rezo de tu carne / devorar lentamente su ímpetu, su ansia / Saberte impuro entonces y gemir / en un terrible rezo de tu alma / Ahora, una vez más / nunca podrás perdonarte»,¹ enuncia uno de los sujetos líricos de Rómulo Bustos Aguirre, y con ello no hace más que volver sobre una de las líneas recurrentes de la literatura del caribe colombiano. La obra de este poeta se inscribe dentro de las tradiciones literarias de un grupo de autores interesados en la reflexión sobre la condición existencial del ser humano. Desde los años cincuenta, éstos escritores desarrollaron una producción signada por los emblemas de la orfandad, la crisis de fe frente a los sistemas de valores y los discursos oficiales que institucionalizaban tanto valores éticos como propuestas ontológicas dirigidas a definir los conceptos del ser y la trascendencia humana. «Algo me fue negado desde mi comienzo, / desde mi profundo conocimiento. / (...) / En otra edad dichosa / mi palabra fue herida de terrestre amargura», afirma una de las voces del poeta Héctor Rojas Herazo en el poemario Límite y resplandor. Pero, en la obra del escritor Rómulo Bustos Aguirre, tales inquietudes vinculan un rasgo distintivo, la determinación de una aventura programática: «Se trata / de inventar una segunda inocencia».² Tal diferencia emerge como uno de los aspectos más interesantes de la producción de este autor bolivarense, pues lo que anima su obra no es sólo el desgarramiento y la denuncia, ni únicamente el padecimiento a causa de la pérdida de referentes que den sentido a la vida humana.

Lo que se torna una obsesión y línea de sentido dominante en obras como las de Rojas Herazo va a encontrar suelo fértil en la poesía de Bustos Aguirre, pero germinará en eje de una gran búsqueda: «Encender el misterio / de una lámpara ciega / cuya luz imposible/ acaso nos ha sido prometida/ He aquí el terrible legado de los dioses».³ Esa promesa venida de lo imposible y que se instaura como necesidad inapelable es a la que, según el crítico L. Valdelamar, el sujeto lírico de la obra

¹ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 192.

² _____. Muerte y levitación de la ballena. Madrid: Complutense, 2010, p. 35.

³ *Op. cit.*, p. 26.

de Bustos responde como búsqueda animada por el presentimiento de una experiencia de totalidad del ser humano consigo y con el mundo.⁴

Según Valdelamar, la visión del mundo de la obra de Bustos Aguirre se explica en base a la tensión de dos orientaciones. Una es la visión analógica, definible como esa esperanza cimentada por el presentimiento de esa experiencia de totalidad y, la otra, definible como vocación de demolición y desconfianza: la visión irónica del mundo. Esta última referencia la actitud desacralizadora que pone en crisis los valores sociales comúnmente aceptados y los sistemas ideológicos imperantes, invitando al lector a cuestionarse por la validez de los mismos. La primera de estas orientaciones desemboca en una estética de la ensoñación, la edad de oro de la niñez y el espacio idílico del recuerdo y tiene su encarnación más perfecta en la escritura de su tercer poemario *En el traspatio del cielo*. La segunda toma forma en los últimos trabajos del autor: *La estación de la sed*, *Sacrificiales* y *Muerte y levitación de la ballena*.

Es en este oscilar que la mayoría de la crítica existente alrededor de la obra de este autor enfoca sus reflexiones, salvo el muy peculiar trabajo escrito por un egresado de la Universidad de Cartagena, Gabriel Fernández Lago.⁵ Dicho texto aboca una arista diferente, sin embargo, sus conclusiones acerca de probables nexos intertextuales entre la poética de Bustos y concepciones del budismo zen se dedican más a un estudio, algo especulativo, del acto creativo del autor y, con ello, deja marginado el análisis de la obra en sí. Pese a esto, tal particularidad del objeto de estudio de Fernández Lago continúa signada por un mismo enfoque de lectura existencialista.

El presente trabajo desea focalizar una veta diferente. «Se trata / de inventar una segunda inocencia», y a esta declaración, un poema del libro *Sacrificiales* hace eco cuestionando «Los sórdidos y cotidianos emblemas de la inocencia / La mons-

⁴ VALDELAMAR, Lázaro. Aproximación a la poesía de Rómulo Bustos. Tesis de Maestría en estudios de la cultura. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2002, p. 10

⁵ FERNÁNDEZ, Gabriel. Cuando las luces se apagan. Trabajo de pregrado Profesional en Lingüística y Literatura. Cartagena: Universidad de Cartagena, 2007.

trouosa inocencia».⁶ Con estos versos, el discurso poético de Bustos introduce una preocupación dirigida a la reflexión en torno a la condición ética. Volver esto problema para el hacer investigativo supone no sólo un cambio de perspectiva, sino además convertir en materia de estudio, en el nivel del texto enunciado, las estrategias de representación de las relaciones intersubjetivas, las tensiones entre el sujeto y la alteridad, las evaluaciones que se hacen de las prácticas sociales, las estrategias manipulatorias, etc. Se quiere poner en juego, aquí, un enfoque de lectura centrado en problemáticas sobre las operaciones de la enunciación de un sujeto lírico que, a pesar de desarrollar una profunda reflexión ética, ha sido descuidado en favor de los matices existencialistas y ontológicos de la obra de Bustos.

Se es consciente que el abocar la dimensión ética del discurso en un texto poético resulta complejo; sin embargo, se considera importante contribuir a la comprensión de una propuesta, cuyos sistemas de valores podrían ofrecer una visión distinta y válida sobre cómo deberían tejerse las relaciones entre el Sujeto, el Otro, la responsabilidad sobre los actos, las metas personales y las colectivas. Este trabajo se quiere como una primera aproximación y una apertura hacia los sentidos puestos en discurso por una voz lírica poco explorada. Instancia que habita dentro de una obra formalmente económica, por no decir sencilla, pero que a pesar de ello asume gran densidad semántica, dando cabida a una polifonía igual de grande.

El sujeto lírico de Bustos Aguirre busca repensar el sentido de la inocencia. Ello resulta sintomático, sugiere que hay algo que cuestionar en los discursos y sistemas de valores imperantes en la actualidad, ya que se está hablando de un rasgo de la producción literaria de un escritor contemporáneo, aún vivo. Esto implica que los simulacros discursivos que este crea constituyen los productos de la observación de un testigo de época. El cuestionamiento del sujeto lírico podría estar ope-

⁶ BUSTOS, Rómulo. *Op. Cit.*, p. 256

rando sobre las normas evaluantes⁷ que regulan los discursos sancionatorios de la conducta, los *habitus* del Otro y de las relaciones intersubjetivas. Si de configurar una nueva definición del ser y una nueva axiología se trata, uno de los requisitos es la fundación de una condición ético-existencial alternativa. Por tal motivo, dicha empresa se torna una constante en la obra poética de Bustos Aguirre, eje programático que se explicita con la declaración en el último de los poemarios, Muerte y levitación de la ballena, y que se manifiesta en varios textos a lo largo de toda la obra. En Bustos, la herida existencial se ha transmutado en búsqueda, en reflexión crítica y a la vez en orientación hacia el encuentro de una nueva condición de ser ético en el mundo. –¿Qué si no es esa culpabilidad renovada por haber sacrificado al animal?, quizás este acto nunca debió ocurrir; pero, de esto se estará hablando más ampliamente en §§ 2.1.1 y 3.3.

Organización

Se ha configurado este trabajo en tres capítulos. El primero corresponde a una descripción del marco teórico-metodológico. Se ha intentado que este funcione menos como una descripción *stricto sensu* de fundamentos teóricos y más como una especie de presentación del modo en el cual el análisis se conducirá, poniendo esto en diálogo con la descripción de las principales bases epistemológicas de esta investigación. Al final del mismo, se topará con un esquema inaugural que tratará de sintetizar cómo el analista responsable de estas líneas visualiza el fenómeno discursivo que estudia. Los dos siguientes capítulos corresponden al análisis del corpus. Sobre ellos hay que saber dos cosas. La primera tiene que ver con el primer capítulo, y es que la división del análisis del corpus en dos partes obedece una premisa base tomada de la teoría semiótica de las pasiones: los conceptos

⁷ El P. Hamon de 1984 define norma evaluante como aquellas proposiciones que se instauran como patrón o guía al actante evaluador para juzgar sobre estados y procesos configurados en el discurso. Por lo tanto, la sanción se debe entender como el acto evaluativo que hace un sujeto judicador sobre un estado o transformación en relación a un sistema normativo ético, estético, lingüístico o técnico, que le sirve de punto de referencia en tanto es un ideal de conducta, de estesis, de corrección lingüística o de habilidad técnica. El caso concreto que atañe a este trabajo es práctica mente ético, pero sobre eso se estará discutiendo a lo largo del trabajo. HAMON, Philippe. Texto e ideologías: para una poética de la norma. En *Criterios*. 1989-1990, no. 25-28, p. 66 – 94.

de zona de despeje para el valor y doble negación. Las categorías que se les asocian serán tratadas en el primer capítulo, pero es importante decir que afectan la forma como se conducirá el análisis. En el primero, seguirá un método de análisis, por llamarlo de algún modo, dialéctico, pues tomará en cuenta los textos como enunciados compuestos por dos grados constituyentes: el título y el contenido. En este ir y venir del título al contenido, se derivarán las premisas base para el tercer capítulo. Este tratará los textos como unidades y considerará el título no ya como un paratexto, sino como un enunciado integrado al contenido. Se focalizarán tres textos claves. Esta selección es dada por el análisis mismo, no es un criterio originado en las fases preparatorias de esta investigación. El tercer capítulo es un derivado del segundo así, como de algún modo, ambos lo son del primero.

Fundamentación teórica

Sobre el enfoque teórico-metodológico, es necesario decir que se fundamenta esencialmente en los aportes de la Escuela de París; lo que no excluye el apoyo en otras bases teóricas. Una de estas es clave, y es la propuesta teórico metodológica de François Rastier. El enfoque de análisis lexemático y sémico permitirá analizar con detalle las imágenes y figuras clave, para luego recomponer grupos de isotopías medulares. Los esquemas de la semiótica tensiva y las categorías tomadas de la epistemología de las pasiones del A. J. Greimas y J. Fontanille de Semiótica de las pasiones prestarán las herramientas de mayor alcance analítico; es decir, aquellas que permitirán trabajar con conjuntos de textos. Gracias a la puesta en diálogo de los tres enfoques, se espera acceder a las estructuras profundas del corpus.

Problema de investigación y objetivos

La obra poética de Rómulo Bustos Aguirre se caracteriza por gravitar en torno a temáticas de índole ontológica, ética y existencial. Domina en ella la reflexión sobre la valoración del hombre en el mundo y el sentido de trascendencia que adquiere en él. Esto lo desarrolla en un discurso lírico que no renuncia a inserción

sociocultural: «volver a nombrar lo cotidiano, hacerlo tema (...) sentir lo costeño en cuanto a asumir ciertos temas y cierta manera de escribir, sentí una dificultad tremenda por el valor referencial de la palabra poética»; afirma el autor en una entrevista concedida en el año 2002. Así, la palabra instauro la localidad y la existencia del hombre en el mundo de la vida como epicentro de las reflexiones en torno al sentido de la existencia humana, poniendo con ello en cuestión sistemas de valores que sostienen propuestas ontológicas y éticas defendidas por los centros de la cultura colombiana y occidental. La obra de Bustos se programa un ejercicio enunciativo que actualiza un hacer-saber crítico en pos de reformulaciones de los sistemas de creencias que explican la naturaleza del ser humano, pero esta singularidad no viene como una suerte de novedad sin raíces. La poética de Bustos surge de las obsesiones instauradas por la tradición literaria regional, pero que también tiene sus coincidencias en otros espacios literarios: los promotores del grupo Mito son ejemplo. Sin embargo, es desde la inserción regional que la voz de Bustos surge y a la que debe mayor parte de su sistema figurativo. Aquí, es la herencia de la poesía de Héctor Rojas Herazo la que sienta bases. La obra de Bustos comparte las obsesiones temáticas de tinte ontológico, ético y existencial de Herazo, pero enfatiza en un rasgo figurativo propio del autor sucreño, el semisimbolismo de estirpe religiosa. Sin embargo, esto no pasa como mera apropiación. Lo religioso en Bustos cobra matices programáticos: la búsqueda de un nuevo sentido de religiosidad, soportado por las magnitudes de un sistema de valores alternativo, forjado por el hacer discursivo de la palabra poética. Sobre este aspecto la crítica literaria existente en torno a la obra del autor ha convergido. Sin embargo, la reflexión en torno a los sistemas de valores que soportan tal empresa ha permanecido relativamente inexplorada. Es en uno de ellos que esta propuesta investigativa quiere ahondar: la configuración ética. Se cree que esa obsesión fundacional del discurso poético de Bustos se articula en torno a la oposición estructurante culpa vs inocencia. (Ver figura 21) Tensión que, de ser analizada, explicaría el porqué el sujeto lírico se enfrasca en lo que la crítica ha denominado como

búsqueda animada por el presentimiento de una experiencia de totalidad del hombre consigo y con el mundo, esa suerte de “misticismo humanista”.

La polaridad culpable vs inocente opera como un dispositivo regulador de los procesos y dinámicas de interacción social. La inocencia, en el pensamiento religioso cristiano, se asocia al estado de pureza del alma o a la ausencia de pecado, recuérdese al Jesús de los evangelios valorando la figura del niño como representación de tal estado; pero, en otras prácticas sociales, como la del derecho, el concepto ocupa lugar relevante dada su oposición al sentido de la culpa. Así que, la puesta en crisis de tal oposición arrastra la devaluación de uno de los criterios axiológicos esenciales para la cultura y la ética occidental y, por ende, nacional y regional, uno que permite distinguir entre el pecador y el santo, el culpable y la víctima, el digno y el indigno, el bueno y el malo, el criminal y el buen ciudadano.

Todo esto es razón para que la presente investigación gravite en torno a unas preguntas medulares: ¿cómo las operaciones de la enunciación configuran el sentido de la inocencia en el discurso lírico de Bustos Aguirre?, ¿cuál es el sistema axiológico que soporta el universo ético del sujeto lírico de Bustos?, ¿cómo se estructura el marco normativo fundamentado es dicho sistema axiológico?

Consideraciones acerca del estado del arte

La mayor dominante en la tradición investigativa en torno a la obra de Bustos Aguirre, además del enfoque existencialista de lectura, es la relativamente escasa cantidad de trabajos analíticos. Son más comunes los comentarios de revistas, los prólogos, las notas acerca de sus obras. Aquí, se ha hecho una selección de algunos trabajos, tratando de establecer una lista de monografías o estudios más o menos rigurosos. Para su selección, se optó por tener en cuenta dos criterios discriminatorios, uno referido a la calidad argumentativa y relevancia bibliográfica, otro referido a si la obra del autor es objeto central de la investigación o no.

Respondiendo a tales criterios, se tiene que, bajo el primero, el trabajo de maestría del investigador Lázaro Valdelamar Sarabia goza de mayor interés. En cuanto centralidad del objeto, se tienen tres tesis de pregrado de regular calidad argumentativa, destacándose una de 1998 llamada Función simbólica del árbol en el poemario “En el traspatio del cielo”. Los otros dos trabajos o retoman mucho de lo tratado por Valdelamar, sin llegar a ofrecer una propuesta que la rebase, o adolecen de cierto grado especulativo que reduce su confiabilidad –sin embargo, aquí se brindará una presentación puntual de las mismas. Por otra parte, en cuanto a la rigurosidad argumentativa, pero, lastimosamente, no teniendo como centro el estudio de la obra del poeta, se sabe de un trabajo de investigación doctoral no publicado. De este texto, se tiene conocimiento por una sinopsis publicada en la revista virtual La Casa de Asterión. Dicha sinopsis describe los pasos seguidos en la investigación y una breve mención a tópicos clave. A parte de lo anterior, no se tiene noticias de otros trabajos, salvo breves comentarios, una investigación en curso en la facultad de comunicación de la Universidad de Antioquia y un artículo en fase de corrección y actualización bibliográfica de James J. Alstrum.

El trabajo de Valdelamar Sarabia estudia los poemarios *El oscuro sello de Dios*, *En el traspatio del cielo* y *la Estación de la sed*. Según Valdelamar, la poética de Rómulo Bustos Aguirre describe un tránsito de evolución desde una visión analógica del mundo hacia una irónica; ello sin implicar que en la obra no se encontrara ya la tensión entre ambas concepciones del mundo y la trascendencia, sino que cada libro opta por una resolución que inclina la balanza hacia uno de dichos polos. Afirma que ello se nota en el primer libro como una inquietud por fundar lo sagrado, una especie de vocación por establecer un “espacio religioso” –entendiendo religioso en su sentido etimológico de *religare* o de reunión con lo sagrado –donde las acciones y existencia humana cobren sentido. Ello porque, siguiendo el postulado de Octavio Paz en *Los hijos del limo*, Valdelamar cree que la poesía de Bustos Aguirre se inscribe dentro de la tradición moderna de estirpe romántica, la cual confronta el problema existencial derivado de la puesta en crisis

de los grandes metarrelatos de la religión y el proyecto moderno. En *El oscuro sello de Dios*, según explica Valdelamar, la voz lírica propone la posibilidad de trascendencia en el misterio. Se entiende por ello una condición que habita en el interior del ser y en pos del cual se debe establecer la búsqueda. Ello estaría figurativizado por la alusión constante al vuelo y la condición angélica. Ahora bien, dentro del mismo libro existe la tensión de la ironía que pone en duda tal posibilidad.

El poemario *En el traspatio del cielo* correspondería al triunfo de la visión analógica, circunscribiéndola en el cronotopo del patio y el tiempo de la plenitud, representada por el recuerdo de los años felices. Este volver que funda el concepto de lo sagrado por una confusión entre los símbolos de lo celeste y trascendental con los elementos del espacio de la casa, el patio y los recuerdos de la infancia entra en crisis en la segunda parte del texto, donde la ironía irrumpe recordando el carácter transitorio de la vida y la pérdida de este espacio con la irrupción de la edad y la muerte. Es el punto de partida para el triunfo de la ironía en el tercer libro, *La estación de la sed*, donde la voz lírica inicia recordando la muerte del Padre y operando una constante desvalorización de las simbologías de la trascendencia: el ángel transmuta en murciélago, la visión en oscuridad, Dios en pez muerto o mosca, etc. Con tal operación, el sujeto lírico, según explica Valdelamar, parece estar ejecutando un sacrificio o un exorcismo en pos de la instauración de nuevos sentidos que se abren a la experiencia del mundo sin las figuras protectoras que se forjaron en el poemario anterior.

Sobre las tesis de pregrado, como ya se dijo en un inicio, la más destacable es la de 1998. En este trabajo, Nubia Marrugo Ferrer analiza el libro *En el traspatio del cielo*, enfocándose en la figura del árbol. Según explica, el árbol funcionaría como gran elemento significativo alrededor del cual orbitarían los otros elementos. El árbol sería lo que ella llama el *Axis mundi*. En torno a él, orbitarían todas las imágenes y demás simbologías alusivas a la trascendencia y la plenitud: el cielo, la madre, la noche protectora, los secretos mágicos, el patio de juegos, etc. Se podrá

notar que la tesis propuesta apoya la interpretación de Valdelamar referente al carácter analógico de dicho poemario.

Las otras dos tesis, como se comentaba en un principio, son de regular calidad. Un de ellas, Estética Polisémica en la poesía de Rómulo Bustos Aguirre de John J. Alvarado, hace poco más que retomar varios de los puntos de la tesis de Valdelamar, dado lo cual funciona como ampliación. La otra, Cuando las luces se apagan (budismo zen y sentido poético en Rómulo Bustos Aguirre) de Gabriel Fernández Lago, realiza más un reflexión en torno al acto creativo de Rómulo Bustos; de hecho la mayor parte del trabajo centra su atención en el autor, dejando la obra al margen.

En cuanto a la tesis de Ferrer, tal como la describe en su sinopsis, se muestra como una investigación a la producción lírica regional. Hace un recorrido por las obras varios poetas del caribe colombiano, seis en total. A la de Bustos Aguirre, dedica algunos apartes. Según explica:

En Rómulo Bustos también encontramos toda una poética del espacio que separa lo terrenal de lo celestial; el primero se representa en la casa, el patio y el árbol; y el segundo en el cielo y el infinito – el vacío, la nada. Entre estas dos coordenadas espaciales hay un vínculo mediante un pasaje, el árbol. Tanto en Quessep como en Bustos, el espacio no terrenal, sea imaginario o celestial constituyen lugares deseables para el poeta, sitios de evasión, de sueño. Mientras que el espacio terrenal es el no deseable, del que hay que evadirnos. Esta disyuntiva espacial valorada en dos polos positivo y negativo, también se encuentra en los otros poetas; en Gómez Jattín es el espacio ligado al tiempo de la infancia, debajo de los árboles, junto al río el que es valorado positivamente; mientras que es el espacio presente, la prisión, externa e interna, el que posee este valor negativo. En Artel, la disyuntiva espacial también está ligada al tiempo; el espacio del ancestro, África es el positivo, el edén perdido, mientras que el espacio del presente es el de la esclavitud y la pérdida de identidad. En López el espacio rural es el locus amenus, mientras que el urbano es el degradado.⁸

El aporte diferencial del trabajo de Ferrer estriba en la conexión establecida entre la poética de Bustos Aguirre y la de los otros autores del caribe, en tocar el tema

⁸ FERRER, Gabriel. Julio de 2004. Encuentros y desencuentros en la poesía del caribe colombiano. [Texto en línea] Disponible desde internet en: <http://casadeasterion.homestead.com/v5n18poecar.html>. [15-09-2011]

de la evasión a través del ensueño y en la oposición celeste vs terreno. Retoma el papel central del árbol y su capacidad para vincular los espacios terrenal y celestial –aunque no ofrece mayores explicaciones al respecto. Las separaciones que establece entre terreno y celeste se distancian bastante de lo tratado por Valdellamar y Marrugo. Desde su punto de vista, Bustos Aguirre apuesta hacia la huida hacia lo celeste. Se guarda distancia frente a esta opinión, pues, luego de leer las tesis del par de autores ya mencionados y revisar la obra del autor, se nota que tal evasión se da no como una huida de lo terrenal figurado como patio, cielo y árbol, pues éstos se pueden interpretar como el cielo mismo; de hecho, el título del poemario es bastante sugerente al respecto: En el traspatio del cielo. La evasión se dirige hacia esos espacios que se configuran en la ensoñación y el recuerdo.

Se mencionó al inicio la existencia de una serie de trabajos menores, comentarios y prólogos a los libros del autor. Los textos en cuestión son un artículo aparecido en la revista Espejo en su cuarta publicación, Ícaro y el silencio de un estudiante de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena, Diego Mosquera González, el prólogo a la obra reunida de Bustos Aguirre, publicada por la Universidad Nacional de Colombia y escrito por el narrador Roberto Burgos Cantor, el prólogo al poemario Sacrificiales escrito por poeta Samuel Serrano. En líneas generales, estos trabajos acaban por tocar muchos de los puntos desarrollados por Valdellamar y Marrugo, así que no se comentan aquí por evitar caer en redundancias.

Consideraciones acerca de la naturaleza de la muestra

Dentro del macroproyecto de investigación en cultura colombiana que lidera el grupo de investigación CUYNACO de la Universidad Industrial de Santander, existe la línea de estudios en literatura colombiana. El presente trabajo investigativo se inscribe dentro de tal línea. Razón por la cual, busca aportar al conocimiento de las producciones discursivas del caribe colombiano. Ahora bien, los resultados que de aquí se desprendan no se limitan a un enfoque de explicación de las singularidades locales de la región. Lo que aquí se explora es cómo el discurso poético de

un autor regional se posiciona en el campo de la circulación de valores del universo sociolectal occidental. Esto tiñe el trabajo de un matiz de posible universalismo, pero es la naturaleza del corpus y el objeto de investigación el que permite esto. En todo caso, como aporte al proyecto del grupo, este trabajo viene presentar ganancia. Ella, precisamente, estriba en esta visión quizás demasiado universalista, pues permitiría mirar cómo algunos valores de la localidad regional logran proyectarse como propuestas ideológicas que trascienden las fronteras para participar en diálogos que inmiscuyen a sistemas de valores de amplia influencia. Es una forma de evidenciar que la producción de discursos colombianos participa en la construcción de sistemas éticos de grandes alcances.

Ahora bien, un trabajo analítico que busque ser exhaustivo para dar cuenta de tales metas demanda hacer delimitaciones precisas al corpus. De ello, se desprende que los criterios de selección deben gozar de un marco metodológico claro. La materia que se intenta manipular aquí ofrece resistencias particulares que no se deben perder de vista. A propósito de las propiedades del discurso lírico, el E. Staiger de 1966 afirma que la enunciación siempre tiende a «borrar» al máximo las propiedades categorizadoras del lenguaje, lo que le priva de poder referencializador y de significación homogénea, con ello se genera el simulacro de la protensividad recuperada o recordada.⁹ Esto, que hace al género lírico tan singular, es también un actante de control con el que se debe aprender a lidiar en el análisis; ya de por sí, viene definir la perspectiva metodológica que se debe poner en práctica. Un enfoque cuantitativo aportaría más dificultades que soluciones.

La selección del corpus

Para esta investigación, se hizo una selección de doce poemas.

⁹ «El que quiere manifestarse líricamente tiene que lograr, por tanto, en la medida de lo posible borrar estos rasgos esenciales del lenguaje. Esto mismo ya lo hemos hecho notar al hablar de la disolución de la estructura sintáctica, de la reducción de las frases en palabras aisladas sin nexo, del miedo ante el poder de fijación demasiado clara que lleva consigo el empleo de la palabra auxiliar 'es', sobre en la música del lenguaje, la cual disipa la intencionalidad u objetividad existente en el lenguaje». STAIGER, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, 1966, p. 94.

Esta vino como resultado de varias lecturas exploratorias. Primero, una inicial de la totalidad de la obra, a modo hacerse una idea general de las temáticas, figuras, imágenes y estrategias retóricas más recurrentes. Seguidamente, una segunda más organizada. Se derivó de ella una rejilla de lectura. Básicamente, esta consistió en una tabla organizada por columnas. En cada columna, se colocó un encabezado identificador. Estos representaban las figuras, imagen, estrategias retóricas y temáticas manifestadas como constantes a lo largo de los poemarios leídos. Bajo las columnas, en los espacios de cada celda, se ubicaron los títulos de los poemas que parecían actualizar alguna de las recurrencias.

Paso siguiente, se examinó este material y se extrajeron elementos que guardaran relación con el objeto de estudio de este trabajo. El resultado fue un número mucho más alto del esperado. La reducción vino dada por el refinamiento de la clasificación, para ello se restringió la selección a un criterio base: el texto debía focalizar el tema de la condición ética de ser, indiferentemente que se refiriese directa o indirectamente al tema de la inocencia. En consecuencia, el número de textos se redujo a 20. Este número fue objeto de una reducción adicional. Se crearon dos grandes categorías: la primera, denominada Del corpus, agrupó 12 poemas que por su muy fuerte asociación temática con la noción de condición ética del ser harían y hacen parte del corpus. Los otros ocho se agruparon bajo la denominación Poemas pivote. Guardaban relación con la noción, pero, aun así, tenían elementos más asociados a tópicos diferentes. No se les descartó, sino que se les conservó como material de apoyo tentativo.

Al final, el análisis descartó los ocho, salvo algunos versos citados en las conclusiones e introducción de este trabajo, porque se mostraron pertinentes para apoyar algunas proposiciones. El listado oficial de los poemas estudiados es este: La culpa, La inocencia, Chassmodio, Jano, Sacrificial, Monólogo del verdugo, Monólogo del actor, De la levedad, Para un manual del inquisidor, Quizás se trate solo de jugar con las palabras como un malabarista (*sic*) y Medallas.

1. MARCO TEÓRICO: LA CONFIGURACIÓN DE LA INOCENCIA BAJO EL AUSPICIO DE LA IMPERFECCIÓN

El camino a la constitución de una segunda inocencia deviene mediado por otro que lleva a la definición del sentido de un estado de conjunción con un objeto valor complejo. Sin embargo, no se habla aquí de transformaciones o de actualización de una programación –aquella cadena de acciones dirigidas a la apropiación de eso deseado –sino de las fases de germinación de un proyecto, entendiendo por ello el crescendo de una esperanza alimentada en los asomos de una carencia de intensidad galopante. Se diría con el Greimas y el Fontanille de 1991¹⁰ que se está frente al surgimiento de las sobras del objeto o al emerger de valencias que acaban por visibilizar lo que en el sujeto lírico es «cierto presentimiento de valor»; algo que preferiríamos llamar atisbo derivado de la captación imperfecta de algo que, paradójicamente, para la mira del sujeto lírico, es cada vez más real y necesario a medida que es más patente su ausencia.

Vanas tentativas de someter lo cotidiano, o de sustraerse: busca de lo inesperado que fuga. Y, sin embargo, los valores llamados estéticos son los únicos que, rechazando la negatividad, nos lanzan hacia lo alto. La imperfección semeja un trampolín que nos proyecta desde la insignificancia hacia el sentido.¹¹

Dice el A. J. Greimas de 1987 para referirse al fenómeno de la experiencia estética que recupera los objetos y prácticas de la corrosiva erosión que acompaña a los efectos liberadores de la cotidianización: «Nuestros comportamientos cotidianos, programados y optimizados de modo conveniente, pierden poco a poco su significado de tal suerte que innumerables programas de uso no tienen ya necesidad de ser controlados uno a uno». ¹² Mas ello, también, es válido para este sujeto lírico en cuyo campo de presencia irrumpe un actante posicional que se convierte

¹⁰ GREIMAS, Algirdas-Julien y FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones*. México D.F.: Siglo xxi, 2002, p. 25.

¹¹ GREIMAS, Algirdas-Julien. *De la imperfección*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 95.

¹² *Ibid.*, p.83.

en fuente o acicate, independientemente de que su naturaleza comulgue con una dimensión ética, en «las manifestaciones discursivas del *sentir* todo indica que el sujeto advierte un cambio de régimen modal, si es que no de rección (...). Sin embargo, no hay nada que permita limitar dicho dispositivo modal únicamente a la experiencia estética».¹³

Lo que el semiotista restringiera a la estesis comporta, en el caso concreto del discurso lírico de Bustos Aguirre, confianza en la accesibilidad de la meta, porque «Quien dice esperanza dice espera».¹⁴ Cosa que no resulta ajena al postulado greimaseano, puesto que a diferencia del U. Eco¹⁵ que concibe el discurso lírico como enunciación que nos recuerda que somos «pasión inútil», pero que nos consuela de nuestra «finitud» al enfrascarse en negar las «resistencias del ser»,¹⁶ ofreciendo la ilusión de una libertad de ilimitada creatividad, para Greimas el lenguaje poético se sobrepone a la erosión por medio de la proyección de lo paradigmático sobre lo sintagmático, produciendo con ello fracturas en la secuencialidad de la estructura de un mundo de objetos y prácticas reducidas a la lógica del uso, mundo que impide despertar el interés en la singularidad. El discurso lírico llama a la «valoración del detalle» para romper la monotonía de la vida cotidiana que se habita y a la que se responde casi por mera inercia: «Una vida así desme-

¹³ FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. Tensión y significación. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, 2004, p. 98.

¹⁴ El término 'esperanza como espera' se debe entender como disposición del sujeto para la búsqueda del objeto de valor, pero con el atenuante de que ese objeto se percibe como una carencia por llenar. A lo largo de este capítulo, se irá haciendo uso de él, lo que implica que gradualmente se precisará su valor semántico y heurístico. Uno de sus rasgos clave es que categoriza una actitud de respuesta frente a la banalización causada por la erosión. Esta última es particularmente visible en las formas de vida moderna que reducen la experiencia a la lógica de uso y el intercambio monetario; a esto es a lo que intentó responder la poesía moderna, especialmente las obras de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Cf. *Op. cit.*, p.89 – 90.

¹⁵ ECO, Umberto. Kant y el ornitorrinco. Barcelona: Lumen, 1999, p. 67.

¹⁶ Cuando Eco habla de resistencias del ser, hace referencia a los límites de interpretación o, en otras palabras, al hecho de que si bien lo que llamamos realidad es una construcción del lenguaje, ello no implica que ese predicar algo del mundo esté sometido a una ilimitada e irrefrenable deriva interpretativa. El continuum impone ciertos límites que impiden los absurdos del decir cualquier cosa; así por ejemplo, la experiencia sensible del amanecer si bien permite que dos culturas diferentes generen discursos explicativos disímiles al porqué ocurre dicho fenómeno, ninguna de las dos podrá afirmar una cosa distinta a que un objeto luminoso se alza desde el horizonte y hace desaparecer la ausencia de luz. El que cada cultura describa esto de distinta manera y según perspectivas ideológicas incompatibles es cosa diferente.

nuzada –piénsese en el jardinero japonés que cada mañana modifica un poco la disposición de las piedras y la arena de su jardín– podría producir, con ‘casi nada’, lo inesperado casi imperceptible como el anuncio de una nueva jornada». ¹⁷ Mas, sin embargo, se puede estar de acuerdo con Eco cuando dice que: «la experiencia del arte no es algo radicalmente diferente de la experiencia de hablar de Algo, en la filosofía, en la ciencia, en el discurso cotidiano. Es al mismo tiempo, un momento y un correctivo permanente. (...) estamos siempre ahí, hablando de Algo». ¹⁸ Efectivamente, el discurso lírico es en esencia un hacer-saber, pero ese hacer no es reductible a una concepción que le defina únicamente como invitación a salir al encuentro del sentido del ser –invitación que, según Eco, es prácticamente un derivado del confrontar lo ilusorio o ¿inútil? del acto poético. ¹⁹ La importancia del discurso lírico no es únicamente la de «suplemento» que motiva a la interpretación o a la interrogación del sentido del mundo, simple agregado que deviene de la complejidad del plano de la forma de la expresión. Todo hacer-saber implica manipulación (hacer-crear), ²⁰ y en la poesía tal carácter guarda un factor que le particulariza entre todas las formas posibles de hacer-saber:

Piénsese, por ejemplo, en el lenguaje poético donde, a la prosodia de las gastadas lenguas naturales, se sobrepone un segundo ritmo hecho de esperas de tiempos fuertes, seguido de otras esperas y terminándose en esperas de esperas –o en las reiteraciones estróficas, esas formas complejas de esperas que se responden en eco las unas a las otras: si el lenguaje poético aún no da acceso a lo sagrado es, ciertamente, un lenguaje no-profano. (...) Remontándose a la fuente, o bien dejándose llevar hacia la desembocadura, lo esencial de nuestro imaginario ahí se resume. ²¹

Esto, porque «La figuratividad no es una simple ornamentación de las cosas, ella es esta pantalla del parecer cuya virtud consiste en entreabrir, en dejar entrever, gracias o a causa de su imperfección, como una posibilidad de otro sentido. Los

¹⁷ *Op. Cit.*, pp. 89 - 93.

¹⁸ ECO, Umberto. *Op. Cit.*, p. 45.

¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

²⁰ GREIMAS, Algirdas-Julien. *Del sentido II*. Madrid: Gredos, 1989, pp. 132 – 154.

²¹ GREIMAS, Algirdas-Julien. *Op. Cit.*, p. 90.

humores del sujeto recuperan entonces, la inmanencia de lo sensible».²² En el discurso lírico de Bustos Aguirre, la espera corresponde, se orienta al sentido auténtico de un objeto de valor ético. Pero, lo interesante es que este, gradualmente, se va perfilando como sistema que agrupa y exige otros valores, una forma de vida que remite a una condición de saber-ser sujeto éticamente correcto. Explicitarle tiene sus dificultades, debido a la manera en la cual se va configurando en el texto enunciado: la inocencia deviene percibida en negatividad; es decir, por lo que no es y deja de ser. Sin embargo, esto no supone sorpresa, ya que como observaran el Greimas y el Fontanille de 1991,²³ a la categorización le antecede un doble acto de negación: la delimitación de una zona para el valor y la negación en sentido categorial. Con esto, hacen referencia a que una vez el cuerpo propio es impactado por el mundo externo (exteroceptividad) el mundo interno (interoceptividad) es perturbado y experimentado en la propia carne (propioceptividad). Esto causa un cambio en lo que ellos llaman la «masa fórica» y que es el complejo afectivo-sensitivo del cuerpo que percibe. La modificación supone desestabilización y la generación de una orientación, un 'dirigirse hacia' que implica la gradual percepción de un algo como otro, el futuro objeto del deseo. Ese algo se va diferenciando del yo que percibe y este le va notando como una carencia, un vacío que debe ser llenado. Es ahí donde ocurre la delimitación de la zona. Greimas y Fontanille ejemplifican con el caso de una novela M. Proust. Explican que el protagonista habita en la llaneza de una vida sin sobresaltos, poblada de objetos y prácticas insignificantes, algo así como un vivir por vivir. Dicen que la aparición sorpresiva de un segundo actor desestabiliza esta cómoda forma de vida. El protagonista no tiene clara la naturaleza de sus emociones, sólo experimenta una especie de fuerza que ha desalojado de su espacio vital un lugar donde se comienza a esperar la llegada de un algo que antes no existía. Nace la falta²⁴ y se perfilan las formas del

²² *Ibid.*, p. 77.

²³ GREIMAS, Algirdas-Julien y FONTANILLE, Jacques. *Op. Cit.*, pp. 37 – 39.

²⁴ El término 'falta' alude aquí a lo que en algunas traducciones al español de la obra de Greimas se ha denominado como 'carencia'. Se opta por usar 'falta' en vez de 'carencia' dado que el campo semántica del primero comprende entre sus sentidos el sema modal /deber-estar/, (DRAE) lo que

objeto del deseo: la amada. El segundo acto implica que esa zona despejada sugiere los contornos de aquello que debe ocuparlo; pero, al ser sólo contornos, el sujeto nada más puede “conocerlo” por una negación de todo aquello que no es. Este es el término no-S₁ que permite al sujeto llegar al S₂. En el mismo ejemplo, la actualización²⁵ de la identidad de la amada (=S₂) irá desarrollándose por medio de un proceso de negación de todo aquello que no es ella (=no-S₁): la vieja rutina de hábitos que retribuían con cierto placer, la comodidad de la llaneza, etc. Pero, no se puede hablar de acción aquí, sólo de campo de presencia, de actantes posicionales y de umbrales de la significación. Greimas y Fontanille definen esto como fenómeno explicable desde tres perspectivas aparentemente diferentes, pero al fin de cuentas convergentes por el hecho mismo de remitir a uno y sólo un tipo de ocurrencia: la escisión que hace posible la significación; lo que es básicamente la diferenciación entre un sujeto posicional y un objeto que se convierte en blanco de la mira.²⁶

De hecho, poca distancia separa a esas nociones: ‘protensividad’, ‘orientación’ y ‘devenir’ designan, aproximadamente y con enfoques diferentes, la misma cosa; la protensividad es el primer efecto modal de la escisión, la orientación es su propiedad figural, el devenir es el producto de un desequilibrio de las tensiones que confirman la escisión.²⁷

Se habla aquí entonces de modulaciones y segmentaciones que permiten ir reconociendo lo percibido, ir generando significación al notar las divergencias de eso captado con respecto a las demás modulaciones que conforman la nascente realidad; es decir, el mundo va mostrando sus diferencias y cargándose de valores.

implica que al no-estar algo presente, sea estratificada la modalización deóntica del tener que suplir dicha ausencia. A lo largo del presente trabajo, se estará utilizando el término en este sentido.

²⁵ Fontanille explica que la actualización mediatiza la tensión entre los modos de existencia virtualizado y realizado; en otras palabras, sirve de vía-proceso a la circulación entre un modo y otro. Así, pues, se diría que las formas o estructuras contenidas en uno avienen al otro no sin la interfaz de la actualización. Ahora bien, Fontanille advierte que no se debe confundir lo virtual propiamente dicho y el modo virtualizado. En el discurso en acto, las formas sometidas a circulación ya han sido tomadas previamente del sistema virtual de la lengua y han sido capitalizados en la economía del llamado campo del discurso, y que es básicamente discurso materializado como enunciado. Cf. FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 237 – 238.

²⁶ *Op. Cit.*, p. 31 – 32.

²⁷ *Ibid.*, p. 32.

Mas, cabe advertir, que tales valores no lo son propiamente, pues gozan de inestabilidad, pueden ir cambiando, es por ello que es mejor considérales valencias. El valor como tal emergerá de las relaciones de tensión que entre esas valencias se vayan estableciendo en el proceso y de la extensión discursiva que su puesta en discurso tome.²⁸ En Bustos, esto último corresponde a una gradual configuración. Ella, básicamente, tiene la «propiedad figural» del ordenamiento de los textos, cuya disposición parece referencializar el recorrido reflexivo de un observador que desde el posicionamiento crítico analiza y evalúa los actores y prácticas actualizados en el plano del discurso enunciado de cada uno de los poemas. Esto, que aquí se postula como operación global, ya fue estudiado en la puesta en discurso del texto Quizás se trate solo de jugar con las palabras como un malabarista (*sic*).²⁹ Se decía en aquella ocasión que el ordenamiento respondía a la sintaxis discursiva³⁰ de lo que en retórica clásica se conoce como la *ratiocinatio*,³¹ y que es definible como el intento por conseguir una consecuencia suficientemente verosímil (creíble) para alcanzar la comprobación de un «grado indubitable de seguridad» que sirva de base segura para «levantar un *argumentum*». En el poema en cuestión, se identificó esto último con la puesta en discurso de dos universos narrativos sobre los cuales recaía la sanción del sujeto, para devenir, luego, en el acto epistémico figurativizado en los versos: «Se trata, / entonces, de jugar el no

²⁸ El término 'extensión discursiva' remite a la superficie que ocupen las valencias figurativizadas en el enunciado. Así, si es concentrada y mínima correspondería a una unidad semántica localizada o sema; por el contrario, si la magnitud es irreductible a una manifestación puntual, una figura, sino que es más bien determinable por su disposición a lo largo de un "área" del enunciado que convoque varias figuras, se hablará de una extensión máxima. Cf. FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. Tensión y significación. Lima: Fondo de desarrollo Editorial Universidad de Lima, 2004, p. 96.

²⁹ CHICO QUINTANA, Rafael. Enunciación y reforma. Extenso de ponencia presentada en el XXXENDIL. El texto será publicado en el número de la revista Sapiens dedicado a este evento.

³⁰ Se opta por seguir la recomendación de J. Fontanille y C. Zilberberg, quienes hacen disociación gnoseológica entre los términos 'lógica' y 'lógica discursiva'. Los semiotistas advierten que la estructura semántica del término 'lógica' convoca la presuposición de una base epistemológica apriorística y trascendente. Optando por el opuesto 'lógica discursiva', es posible hablar de una racionalidad estructural de los discursos, pero en la inmanencia de su constitución; en otras palabras, el discurso obedece a principios estructurares profundos que le son propios y no al *a priori* de una estructura marco preyacente y absoluta, casi sustancial. Cf. *Op. Cit.*, p. 62.

³¹ Cf. LAUSBERG, Heinrich. Manual de retórica literaria, vol. 1. Madrid: Gredos, 1966, pp. 307 – 308. En el sistema interno de numeración de la obra, §§ 367-368.

juego, / de enhebrar los ojos de medusa del espejo». ³² Así, pues, la instancia del discurso desalojaba la zona en espera de ser ocupada por un valor en espera de ser construido: la segunda inocencia, valor que no acababa de conformarse sino como anuncio y certeza de su ausencia. Con la sanción, cada universo evaluado era comprendido dentro de la magnitud ³³ de lo no-inocente (=no-S₁) y el valor S₂ no acababa por constituirse, sólo se instauraba la prescripción de un sistema axiológico que la instancia proponía como prerrequisito insustituible:

Ahora bien, el que sujeto lírico llegue a proponer la honestidad como requerimiento para la recuperación del sentido del hacer discursivo, del hacer con las palabras, obedece al sistema de valores de la norma ética que guía la sanción sobre los mundos posibles. Dicho sistema se podría definir como oposición estructurante de la óptica del sujeto lírico: honestidad vs deshonestidad. La cual es puesta en discurso gracias a la dialéctica fundamental entre las prácticas y decisiones nacidas de la estatura moral de los sujetos. ³⁴

No era posible entonces definir categóricamente qué era eso que sujeto lírico buscaba. La segunda inocencia figuraba como esperanza sustentada por la puesta en discurso de la doble negación, un proceso que únicamente afirmaba algo: la necesidad de construir el sentido a través de la restitución del poder creativo del jugar con las palabras:

Cierto es que la inocencia sea un valor por inventar, pero eso no puede estar sometido a la polisemia incontrolada. El sentido de la inocencia es algo que compete estrechamente a la naturaleza de las prácticas donde unos sujetos se insertan bajo la disposición de una condición moral. Así pues, es el sistema mismo, el hacer discursivo como construcción –en el *sentido* gadamereano del término –el que impone los límites de interpretación que, al mismo tiempo, son límites éticos regidos por la regla de la honestidad. ³⁵

³² BUSTOS, Rómulo. Muerte y levitación de la ballena. Madrid: complutense, 2010, p 35.

³³ Hablar de 'magnitud semiótica' implica poner entre comillas la noción de unidad discreta y pensar más bien en modulaciones o zonas de concentración semántica, con variaciones graduales de "densidad" entre lo más y lo menos. Es como pensar más en escalas de grises semánticos con dos polos extremos de máxima y mínima tonicidad (negro y blando relativos), que en oposiciones binarias puras.

³⁴ CHICO QUINTANA, Rafael. Op. Cit., p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 26.

Ahora bien, caben aquí ciertas ampliaciones y acotaciones. Primero, una probable simetría entre las propiedades figurales del poema y el ordenamiento del conjunto de textos que componen el corpus ha autorizado, aquí, a proponer una generalización metodológica. Instituir algunas conclusiones derivadas de aquel estudio parcial como premisas para el desarrollo de un método particular de análisis de todo el corpus no es desatinado, pues si bien el ordenamiento de los poemas del conjunto es más un producto de la reconstrucción derivada del análisis de las operaciones de puesta en discurso –como se verá a lo largo del siguiente capítulo – que un fenómeno presentado por las fechas de aparición de los poemarios de los cuales se tomaron las muestras, el hecho mismo que sean tales operaciones las que dicten la manera de organizarlas ayuda a confirmar la hipótesis de que los textos enuncian momentos de las fases de la doble negación concretamente figurativizadas como recorrido reflexivo del sujeto lírico. Segundo, existen también disimetrías que exigen particularizar los modos de interpretación, pues cada poema comporta sintaxis discursivas propias y, a su vez, estas poseen rangos de ampliación particulares, dictados por las isotopías sintácticas (paralelismos) y semánticas (sémicas). Es por ello que la aproximación analítica al conjunto debe balancear la generalización que se apoya en la simetría con la precaución impuesta por la disimetría. A lo largo del siguiente capítulo, cuando se vayan desarrollando los pasos del análisis del corpus, se notará que dicho balance irá compensando algo que ya se anunciara en el análisis del poema Quizás se trate solo de jugar con las palabras como un malabarista (*sic*):

El sentido de la inocencia, tal como lo quiere inventar el sujeto lírico, ya tiene sus primeros vertimientos. El camino que lleva a él, la reflexión, tiene en su regulador, la honestidad, uno de los constituyentes necesarios de la mezcla. Otros se van sugiriendo. (...). Precisarlos excede los alcances de este trabajo y el poema mismo. Son dominio del corpus y la investigación que les aborda.³⁶

Mas, pese a ello, este vaivén entre la generalidad de lo simétrico y el llamamiento a la prudencia de lo disimétrico no deja de obedecer a un presupuesto de fondo ya

³⁶ *Ibid.*, p. 27 – 28.

explicitado arriba: la espera de un valor en espera de ser construido, que al encontrarse bajo el auspicio de la doble negación se manifiesta en modulaciones o valencias. Mas, con ello, emergen cuestionamientos:

De instituir el recorrido reflexivo como una propiedad figural más o menos generalizable a todo el corpus, surge una inquietud. Ella salta a la vista a la hora de pensar tal recorrido como un proceso bajo el control de un sujeto lírico observador, actante cognoscitivo que desde su posición desembragada muestra actitud investigativa, de duda, de examen –cosa que es del todo coherente con esa búsqueda de un «grado indubitable de seguridad»³⁷ que se estudiara en Quizás se trate solo de jugar con las palabras como un malabarista (*sic*). Si se acepta tal proposición, gana validez el prever incompatibilidades con respecto al postulado greimaseano que se ha tomado como pivote de toda esta aproximación analítica al discurso lírico de Bustos Aguirre. Ello, porque, tal como lo hacen notar el Fontanille y el Zilberberg de 1998, al hablar de un actante posicional que capta-construye el objeto blanco sin ofrecer la resistencia de un hacer-ser racionalizado, sino “como si se dejara llevar” por la experiencia sensible, hasta el punto de parecer que el objeto le dictase el modo de definirle,³⁸ se está dentro del orden del esquema tensivo ascendente; en otras palabras, en el momento cuando el sujeto observador capta el blanco en forma intensa (con alta perturbación de su masa fórica), sin ir esto acompañado de extensidad (con muy pocos elementos descriptivos que ofrezcan

³⁷ LAUSBERG, Heinrich, *op. cit.*

³⁸ Fontanille y Zilberberg reflexionan acerca de la ampliación epistemológica que supone la aparición de una semiótica del sentir. Explican que con ello, en la teoría greimaseana, surge la necesidad de incluir la presencia del actante posicional que es mediación somática y sensible; en otras palabras, el punto de vista que media entre la pasión y la acción y, por ende, que se convierte en punto de referencia para la construcción del sentido. Pero, con dicha inclusión, se abre espacio a una categorización de ese punto de vista, pues se generan dos posibilidades para su configuración en el discurso en acto. El problema lo abordan bajo la óptica de los postulados de Merleau-Ponty y, en especial, de Cassirer. La diferenciación propuesta por este último entre pensamiento teórico y mítico, les permite proponer dos tipos de actantes posicionales: el sujeto de control y el sujeto de acogida. El primero es aquel que opera racionalizando como por análisis de la experiencia sensible del objeto blanco captado, mientras que el segundo construye saber por el impacto que dicha experiencia tiene sobre su masa fórica, sin oponer actividad analítica frente a las modulaciones que genera la aparición de dicho objeto. Cf. FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. *Op. Cit.*, 2004, pp. 97 – 99.

un saber estable y bien delimitado del mismo). Desde la perspectiva de los semiotistas, ello implica encontrarse en los umbrales de la significación y, por ende, en los estadios de la delimitación de la zona para el valor, puesto que el paso al llamado esquema tensivo decadente supone la adquisición-construcción del saber sobre el objeto; algo que ellos llaman metafóricamente producir un «efecto de 'centro'» ya que el «esquema decadente se cierra sobre sí mismo, dándose un centro organizador, mientras que el esquema ascendente reclama siempre un más allá, es decir otra resolución». ³⁹ Siendo así, el sujeto lírico que aquí se estudia parecería estar más cerca del pensamiento teórico del sujeto de control que del pensamiento mítico del sujeto de acogida. En consecuencia, parecería estar regido por la lógica discursiva del esquema decadente y por las implicaciones del efecto de centro, lo cual sería equivalente a afirmar que ya ha comprendido el ser del objeto que le impactara. Entonces, ¿qué tan válido sería hablar de doble negación? Hallar el centro, implica haber resuelto el problema y un cesar del flujo de las valencias de no-S₁. Sin embargo, dice el sujeto lírico que «Se trata / de inventar una segunda inocencia», cosa que certifica su falta y esperanza, su ausencia de centro organizador. Entonces, ¿acerca de qué reflexiona el sujeto lírico en el recorrido?

«Si se acepta que el discernimiento [sumación]⁴⁰ debe confirmar y estabilizar la escisión, resistir a la necesidad óptica y proceder por *negación*, entonces la primera operación modelizante consiste en una negación del deber por el querer». ⁴¹ La necesidad óptica supone la puntualización de las modulaciones o reducir la dispersión que amenaza con el caos semántico, puesto que al ocurrir la escisión y su instante primario –lo que el Fontanille y el Zilberberg de 1998 identifican con el

³⁹ *Ibid.*, p. 112 – 113.

⁴⁰ El término 'sumación' es propuesto en semiótica de las pasiones. Este se identifica precisamente con los procesos de la doble negación, específicamente con los de la delimitación de la zona. El opuesto 'resolución' es introducido en la teoría semiótica tensiva y aparece para completar el sistema epistemológico en torno al surgimiento de la significación y el papel de la tensividad fórica en dicho proceso. La resolución es propia de la extensidad; es decir, donde aparecen los elementos descriptivos que proveen una captación sea amplia o disminuida del objeto blanco. *Cf. Ibid.*, pp. 91 – 113.

⁴¹ GREIMAS, Algirdas-Julien y FONTANILLE, Jacques. *Op. Cit.*, pp. 39 – 40.

primado del esquema ascendente –existe la posibilidad de casos como el de la agitación desordenada –la experiencia del pánico, por ejemplo –donde el sujeto perturbado en exceso de intensidad fórica únicamente puede experimentarse como carne propia padeciente, anulando con ello la expectativa de la cognición. Así, pues, la estabilización que se identifica con el esquema decadente vendría a imponer la resolución del prototipo del deber.⁴² Esto se identificaría con el mecanismo de la cotidianización postulado por Greimas en *De la imperfección*. Sin embargo, ya se conoce el precio que hay que pagar por tales efectos liberadores: la erosión, que es una forma de caer en la dessemantización. Volviendo al mismo ejemplo que propusieran el Greimas y el Fontanille de 1991,⁴³ el protagonista vive en la inanidad de su vivir por vivir. Es la ocurrencia del actor que perturba lo que intensifica su mira y abre lugar a la esperanza que devendrá en el proceso de la doble negación. De este modo, las modulaciones antes puntualizadas en su mundo de cómodas insignificancias se abre a una nueva posibilidad de sentido, el prototipo del querer⁴⁴ es modalización abriente que instala la espera de una nueva estabilidad dada por la captación-construcción del objeto valor amada.

En el recorrido reflexivo del sujeto lírico de Bustos, ocurriría algo similar, con la diferencia que su captación crítica de las prácticas y valores que examina acrecienta la falta a causa de un percibir extensamente las incongruencias e inmoralidades de esos mundos escenificados: «*El mal es inocente / (...) / Los sórdido y cotidianos emblemas / de la inocencia / La monstruosa inocencia*», «*De los varios papeles que he representado / el que más aplausos me ha cosechado / es el de víctima / Los antiguos hablaban de catarsis / Poco probable / es la actualidad del*

⁴² *Ibid.*, p. 34.

⁴³ *Ibid.*, p. 36 – 38.

⁴⁴ El término ‘prototipo’ refiere a que en la dimensión pasional y en las precondiciones para la formación de la significación, no es apropiado hablar de modalidades propiamente dichas. Con la precisión que suministra el sustantivo, los semiotistas intentan establecer las diferencias necesarias entre una semiótica de la acción y una semiótica de la pasión y la tensión; siendo esta última el origen o el momento primario de la formación de los valores que mueven a la constitución de los programas narrativos. *Cf. Ibid.*, p. 21.

término / Extraños fervores de este público / que goza con mi muerte».⁴⁵ Si el «lenguaje poético aún no da acceso a lo sagrado es, ciertamente, un lenguaje no-profano. (...) Remontándose a la fuente, o bien dejándose llevar hacia la desembocadura, lo esencial de nuestro imaginario ahí se resume», afirma Greimas y, defendiendo el estatuto de la imperfección, agrega: «La figuratividad no es una simple ornamentación de las cosas, ella es esta pantalla del parecer cuya virtud consiste en entreabrir, en dejar entrever, gracias o a causa de su imperfección, como una posibilidad de otro sentido. Los humores del sujeto recuperan entonces, la inmanencia de lo sensible». Un retornar a los umbrales de la significación para valoración del detalle es básicamente lo que ocurre con el discurso lírico y la enunciación de Bustos Aguirre no riñe con tal precepto. Lo que se estaría poniendo en juego es lo que U. Eco llama un hábito y, más precisamente, un hábito de la puesta en discurso lírica. Esta particularidad no ha escapado a la reflexión en la teoría del poema. A propósito de ella, afirma E. Staiger:

Puede suceder que no conservemos un perfume en la memoria, pero sí en el recuerdo. Cuando asciende de nuevo, entonces un suceso pasado hace tiempo se torna de pronto sensible; late el corazón, y finalmente el recuerdo suscita la memoria; podemos decir, allí donde ese perfume nos aturdió por vez primera los sentidos (*sic*). Que los perfumes pertenecen más al recuerdo que a la memoria, se desprende sin duda del hecho que nosotros no los hemos configurado y de que a menudo ni siquiera los podemos apenas nombrar. Inconfigurados e innombrados no llegan a constituir cosas objetivables. Y permanecemos libres de todo aquello que la visión o el concepto hace convertir en objeto. Tan solo con ello hemos 'tomado posición' (*sic*).⁴⁶

La distinción entre recuerdo y memoria es la misma que puede existir entre la categoría y las huellas que deja el impacto del mundo exterior en el cuerpo propio y la masa fórica. Para Staiger, el cuerpo sensible guarda el recuerdo del impacto de las ocurrencias y es posible acceder a él a través del discurso para reposicionar dicha experiencia como efecto de novedad: «El poeta lírico no se sitúa ante las cosas, sino que se abre en ellas, es decir, 'recuerda'. 'Recuerdo' debe ser el nom-

⁴⁵ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. *Op. Cit.*, p. 256, 67.

⁴⁶ STAIGER, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid: Rialp, 1966, p.74.

bre para designar la falta de distancia entre sujeto y objeto, para el lírico uno-entro. Presente, pasado e incluso futuro pueden ser recordados en la poesía lírica». ⁴⁷ Tal propiedad no es capital exclusivo del texto poético, el mismo Staiger se esfuerza por dejar clara la distinción entre 'lo lírico' como efecto de sentido y el 'texto lírico' como una de las formas de la expresión de ese efecto que apunta hacia la renovación del recuerdo. El Greimas y el Fontanille de 1991 concuerdan a este respecto, cuando afirman que las pasiones son también una propiedad del discurso y que «emanan de las estructuras discursivas como consecuencia de un 'estilo semiótico'». ⁴⁸ Nunca se está fuera de las fronteras semióticas, muy a pesar que ese recordar implique reactivar la sensibilidad. A fin de cuentas, el efecto continúa siendo un simulacro, algo contenido dentro de la esfera de la semiosis y, por lo tanto, articulado como una función semiótica, cuyo plano de la forma de la expresión es la figuratividad y su plano de la forma del contenido es simulacro de sensibilidad recobrada. Continúa siendo un hacer-saber, tal como reconoce Eco. Lo recordado tiene, pues, carácter semiótico, y la poesía, al orientarse hacia el simulacro de la sensibilidad, no hace cosa diferente a lo que precisara el Fontanille de 1998 respecto a la problemática del referente en la teoría peirceana: «es decir que el referente si es que hay referente, es ya un universo semiótico sometido a concepciones modales, percibidas y categoriales. La teoría del signo no nos relata la emergencia de una nueva significación sino que sólo capta un momento en una vasta semiosis infinita». ⁴⁹ Quizás por ello, el Greimas de 1987, a la vez que reconoce el potencial de la enunciación lírica, también le califica de «Vanas tentativas de someter lo cotidiano, o de sustraerse: busca de lo inesperado que fuga», lo que no es interpretable como predicar la inutilidad del acto poético, sino reconocer que al renovar el recuerdo es traído de vuelta lo que ya se había olvidado, para retomar la construcción del sentido. Se escuchan resonancias del Heidegger que defendiera la dignidad de la poesía al predicar que «Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses

⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁸ GREIMAS, Algirdas-Julien y FONTANILLE, Jacques. *Op. Cit.*, p. 21.

⁴⁹ FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso. Op. Cit.*, p. 32.

huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio»;⁵⁰ pero de estas convergencias se hablará más adelante, lo que se debe retener es que existe un hábito y que este hábito apunta a la generación de un tipo de simulacro en particular.

El sujeto lírico de Bustos Aguirre se inscribiría como operador de dicha propiedad discursiva y trataría de cumplir lo que U. Eco describe como el siempre renovable circuito de la semiosis:

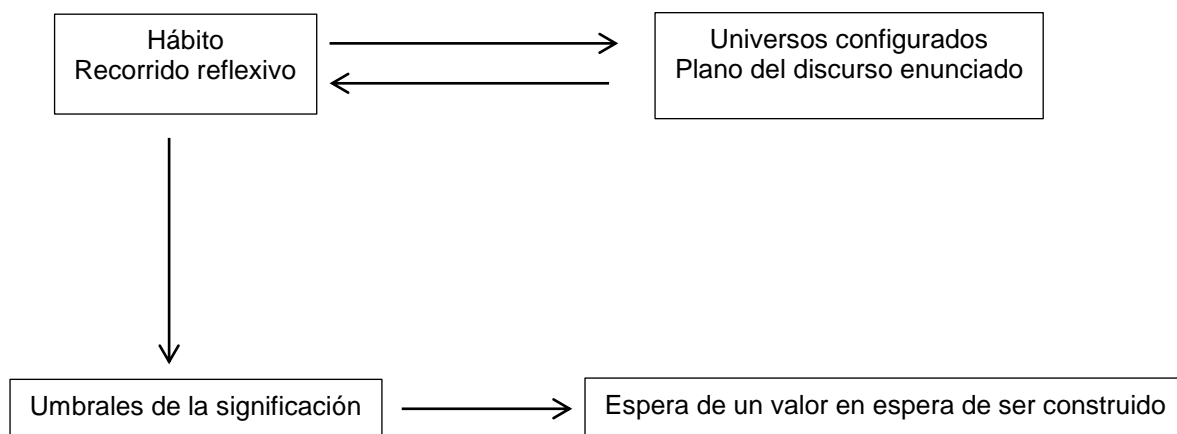
Un Objeto Dinámico nos empuja a producir un *representamen*, este produce en una cuasimente un Objeto Inmediato, a su vez traducible en una serie potencialmente infinita de interpretantes y, a veces, a través del *hábito* elaborado en el transcurso del proceso de interpretación, regresamos al Objeto Dinámico, y con él algo hacemos. Claramente, desde el momento en que debemos volver a hablar del Objeto Dinámico (al que hemos regresado) estamos de nuevo en la situación de salida, debemos volverlo a nombrar a través de otro *representamen*, y en cierto sentido el Objeto Dinámico queda siempre como una Cosa en Sí, siempre presente y jamás aprehensible, como no sea, precisamente, por vía de la semiosis.⁵¹

Es por ello que la experiencia del «estar ahí hablando de algo» es, «al mismo tiempo, un momento y un correctivo permanente». Lo que diferenciaría ese «a veces» posible volver a los umbrales de la significación sería la naturaleza de los hábitos elaborados en la interpretación, los modos de confrontar la complejidad para renovar el circuito de formación del sentido. En el discurso lírico de Bustos, el hábito corresponde a la praxis del sujeto observador que se inscribe en el primado del esquema ascendente y su propiedad figural es el recorrido reflexivo. Sin embargo, ello implica además que dicho circuito no es completado, sino que es suspendido y propuesto como espera:

⁵⁰ HEIDEGGER, Martin. Caminos de bosque. Madrid: Alianza, 2005, p. 201.

⁵¹ ECO, Umberto. *Op. Cit.*, p. 22.

Figura 1: Esquema general de la *praxis* discursiva del sujeto lírico



Lo que cabría precisar sería cómo ocurre dicho recorrido, cómo se configura dicho hábito en la puesta en discurso y si posee algún tipo de operadores característicos. Además de ello, quedarían por resolver: ¿Qué tipo de sujeto observador es el configurado en el texto enunciado? ¿Qué tipo de captación exhibe este actante posicional? Pero, a la larga, todo ello apuntaría a comprobar todas estas consideraciones que hasta el momento se han adelantado. El camino a la corroboración debe tener un punto de inicio y este debe apuntar a reconstruir la propiedad figural que se ha estado explicando. Inicia, pues, considerando el primer acto de nombramiento llevado a cabo por el sujeto lírico, que, como ya se sabe, debe inscribirse dentro de las magnitudes de no-S₁.

2. DELIMITACIÓN DE LA ZONA PARA EL VALOR: LA INOCENCIA COMO UN PRESENTIMIENTO, UN VALOR AUSENTE Y POR HALLAR

La realidad de los objetos cognoscibles sólo puede ser concebida como presencia si se supone que su existir es un objeto de saber y una vivencia de significación para un sujeto cognitivo.⁵² La presencia es posibilidad de decir que una cosa está ahí, pero también que ella llega a valer algo para alguien, y con esto se instala una tensión entre el ciego estar de las cosas y el valer⁵³ de los objetos:

(...) la dimensión propia de *ego* es el *afecto*, es decir, el estado (...) de la relación sensible entre el sujeto y su entorno, la relación de profundidad y de la mnesia con el afecto se ubica en el orden de la *catálisis* en la medida que lo *cercano* y lo *actual* solo adquieren valor si son 'afectantes'. En razón de su dependencia común en relación al afecto, la profundidad y la mnesia tienden a 'metaforizarse' mutuamente, fenómenos del que no se privan ni las lenguas ni los discursos: por eso se puede hablar de la 'profundidad' temporal del recuerdo; la praxis enunciativa puede *padecer* o *reaccionar (sic)* (...).⁵⁴

Para el caso del enunciador lírico de Bustos, esto implica captar-construir simulacros de universos en los planos del discurso enunciado de los poemas e instalarse como instancia que confronta un doble devenir: el de la constitución gradual de las prácticas y actores que él mismo evalúa y el de la falta de su objeto blanco de deseo.

Salta a la vista, entonces, un elemento implícito. A trasfondo, un programa de base le moviliza. «Se trata / de inventar una segunda inocencia»,⁵⁵ afirma categóricamente al final de su recorrido reflexivo; de lo que es fácilmente inferible que si algo es calificado como segundo, por presuposición, se entendería que debe existir otra cosa primero que es rechazada. Esa cosa, se infiere, es correlativa de los

⁵² Cf. GREIMAS, Algirdas-Julien y COURTÉS, Joseph. *Semiótica*. Vol. I. Madrid: Gredos, 1990, p. 167; FONTANILLE, Jacques y ZILBERBEG, Claude. *Op. cit.*, p. 118.

⁵³ 'Valer' aquí es entendido como experiencia del sujeto posicional ligada a la experiencia del estar frente al algo que es percibido y afecta tímicamente. Valer aquí se entiende como un proto-creer-saber-sobre el ser de algo; la presencia del actor que será amada, para volver sobre el ejemplo de Greimas y Fontanille.

⁵⁴ FONTANILLE, Jacques y ZILBERBEG, Claude. *Op. cit.*, p. 120.

⁵⁵ BUSTOS, Rómulo. *Op. Cit.*

universos que capta-construye. Así, pues, se puede postular válidamente que la *praxis* enunciativa del sujeto lírico tuvo un antes identificado con las motivaciones de la búsqueda y un después correspondiente a la constatación de la falsedad de esa primera versión de inocencia que captara; la cual, le generara el sentir de la falta, que vendría a motivar el proyecto asociado al acto epistémico enunciado por los versos antes citados.

La consecuencia inmediata de todo esto sobre el tratamiento analítico que se le debe dar al corpus es la necesidad de confrontar el doble devenir que media entre el antes generador y el después que es espera formulada en los versos. En relación a todo esto, se hace obvio que la interpretación debe dar cuenta de las condiciones de la formación de la identidad semiótica del sujeto lírico y generar explicación coherente sobre la naturaleza del sistema axiológico empalmado a los apuros y fines de este enunciador. Pero, es importante tener presente lo que en el capítulo anterior se advirtiera. Desde lo global, la simetría del corpus con la propiedad figural del poema Quizás se trate solo de jugar con las palabras como un malabarista (*sic*) sugiere que la disposición del conjunto es una forma ampliada del recorrido reflexivo. Desde la perspectiva del análisis a los textos que le componen, la disimetría comanda. Cada poema comporta sus propias lógicas discursivas y operaciones, pero también hay rangos de ampliación de esas operaciones y lógicas, lo que permite agrupar subconjuntos.

Globalmente hay que vérselas con fenómenos discursivos *complejos*,⁵⁶ pero localmente se deben respetar las propiedades figurales de cada texto o subconjunto de ellos. En una nota a pié de página de *Semiótica de las pasiones*, el Greimas y el Fontanille de 1991 advierten respecto al intento de C. Zilberberg por conciliar la

⁵⁶ La complejidad es premisa base de los análisis tensivos, esto porque la materia de su estudio no son las unidades perfectamente delimitadas, sino las magnitudes y las modulaciones de tensión (intensidad afectiva vs extensidad de la presencia de los objetos) y de las precondiciones de la significación. En otras palabras, estudiar complejidad apunta a explicar los procesos de formación del sentido, pero no como juegos de opuestos categoriales sino como gradaciones; los matices no los extremos. Es como si se tratara de explicar el mundo en sus escalas de grises semánticos, no en su polaridad de negro y blanco. Con el fin de evitar confusiones con otros *sentidos* y usos de la expresión 'complejo', se opta por indicar en cursiva el término semiótico.

categorización y la tensividad en un cuadrado semiótico: «si las formas tensivas son categorizables es porque están estabilizadas y, en consecuencia, ya no son tensivas; quizás no sea más que una cuestión de formulación».⁵⁷ En Tensión y significación, tal formulación fue mejorada, pero lo que aquí se quiere traer a colación con la cita es que, si bien se puede guardar el objetivo de elaborar análisis respetuosos de la naturaleza *compleja* de ciertas textualidades, no se excluye que, en el curso de la interpretación, el discretizar⁵⁸ irrumpa. Ahora bien, como se afirma en la cita, a veces es cuestión de formulación; pero, también, lo podría ser de error en la manera en cómo se conduzca el recorrido interpretativo. La posición que desde aquí se asume es consciente de este último riesgo, mas, voluntariamente, opta por conducir el análisis sin dejar de atender a los elementos singulares de cada poema o subconjunto de ellos; aun si esto pareciera demandar un cambio de perspectiva hacia el análisis por subdivisión u otros enfoques metodológicos⁵⁹ (análisis semántico interpretativo, eventuales enfoques narrativos, análisis del discurso, teoría de la poética, etc.). En todo caso, se debe aclarar que las categorías de la semiótica tensiva hacen parte tanto del enfoque global como de los métodos particulares de aproximación.

⁵⁷ GREIMAS, Algirdas-Julien y FONTANILLE, Jacques. *Op. Cit.*, p. 39.

⁵⁸ La discretización hace parte de las fases de la constitución de las categorías o unidades semánticas estabilizadas. Se habla entonces de términos que se relacionan paradigmáticamente con otros por juegos de oposición. Lo contrario a ella es lo discontinuo que es donde propiamente se trata con magnitudes o modulaciones. En dicha fase, las cargas semánticas de las figuras no se oponen categóricamente sino que son mutuamente dependientes; en otras palabras, es difícil hablar de 'el rojo', se hace más apropiado hablar de un matiz de rojo, pues su valencia de 'rojo' depende que otra magnitud sea más o menos roja que ella. Esto es válido incluso para lexemas de otros campos semánticos; por ejemplo, el mal. Existiría una hipotética quintaesencia de la maldad, pero la ocurrencia concreta de un actor que lleva a cabo determinadas acciones es sólo 'mala' en relación que haya otras acciones menos o más malas o incluso menos buenas. Un ejemplo es el del daño ejercido sobre el otro pero sin mediación de la intención, la maldad se relativiza o gradúa independientemente de las probables consecuencias. Cf. FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. *Op. Cit.*, p. 23.

⁵⁹ El Fontanille y el Zilberberg de 1998 oponen el análisis por subdivisión al análisis por dependencia. La diferencia entre uno y otro estriba en que un enfoque por subdivisión tiende a seccionar las categorías semánticas en constituyentes relacionados por juegos de oposición no gradual; el análisis isotópico es un ejemplo. El análisis por dependencia, según lo explican ellos, consiste en tomar unidades de dos en dos, disponiéndolas en juegos de correlación tensiva, una respecto de la otra. *Ibid.*, p. 70 – 90.

Retomando el nudo de estas consideraciones, dado que se pone en el centro de atención la identidad del sujeto y la reconstrucción del sistema axiológico que soporta su hacer-saber, es necesario dar cuenta de las primeras operaciones que contribuyen a ello, específicamente a la descripción de aquellas que logran componer el recorrido reflexivo.

2.1. Trazos del contorno: primeras operaciones para reconocer el objeto sintáctico

Para que algo exista, debe ser puesto en discurso. En este sentido, si el sujeto lírico es instancia responsable de la enunciación del conjunto de poemas, necesariamente debe referencializar, si es enunciador debe hacer-saber algo sobre algo o alguien. Lo primero, lógicamente, es nombrarlo, convertirlo en instancia del campo del discurso y, luego, configurarlo bajo unas lógicas estructurales particulares. Pero, antes que todo, debe nombrarlo, sea directamente o sea acudiendo a perífrasis. Esto tiene consecuencias particulares, porque el nombrar no sólo hace ser el algo, sino que además le somete a cierto tipo de coerciones, pues la unidad semántica escogida arrastra tras de sí condicionamientos tanto paradigmáticos como sintagmáticos propios del discurso en acto (posturas ideológicas, normas de uso del lenguaje, principios estéticos, sentido común, etc.). Dar título al texto cumple con ello, pero respondiendo a determinantes específicos.

El Genette de 1987 define el título como un dispositivo enunciativo conformado por tres constituyentes con sendas funciones. El primero de ellos es el título propiamente dicho, el cual cumple la función de designar la obra. El segundo es el subtítulo, y actúa como especificador de elementos de la temática desarrollada en el texto. El último es el indicador genérico, que adscribe la obra dentro de una tipología textual o género.⁶⁰

Estos constituyentes pueden ser tratados como posiciones dentro de una estructura sintagmática: título – subtítulo – indicador genérico. Las posiciones deben ser

⁶⁰ GENETTE, Gérard. *Umbrables*. México: Siglo xxi, 2001, p. 68 – 71.

entendidas como casillas a ser ocupadas por unidades semánticas específicas, que al ser instaladas actualizan las funciones propias de cada posición. El grado de prioridad de la ocupación de esas casillas disminuye gradualmente, siendo los extremos el título y el indicador. Este último es opcional, mientras que el primero es obligatorio, guardando el segundo mayor grado de prioridad que el tercero, pero siendo opcional con respecto al primero. Ahora bien, tal prioridad podría entenderse como una normativa estructural, pero es susceptible de ser cumplida en forma estricta o no, dependiendo de variaciones en los gustos u otros factores propios de cada época. Genette ejemplifica con casos como el del indicador genérico en el periodo clásico francés;⁶¹ pero, piénsese, por ejemplo, en fenómenos de titulación como el de algunas producciones colombianas entre los años 1960s y principio de la década del 1980: La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada, de G. García Márquez, En noviembre llega el arzobispo, de H. Rojas Herazo, Algo tan feo en una señora de bien, de Marvel Moreno, donde el subtítulo cobra preeminencia, dado que se apunta a suministrar visión ampliada de la temática o de algún rasgo asociado a esta. El fenómeno no muere allí y es posible encontrarle en textos más contemporáneos: Érase una vez el amor pero tuve que matarlo, de Efraín Medina Reyes, o el poco conocido trabajo del también poco conocido poeta John J. Junieles, Con la luz que me queda basta. Si bien, en los casos antes mencionados, es discutible hablar de una generalidad del fenómeno al grado que ilustra Genette con su ejemplo, habría de reconocerse que la existencia de los mismos prueba la flexibilidad de la normativa. En todo caso, se reconoce aquí la necesidad de un estudio detallado sobre estas variaciones en las producciones colombianas dentro de dichas épocas –estudio que, por su puesto, escapa a los alcances y objetivos del presente trabajo. Lo que podría sacarse en limpio es que las posiciones de la estructura sintagmática son focalizables dependiendo esto de condicionamientos diversos. El mismo corpus aquí estudiado es muestra de ello, dado que factores no estrictamente socialmente normados intervienen en la titulación, como se podrá ver más adelante. (Ver figura 3)

⁶¹ *Ibid.*, p. 83.

Por otra parte, resulta relativamente habitual toparse con casos donde la primera posición cobra hegemonía por encima de las otras dos; sin embargo, es necesario aclarar que a pesar de lo recurrente que pueda llegar a ser, existen factores históricos y culturales influyentes en ello. En todo caso, no se debe perder de vista que la titulación es una estrategia discursiva propia de una práctica social y forma de vida. Esto es fácilmente constatable si se toma en cuenta el ejemplo de textos como los compilados por la Biblia. Estos recibieron titulación tardíamente, ya que eran nombrados y reconocidos utilizando la primera frase o íncipit.

Sobre las funciones de cada posición, es necesario aclarar ciertos puntos. Genette afirma acerca de la primera que así como el nombre personal pierde su carácter motivado una vez es impuesto y convencionalizado a fuerza de uso, los títulos de las obras se limitan a operar como designadores:

Lo mismo ocurre con los títulos de los libros. Cuando pido a un librero: '¿Tienes *Rojo y negro*?' , o a un estudiante: '¿Ha leído *Rojo y negro*?' , (*sic*) la significación adherida a este título (su relación semántica con el libro que titula) no importa en mi frase, ni en mi mente ni en la de mi interlocutor. No se vuelve activa si no la convoco explícitamente, por ejemplo en una frase como: '¿Sabe por qué este libro se titula *Rojo y negro*?' . Es claro que las proposiciones del primer tipo son infinitamente más frecuentes que las del segundo. La relación, puramente convencional, es de designación rígida o identificación.⁶²

Esto favorece la articulación del título dentro de los sistemas semisimbólicos⁶³ de la obra, pues, al desdibujarse las relaciones entre la designación y las razones que pudieron movilizar a imponerle en las condiciones de producción, el título se presenta como una figura que, gracias a su posición de encabezado, enlaza con la tematización general del contenido: « (...) el subtítulo sirve frecuentemente para indicar más literalmente el tema evocado simbólicamente o crípticamente por el

⁶² *Ibid.*, 71.

⁶³ El concepto de semisimbolismo es tomado del Fontanille de 1998. Hace referencia al cómo los discursos se apropian y resemantizan de los símbolos convencionalizados, modifican sus sentidos para generar reinterpretaciones de los mismos; es decir, crear nuevos significados con ellos. (Ver § 1) FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso. Op. Cit.*, p. 114 –116.

título». ⁶⁴ Un ejemplo de esto es rastreable en el corpus aquí estudiado, donde títulos como Chassmodio exigen la lectura del contenido para determinar el sentido de la designación. (Ver § 2.1.1) Otro caso diciente se halla en un texto del mismo Bustos Aguirre no incluido dentro de tal selección:

FRUTA AKKI

Con la fruta akki nada vale la impaciencia

No pretendas forzarla
No intentes el vano recurso de madurarla con los dedos
o el más vano aún de envolverla
entre viejos periódicos
Pueden ocurrir equívocas y dolorosas señales
Ella se te dará a su debido tiempo
Entonces abre su pulpa como una jugosa corola

O no se te dará nunca

Así también el asunto con Dios ⁶⁵

Formalmente, el paratexto se presenta como una transliteración del lexema 'ackee', el cual referencializa una fruta tropical comestible. Dicha fruta exige un estricto control en los procesos de cosecha, pues de no ser respetados los tiempos de maduración y exposición a la luz solar se convierte una amenaza para la salud de los consumidores, dado su alto grado de toxicidad. Ahora bien, el poder reconocer tal referencialización no es algo que corra por cuenta del título en sí mismo. Salvo el indicio suministrado por el sustantivo 'fruta', es casi exclusivamente la descripción la que toma a cargo la *identificación* ⁶⁶ del objeto. Así, pues, el título termina siendo un constituyente más de la estructura figurativa del poema; sin embargo, habrá de advertirse de una operación adicional. Con la transliteración, viene, también, el fortalecimiento de la relaciones con la inmanencia del texto

⁶⁴ *Op. cit.*, 75.

⁶⁵ BUSTOS, Rómulo. *Op. Cit.*, p. 254.

⁶⁶ El concepto de identificación es muy particular aquí. Hace referencia al proceso de configuración de la identidad de un actor en el devenir discursivo. Para el caso del poema en cuestión, este tiene que ver con las operaciones de la *praxis* discursiva. Para evitar confusiones con usos menos especializados de la expresión, se acudirá a la cursiva como marca tipográfica. Cf. ARÉVALO, Luis Fernando. Identificación e identidad. En: de Signis. 2012, no. 20, p. 44 – 50.

enunciado, pues entre las figuras clave que componen la sintaxis del discurso aparece la del sustantivo propio 'Dios'. Esto propone un nuevo debilitamiento de la dependencia del proceso de *identificación* con respecto a los indicios del universo semiótico extratextual, pues el sentido de 'akki' deberá ser determinado no sólo por la descripción desarrollada en el enunciado, sino también por su relación semisimbólica con las valencias que la figura 'Dios' convoca.

En cuanto al subtítulo, se puede decir que opera como focalizador. Bien apunta a desambiguar lo que semisimbólicamente se enuncie en el título, o bien a estratificar⁶⁷ elementos figurativos y valores o valencias con respecto a otros y otras: « (...) por una sinécdoque generalizante que será, si queremos, un homenaje a la importancia del tema en el 'contenido' de una obra (...) todo lo que en el 'contenido' no es tema, o uno de los temas, está en relación empírica y simbólica con él y con ellos». ⁶⁸ El corpus presta evidencia con el poema De la levedad. Como se verá más adelante en § 2.1.2, la relación entre contenido y paratexto viene dada por la explicitación que este último hace de uno de los polos de la tensión estructurante de la sintaxis del discurso: levedad vs gravedad, de tal modo que la selección de uno de ellos con fines de titulación induce a estratificar en la lectura si no la importancia estructural de dicho polo, sí el vertimiento semántico con carga eufórica que la enunciación le adjudica.

El indicador genérico es básicamente un elemento anexo y responde a una estrategia discursiva. Esta puede corresponder, efectivamente, a orientaciones clasificatorias, como podría ocurrir en un texto académico que se hace llamar análisis o estudio o ensayo o etc.; pero, también, puede ser correlativo a actos manipulatorios de otro tipo: nombrar crónica a un texto de ficción genera efectos de veracidad y no de verosimilitud. Ejemplo actual son los falsos documentales o los *films* que

⁶⁷ El término estratificar es tomado del J. Fontanille de 1998, y alude a una de las operaciones de la enunciación. Cuando la instancia del discurso (enunciador) estratifica un valor o conjunto de ellos, los pone en primer plano con respecto a otros que son puestos a trasfondo o en el fuera del campo del discurso. FONTANILLE, Jacques. *Op. Cit.*, p. 111 – 114, 237 – 241.

⁶⁸ GENETTE, Gerard. *Op. Cit.*, p. 73.

se presentan acompañados del indicador 'basado en hechos reales'.⁶⁹ Un ejemplo interesante de este último caso es *The fourth kind*, película del 2009 que afirmaba ser dramatización de un caso de abducción extraterrestre. En su estreno, generó expectativas, pero luego se reveló el carácter estrictamente ficcional de la historia. Todo respondió a una estrategia de manipulación por tentación dirigida al enunciatario interesado en este subgénero. Ahora bien, cabe precisar que la búsqueda de tales efectos no necesariamente se presenta ligada a intencionalidades manipulatorias dirigidas al posicionamiento de un producto dentro de las dinámicas de consumo, como es el caso antes ejemplificado o como lo es el propuesto por el mismo Genette.⁷⁰ Ello es constatable en textos donde la veridicción del indicador es puesta en crisis en favor de la producción de simulacros discursivos con pretensiones de objetividad.⁷¹ El corpus aquí estudiado es ejemplo de ello: Monólogo del minotauro, Monólogo del actor, Monólogo del verdugo, efectivamente, cumplen con las restricciones y normativas genéricas que tal indicador les adjudica; sin embargo, la forma asumida por estos poemas entra en crisis en relación a elementos estructurales que les reconfiguran, estableciendo una especie de subordinación o, más bien, puesta en servicio de la estructura genérica del monólogo a las intencionalidades de la enunciación lírica. (Ver § 2.1.3)

Es posible, ahora, proponer una visión esquemática de todo lo afirmado; esto, no con fines ilustrativos, sino para ir definiendo un método de aproximación específico a eso que se ha llamado en otra parte el despeje de la zona para el valor. (Ver § 1)

Se tienen tres posiciones sintácticas. Estas se pueden organizar en un cuadro analítico que permita agrupar los títulos de los poemas, teniendo por criterio clasi-

⁶⁹ Este ejemplo es ya una declaración implícita de distanciamiento personal para con la definición de G. Genette. No se cree que las operaciones de la titulación sean fenómeno restringible a las producciones discursivas en código lingüístico.

⁷⁰ Afirma Genette que, en el clasicismo francés, el uso de indicadores que categorizaban las obras dramáticas dentro de alguno de los, en ese tiempo, llamados grandes géneros, respondía al interés por legitimar la *praxis* de ciertos artistas y creaciones. *Ibid.*, p. 83.

⁷¹ Se habla aquí de objetividad en el *sentido* literario del término; es decir, cuando el simulacro discursivo se recrea por sí mismo, sin la intervención de la voz discursiva que narre, recite o argumente.

ficatorio la adecuación de estos a las normativas establecidas por la estructura sintagmática del paratexto:

Figura 2: Cuadro analítico de la titulación

Título		
Título	Subtítulo	Indicador
Semisimbolismo	Focalización	Adscripción genérica intencionada

La agrupación corre, entonces, por cuenta de la identificación de huellas discursivas que expliciten tal adecuación. Sin embargo, en la misma línea de la disimetría que exige la prudencia del análisis particularizado, un factor hay que tener en cuenta. Básicamente, este emerge de las variaciones sociohistóricas que determinan la priorización socialmente normada de cada uno de los constituyentes; pero, en ello, otro elemento influye, y es el cómo esas variaciones dan o no libertad de selección al acto de imposición del título. No es objetivo aquí reflexionar sobre este aspecto, sino tener presente que el fenómeno ocurre, porque la producción de un texto no es sólo la consecuencia de coerciones impuestas por los entornos culturales y las modificaciones que sufran sus formas de vida a lo largo de tiempo; ya Rastier, en su estudio sobre las situaciones de comunicación y la tipología textual, ha advertido sobre el papel jugado por el idiolecto en la generación de los efectos de sentido del discurso en acto:

El idiolecto es un sistema de normas textuales propias de un emisor. Si todos los locutores tienen sus hábitos y sus particularidades, no todos poseen una competencia idiolectal sistematizada. Las normas de un idiolecto pueden, en efecto, contradecir y transgredir las del género (que dependen de un sociolecto), incluso las de la lengua. Es en los textos literarios donde se encuentran los ejemplos más cumplidos de formaciones idiolectales. Por supuesto, no todos los textos presentan tales formaciones; tanto más cuanto que algunos géneros los descartan (la carta administrativa, por ejemplo).⁷²

⁷² RASTIER, François. Situaciones de comunicación y tipología de los textos. En: Habladurías. Enero - junio de 2005, no. 2, p. 110.

El caso contrario a este tipo de géneros reacios a las injerencias de los determinantes idiolectales es el que atañe a este análisis. Las licencias del género lírico, que obviamente dependen de las permisiones sociohistóricas que las actualizan, han favorecido que la titulación obedezca a lo que aquí se cree son intencionalidades manifestadas en la priorización selectiva de algunas posiciones. Cosa que además devela la homogeneidad de las operaciones de la enunciación.

Bajo tal óptica, es posible agrupar subconjuntos en razón de las posiciones que se muestren seleccionadas, como se puede apreciar en el siguiente cuadro clasificatorio:

Figura 3: Cuadro clasificatorio de los títulos⁷³

Título		
Título	Subtítulo	Indicador genérico
	MONÓLOGO DEL VERDUGO	MONÓLOGO DEL VERDUGO
	MONÓLOGO DEL ACTOR	MONÓLOGO DEL ACTOR
	MONÓLOGO DEL MINOTAURO	MONÓLOGO DEL MINOTAURO
MEDALLAS		
CHASSMODIO		
JANO		
LA INOCENCIA		
LA CULPA		
	DE LA LEVEDAD	
SACRIFICIAL		
	PARA UN MANUAL DEL INQUISIDOR	PARA UNA MANUAL DEL INQUISIDOR
	Quizás se trate solo de jugar con las palabras como un malabarista (sic)	

Se obtienen seis títulos priorizando la primera posición, dos seleccionando la posición del subtítulo y cuatro que cubren la del indicador y el subtítulo al vez.

⁷³ Se han transcrito los títulos respetando las marcas tipográficas.

2.1.1. Operaciones de la instalación de la tensión estructurante: Título y semisimbolismo

Los seis paratextos agrupados bajo la primera posición comparten el rasgo figurativo de su manifestación como sintagmas simples. Se muestran como enunciados eminentemente designativos que categorizan entidades abstractas (la culpa, la inocencia, acto sacrificial, jano) y concretas (medallas, chassmodio). Sin embargo, es visible que, a pesar de formarse dos conjuntos de entidades, no todas tienen el mismo grado de abstracción ni son igual de concretas. De hecho, una organización más precisa muestra que existen dos polos extremos entre los que median gradaciones.

Entidades como la inocencia y la culpa son categorialmente estados con carga semántica de tipo ética⁷⁴ que mantienen relación de oposición basada en la ausencia de la una en la otra. Esto es así, porque en el sistema funcional de la lengua,⁷⁵ ‘inocencia’ convoca a /culpa/ como uno de sus semas inherentes, pero asignando rasgo eufórico a su ausencia: «Estado del alma limpia de culpa. Exención de culpa en un delito o en una mala acción». (DRAE) Por su parte, ‘culpa’ convoca los semas /daño ejercido al otro/ y /responsabilidad/, lo que sería correlativo de una falta de /inocencia/: «Omisión de la diligencia exigible a alguien, que

⁷⁴ Se entiende aquí por ‘ético’ toda cuestión de orden práctico que remite a la acción individual y/o colectiva, donde un sujeto interactúa con respecto al Otro y viceversa. Se dan en esta relación, un conjunto de consecuencias donde ese Otro es afectado positiva o negativamente por las acciones del sujeto, generando esto una responsabilidad sobre lo dichas acciones. Eso implica, además, que la acción trasciende el sentido lato del acto como intencionalidad, para erigirse en norma que regula las actuaciones sociales y autoriza la existencia de sistemas de sanción institucionalizados. Cf. FONTANILLE, Jacques. 2006 – 2007. Sémiotique et éthique. Nouveaux Actes Sémiotiques. [Artículo en línea]. Disponible desde internet en: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1795>. [Con acceso 24-11-2011]

⁷⁵ La terminología y el instrumental aplicado en los análisis sémicos proviene de la propuesta teórico-metodológica del F. Rastier de 1987. Será regular el uso de los términos sema inherente y aferente. En líneas generales, un sema es una de las unidades constitutivas del significado de las palabras (sememas), que puede encontrarse fijado en la lengua (sema inherente) o en el sociolecto o en el texto (sema aferente). Se tendrán en cuenta también la categoría clasema. Dentro de ella, se ordenan el dominio semántico o clasema que agrupa clasemas de menor grado inclusivo, lo taxemas, que, a su vez, contienen otras agrupaciones paradigmáticas, los ya mencionados sememas. Otro elemento del que se hará uso será la notación tipográfica: comillas simples para sememas, barra para los semas, barras dobles para los clasemas. RASTIER, François. Semántica interpretativa. México D.F.: Siglo xxi, 2005, pp. 8, 60, 47 – 68.

implica que el hecho injusto o dañoso resultante motive su responsabilidad civil o penal. Acción u omisión que provoca un sentimiento de responsabilidad por un daño causado». (DRAE)

Esta configuración sémica es coherente con el contenido de los poemas que designan. En el caso de La inocencia, el título es perfectamente temático, pues, efectivamente, el texto consiste en una reflexión en torno al problema de la validez de calificar a un grupo de actores como inocentes. Esto, acudiendo a una sintaxis discursiva basada en el paralelismo sintáctico y la epífora:

LA INOCENCIA

Toda existencia es inocente
Héctor Rojas Herazo

El mal es inocente

La fruta que cae y hiere
el pulcro filo del cuchillo es inocente

La mirada del voyeur es inocente

La agonía del pez es inocente

El hombre que tropieza
e infama la piedra que tropieza es inocente

Las manchas solares

las sangrientas estatuas de los próceres
que ornamentan las plazas de las ciudades
/son inocentes

Los sórdidos y cotidianos emblemas
de la inocencia

La monstruosa inocencia⁷⁶

Se notará que son instalados pares de actores en posición de sujeto-Yo y sujeto-Otro, saliendo uno perjudicado por el acto. Esto estratifica la /responsabilidad/ con-

⁷⁶ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. Obra reunida. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 256.

traída, independientemente de la paradoja enunciada en las imágenes⁷⁷ de los versos, pues ella sigue estando en el primer plano así sea como una puesta en crisis. Como ya se explicó anteriormente, el semema ‘culpa’ es solidario de ‘inocencia’. Se notará que aquel emerge como un problema para la interpretación, pues la puesta en discurso hace necesario establecer la validez de llamar inocentes a los actores configurados en el *plano* del discurso enunciado; es decir, obliga a determinar el grado de ‘culpa’ no visibilizado a raíz de tal categorización: «Los sórdidos y cotidianos emblemas / de la inocencia / La monstruosa inocencia» – sobre este punto se discutirá más adelante; (ver § 2.2.1) por ahora, se debe retener que la ‘culpa’ es un valor convocado más no explicitado en la puesta en discurso del poema.

Con el otro texto, también, se está frente a un título puramente temático, ya que el poema desarrolla una reflexión en torno al problema de encontrarse en estado de ‘culpa’ y el cómo acceder a la expiación:

LA CULPA

El alma —se sabe— es asunto de ganarse o perderse
/cada día

Siempre que comentes un acto reprobable
—y nunca estarás libre de ellos—
alguien allá arriba o acá abajo o muy dentro de ti
deja caer una especie de moneda en el fondo de tu

/alma

Con el tiempo —ya se sabe— serás cada día menos alma
Más alcancía

Y habrás atesorado una impagable deuda contigo

/mismo

Es verdad que está el recurso de los supermercados
que siempre —según la estación— tendrán a tu

⁷⁷ El término imagen es tomado de las teorías del extrañamiento y de la enunciación lírica. La imagen es una unidad sintáctica emparentada de dos formas con la proposición: la primera, en lo que se refiere a que puede estar cubierta por un verso o conjunto de ellos y la segunda, en que afirma algo sobre el mundo. Se diferencia, más que todo, en la manera como referencializa, pues violenta las convenciones de la lógica y el sentido común para abrir el enunciado a nuevas formas de significar. Cf. PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México D.F.: FCE, 2011, p. 98 – 113 y DORFLES, Guillo. *El intervalo perdido*. Barcelona: Lumen, 1984, p. 102 – 104.

/disposición

alguna benévola variedad de sangre de cordero

En todo caso, si a alguien pudiera servir de consuelo
bueno es saber
que poseer una alcancía grande o una alcancía pequeña
puede hacer la diferencia⁷⁸

Es importante notar que el enunciado hace una operación inversa a la del poema anterior, aquí lo dejado a la interpretación es el valor 'inocencia', puesto que se configura un actor sumido en la necesidad de saldar una deuda ética que le afecta, derivada de la reincidencia en actos reprobables: «Con el tiempo —ya se sabe— serás cada día menos alma / Más alcancía / Y habrás atesorado una impagable deuda contigo / mismo». A dicho actor, las opciones de conseguir tal meta se le ofrecen mediadas por una transacción comercial, donde la absolución se muestra como un bien de compra siempre disponible: «Es verdad que está el recurso de los supermercados / que siempre —según la estación— tendrán a tu / disposición / alguna benévola variedad de sangre de cordero». Sin embargo, pareciera insuficiente, ya que a dicho actor agobiado le queda sólo la resignación: «En todo caso, si a alguien pudiera servir de consuelo / bueno es saber / que poseer una alcancía grande o una alcancía pequeña / puede hacer la diferencia». La 'culpa' es, por tanto, lo puesto en primer plano o, más bien, la imposibilidad de librarse definitivamente de ella.

Como se podrá notar, la simetría con el funcionamiento del paradigma en el sistema funcional de la lengua es clara. Ambos poemas replican el mecanismo de enunciar un valor enfatizando en la ausencia del otro.

En cuanto a la entidad del poema Sacrificial, se muestra menos abstracta respecto a las dos anteriores. Categorialmente, es menos un estado y más una acción, también de tipo ética. En el sistema funcional de la lengua, comprende el sema inherente /expiación/: «Ofrenda a una deidad en señal de homenaje o expiación». (DRAE) Lo que implica el deseo de consumir una transformación mejorativa. Esto,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 274.

porque el semema 'sacrificial' pone en primer plano uno de los *sentidos*⁷⁹ de 'expiación': «Borrar las culpas, purificarse de ellas por medio de algún sacrificio». (DRAE) C. Bremond estudió este rasgo del acto sacrificial en su *Lógica de los posibles narrativos*. Explica que el sacrificio es programa narrativo puesto en marcha por un sujeto que es responsable de un mejoramiento socialmente demeritorio y que, a causa de ello, se hace merecedor de un castigo ejercido por parte de una actante judicador éticamente incorruptible. El culpable ofrece realizar una acción que le perjudica sin que esta le haya sido impuesta. A través de dicho acto, compensa las cargas de la responsabilidad y es absuelto.⁸⁰

La concordancia contenido - paratexto es con *Sacrificial* menos explícita a la vez que oblicua:

SACRIFICIAL

El carnicero se va en lenguas
hablando de las bondades de cada una de las carnes
/del animal. Casi

saborea las palabras
El cliente señala difuso un punto en el dibujo que se
/exhibe en la pared
donde sabiamente aparece seccionada la res en sus
/diferentes partes

para golosa guía del comiente
Sin duda el comido no ha sido consultado sobre la
/publicidad
de sus vísceras

Ah, el comiente
Con sus pulcros caninos, sus radiantes incisivos y
sus 356 molares

⁷⁹ El uso del término *sentido* es aquí muy específico. Se debe entender como significado que difiere de otro a causa de la presencia de al menos un sema inherente, lo que les hace no intercambiables. A fin de evitar el equívoco con el metatérmino semiótico, en el presente documento, se marcará tipológicamente con cursiva. RASTIER, François. *Semántica interpretativa*. *Op. Cit.*, pp. 83 – 85.

⁸⁰ BREMOND, Claude. *La lógica de los posibles narrativos*. En: *Análisis estructural del relato*. 1976. No. 8, p. 106 – 109.

Pero hay algo de torva beatitud en la demora con que,
/a veces, el carnicero
rasga una entretela, contempla al trasluz y retira
/delicadamente
un trozo de pellejo

Quizás, en esos instantes, alguien dentro de él
/ensueña:
un día cualquiera
un distraído arcángel, confundido en el tiempo,
/vendrá y me relevará
de este sucio mandil, detendrá mi mano en el aire de
/la mañana y dirá fulgurante:
basta, ya ha sido probada tu fe

El cliente, recostado en el mostrador, lo mira con
/expectante fulgor
Y el ensoñador quisiera indagar ¿acaso eres tú:
/mi liberador?
pero dice oferente: ¿palomilla o punta de nalga?

Ahora, el carnicero tararea indolente mientras pule
/sus enormes cuchillos

a Juan Calzadilla⁸¹

El poema hace descripción de la práctica de la carnicería, entretrejida de elementos figurativos que remiten al discurso bíblico; de hecho, es particularmente visible que dicha remisión convoca la configuración del mito de la prueba de Abrahán. Una víctima y un victimario sometido a prueba de fe, impuesta por la autoridad superior: «alguien dentro de él /ensueña: / un día cualquiera / un distraído arcángel, confundido en el tiempo, / vendrá y me relevará / de este sucio mandil, detendrá mi mano en el aire de / la mañana y dirá fulgurante: / basta, ya ha sido probada tu fe». Pero, las similitudes con el mito judeocristiano no llegan hasta la equivalencia perfecta. Se presentan aspectos como que la víctima no guarda relación filial con el verdugo y este pareciera experimentar todo lo contrario a lo que podría llamarse arrepentimiento; fruición sería el término más apropiado para calificarle: «El carnicero se va en lenguas / hablando de las bondades de cada una de las carnes / del animal. Casi / saborea las palabras / (...) / Ahora, el carnicero tararea

⁸¹ *Op. Cit.*, p.304.

indolente mientras pule / sus enormes cuchillos». Existe incongruencia entre estos versos y los antes citados, pero hay que tener en cuenta que al sujeto lírico pertenece el punto de vista dominante: «Quizás, en esos instantes, alguien dentro de él / ensueña / un día cualquiera (...)».

El sujeto lírico emite juicio valorativo que, de alguna manera, matiza el rasgo negativo que acompaña al acto del carnicero. Ese 'quizás' despeja una zona para la emergencia de una valencia en directa relación no con el arrepentimiento respecto al compromiso en la responsabilidad cruel. Ella empalma con algo diferente: «Pero hay algo de torva beatitud en la demora con que, / a veces, el carnicero / rasga una entretela, contempla al trasluz y retira / delicadamente / un trozo de pellejo». La figura de la 'beatitud' es definible en el sistema funcional de la lengua como «Cualidad de beato»; (DRAE) a su vez, 'beato' es semema que comprende el sema /persona muy devota/. (DRAE) El ser devoto implica afecto hacia algo o alguien, esto explica que el sema sea actualizado en las imágenes de la fruición experimentada por el actor cuando hace gala de su saber-sobre el ser del cuerpo sacrificado: «El carnicero se va en lenguas / hablando de las bondades de cada una de las carnes / del animal. Casi / saborea las palabras» y de la parsimonia con la que dilata el acto de manipular la carne de la víctima: «la demora con que, / a veces, el carnicero / rasga una entretela, contempla al trasluz y retira / delicadamente / un trozo de pellejo». Es válido inferir, entonces, que la enunciación extraña la práctica social de la carnicería y le reconfigura a la luz del intertexto, para generar el mundo posible⁸² del sujeto ensoñado devoto o «Dedicado con fervor a obras de piedad y religión»; (DRAE) cosa que remite al compromiso ético establecido con un manipulador de poder absoluto que tiene la autoridad para legitimar la rectitud e integridad en el obrar del actor con rol sujeto de hacer. Es de notar que la competencia potestiva absoluta y completa de este manipulador le hace irreducible a la perspectiva del actor. Este último –al que de ahora en adelante se llama-

⁸² Posible dado que el adverbio 'quizás' referencializa «la posibilidad de que ocurra o sea cierto lo que se expresa». (DRAE)

rá sujeto-Yo para distinguirle de aquel –debe irrecusablemente ajustar su conducta y horizonte moral al mandato.⁸³

En consecuencia, el carácter sacrificial del acto devendría de tal devoción, que no pasa por una mera afición obsesiva, sino que actualiza los semas /piedad/ y /religioso/, como es apreciable en los versos: «vendrá y me relevará / de este sucio mandil, detendrá mi mano en el aire de / la mañana y dirá fulgurante: / basta, ya ha sido probada tu fe». Dado que probar la fe es el objetivo de esta práctica violenta, el carnicero ensoñado gracias a ese ‘quizás’ es sujeto cuya valoración proviene de lo trascendente, de la evaluación positiva dada por una entidad superior. Esta conlleva a la liberación de una condición no deseada: «vendrá y me relevará / de este sucio mandil / (...) / Y el ensoñador quisiera indagar ¿acaso eres tú: / mi liberador?». Esto supone una desviación del *sentido* convencional de ‘sacrificio’, pues la transformación deseada es relativa menos a la purificación de la mancha devenida de un acto reprobable y más de la comprobación de la probidad. Con ello, se percibe un distanciamiento gradual de las entidades ‘culpa’ e ‘inocencia’, ya que Sacrificial especifica una forma concreta de estado ético: el ser devoto, algo no necesariamente comprendido en el sistema oposicional de las dos entidades ya mencionadas.

El menos abstracto de este grupo es Jano, ya que referencializa a un actor en específico: el dios romano de las dos caras que es guardián de las puertas y preside el inicio y el final de los procesos del mundo:

JANO

El haz o el envés de la puerta son indistintos
a la mirada del visitante
El silencioso portero —a modo de ábaco—

⁸³ Es llamativo cómo los rasgos de este manipulador hacen eco de una actante posicional forjado en la teoría ética de E. Lévinas: el absolutamente Otro, aquel que es rostro que se impone al sujeto-Yo y demanda el sometimiento. Esta semejanza a nivel de estructura narrativa sólo encuentra divergencias en el vertimiento temático y el revestimiento figurativo que le da Lévinas: la viuda, el huérfano; en síntesis, el desvalido que demanda ser acogido y frente al cual se define la probidad moral del sujeto-Yo. Cf. LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid: Visor, 1991, pp. 53 – 59, 75 – 77.

lleva un extraño alfiletero para contabilizar las culpas⁸⁴

La entidad es configurada en el contenido asumiendo el rol de portero y contabilizador de culpas: «El silencioso portero —a modo de ábaco— / lleva un extraño alfiletero para contabilizar las culpas». Se notará que con la asignación de este rol, el sujeto lírico subtiende isotopía con los dos primeros títulos, ya que supone la recurrencia de una de las categorías del sistema: 'culpa'; lo que necesariamente implica a la opuesta, dada la solidaridad que les une. Pero, hay una segunda isotopía establecida. La figura de Jano es una de las representaciones de la autoridad judicadora, otro de tipo de instancia con respecto a la cual se define la calidad ética del sujeto-Yo. Como se vio en Sacrificial, el arcángel también goza esta propiedad, lo que inmediatamente le equipara en autoridad a la figura de Jano. De este modo, la enunciación agrupa un grupo coherente de entidades, todas relacionadas con una dimensión ética donde participan disponiéndose como especificaciones de la misma, pero siguiendo un esquema gradual donde lo más abstracto es representado por el sistema categorial de la 'culpa' vs la 'inocencia', seguido de las especificaciones de otras formas de materialización de la relación Yo – Otro. Las cuatro entidades, entonces, se ordenarían en una zona de alta concentración semántica de la dimensión ética en oposición al segundo grupo.

Este grupo lo componen Chassmodio y Medallas. El primero resulta incomprensible si no se recurre a la lectura del poema —cosa que demuestra la tesis de Genette sobre el carácter inmotivado que asume el título una vez es impuesto:

CHASSMODIO

Su tamaño no es mayor que tu puño cerrado
Su estómago como una red muy fina
Puede atrapar una presa nueve veces
más grande

Habría que imaginar su digestión lenta
diminuta, inapelable

⁸⁴ BUSTOS, Rómulo. *Op. Cit.*, p. 202.

en las silenciosas profundidades del océano⁸⁵

Al leer la descripción enunciada, salta a la vista que lo designado como chassmo-dio corresponde a una hipotética especie animal que habita en el fondo de los océanos. El poema describe los hábitos alimenticios y el proceso digestivo del animal, focalizando su similitud con el acto de la tortura: «Habría que imaginar su digestión lenta / diminuta, inapelable / en las silenciosas profundidades del océano» Llama la atención como la carga semántica ética no es simplemente especificada, sino virtualizada hasta aparecer relegada al fuera del campo del discurso, ya que la relación con el Otro es reducida al contacto cazador - presa. Esto deforma el sentido de la responsabilidad de la acción que afecta a la alteridad, pues el sujeto-Yo estratifica el valor de la supervivencia por encima de la trascendencia del Otro dentro de las relaciones sociales. En este estado primario de las relaciones, la intersubjetividad se reduce a instrumentalización del Otro, sin experimentar responsabilidad por el daño ejercido.

En cuanto a la entidad de Medallas, reconocer cuál es su designación exige la lectura del poema para determinar con precisión cuál de sus *sentidos* en lengua es actualizado en la puesta en discurso:

MEDALLAS

1

El mapa es nuestro único territorio
Él es también
el inexistente tesoro

2

Jinete que se cabalga a sí mismo
el hombre
Sus oscuros centauros

⁸⁵ *Ibid.*, p. 196.

3

La hormiga que escala su terrón
ignora el vértigo del alpinista
que asciende su migaja de gloria

4

Remueve tus letrinas. Haz de ellas
insospechado lujo
No ama más la pureza el que se viste de luz⁸⁶

«La hormiga que escala su terrón / ignora el vértigo del alpinista / que asciende su migaja de gloria». De entre las opciones que ofrece el sistema funcional de la lengua, es actualizado el sema /distinción honorífica/, mientras que se potencializa el *sentido*: «Pieza de metal batida o acuñada, comúnmente redonda, con alguna figura, inscripción, símbolo o emblema». (DRAE) Esto se debe al lazo isotópico que se tiende entre el paratexto y la imagen del actor alpinista que se somete a la prueba de escalar para recibir la distinción de cumplir con la llegada a la cima. Lo honorífico es figurativizado con el semema 'gloria' que tiene entre sus semas inherentes a /honor/.

Habrà de notarse que en Medallas se pone en discurso un grado mayor de abstracción que Chassmodio, porque aquel referencializa el acto concreto de la premiación o del recibir el honor, mientras deja implícito el objeto físico que sirve de emblema del reconocimiento. Esto no lo descarta, simplemente lo estratifica por debajo del acto mismo. De allí, se obtiene el grado de abstracción sin salir del plano de la situación concreta; en otras palabras, el dominio de lo abstracto es atenuado sin llevar la enunciación a lo extremadamente concreto como sí pasa con Chassmodio. Por otra parte, la dimensión ética sufre otro tipo de degradación. Lo que pudiese valer como un Otro se muestra ausente. Su lugar viene ocupado por una entidad no-antropomorfa. Esto quiere decir que el sujeto realiza el acto de la prueba para conjuntarse con el valor del honor. En conjunción con este, define su

⁸⁶ *Op. Cit.*, p. 203.

propia calidad como actor. Es una relación egocentrada, destinada a promover la propia superioridad, en la cual los demás actores sociales se dan por descontados, ya que si existe un juez de la prueba, compete al mismo actor alpinista ocupar esa posición.

Es de resaltar que el sentido de lo ético sufre su máxima devaluación con esto último y Chassmodio, lo que configura una zona de baja concentración oscilante entre el egocentrismo y la instrumentalización del Otro. La caída en lo concreto va entonces acompañada de la atenuación y degradación de la dimensión ética del discurso. Eso permite inferir que en las cuatro primeras entidades la conservación de dicha dimensión está garantizada por la abstracción, cosa que resulta sugerente pues hace pensar en la morfología de una captación donde el sujeto lírico visibiliza una tensión que pareciera proponer un universo donde la intensidad de la captación ética del mundo estuviese concentrada en sistemas de valores ideales cuya validez es puesta en crisis hasta devenir en un visibilizar la degradación de las relaciones entre el sujeto-Yo y el sujeto-Otro en las zonas de lo concreto. Cosa particularmente problemática, pues equivaldría a decir que la tensión soporta la configuración de un mundo de actores y prácticas sociales donde prima la falta de coherencia entre los sistemas axiológicos que estructuran las creencias éticas y su actualización en el ser y el hacer de los actores... ¿Deshonestidad?

Más, la cuestión amerita ser examinada con detalle, pues aún resulta demasiado apresurado afirmarlo si no se explicita una posible relación entre ambas zonas de concentración. Con Chassmodio se ofrece indicio: «Puede atrapar una presa nueve veces / más grande / Habría que imaginar su digestión lenta / diminuta, inapelable / en las silenciosas profundidades del océano». La descripción configura una imagen clave: la desproporcionada voracidad del chassmodio que le obliga a digerir lenta, diminuta e inapelablemente. Más arriba, se había mencionado sobre ella que estratificaba similitud con el acto de la tortura. Tal inferencia traslapa antropomorfización de algo habitual en las relaciones cazador - presa en el mundo na-

tural,⁸⁷ y esto, que podría ser percibido como un juicio de valor nacido de la impresión del analista, viene motivado por un sesgo de equivalencia entre dos actos: la digestión del chassmodio y el dilatado proceder del carnicero real. 'Digestión', en sistema funcional de la lengua, es definible como el acto de convertir los alimentos en sustancias asimilables por el organismo, cosa que paradigmáticamente subsume el *sentido*: «Degradar materia orgánica mediante el calor, los reactivos químicos o los microorganismos»; es decir, transformar «una sustancia compleja en otra de constitución más sencilla». (DRAE) Digerir, básicamente, es convertir el cuerpo del Otro en materia útil para el sujeto-Yo que sólo entabla relación de provecho unilateral con aquel. El lazo isotópico con el proceder del carnicero se teje de dos maneras. La primera, a través de la transformación operada por el actor sobre el cuerpo del sacrificado, reducido dentro de la práctica social al mero valor de alimento y no de cuerpo vivo. De hecho, hacer carnicería es un modo de comerciar con la muerte y cosificación del animal: «El cliente señala difuso un punto en el dibujo que se /exhibe en la pared / donde sabiamente aparece seccionada la res en sus / diferentes partes / para golosa guía del comiente / Sin duda el comido no ha sido consultado sobre la /publicidad / de sus vísceras».⁸⁸ El Otro, que es aquí el animal, es tomado como totalidad para someterle al proceso de desmembramiento, lo que supone que ha de ser convertido en colección de secciones, cortes aprovechables por el actor cliente que viene a satisfacer su apetito. Eso es adecuar el cuerpo mediante la simplificación de la complejidad que es propia del estado vivo, y todo mediado por un saber-hacer, «donde sabiamente aparece seccionada la res en sus / diferentes partes», capaz de presentar para el actor cliente lo que es objeto de valor no exactamente para la supervivencia, sino para la fruición. 'Goloso', en lengua, comprende el *sentido* «que excita el apetito». (DRAE) Dicho *sentido* es puesto en discurso, articulado al sustantivo 'guía', lo que hace emerger el sema /encaminar/; pero, ¿qué es lo que se encamina? Esencialmente el gusto de devorar, recuérdese que el poema configura la situación del comercio con la

⁸⁷ Piénsese es el caso de la avispa que mantiene viva a su víctima para que sirva de alimento fresco para sus crías, quienes la devoran lentamente.

⁸⁸ BUSTOS, Rómulo. *Op Cit.*, p. 304.

carne, el cual es administrado por el sujeto de saber capaz de convertir lo vivo, la res, en algo apetecible para el comiente: «Sin duda el comido no ha sido consultado sobre la / publicidad / de sus vísceras».

Como se sabe, la publicidad implica informar, pero a su vez manipular tentando con el objeto de deseo, así que el carnicero no es otra cosa que un proveedor que violenta al Otro y le reduce para convertirle en bien apetecible. El acto es similar al hacer del chassmodio que captura la presa y le degrada para convertirle en elementos asimilables que satisfagan su voraz apetito. En él, en el chassmodio, se resumen las dos figuras instaladas en el poema Sacrificial como cliente y carnicero. Proveedor de sí mismo, es capaz de reducir lo grande y complejo a lo simple y aprovechable, todo para la propia satisfacción.

El segundo modo en que se teje la isotopía lo evidencia el aspecto temporal. Lo claramente durativo del digerir del chassmodio tiene para hacerle eco la «torva beatitud en la demora con que, / a veces, el carnicero / rasga una entretela, contempla al trasluz y retira /delicadamente / un trozo de pellejo». La devoción del carnicero dilata el acto de «Romper o hacer pedazos, a viva fuerza y sin el auxilio de ningún instrumento, cosas de poca consistencia, como tejidos, pieles», (DRAE) para, sólo después de violentar prolongadamente el cuerpo, contemplar su obra y terminar de separar lo no aprovechable de lo aprovechable: «contempla al trasluz y retira / delicadamente / un trozo de pellejo». Ambos, la demora del rasgar-retirar y la lentitud del digerir, sojuzgan destructivamente del cuerpo del Otro, sin pedirle consentimiento: «Sin duda el comido no ha sido consultado sobre la / publicidad / de sus vísceras», u ofrecer opción de solicitar la revocación de tal destino: «Habría que imaginar su digestión lenta / diminuta, inapelable».

En este punto del análisis, cabría, entonces, lexicalizar, dar nombre al tratamiento ejercido por parte ambos actores (carnicero y chassmodio) sobre el Otro que se ve reducido a la categoría de recurso aprovechable; sin embargo, habría que revisar con mayor cuidado si la etiqueta intuitivamente propuesta más arriba (tortura). Por

ahora, lo que se puede sacar en limpio es que la isotopía permite afirmar la existencia de relación entre ambas zonas de concentración, con la particularidad que en la figura del chassmodio es imposible ver de otra manera lo que antes en el carnicero era posible de justificar gracias a la ensoñación proyectada por el punto de vista del sujeto lírico. Es la completa degradación de la dimensión ética la que se contempla en él. Mas, es necesario aclarar algo. No hay diferencia entre el carnicero real y el chassmodio, a fin de cuentas el sujeto lírico no hace cosa diferente a sobreponer su espera sobre una realidad que se le opone: «Y el ensoñador quisiera indagar ¿acaso eres tú: /mi liberador? / pero dice oferente: ¿palomilla o punta de nalga? / Ahora, el carnicero tararea indolente mientras pule / sus enormes cuchillos». Una adversativa es, desde el punto de vista lógico, una contrariedad y un cambio de perspectiva, cosa que en la sintaxis discursiva del poema equivale a potencializar el ensueño, pues a la espera instalada por el sujeto lírico, figurativizada en la pregunta, se opone la continuidad inapelable de la *praxis* del actor, que ahora sí prepara sus utensilios para terminar de poner a disposición la carne del sacrificado al «expectante fulgor» del comiente ansioso de devorar. Al esperado punto de vista del sujeto lírico, se opone la identidad inapelable de ambos actos, y en uno de ellos, el carnicero, es de notar la tensión existente entre el ideal ensoñado y el hacer concreto; lo que ofrece otro indicio de la conexión entre ambas zonas de concentración, pues, se podría ver como una duplicación en lo local de lo que gobierna en lo global: la tensión entre zonas que pone en discurso la crisis de un ideal ético que deviene en una degradación inapelable.

Ahora bien, algo hay que reconocer aquí. El lazo con Medallas es más difícil de percibir. La relación con la zona de alta concentración paradójicamente es mucho más visible en la entidad más concreta del conjunto; mientras, con Medallas, hasta el momento, sólo es apreciable la estratificación del rasgo abstracto en detrimento del concreto; pero, lo que le hace menos explícito es también lo que denuncia la coherencia global del corpus.

2.1.2. Operaciones de la instalación de la tensión estructurante: Subtítulo y focalización

Se ha tratado hasta ahora el semisimbolismo tejido entre el sistema de titulación y el contenido de los textos, derivando de ello varios aspectos importantes, y siendo central la morfología de la tensión entre zonas. Se ha notado, además, que parte de esta estructura se duplica en lo local de Sacrificial. Sin embargo, entre los alcances, ha sido necesario reconocer la limitación, cosa que pone frente a la imperativa presupuestada de abordar el grupo ordenado bajo la posición del subtítulo.

De esta, se dijo antes que la ocupan dos paratextos, (ver figura 3) pero la justificación de tal inferencia demanda la consideración individualizada.

Bajo tal imperativa, cobra importancia priorizar el caso más singular. Quizás se trate solo de jugar con las palabras como un malabarista (*sic*) es técnicamente más un íncipit que un título. Sin embargo, la marca tipográfica de la negrilla sumada al espaciado que le separa del cuerpo del texto exige un cambio de lectura, ya que es puesto más allá de la posición inaugural:

**Quizás se trate solo
de jugar con las palabras
como un malabarista**

Pero sucede acaso
que ese malabarista se ha sumergido a tal grado
en los lábiles objetos de ese juego
que no advierte que su caída ocurrió ya alguna vez

O más posible aun:
el malabarista y el público saben
que han caído y simulan

Mas eso haría parte del juego

Se trata,
entonces, de jugar el no juego,
de enhebrar los ojos de medusa del espejo

Y así el desierto pueda cruzar por el ojo de la aguja

O el blanco del ojo atravesar la flecha

Se trata
de inventar una segunda inocencia⁸⁹

La primera tentativa que surge es asignarle función designativa, pero la estructura sintáctica del enunciado contraviene tal inferencia. El sujeto lírico no pone frente a la típica estructura unimembre de la primera posición sintagmática, sino frente a una compleja que articula el modo subjuntivo y la forma adverbial. Esto no sólo denuncia el estado virtual de la función designativa, sino que, también, estratifica el carácter motivado de la función del subtítulo, ya que este, a diferencia del título propiamente dicho, establece relación estratégica con el contenido, no exclusivamente semisimbólica. Al llamarle estratégica, se está queriendo decir que su funcionalidad apunta a objetivos prácticos, pues toda subtitulación obedecerá al interés por dejar claro algún elemento concreto del texto, sea este la temática u otro diferente relacionado con ella. En el caso que aquí compete, la forma adverbial 'quizás' pone en discurso el sema /posibilidad/ en conjunción con la enunciación de un requerimiento. Esta deja en suspenso el objetivo mismo de ese hacer propuesto como opción. Tal objeto no es otro que el ya conocido «Se trata / de inventar una segunda inocencia», que se explicita en los versos finales del poema. De este modo, el paratexto focaliza un programa narrativo de base; algo que ya se calificara más arriba como proyecto. (Ver § 2) Dicho programa tiene existencia virtualizada, pues es todavía posibilidad que el sujeto lírico hace-saber. La falta de inocencia en los mundos que capta, como se explicó en otra parte,⁹⁰ es el motor que anima una búsqueda signada por la norma ética que gobierna el punto de vista del sujeto lírico, norma que es soportada por la oposición estructurante «honestidad vs deshonestidad. La cual es puesta en discurso gracias a la dialéctica fundamental entre las prácticas y decisiones nacidas de la estatura moral de los suje-

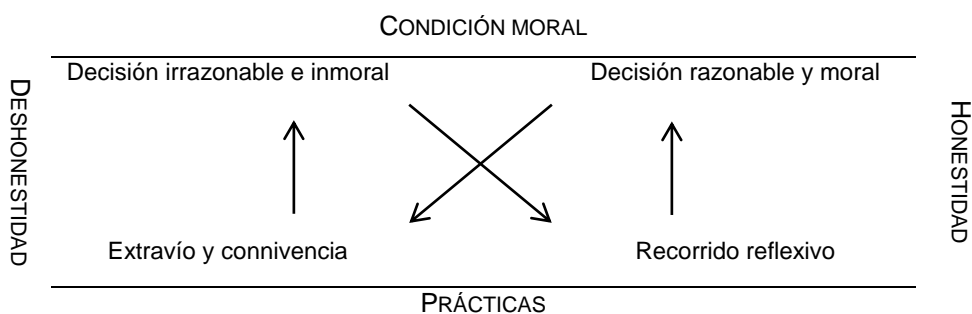
⁸⁹ BUSTOS, Rómulo. Muerte y levitación de la ballena. Madrid: Complutense, 2010, p. 35.

⁹⁰ CHICO QUINTANA, Rafael. Enunciación y reforma. Extenso de ponencia presentada en el XXXENDIL. El texto será publicado en el número de la revista Sapiens dedicado a este evento.

tos» instalados en los «mundos posibles» configurados en el *plano* del discurso enunciado.⁹¹

Estos mundos del extravío y la connivencia son las formas que asumen el no deber-hacer posible la puesta en servicio del hacer discursivo, entendiendo por tal puesta renunciar a la disposición modal que obliga a sostener, por un lado, lo que se llamó en tal ocasión «autorreferencialidad del hacer especializado y, por el otro, el exhibicionismo de la destreza».⁹² Cosa que, básicamente, se identifica con la *praxis* de un actor que «se ha sumergido a tal grado / en los lábiles objetos de ese juego / que no advierte que su caída ocurrió ya alguna vez» y la de otros que «saben / que han caído y simulan».⁹³ El carácter inmoral que ilegítima el ser y el hacer de tales actores figurativiza en esa caída que constituye la vara de medida ética aplicada por la mira del sujeto lírico, dado que el lexema ‘caída’ involucra entre sus *sentidos* algo lejos de ser mero asunto de equivocación no premeditada: «abandono o pérdida de valores morales». (DRAE) Se opondría a todo esto la mira del sujeto lírico que, gracias al desembrague y a su hacer evaluativo, se instala como instancia del discurso disjunta de esa caída y, por ende, siendo garante de la decisión razonable y moral. Esto, porque al posicionarse como judicador se distancia de las prácticas inmorales de los mundos configurados en el *plano* del discurso enunciado. Lo suyo es recorrido reflexivo, no extravío y connivencia:

Figura 4: Sistema axiológico de la regla de honestidad



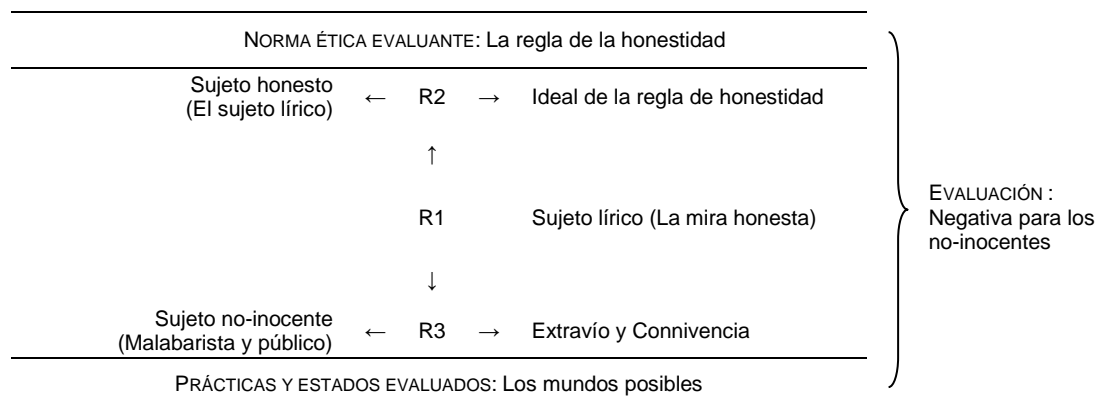
⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ BUSTOS, Rómulo. *Op. Cit.*

Dado así, habrá de notarse que el subtítulo focaliza el juicio epistémico de un sujeto lírico que mide la no conformidad de un universo de actores que no responden al modelo ético regulado por el sistema axiológico de la norma. Una esquematización más o menos precisa, mostraría al sujeto lírico ocupando dos posiciones: la primera como actante judicador de esos actores y prácticas exponentes de la decisión irrazonable e inmoral. La otra correspondería a su conjunción con el saber sobre el Ideal de la regla de honestidad (la decisión razonable y moral):

Figura 5: Sistema evaluativo de la mira sobre los mundos⁹⁴



Esto permite apreciar tres factores importantes. El primero es que, así como en *Sacrificial*, en *Quizás* se trate solo de jugar con la palabras como un malabarista (*sic*) la estructura de la tensión entre zonas de concentración es replicada gracias al hacer no valer puesto en marcha por la evaluación. Esto presta nuevos indicios acerca de la coherencia global del conjunto de textos, pero a su vez permite apreciar uno de los dispositivos de la enunciación que garantizan dicha coherencia: esta especie de “fractalidad” estructural, de replicación de la tensión; pero, en este punto del recorrido interpretativo orienta la atención sobre los otros dos factores: ¿dentro de cuál zona habría de posicionarse el texto?, ¿saldaría este poema las

⁹⁴ Se hace uso del modelo analítico de la evaluación propuesto por el P. Hamon de 1984. Este organiza un esquema donde una instancia del discurso con su punto de vista se posiciona en el campo de presencia y evalúa acciones y estados en relación a una norma evaluante que puede ser ética, técnica, lingüística o estética. HAMON, Philippe. *Texto e ideologías: para una poética de la norma*. En *Criterios*. 1989-1990, no. 25-28, p. 66 – 94.

dificultades invocadas por Medallas? La primera de estas cuestiones tiene respuesta en la naturaleza de los universos configurados en el plano del discurso enunciado, pues, desde el subtítulo, la enunciación problematiza acerca de un caso de no conformidad entre una forma concreta de ser y hacer en el mundo y el Ideal que presta el sistema axiológico respecto al cual se encuentra conjunto el punto de vista del sujeto lírico judicador.⁹⁵

La enunciación, pues, opera sobre entidades concretas pero sometiéndoles al parangón con lo abstracto evaluante. Siendo así, es fácil determinar dentro de cuál subconjunto se ordena el texto. Dada su doble articulación de rasgos (el de lo concreto y lo abstracto) se opondría a la zona de baja concentración y, de paso, gradualmente, a los exponentes más “puros” de lo ideal: La inocencia y La culpa.

La segunda cuestión indirectamente tiene que ver con el paratexto. Si este enuncia una posibilidad que se opone a lo deshonesto de lo concreto, entonces uno de los casos que se ordenan dentro de tal categoría debería portar rasgos que permitan identificar algún tipo de conexión isotópica con las entidades agrupadas dentro de la zona de baja concentración, puesto que el discurso lírico replica en su estructura la tensión que sostiene la coherencia global del corpus.⁹⁶ El caso es el del mundo de los actores que pactan el contrato de la mutua connivencia. En él, las partes implicadas acuerdan la conservación de sus roles de sujeto de hacer artístico que brinda el objeto de valor espectáculo y sujeto judicador público que retribuye con la sanción positiva legitimadora de dicho hacer. La negociación se dirige entonces a garantizar la permanencia temporal indefinida de ambas posiciones: «O más posible aun: / el malabarista y el público saben / que han caído y simulan». El uso del pretérito perfecto indica cercanía del acontecimiento de la caída, al que, inmediatamente, sigue la acción manifestada en presente del indicativo. Esto

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Es necesario reconocer la aún insuficiente solidez de este último argumento, pero se debe tener presente que desarrollar análisis exhaustivo de lo que se ha llamado “fractalidad” demanda tratar aspectos muy específicos, cuyo abordaje excede los alcances de este capítulo. Sobre el tema se volverá más adelante y en el siguiente capítulo.

genera presencia y contemporaneidad en duración indefinida. Se aspectualiza durativamente el relato. Con esto, ambos sujetos legitiman sus competencias potestivas y cognitivas, en respuesta a la puesta en crisis devenida con la innegable realidad de la catástrofe. Dicha crisis es comprensible si se toma en cuenta que 'caída' comprende el *sentido* «derrota, hundimiento, fracaso». (DRAE)

Si se analiza con detalle, se notará que a la base de la relación malabarista - público subyace la estructura narrativa de la prueba, la cual había sido puesta en crisis a causa de la catástrofe. El contrato, por lo tanto, garantiza la permanencia temporal de los roles implicados gracias a la simulación convenida de la secuencia de las pruebas calificante y decisiva.⁹⁷ El hacer del malabarista es celebrado –por decirlo de alguna manera –por el público que decide asistir a la prolongación del acto; con ello, los procesos previos, el prerrequisito de su formación artística y la actualización de las competencias adquiridas, se dan por cumplidas. El proceso es simétrico. El público es configurado bajo la mira del sujeto lírico como un actor conjunto a un parecer no conforme con el ser; ausencia de legitimidad para ocupar el rol de juez. El justificar la prolongación del espectáculo, a pesar de su evidente fracaso, da pie a una evaluación conveniente de parte del artista que, al no poner fin al acto, acepta la evaluación injustamente conveniente del público y, por ende, legitima la *praxis* de dicho actor. El sistema responde a la estructura del intercambio realizado, donde en un mismo elemento figurativo, la prolongación del espectáculo, se vierten dos valores modales ligados a los roles actanciales puestos en juego: el saber-poder-hacer y ser sujeto de hacer artístico y el saber-poder-hacer y ser actante juez. Se habrá de notar que los objetos intercambiados son equivalentes. Ello explica el modo de existencia del intercambio, pues la comunicación de objetos es realizable únicamente si estos pertenecen a una misma

⁹⁷ El Courtés de 1991 define las pruebas calificante y decisivas como etapas de una única secuencia. La primera alude a una fase de aprendizaje, entrenamiento, iniciación, etc. La segunda tiene que ver con la aplicación de la competencia adquiridas con la prueba anterior. Esta última le permite realizar los hechos notables por los cuales se hace merecedor de la retribución en la prueba glorificante; eso si dichos hechos se cumplen, sino es objeto de la sanción. COURTÉS, Joseph. *Análisis del discurso*. Madrid: Gredos, 1997, p. 143

clase, de tal manera que si un sujeto renuncia a uno para donarlo a cambio de recibir otro, queda virtualizado cualquier interés de recuperación.⁹⁸ Siendo *Sm* el malabarista y *Sp* el público, el sistema se podría representar así: $[Sm \rightarrow (Sm \cap O)] \leftrightarrow [Sp \rightarrow (Sp \cap O)]$

Bajo esta configuración habrá de notarse un rasgo adicional. El malabarista es sujeto de hacer que se expone. Su hacer se convierte, entonces, en medio para acceder a un objeto de valor que sólo puede serle donado. Tal objeto permanece en estado virtualizado hasta que es adjudicado-realizado por la evaluación. Se podría inferir, entonces, que el programa narrativo de uso de la prolongación del acto obedece a una lógica del exhibicionismo de la propia destreza con miras a la legitimación de la propia identidad y competencia artística; un juego que a pesar de incluir al Otro le inscribe en función de la glorificación personal. Esto guarda relación con lo antes descrito a propósito de Medallas, pues, en el relato de «el vértigo del alpinista / que asciende su migaja de gloria»⁹⁹ es perceptible que, a pesar de la ausencia de un tercer actor que oficie el rol de juez, el recorrido de la prueba del sujeto denuncia el sincretismo actancial en la figura del alpinista; es decir, que este es tanto ejecutor de la acción evaluada como juez de sí mismo. Lo enunciado en los versos muestra a un sujeto que literalmente se halla en la etapa de la prueba glorificante: «asciende su migaja de gloria», lo que presupone el haber pasado por la etapas previas:

Esta distribución [la secuencia de las tres pruebas] corresponde, *grosso modo*, al 'sentido de la vida': este parte de la **calificación** del sujeto (aprendizaje, entrenamiento, iniciación, etc.), prosigue con su aprovechamiento, con la **realización** de una obra importante, y acaba en la **sanción** que es, a la vez, **retribución** (por ejemplo el sujeto obtiene una fortuna) y **reconocimiento** (todos celebran lo que ha hecho y se le honra condecorándole con medallas) que, en definitiva, da su verdadera dimensión humana, todo su sentido a las notables acciones efectuadas.¹⁰⁰

⁹⁸ Cf. GREIMAS, Algirdas-Julien. Del sentido II. *Op. Cit.*, pp. 49 - 50.

⁹⁹ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. *Op. Cit.*, p. 203.

¹⁰⁰ COURTÉS, Joseph. *OP. cit.*, p. 143. Se reproduce la cita con las marcas tipográficas originales.

En el relato, es fácil inferir que si el actor es llamado alpinista es porque ya se encuentra conjunto a una cualificación que le hace competente para realizar la prueba del ascenso. Esta, a su vez, se configura actualizada dada la aspectualización durativa implicada en el presente del indicativo, 'asciende'. La glorificación, por lo tanto, es objeto de valor en proceso de realización. Obviamente, esta última etapa de la secuencia presupone un actante judicador que reconozca el cumplimiento de la proeza y que inequívocamente se puede adjudicar a este alpinista que decide ascender pese al vértigo que le embarga. Esto es rastreable gracias a la presencia del adjetivo posesivo 'su' que denuncia el sincretismo, dado que toda posesión presupone un juicio evaluativo que adjudica la pertenencia de un objeto sea este descriptivo o modal. En el relato, figurativiza con el semema 'gloria', el cual comprende como sema inherente /honor/. Ahora bien, habrá de recordarse que /honor/ entra en relación isotópica con el título del poema bajo las condiciones descritas antes en § 2.1.1 Esto reafirma desde el nivel figurativo la puesta en discurso de la última de las etapas de la secuencia de la prueba: «acaba en la **sanción** que es, a la vez, (...) **reconocimiento** (todos celebran lo que ha hecho y se le honra condecorándole con medallas)», dice el J. Courtés de 1991, y si no hay un «todos» para celebrar es porque la condecoración excluye cualquier subjetividad diferente a la del Yo. La prueba del alpinista es una prueba egocentrada donde el lugar del Otro es ocupado por una entidad no-antropomorfa, es prueba dirigida a la autolegitimación (sincretismo actancial) o reconocimiento personal del sujeto-Yo. Las distancias entre este actor y el instalado en el mundo posible de la connivencia se acortan, ambos son actantes cuya probidad depende de la judicación y esta irrevocablemente compromete un ponerse a prueba en espera de recibir la retribución. Esta es reafirmación que compromete la legitimidad del sujeto-Yo; sin embargo, cabe advertir algo más ¿qué diferencia hay entre ello y lo que busca el público que pacta el contrato con el malabarista?

El segundo paratexto es De la levedad. Este se presenta bajo la forma de sintagma preposicional, lo que pone en discurso el sema /materia o asunto a tratar/.

(DRAE) Se hace fácil, entonces, determinar la función cumplida: «indicar más literalmente el tema». La confirmación de ello viene dada por el contenido del poema cuya sintaxis discursiva es soportada por la oposición gravedad vs levedad:

DE LA LEVEDAD

Érase un alma tan leve que cuando murió su cuerpo
era tal su levedad que pasó sin detenerse ante la
/Puerta del cielo

Al menos eso fue lo que creyó el Guardián de la Puerta

Y el Guardián de la Puerta alarmado
temiendo que fuera a dar al Abismo o Vértice de la nada
le sugirió que, a modo de plumadas, dejara caer
/palabras pesadas
Y el alma leve dijo: cedro, argamasa, potala, escaparate

Pero siguió levitando

Y el Guardián de la Puerta le sugirió que probara con
/malas palabras

Y el alma leve dijo palabras crapulosas
que la censura celeste me impide repetir

Pero siguió levitando

Y el Guardián de la Puerta le sugirió que probara con
/palabras inmundas

Y el alma leve dijo palabras abyectas
Que el asco me hace imposible repetir

Y finalmente el alma leve se perdió de vista
ante la mirada desolada del Guardián de la Puerta

El Guardián de la Puerta
Que en realidad era Sir Isaac Newton en apariencia de
/Guardián de la Puerta
no lograría comprender que *per saecula saeculorum*
/nada sabría
sobre el libre vuelo o caída de las almas en el espacio
/angélico
ni mucho menos entender
que en eso consistía su propio y exclusivo círculo del

Sin embargo, como ya se sabe, el subtítulo es básicamente un focalizador, lo que a la vez implica una funcionalidad más amplia que la de simplemente explicitar el asunto central del texto. A medias, este, básicamente, es el caso que se puede constatar en *De la levedad*; a medias, porque es notable que el sujeto lírico ha obviado la primera posición. Esto tiene ya implicaciones, pues, con ello, el enunciador deja de apostar por los poderes sugestivos del título en favor de una claridad expresiva, casi “didáctica”; de hecho, el subtítulo, la mayoría de veces, tiende a eliminar las ambigüedades de una titulación excesivamente lacónica, como es apreciable en algunas titulaciones científicas, donde es notable la tensión entre un decir mucho con pocas palabras y un decir lo suficiente con las palabras que sean necesarias. Así, pues, para el caso que aquí compete, a la virtualidad del título se opone la estratificación de un instructivo de lectura; algo que se podría transcribir así: lo más importante de este texto es la levedad, léase en función de este valor. Ahora, lo que se presentaría como instructivo supone también el dar relevo a la enunciación del contenido, pues si bien el subtítulo ofrece luces sobre qué enfatizar en el proceso de lectura, es a la puesta en discurso del contenido a la que pertenecen las prerrogativas del hacer-saber el sentido de tal valor puesto en foco de atención. Esto salta a la vista en la particular configuración de la sintaxis del discurso. De ella, se afirmó en otra parte¹⁰² que el sujeto lírico es instancia con la propiedad de asumir múltiples voces enunciativas (recitadores) a lo largo del discurso poético, pero siempre conservando su posición como punto de vista dominante. Esto se apreció en los procesos de sanción. Se explicó, respecto a ellos, que el sujeto lírico asume las funciones de narrador para configurar un universo donde instala a dos actores: Sir Isaac Newton y el Alma leve. En cada actor, se dijo, es vertida una de las categorías de la oposición estructurante del poema; todo ello, enmarcado en un relato que pone en discurso el hacer manipulatorio de Sir Isaac Newton, Guardián de la Puerta del cielo. Con él, este actor pretende modifi-

¹⁰¹ BUSTOS, Rómulo. Op. Cit., p. 279 - 280.

¹⁰² Cf. CHICO QUINTANA, Rafael. Del infierno merecido. En: Revista S. 2011, vol. 5, p. 111 – 125.

car la condición natural del Otro, su levedad, para hacerle ganar peso y hacerle descender. Esto, porque, por paradójico suene, en el universo configurado en el plano del discurso enunciado, la Puerta del cielo se encuentra abajo y no arriba. Arriba sólo espera el «abismo o vértice de la nada».

El extrañamiento que ello supone halla explicación, se decía, en el mecanismo de la sanción. Instalándose como actante judicador de Sir Isaac Newton, el sujeto lírico asume la vocería de una instancia de discurso que ha creado un infierno individualizado para esta figura simbólica de la ciencia occidental: «El Guardián de la Puerta / que en realidad era Sir Isaac Newton en apariencia de Guardián de la Puerta / no lograría comprender que *per saecula saeculorum* nada sabría / sobre el libre vuelo o caída de las almas en el espacio angélico / ni mucho menos entender / que en eso consistía su propio y exclusivo círculo del infierno». ¹⁰³ Así, pues, se concluyó que la levedad es dimensionada como expresión de lo positivo, mientras la gravedad lo es de todo lo opuesto; cosa visible en el acto manipulatorio: «Y el Guardián de la Puerta le sugirió que probara con palabras inmundas / Y el alma leve dijo palabras abyectas / Que el asco me hace imposible repetir». ¹⁰⁴ Al inducir al Otro a la búsqueda de la conjunción con la Puerta del cielo a costa de la corrupción, Sir Isaac Newton se convierte en «la representación de un mal, mal que es saber y tentación de las almas». ¹⁰⁵

De esta manera, el contenido confirma lo que en la titulación es anticipo. La levedad es instaurada como el valor más importante, esto gracias a que es configurada positivamente. En ella, está excluida toda posibilidad de corrupción: «Y finalmente el alma leve se perdió de vista / ante la mirada desolada del Guardián de la Puerta / (...) / nada sabría / sobre el libre vuelo o caída de las almas en el espacio / angélico». ¹⁰⁶ El semema 'libre' convoca entre sus semas inherentes a /no sujeto/, pero dicha ausencia de sujeción viene regulada por una aferencia en discurso,

¹⁰³ *Op. Cit.*, p. 280.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 279.

¹⁰⁵ CHICO QUINTANA, Rafael. *Op. Cit.*, p. 123.

¹⁰⁶ *Op. Cit.*, p. 280.

figurativizada en la infructuosidad de los esfuerzos de Sir Isaac Newton, ya que pese a que el Alma leve accede a sus manipulaciones, su naturaleza es más fuerte y jamás gana peso, sin importar cuanta vileza intente ganar al pronunciar palabras abyectas.¹⁰⁷

Se puede, entonces, en este punto del análisis, confirmar la existencia de un tercer sistema de oposición categorial que articula dos estados o condiciones incompatibles: por un lado, la gravedad, figurativizada en el ser y hacer del sujeto abyecto Sir Isaac Newton y, por el otro, la levedad que es tomada a cargo del actor Alma leve. Esto tiene consecuencias inmediatas, pues es evidente que la relación entre el sujeto-Yo manipulador y el sujeto-Otro manipulado implica la adquisición o no de cierta condición inequívocamente relacionada con valores sancionables desde la perspectiva de una autoridad con la competencia para condenar; cosa que es sólo posible bajo la regulación de una norma ética que determina la probidad de los sujetos.¹⁰⁸ Dado este carácter de la relación entre sujetos, el sistema es ordenable dentro de la zona de alta concentración, y ello viene confirmado por un adicional, la recurrencia que instala una figura que se encuentra ausente en la zona de baja concentración: el portero. Resulta evidente que al ser definido uno de los actores como Guardián de la Puerta, es subtendido un lazo de identidad con la figura de Jano, pues este actor también se encuentra conjunto a un objeto puerta del cual es salvaguarda. Cabe hacer notar que el lazo de coherencia no se restringe a ello, porque en el arcángel de Sacrificial es rastreable otro de los rasgos de Sir Isaac Newton, y no sólo de él, también del mismo Jano. Los tres actores se instalan como judicadores que emiten juicios de conformidad, que en últimas hacen merecedores a los sujetos-Yo de una retribución: el arcángel judica la devoción, Jano judica la culpabilidad y Sir Isaac Newton judica, pero, a la vez, administra el estado favorable para hacer entrar por la Puerta del cielo: la gravedad.

¹⁰⁷ *Op. Cit.*, p. 120 – 124.

¹⁰⁸ *Cf. Ibid.*, p. 123.

Un punto queda por resolver. Este tercer sistema ¿qué posición ocupa con relación a las otras entidades? Como tal no se puede disociar del paradigma 'inocencia' vs 'culpa', puesto que al ser instalada la figura del Guardián de la Puerta en conjunción con la condena son vertidos en ella los semas /responsabilidad/ y /daño ejercido/, puesto que se le adjudica el hacer manipulatorio que induce a la corrupción de las almas. Sin embargo, esta relación no hace conmutables los sistemas categoriales, pues tanto la condición leve como la grave pueden ser vistos como resultantes del poseer o no una naturaleza culpable o inocente; recuérdese que el ascenso del Alma leve es algo irreversible, así como es inapelable la condena de Sir Isaac Newton Guardián de la Puerta: «Sir Isaac Newton en apariencia de Guardián de la Puerta / no lograría comprender que per *saecula saeculorum* nada sabría / sobre el libre vuelo o caída de las almas en el espacio / angélico». Ello implica que el ser leve o grave depende del poseer una u otra naturaleza; en otras palabras, las entidades levedad y gravedad se pueden tratar como formas específicas de inocencia y culpabilidad, pues no necesariamente tienen que ver con el hacer sino con el ser que le es connatural y no adquirible; cosa coherente con lo enunciado en el poema La culpa: «Siempre que comentas un acto reprobable / —y nunca estarás libre de ellos—».¹⁰⁹ No se está libre de ellos porque la culpabilidad viene dada por un nexo de coexistencia y no de sucesión.¹¹⁰ Esto es lo que en la teoría semiótica de la ética se llama inherencia:

El actante no puede tener apreciación ética (sin hablar de juicio *stricto sensu*) si no se le puede establecer el vínculo entre algún acontecimiento y algún actante; así mismo, más precisamente, es necesario 'imputarle' [el vínculo], es decir, suponer que ha podido tener influencia o algún rol en lo ocurrido del acontecimiento. (...) Además, todos los otros vínculos pertinentes se resorben en el vínculo entre acto y actante, puesto que la cuestión pertinente para la ética es saber cómo la intervención del Otro o del Ideal modifica la relaciones entre el acto y el actante (si no esto sería una ética platónica y teórica), cómo estas modificaciones afectan el valor de la acción práctica y cómo estas se expresan. Este vínculo específico y nodal

¹⁰⁹ *Op. Cit.*, p. 274.

¹¹⁰ Sobre el nexo de coexistencia el Perelman de 1997 dice: «Mientras que filosóficamente y de manera abstracta el nexo de coexistencia se simboliza por la relación entre acto y esencia, el prototipo del nexo que existe entre una persona y sus manifestaciones». PERELMAN, Chaïm. El imperio retórico. Santafé de Bogotá: Norma, 1997, p. 123.

a la vez, entre el acto y el actante, lo llamaremos *inherencia* y la 'inherencia' recubrirá toda la problemática ulteriormente abordada, de la responsabilidad, de la autonomía y de la imputación particularmente.¹¹¹

2.1.3. Operaciones de la instalación de la tensión estructurante: Indicador genérico, intencionalidad y focalización

Se llega ahora a la necesidad de tratar con los cuatro poemas restantes. Como se mostró en el cuadro analítico, (ver figura 3) bajo la tercera posición, se agrupan tres de ellos gracias a la isotopía sintáctica dada por la recurrencia estructural Sn-Sprep de sus paratextos.¹¹² Pero, el lazo isotópico de la terna no se limita al paralelismo, ya que este es congruente con la recurrencia léxica; de hecho, los tres paratextos se podrían sintetizar en la fórmula Monólogo del _, indicando el guión bajo el espacio ocupable por el único elemento figurativo que establece la diferencia: el sustantivo. Este, ligado a la contracción, se posiciona subordinado al indicador genérico propiamente dicho, con lo cual cumple función modificador. Básicamente opera como especificador, matizando el efecto homogeneizador dado por la congruencia. Así, se obtiene que, pese a la identidad estructural propuesta por la categorización genérica, es necesario particularizar cada texto como ocurrencias diferentes de un mismo patrón. Esto exige el abordaje analítico desde una doble perspectiva: generalizante y particularizada.

Desde la mirada generalizante, el indicador obliga a comprobar la actualización de las restricciones estructurales impuestas por la categorización monólogo. Cosa que resulta evidente dado el dominio de la enunciación en primera persona del singular en los tres contenidos y la tendencia a expresar el pensamiento asumiendo la forma introspectiva. En los tres casos, el sujeto lírico desembraga enuncivamente, instalando, así, un enunciador que dirige el discurso a un enunciatario presupuesto. Con esto, da paso a un simulacro de comunicación autorreferencializa-

¹¹¹ FONTANILLE, Jacques. 2006 - 2007 Sémiotique et éthique. [Artículo en línea]. Disponible desde internet en: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1795>. [Con acceso 24-11-2011]. Agradezco a la semiotista Nelly Acevedo por su invaluable labor de traducción.

¹¹² Las abreviaturas corresponden al clásico sistema de representación de la lingüística estructural.

da, pero, a su vez, orientada a la evaluación de las prácticas sociales en las cuales participa dicho enunciador con rol sujeto de hacer:

MONÓLOGO DEL VERDUGO

Cuando el rey baje la mano
Debo entender que hay que aniquilar a la víctima
Si la deja a media asta
se trata entonces de una mutilación simple
Si un poco más abajo de una mutilación doble
Ignoro si alguna vez ha levantada la mano
absolutorio

Diarias son las inmolaciones. Los días
no son menos violentos que las noches
¿Llegará un descanso para mi fatigado brazo?
En verdad no soy mejor ni peor
que el resto de los mortales

MONÓLOGO DEL ACTOR

De los varios papeles que he representado
el que más aplausos me ha cosechado
es el de víctima
Los antiguos hablaban de catarsis
Poco probable
es la actualidad del término
Extraños fervores de este público
que goza con mi muerte

MONÓLOGO DE MINOTAURO

Fresca era la piel de los mancebos
como si hubieran crecido bajo los árboles
Dulce al paladar el sabor de la sangre
En la ciega devoración los vi
implorantes y bellos
¿Cómo no creer entonces en un cielo de toros
o de hombres?
Era una fiesta tan hermosa el sacrificio¹¹³

Ahora bien, la misma perspectiva que demanda la comprobación exige, a su vez, determinar la intencionalidad configurada en la dialéctica paratexto - contenido. Como se explicó en § 2.1, el uso del indicador genérico obedece a finalidades ma-

¹¹³ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. *Op. Cit.*, pp. 66 – 68.

nipulatorias diversas, desde la “mera” explicitación de la tipología textual hasta la modificación de los horizontes de lectura convocables en el discurso en acto –de hecho, no existe explicitación que no sea ya una modificación de horizontes, pues, al imponer una denominación clasificatoria a un contenido, son convocadas las restricciones del género aludido y, con ello, se demanda a la lectura el presuponer una serie de características propias de dicha alusión. El asunto es complejo, pues si la categorización es coherente con la organización de la información en el contenido y la configuración de sus instancias, es condicionada la evaluación de los valores y valencias puestos en discurso, como sucede en el caso del *film* mencionado en § 2.1, pero si no existe coherencia alguna entre ambos es de suponer alguna intencionalidad ligada a una estrategia retórica, por ejemplo, ironía. Se habrá notado que esto último no es el caso de los tres poemas citados, sin embargo no se debe perder de vista que, de alguna manera, llamar monólogo a los textos instala un conflicto entre el ser y el parecer. A simple vista, la coherencia es perfecta, lo que haría pensar en toda ausencia de contradicción entre ser monólogo y parecerlo; mas, por encima de la conformidad que ello pueda suponer, la escritura versal y la inscripción del texto dentro del compendio de la obra lírica de Bustos Aguirre instala una segunda modalidad veridictoria: parece ser monólogo pero es poema. La modalidad corresponde a la de una ilusión, mas su articulación dentro de las operaciones de la enunciación excede el rasgo peyorativo que en el uso cotidiano regularmente se asocia al término. Esto, porque su ocurrencia en discurso ve ligada al efecto de autonomía generado por el desembrague enunciativo. Efectivamente, la única huella de intervención directa del hacer discursivo del sujeto lírico es rastreable en la presencia del paratexto, dado que este oficia como una etiqueta clasificatoria que difícilmente se podría adjudicar a los enunciadores que recitan el discurso introspectivo. La congruencia entre el sistema léxico y el sintáctico lo revela. Este acto clasificador es recurrente en los poemas, cosa que le constituye como la manifestación discursiva de un mismo hacer-creer¹¹⁴ orientado a

¹¹⁴ Se reconoce el aún discutible estatuto modal del verbo ‘creer’. Es cierto que para algunos semiotistas es más una sobremodalización: hacer-querer-saber. Sin embargo, en el presente análisis,

proponer al hacer interpretativo del enunciatario lírico el reconocimiento del carácter objetivo de las escenas,¹¹⁵ en el sentido de universos configurados autónomamente en el *plano* del discurso enunciado.

El efecto de objetividad así buscado tiene sus implicaciones, puesto que da pie a suponer un querer-hacer-creer direccionado en dos sentidos: el primero ya fue descrito, el efecto de realidad que ocurre, regulada bajo sus propios sistemas axiológicos y normas, el simulacro de una forma de vida recreada por sí misma;¹¹⁶ el segundo toma a su cargo al primero y apuntaría a eximir el punto de vista del sujeto lírico de compromisos para con las afirmaciones de los tres enunciadores. Tal efecto pone en marcha una especie de mecanismo de comprobación. El dispositivo operaría de dos maneras. La primera destinada a “dejar hablar” a otras instancias del discurso coincidentes con la forma en la cual el sujeto lírico analiza y evalúa ciertas prácticas y actores –poemas Monólogo del verdugo y Monólogo del actor. La segunda va destinada a poner en evidencia el universo ficcional de tales prácticas y actores –los tres poemas, pero en especial Monólogo del minotauro, donde tal realidad es puesta en discurso sin que la voz del sujeto lírico o de otras instancias se posicione como juzgador, la práctica por sí y para sí, ¿una ilustración?, ¿una denuncia?

Es importante confirmar la validez de estas inferencias. En tal medida, es necesario hacer notar el substrato de estos simulacros: el examen desde la perspectiva de análisis particularizada revela las convergencias con los demás textos del corpus.

Desde la aproximación particularizada, surgen las divergencias entre los tres poemas, ya que el sustantivo anticipa el enunciador que se instala en la escena.

más por razones económicas que por entrar en discusiones teóricas, se opta por manejarle como verbo modal, sin desconocer tan pertinente objeción.

¹¹⁵ Se debe entender escena bajo los mismos términos que le da narratología; es decir, simulacro de enunciación donde un actor se posiciona para hacer saber su propio discurso sin la mediación del enunciador (estilo directo).

¹¹⁶ El recurso carece de novedad, ya se sabe que la objetividad del relato es uno de los principios emblemáticos de la modernidad literaria.

Lo que se tiene es una subordinación de la función del subtítulo al indicador. Esto permite restringir el recorrido interpretativo no sólo al sujeto que monologa, sino a la práctica misma, pues es evaluada por el hacer discursivo de su mismo oficiante. En el primero de los poemas citados, se tiene a un enunciador calificado como 'verdugo', y la descripción que dicho actor hace de su *praxis* y posición dentro de las relaciones de poder configuradas coinciden con la nominalización:

MONÓLOGO DEL VERDUGO

Cuando el rey baje la mano
Debo entender que hay que aniquilar a la víctima
Si la deja a media asta
se trata entonces de una mutilación simple
Si un poco más abajo de una mutilación doble
Ignoro si alguna vez ha levantada la mano
absolutorio

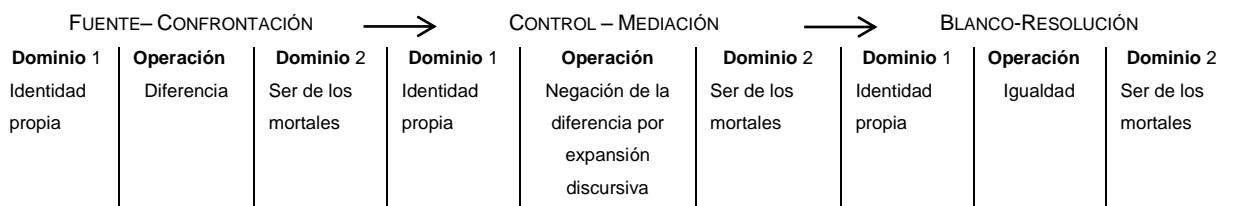
Diarias son las inmolaciones. Los días
no son menos violentos que las noches
¿Llegará un descanso para mi fatigado brazo?
En verdad no soy mejor ni peor
que el resto de los mortales

«Cuando el rey baje la mano / Debo entender que hay que aniquilar a la víctima». Se presenta, entonces, como un sujeto de hacer destinatario subordinado a la autoridad de un manipulador con poderes absolutos, dado que en su monólogo no se evidencian figuras alusivas a una libertad de objeción respecto al mandato. Lo suyo es más un caso de resistencia pasiva,¹¹⁷ un deber-hacer de victimario a pesar de no querer-hacer del mismo: «Diarias son las inmolaciones. Los días / no son menos violentos que las noches / ¿Llegará un descanso para mi fatigado brazo?». Estado o condición que virtualiza la posibilidad de conjuntarse con el reposo que supone el estar fuera de las coerciones del poder absoluto: « ¿Llegará un descanso para mi fatigado brazo? / En verdad no soy mejor ni peor / que el resto de los mortales». Un no poder-estar que figurativiza como interrogación sobre un futuro eufórico virtual del cual no se ofrecen indicios de realización, y frente al cual el ac-

¹¹⁷ Sobre el concepto de resistencia pasiva y demás sistemas de confrontaciones modales ver GREIMAS, Algirdas-Julien. Del sentido II. *Op. Cit.*, pp. 96 – 103.

tor verdugo se muestra inconforme: «En verdad no soy mejor ni peor / que el resto de los mortales». Se declara igual a un actor colectivo, figurativizado con el sintagma los mortales, en tanto no se define como entidad superior ni inferior; pero, esta comparación viene soportada por la perífrasis, lo que supone una captación extensa de la propia identidad y de ese actor colectivo, ya que se niega la diferencia por una ampliación de la información, apoyándose en la escala gradual de lo peor a lo mejor con respecto a otros actores.

Figura 6: Perífrasis de la igualdad¹¹⁸



Esto soporta un juicio valorativo que virtualiza todo estado cognitivo opuesto al saber sobre el ser uno más de los mortales. La asunción del enunciador es clara, lo que abre camino a inferir no sólo la disconformidad respecto al deber impuesto y la práctica social oficiada, sino también la evaluación positiva de un derecho al cual se cree debería estar conjunto como cualquier mortal: el reposo. Esto, porque si el enunciador se presenta en discurso como el oficiante de la violencia destructora del Otro que es víctima, designado por el mandato, la obligación de tal actividad excluye a un resto para el cual la orden no es dada. Lo que se obtiene es una tensión entre el ideal de derecho fundamentado en la igualdad de las identidades y la imposibilidad de su realización en el estado concreto de resistencia pasiva. Con

¹¹⁸ El instrumental aplicado en el presente análisis retórico y los subsiguientes proviene de la teoría de la dimensión retórica del discurso de J. Fontanille. Este propone un esquema canónico consistente en tres momentos: (1) cuando la figura retórica pone en relación contenidos, (2) cuando esa relación es procesada con vía a la solución del tipo de confrontación implicada en ella y (3) cuando al final del proceso, es solucionada dicha confrontación. En cada momento, se involucran la generación del sistema y la interpretación del mismo, que son básicamente puntos de vista del proceso y que arrojan resultado que tienen sus encuentros y diferencias. El modelo va de la mano del concepto de ‘asunción’, que remite al grado de aceptación o rechazo que el enunciador tiene sobre lo que dice. Esto se manifiesta en lo que Fontanille llama fuerza ilocutiva y que se podría entender como grado de énfasis puesto sobre los contenidos enunciados. FONTANILLE, Jacques. *La dimension rhétorique du discours: les valeurs en jeu*. KLINKENBERG, Jean-Marie et BADIR, Semir. *Figures de la figure*. Limoges: Pulim, 2008. 17-34.

perfecto compuesto que remite a la acción ejecutada en un pasado cercano con respecto al presente de la enunciación; sin embargo, este es, a su vez, aspectualizado por la pluralización del sintagma «los varios papeles», que indica recurrencia de la acción referencializada. La evocación califica, entonces, como puesta en discurso de una cadena de actos, cada uno de los cuales equivalente al otro, lo que les convierte en ocurrencias de un mismo patrón actancial y modal: destinador-judicador modalizado por un querer-estar conjunto a la escenificación del Otro como víctima. El efecto de sentido es el de la construcción de un estereotipo o, más concretamente, lo que el Greimas y el Fontanille de 1991 llamarán primitivo:

(...) el discurso social se constituye no únicamente por la convocación de los universales, sino también mediante una especie de retorno del discurso a sí mismo, que produce configuraciones ya prestas, estereotipadas, y los estereotipos así obtenidos son remitidos al nivel semionarrativo para que figuren como *primitivos*, tan organizados y sistemáticos como los universales. La praxis enunciativa es este ir y venir entre el nivel discursivo y los otros niveles que permite constituir semióticamente las culturas.¹²⁰

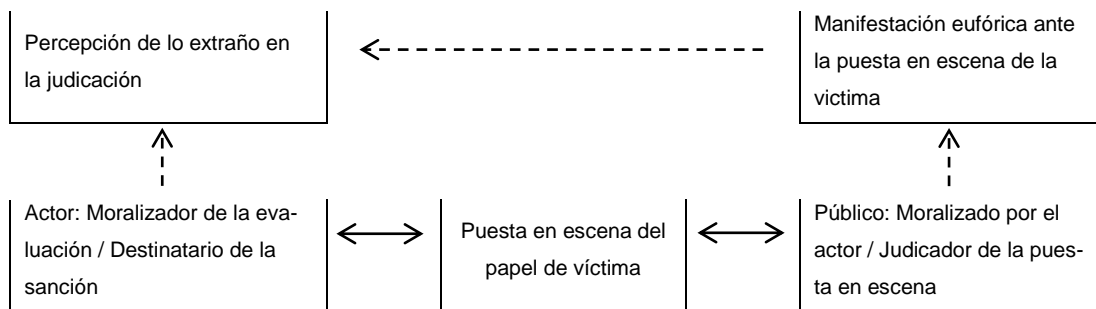
Al hablar de primitivos, el Greimas y el Fontanille de 1991 remiten al dinamismo de los sistemas semióticos de la dimensión pasional del discurso, pues si bien es admisible la existencia de ciertas taxonomías o sistemas de categorización de las pasiones que reposan en las lenguas naturales como grandes campos lexemáticos –denominaciones generalizadas de la que los distintos hablantes pueden echar mano sin riesgo de equívocos: odio, amor, etc. –en el discurso en acto, las operaciones de la enunciación concilian lo meramente convocable con lo activamente creativo: «La mayoría de las veces, aunque no exclusivamente, los ‘primitivos’ así obtenidos se presentan como taxonomías que subyacen en las configuraciones convocadas en el discurso y que funcionan de alguna manera como connotaciones, distintas de las denotaciones que son el resultado de la convocación de los universales».¹²¹ La *praxis* enunciativa es, entonces, sede de la generación de

¹²⁰ GREIMAS, Algirdas-Julien y FONTANILLE, Jacques. Semiótica de las pasiones. *Op. Cit.*, p. 76.

¹²¹ *Ibid.*

taxonomías ligadas al punto de vista de la instancia que rige la enunciación,¹²² y esta es la razón de que, en la puesta en discurso, el enunciador que monologa categorice la figura del público como sujeto patémico fervoroso: «Los antiguos hablaban de catarsis / Poco probable / es la actualidad del término / Extraños fervores de este público / que goza con mi muerte». Sin embargo, el juicio epistémico del enunciador se inserta dentro de un sistema más amplio. Dos campos de presencia se intersectan y entran en conflicto semántico: el de un público que judica positivamente desde un punto de vista fuertemente patemizado y el de un blanco de dicha evaluación no conforme con la pasividad del rol actancial de destinatario, y que, por tal razón, moraliza. Ahora bien, la intercepción de ambos campos es sólo posible bajo la mediación del entorno de la prueba glorificante:

Figura 7: Esquema del entorno de la prueba glorificante



En el marco de la prueba, el enunciador acredita las competencias que pusiera en juego en una fase decisiva presupuesta, donde actualizara la representación del simulacro del sujeto que padece el daño, cosa que de por sí tiene implicaciones semánticas. ‘Victima’ en el sistema funcional de la lengua no sólo comprende los semas /padecer daño/ y /morir/ sino también los *sentidos*: «Persona o animal sa-

¹²² Vale aclarar aquí que ello no excluye las convocatorias de taxonomías propias del universo sociolectal, puesto que toda situación de enunciación es posicionamiento dentro de coordenadas culturales desde las cuales se predica. Ahora bien, es importante aclarar que en tales dinámicas la instancia de discurso en tanto manifestación de un idiolecto opera las convocatorias generando primitivos que gracias a la apropiación que de ellos hagan los sistemas culturales y que les ponen en uso terminan por instituirse en sociotaxonomías que vienen a nutrir el universo sociolectal de una comunidad. Cf. *Ibid.*, p. 77.

crificado o destinado al sacrificio. / Persona que se expone u ofrece a un grave riesgo en obsequio de otra». (DRAE) Pese a la distinción que establece el sema inherente /animal/, habrá de notarse el lazo isotópico subtendido por la presencia de los semas /sacrificado/ y /sacrificio/. Esto, porque, como ya se explicó en § 2.1.1, el acto del sacrificio implica el intercambio propuesto por un sujeto destinatario de la sanción al judicador responsable de la misma. Dicho intercambio implica que el sujeto acredite su probidad ofreciendo el propio perjuicio a cambio del reconocimiento y/o la condonación de un castigo.¹²³ Sin embargo, como se vio a propósito de Sacrificial y Chassmodio, (ver § 2.1.1) el sacrificio no siempre implica el ofrecimiento, pues convoca también la imposición por parte o de un sujeto de poder o por parte de las relaciones intersubjetivas que articulan al Otro, transformándole en objeto de valor deseado o apetecido.¹²⁴ Por tanto, la identidad de la víctima oscila entre un querer-ser /ofrenda/ para el judicador y un deber-ser objeto /destinado/ al beneficio u /obsequio/ de terceros. La convocación de una u otra modalidad dependería de la singularidad de cada puesta en discurso; esto es extensible al vertimiento temático, pues lo que es positivo para un discurso en acto, puede que no lo sea para otro. En el caso aquí estudiado, es difícil precisar cuál de estas modalidades se actualiza. El texto muestra indicios del acto de exponerse a la sanción con vías a la glorificación; mas, por muy sustentable que ello sea en lo presupuesto de las pruebas calificante y decisiva, el juicio epistémico del enunciador si no pone en tela de juicio el querer-estar conjunto a la glorificación, por lo menos le matiza con otro: un querer-hacer saber lo extraño del gozo en el espectáculo de la muerte, lo que supone carga tímica disfórica al captar la manifestación del público. Lo 'extraño', al comprender lo /raro/ y /singular/, conlleva a la estratificación de lo que es ajeno «a la naturaleza o condición de otra de la cual forma parte». (DRAE) Ese segundo querer es motivación para la enunciación del monó-

¹²³ Cf. BREMOND, Claude. *Op. Cit.*

¹²⁴ En Sacrificial se notará que esto es puesto en discurso de dos maneras: gracias al nexo intertextual con el mito judeo-cristiano de la prueba de Abrahán y en la relación comercial carnicero real – cliente. (Ver § 2.1.1) En Chassmodio, viene dado por la competencia potestiva del animal: «Su tamaño no es mayor que tu puño cerrado / su estómago como una red muy fina / puede atrapar un presa nueve veces / más grande». BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. *Op. Cit.* p. 196.

logo, pues de haberse encontrado el actor únicamente modalizado por el querer-estar conjunto a la glorificación, no hubiese contemplado el hacer-saber su juicio epistémico moralizador. Tentativamente, se podría decir que el enunciador estuvo modalizado por el primer querer, mas, al percibir la manifestación patémica del público, su campo de presencia se vio perturbado a causa de la extrañeza del gozo. Este se le presenta como una mira intensa, acompañada de una captación reducida del sentido de la puesta en escena; es algo muy similar a lo que ocurre con el desarrollo del simulacro pasional de la admiración, en el cual se percibe a un sujeto patémico modalizado por un querer-estar conjunto al objeto/sujeto admirado, pero, en cuya gradual proximidad, disminuye la captación racional hasta oscurecer todo posible conocimiento auténtico del mismo.¹²⁵

En lo que compete al Monólogo del actor, se diría que, desde el punto de vista del público, la emoción¹²⁶ es juicio de conformidad que glorifica la representación del simulacro de la víctima por encima de todas las otras puestas en escena realizadas por el actor –el adverbio de cantidad ‘más’ es indicio de tal estratificación: «De los varios papeles que he representado / el que más aplausos me ha cosechado / es el de víctima». Desde el punto de vista del enunciador-actor, se presenta como el estado final, *ad quem*, de un desarrollo pasional que motiva el juicio epistémico categorizador: «Extraños fervores de este público / que goza con mi muerte». Esto supondría el incumplimiento del implícito contrato fiduciario que rige la práctica social artística, dado que el arrebató emocional supone no conformidad con la identidad de judicador prefigurado bajo dicho contrato. Lo extraño, como ya se dijo, es categoría que subsume aquello ajeno a lo natural o conforme a una clase

¹²⁵ Respecto a este fenómeno sirve de ilustración el desarrollo pasional representado en la puesta en discurso del cuento *Las Ménades* de Julio Cortázar. En este relato, un judicador desembragado moraliza constantemente la gradual intensificación de la admiración que lleva hasta el punto de oscurecer el juicio de un público que asiste a un concierto de música académica. Oscurecimiento que llevará a este colectivo a devorar literalmente al director de la orquesta y sus músicos. Cf. CHICO QUINTANA, Rafael. *Admiración y apetito*. Inédito.

¹²⁶ Se debe entender emoción bajo los términos que le definen El Greimas y el Fontanille de 1991: «En cuanto a la *emoción*, se trataría de una reacción afectiva, generalmente intensa, que se manifiesta mediante trastornos, sobre todo de carácter neurovegetativo». GREIMAS, Algirdas-Julien y FONTANILLE, Jacques. *Op. Cit.*, p. 80.

y, en este caso, es la de los destinatarios que deben hacer-valer bajo una norma estética propia del teatro. El conflicto entre los campos de presencia está lejos de quedar insoluble, ya que el punto de vista dominante es de quién oficia la *praxis* enunciativa y construye el primitivo de un estado pasional que ha perdido todo nexo con los principios reguladores de la práctica social artística. El actor desconoce las razones de la emoción del público y no halla coherencia con lo que debería ser una justa valoración para su hacer: «Los antiguos hablaban de catarsis / Poco probable / es la actualidad del término». El Greimas y el Fontanille de 1991 explican que mientras los comportamientos:

(...) estén socialmente normados, codificados como roles temáticos en la competencia de los sujetos, se presentará el marco de un contrato colectivo y de una competencia modal común; pero una vez que esta codificación y la norma que la acompaña caiga en desuso, los mismos comportamientos dejarán de remitir a una estructura modal isótropa, como el *deber-estar-ser* o *deber-hacer*, y remitirán ahora a un dispositivo modal complejo que ningún contrato rige, que posee su propia autonomía sintáctica y que no es posible interpretar, en la nueva cultura en la que se manifiesta, sino como 'disposición' pasional.¹²⁷

Siendo así, a pesar de que la evaluación se posiciona en el entorno de una situación donde prima una norma estética que debe guiar la judicación del público, el enunciator-actor ilegítima tal valoración y denuncia la falta de coherencia entre el hacer-valer establecido por la norma y el puro sentir de un colectivo embragado sobre el sujeto tensivo, poseso del arrebató emocional. La falta de conformidad que denuncia el sujeto va de la mano de la evidencia del gozo experimentado en la representación de la muerte del Otro, algo que es imposible de comprender bajo la norma estética de la que dispone el enunciator: «Los antiguos hablaban de catarsis / Poco probable / es la actualidad del término». Se supone que la competencia para sancionar su hacer devendría de este principio que irrevocablemente invoca otros valores, ya no únicamente estéticos. «Efecto que causa la tragedia en el espectador al suscitar y purificar la compasión, el temor u horror y otras emociones», consigna el DRAE, y ello pone evidencia la naturaleza compleja de la norma. En-

¹²⁷ *Ibid.*, p. 79.

trar en detalles sobre su puesta en discurso implica entrar en materia de discusión que excede los alcances presupuestados para esta aproximación desde los contornos, implica abordar aspectos propios de la segunda negación. (Ver §§ 3.2 y 3.2.1) Más cercano a estos y en coherencia con los resultados obtenidos a estas alturas del recorrido interpretativo es la replicación de la tensión entre lo ideal-abstracto y lo real-concreto que toma forma en la configuración de la ilegitimación del público, dada la ocurrencia del juicio de no conformidad implicado en la moralización del enunciador-actor. Ahora, si bien ello ya permite encontrar equivalencias entre los puntos de vista de un enunciador que denuncia y un sujeto lírico que no sólo capta la tensión entre zonas, sino que opera la sanción en textos como Quizás se trate solo de jugar con la palabras como un malabarista (*sic*) y De la levedad, no es de negar la aparente incongruencia entre una dimensión ética que se ha venido reconstruyendo a lo largo de este capítulo y la singularidad del surgimiento de lo estético como normatividad operante en la enunciación del monólogo del actor.

Por otra parte, la misma replicación permite determinar el lugar ocupado por el texto dentro de la morfología de la tensión, dado que garantiza el parentesco estructural con los poemas de la zona de alta concentración. También, es importante no perder de vista los lazos isotópicos subtendidos gracias a la puesta en discurso del entorno de la prueba glorificante y de las figuras de la víctima y el público. Ellos explican emparentamientos como el que ocurre entre Medallas y Monólogo del actor. Si bien no es de negar que la búsqueda de glorificación en este último se particularice, tanto en uno como en otro poema, la figura del judicador pasa a un segundo plano con respecto al reconocimiento; sin embargo, lo que es egocentrismo en uno (ver § 2.1.1) es preocupación por la legitimidad de la evaluación en otro. El lazo entre ambos, por tal motivo, es tomado a cargo de la configuración de la estructura de la prueba a nivel narrativo, pero la distribución de las ocurrencias de esta misma, dentro del sistema de la morfología de la tensión entre zonas, corre por cuenta del nivel figurativo y temático. En cuanto a la víctima, tiene la cuali-

dad de proyectarse en ambos sentidos de la tensión. Un “ir” hacia la zona de alta concentración establece relación entre Monólogo del actor y Sacrificial. Un “ir” hacia la de baja concentración pone en relación con la desproporcionada voracidad del chassmodio. El gozo en el sistema funcional de la lengua supone: «Sentimiento de complacencia en la posesión, recuerdo o esperanza de bienes o cosas apetecibles»; (DRAE) así, el Otro nuevamente es articulado como objeto para la satisfacción personal del sujeto-Yo, y la única diferencia estriba en que el provecho unilateral no toma la forma de la devoración sino la del fruición de estar conjunto al espectáculo de la muerte.

Pero, la misma figura, también, instala un nuevo miembro dentro de la morfología de la tensión. La víctima en Monólogo del minotauro es espectáculo montado no para un espectador apasionado con el sufrimiento del Otro, lo es para un enunciador que evalúa la práctica del sacrificio de la cual es beneficiario:

MONÓLOGO DE MINOTAURO

Fresca era la piel de los mancebos
como si hubieran crecido bajo los árboles
Dulce al paladar el sabor de la sangre
En la ciega devoración los vi
implorantes y bellos
¿Cómo no creer entonces en un cielo de toros
o de hombres?
Era una fiesta tan hermosa el sacrificio

«Era una fiesta tan hermosa el sacrificio». Al igual que con los dos casos antes estudiados, entre la nominalización y la *identificación* discursiva del enunciador no hay discrepancias: «¿Cómo no creer entonces en un cielo de toros / o de hombres?», se afirma retóricamente, y ello sólo después de haber descrito la fruición con la cual fue devorada la ofrenda: «Fresca era la piel de los mancebos / como si hubieran crecido bajo los árboles / Dulce al paladar el sabor de la sangre / En la ciega devoración los vi / implorantes y bellos». El nexo intertextual con el mito griego es inequívoco gracias articulación de la figura de los mancebos, el acto de la devoración y de la puesta en discurso de la disyunción de toros o de hombres.

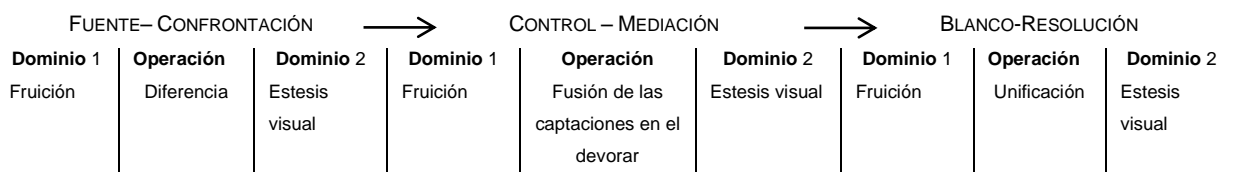
Esta última es no exclusiva desde el punto de vista lógico, lo que explica la no necesaria virtualización de uno de los términos articulados. Esto permite adjudicar la conjunción eufórica, el acto de devorar lo que es ofrecido, a la figura actorial beneficiaria del sacrificio. La identidad de esta figura es asegurada por la ambivalencia propia de la disyunción, pues desdibuja la diferencia entre dos naturalezas incongruentes: la de ser toro y la de ser hombre.

Por otra parte, la pregunta retórica evidencia algo más. Al ser afirmación, el sujeto lírico asume la muerte y destrucción del Otro, la define como su *locus amoenus*. Con lo cual, virtualiza toda posibilidad de incorporar la alteridad como un valor en sí, dando lugar a un sistema donde el sujeto-Yo ocupa el centro frente a una sujeto-Otro instrumentalizado como fuente del placer que es el objetivo. Sin embargo, es importante tomar en cuenta que todo ello viene regulado por el contrato fiduciario de la propiciación. Este es convocado por el nexo intertextual con el mito griego que actualiza una de las modalidades del sacrificio, la del deber-ser objeto /destinado/ al beneficio u /obsequio/ de terceros. Como se notará, esto ya subtiende isotopía con las modalidades del sacrificio en Sacrificial, pero, a su vez, establece un segundo enlace. Este implica la articulación de dos posiciones sintácticas ocupadas por las figuras del propiciador y el propiciado, ya que, tanto en Sacrificial como en Monólogo del actor hay un tercero que asiste al espectáculo de la destrucción del Otro: el cliente y el público. En Monólogo del minotauro, tales posiciones son ocupadas por el enunciador como propiciado y por los actores que garantizan el cumplimiento del contrato. Estos son explícitos en el mito griego, mientras que en el poema son instancias presupuestas –cosa distinta ocurre en Sacrificial y Monólogo del actor, pues, en el uno es el carnicero real quien oficia la práctica para el tercero, mientras que en el otro es el enunciador-actor quien opera como proveedor de ese Otro reducido a objeto apetecido.

Ahora bien, algo resulta interesante. En este juego, el beneficiario acude a la norma estética para evaluar el acto: «En la ciega devoración los vi / implorantes y bellos / (...) / Era una fiesta tan hermosa el sacrificio». Lo bello y lo hermoso consti-

tuyen una isotopía, la de la estesis visual, ya que el reconocimiento del valor de- viene como resultado de captar la presencia del Otro que clama piedad. Ahora bien, dicho reconocimiento es tomado a cargo del embrague sobre el sujeto tensi- vo, pues ese captar claramente la estesis es sólo posible bajo el arbitrio del com- plete encegucimiento de una forma particular de ver, la cual es incompatible con la captación estética. « (...) la concepción de la estesis como un ‘volver a sentir’ el estado límite y como espera de un retorno a la fusión, que descansa en la fiducia, permite prever, en el nivel discursivo, la existencia de una *dimensión estética*»,¹²⁸ afirman el Greimas y el Fontanille de 1991, y con ello ofrecen explicación al fenó- meno registrado en la puesta en discurso del poema, ya que, «la fiducia» viene establecida por el contrato de propiciación, y ese «sentir límite», que es cumpli- miento de la espera del enunciador-minotauro, se identifica con la fusión de la iso- topía visual con las figuras de la fruición: «Fresca era la piel de los mancebos / como si hubieran crecido bajo los árboles / Dulce al paladar el sabor de la san- gre». Esto es así, porque es el acto del devorar el que permite la emergencia de la estesis. El dispositivo completo obedece a la lógica de la sinestesia que desdibuja las fronteras entre dos formas sensibles de captación:

Figura 8: Dispositivo de la sinestecia



Ahora bien, ese encegucimiento es, como ya se explicó, una forma de otra de ver; lo que supone, estratificación de dos puntos de vista: el embrague sobre suje- to tensivo privilegiado por encima de su opuesto. Este último se podría identificar como una forma particular de comprensión de la posición del Otro. El ‘ver’ en la cultura occidental es símbolo isótopo de la ‘luz’ gracias a la mediación de una lógi- ca metonímica. La Mitocrítica ha estudiado estos emparentamientos simbólicos, lo

¹²⁸ *Ibid.*, p. 29.

que le ha conducido a categorizar ambas figuras dentro del llamado régimen diurno de la imaginación, el cual funciona como una de las representaciones teóricas de las estructuras antropológicas que rigen los modos de figurativizar el mundo natural, cultural y de las relaciones intersubjetivas. Este régimen se caracteriza por organizar las representaciones en sistemas de oposición regidos por dinámicas de conflicto, donde todo lo categorizado como negativo o perjudicial es organizado bajo las figuras de lo reprobable y temido, a las cuales se oponen triunfantemente las positivas que entablan relación polémica con aquellas. De este tipo de sistemas de simbolización, no escapan los imaginarios de la ciencia:

El triunfo del racionalismo siempre está prefigurado por una imaginación diarética, y como lo dice profundamente GUSDORF: 'El racionalismo triunfante desemboca en una filosofía del doble: el espíritu es el doble del ser, como el mundo inteligible es el doble más auténtico del mundo real'. (...) Por último, si volvemos hacia la epistemología, veremos que el propio desarrollo científico se somete a tal o cual régimen de la representación, y que los conceptos más puros y las nociones austeras no pueden separarse totalmente del sentido figurado original.¹²⁹

Así, pues, este tipo de imaginarios tiende a estratificar los elementos pasionales dentro de la categoría de lo reprobable, oponiendo el triunfalismo del modelo de pensamiento racional surgido con la modernidad. En el caso concreto que aquí se estudia, tal oposición podría actualizarse en tanto se tiene claro que el ver enceguecido es más bien un ver apasionado en la fruición; más sin embargo, se debe ser prudente con tal inferencia. Aceptando la prefiguración bajo el régimen diurno, habría que considerar el semisimbolismo, ya que el enunciador-minotauro afirma: «En la ciega devoración los vi / implorantes y bellos». Por deducción, a partir de la oposición entre las dos formas de ver, sería válido considerar al ver no-enceguecido como forma de captar al Otro desde un desembrague, el cual remite al estar disjunto de la fusión sinestésica; mas, tal captación no es reductible a una racionalidad de «los conceptos más puros y las nociones austeras»; es decir, de las categorías puramente cognitivas. La puesta en discurso complejiza esta racio-

¹²⁹ DURAND, Gilbert. Las estructuras antropológicas del imaginario. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 187 – 188.

nalidad del ver no-enceguecido. Lo convocado es una valencia relacionada con el dispositivo manipulador de la compasión, dado que el Otro, que es ofrenda, implora al victimario que, haciendo eco del pequeño chassmodio y el «indolente» carnicero, no accede al contrato, pues la devoración es «inapelable», deseada y celebrada: «Era una fiesta tan hermosa el sacrificio». Todo esto pone en evidencia una manera de racionalizar las interacciones entre las instancias implicadas: el sujeto-YO, el Otro y el objeto. En este caso, el objeto es objetivo que apunta a la actualización de la fusión sinestésica, el sujeto-Yo es el enunciador-minotauro y el Otro es puro instrumento de mediación para llegar al objeto. Así, pues, el ver no-enceguecido es una forma de comprender y conmiserarse, un camino a la virtualización de la agresión –cosa que, evidentemente, nunca sucede bajo una lógica de instrumentalización de la alteridad.

Se hacen notables, entonces, los vínculos modales tejidos entre el cliente, el público y el minotauro: un querer-estar conjuntos a la muerte y destrucción del Otro que les embraga sobre el sujeto tensivo; pero, esto, además, curiosamente, deviene en valoración estética para el caso de estos dos últimos; algo que, como bien lo enuncia el enunciador-actor, explica lo «Poco probable» de «la actualidad del término» catarsis. Un lazo más se teje y articula con la presencia del propiciador. El vínculo modal del querer-hacer-estar conjunto a la muerte y destrucción del Otro y el poder-hacerlo establece isotopía. En Monólogo del actor, como ya se dijo, es el mismo enunciador quien pone en escena la muerte del Otro, en Sacrificial es el carnicero-real quien pone a disposición del cliente la carne del sacrificado, en Monólogo del minotauro son las instancias presupuestas gracias al nexo intertextual, en Monólogo del verdugo es nuevamente enunciador modalizado por la resistencia pasiva.

Sin embargo, todo lo anterior pone frente a una problemática. Si bien todas estas instancias se articulan sobre la base subtendida por las isotopías modales antes mencionadas, no son reductibles a emparentamientos que allanen toda divergencia. Concretamente, se habla aquí de una clara oposición que tiende a escindir el

conjunto: //humano// vs //no-humano//. Lo interesante es que dentro del dominio de lo //no-humano// se ordena inequívocamente la figura del chassmodio que nunca es descrito poniendo en discurso alguna cualidad del dominio opuesto; de hecho, es pura voracidad actualizada sin evidencia de reflexión sobre el proceso que lleva a cabo. Este es uno de los criterios que apoya la ubicación de la entidad en el extremo de la curva decadente o de la degradación de lo ético. Con las demás figuras, resulta sencillo ordenarles bajo el dominio de lo //humano//, pues todas evidencian propiedades de esta categoría. Mas, aquí se topa con un figura actorial muy particular, el enunciador-minotauro. Obviamente la propiedad del habla ya le ordena dentro de lo //humano//, sin embargo, su gusto por el sufrimiento hace eco de la voracidad «inapelable» del chassmodio. Se habrá de recordar, además, que la disyunción (*cf. supra*) funde dos naturalezas en su ser, lo que explica que aun siendo «ciega devoración», su hacer devenga categorizado dentro de una dimensión del discurso: la estética. Esta *complejidad* de la figura hace pensar en el enunciador-minotauro como entidad que media o sirve de transición en el paso de una zona de concentración a otra. De hecho, su inhumanidad virtualiza cualquier experiencia de culpa¹³⁰ frente al daño infligido, lo que le ordenaría dentro de la zona de baja concentración y, sin embargo, su evaluación estética de la práctica supone asunción de los contratos de regulación de las interacciones entre sujetos, objetos y el Otro. Esto implica ya un distanciamiento, incluso, con el mismo alpinista de Medallas, para quién la práctica se reduce a la glorificación del sujeto-Yo sin tomar en cuenta al judicador –actante que acaba sincretizado con el sujeto de hacer, excluyendo toda subjetividad diferentes a las suya. Pero, tal distanciamiento es aún más evidente con el pequeño chassmodio, pues, en este, el beneficio de la instrumentalización del Otro es pura voracidad.

Al final de este recorrido, se halla el único excluido del conjunto de la terna: Para un manual del inquisidor.¹³¹ El paratexto, de por sí, propone la singularidad de una

¹³⁰ Entiéndase aquí culpa en los términos del sistema descrito a propósito del poema La inocencia. (ver § 2.1.1)

¹³¹ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. *Op. Cit.* p. 260.

estructura sintáctica. Técnicamente, esta funciona más como complemento circunstancial de modo que como una denominación propiamente dicha. La posición inicial del adverbio modifica el sintagma nominal, de manera que, al indicar «el uso que conviene o puede darse a algo», (DRAE) anticipa el contenido del poema en términos de materia destinada a hacer parte de la composición de un texto mayor.

Ahora bien, el contenido del poema se presenta como sistema de enunciados prescriptivos, organizados a modo de mandamientos:

PARA UN MANUAL DEL INQUISIDOR

No mirarás la mirada de la bruja
prescribe el Malleus Maleficarum

Podrás paladear la sal de su carne mientras le aplicas
/el torno

Podrás disfrutar la flor áspera de su grito
Podrás olfatear su miedo mientras descoyuntas sus
/miembros

Pero *no mirarás* su mirada

Pues allí habita su más poderoso hechizo
Si lo hicieras estarías en sus manos, en sus ojos
Serías víctima entonces, de la temible compasión

Y habrás perdido todo tu esfuerzo para salvar su alma

El texto se puede dividir en dos partes, tomando en cuenta los modos verbales. El primero, imperativo, enuncia la prohibición y la permisión dirigida al futuro oficiante de la tortura inquisitorial. El segundo, condicional, explicita las consecuencias derivables de la no obediencia al mandato. La instancia del discurso –que se llamará aquí por comodidad metodológica el enunciador-autoridad –busca programar el futuro hacer del sujeto. Esto hace evidente la coherencia entre el enunciado paratextual y el contenido, dado que la anticipación de este último en relación a su conveniencia para la composición del texto en proyecto, el manual, exige la presencia de huellas textuales que denuncien hacer manipulatorio orientado a la modalización de las competencias del sujeto de hacer. Esto, porque, tanto los manua-

les como los mandamientos se pueden agrupar dentro de la categoría de los textos prescriptivos; cosa que les hace compartir un rasgo común a este modo de organizar el discurso. Recetas, manuales, mandamientos, etc., instalan contratos fiduciarios basados en la promesa de éxito de la empresa, siempre y cuando el hacer se atenga a las instrucciones dadas por destinador; sin embargo, lo que en textos como la receta es sugerencia¹³² en un mandamiento es orden, es decir, la imposición de un deber-hacer y/o ser, el cual tiene que asumirse sin negociaciones posibles.

Esto no acarrea incompatibilidad entre el paratexto y el contenido de Para una manual del inquisidor, pero sí una particular falta de concordancia relativa a las instancias de la enunciación. Existen diferencias entre las intencionalidades de quien enuncia el paratexto y de quien pone en discurso el contenido. Quien enuncia el paratexto pareciera querer-hacer-saber su juicio epistémico respecto a la conveniencia estratégica de lo enunciado en el plano del discurso, mientras quien enuncia el contenido pareciera asumir el estatuto de una autoridad conjunta a un saber que le permite imponer las instrucciones: «Pues allí habita su más poderoso hechizo / Si lo hicieras estarías en sus manos, en sus ojos / Serías víctima entonces, de la temible compasión / Y habrás perdido todo tu esfuerzo para salvar su alma». Este saber le permite ejercer el poder-hacer-creer necesario para dar a conocer el mandamiento: «No mirarás la mirada de la bruja».

Hay, entonces, desdoblamiento en dos planos de enunciación: el de la *praxis* discursiva del sujeto lírico que desembraga para categorizar y el del enunciador-autoridad que tiene el saber para poder-hacer-deber-no hacer: «No mirarás», pero también para dar permiso al sujeto inquisidor: «Podrás paladear la sal de su carne mientras le aplicas /el torno / Podrás disfrutar la flor áspera de su grito / Podrás olfatear su miedo mientras descoyuntas sus /miembros / Pero *no mirarás* su mirada». Habrá de notarse la relación guardada entre tal permisión y las figuras de la

¹³² GREIMAS, Algirdas-Julien. *Del sentido II. Op. Cit.*, pp. 180 –181.

frucción. Paladear, olfatear remiten a la experiencia sensible del disfrutar en la destrucción del cuerpo del Otro: « (...) la sal de su carne mientras le aplicas /el torno / (...) disfrutar la flor áspera de su grito / (...) su miedo mientras descoyuntas sus /miembros». Lo que se tiene con esto es, en realidad, otra forma, ahora indirecta, de modalizar deónticamente al sujeto de hacer: un poder-hacer regulado por un deber-no hacer: «Pero *no mirarás* su mirada / Pues allí habita su más poderoso hechizo / Si lo hicieras estarías en sus manos, en sus ojos / Serías víctima entonces, de la temible compasión»; en otras palabras, el enunciador-autoridad busca crear al victimario perfecto, aquel que desea estar conjunto a la fruición en la práctica de la tortura inquisitorial en nombre de la salvación de las almas: «todo tu esfuerzo para salvar su alma». Esto permite hallar concordancias entre tal proyecto identitario y la figura del minotauro; algo que, por extensión del lazo isotópico, subtiende relación con las figuras del público, el cliente y el chassmodio. Las figuras de la fruición vienen a reforzar esta inferencia; cosa que actualiza la oposición entre las formas de ver que fueron estudiadas a propósito de Monólogo del minotauro: «Pero *no mirarás* su mirada / Pues allí habita su más poderoso hechizo / Si lo hicieras estarías en sus manos, en sus ojos / Serías víctima entonces, de la temible compasión». La marca tipográfica de la cursiva es focalizador, ello equivale a una puesta en primer plano, mientras se estratifica por debajo la segunda forma de ver. De hecho, el mandato implica engegucimiento programado gracias a la permisión; mas, vale aclarar, respecto esta, que no supone recurrencia del dispositivo de la sinestesia, pues la enunciación inclina el discurso hacia valores ético-religiosos judeo-cristianos. En todo caso, esta particularidad nuevamente pone frente a la virtualización de la comprensión del Otro, y ello es constatable gracias al contenido disfórico vertido en uno de los primitivos¹³³ caros a la cultura judeo-cristiana: la compasión. Esto convoca nuevos emparentamientos, ya que la catarsis como forma de comprensión y conmiseración (*cf. supra*) requiere este dispositivo pasional, pero, además, y quizás más revelador, hace eco de la imagen de los

¹³³ Se habla de primitivo en los mismos términos que se hizo antes, a propósito de la moralización del actor (*cf. supra*), pero, esta vez, como uno construido en las dinámicas de la ideología judeo-cristiana.

mancebos que claman al minotauro. De hecho, obviado las claras diferencias entre los universos culturales (sociolectales) convocados, se repiten las mismas posiciones del victimario que ejerce con fruición su práctica y la de la víctima que clama frente a la inminencia de su destino predefinido por las relaciones intersubjetivas.

En este punto, lo anterior hace pensar ya en indicios de la posición ocupada por este poema dentro de la morfología de la tensión. La pertenencia a la zona de baja concentración es indefendible dadas las marcas textuales de la dimensión ética del discurso; pero, tampoco, es factible ubicarle en la de alta concentración, dada la ausencia de conflicto entre el ideal abstracto y lo real concreto, pues, quien es enunciador se configura como sujeto cognitivamente competente para garantizar la coherencia entre la práctica social inquisitorial y la normatividad ética asumida; la autoridad de uno de los libros de cabecera de la Inquisición presta el soporte necesario a su hacer-creer. Tal apelación dista de ser pasiva, pues el enunciador-autoridad invoca una de las tesis del *Malleus Maleficarum*¹³⁴ no para advertir sobre poder fascinador de la mirada de la bruja, sino sobre la capacidad de esta para manipular con el dispositivo pasional de la compasión. Esto resulta interesante, pues pareciera un contrasentido con respecto al sistema axiológico judeo-cristiano; sin embargo, como ya se dijo, la coherencia es garantizada por la competencia del enunciador, que aquí pone en discurso un valor superior: 'la salvación del alma' –como ya se sabe, este es principio teleológico absoluto del sistema ético judeo-cristiano. Queda, entonces, sembrado el interrogante sobre la ubicación del texto. La respuesta la ofrece la presencia de la zona de transición hace poco estudiada. El inquisidor debe ser victimario legitimado por el *telos* del sistema ético, pero también debe ser sujeto modalizado por el querer-poder-estar conjunto a la fruición ante la destrucción del Otro. Esto implica emparentamiento gradual con respecto al actor minotauro; de hecho, considerar ambas figuras exige presuponer

¹³⁴ La invocación, en realidad, es alusión intertextual al *Malleus*, pues en este se enuncia: «Y hay brujas que pueden hechizar a sus jueces con una simple mirada de los ojos, y en público se jactan de que no pueden ser castigadas».

la regulación de la fiducia que garantice la satisfacción: «Podrás paladear la sal de su carne mientras le aplicas /el torno / Podrás disfrutar la flor áspera de su grito / Podrás olfatear su miedo mientras descoyuntas sus /miembros / Pero *no mirarás su mirada*», promete el enunciador-autoridad, y la misma satisfacción se le anticipa al minotauro en el siempre actualizable ciclo de la propiciación. Así, pues, pensar en el ser inquisidor es hacerlo acerca de un sujeto que aceptaría el contrato y experimentaría fruición en la destrucción del Otro, estando libre de toda culpabilidad, pues su violencia es completamente legítima bajo el mandato. En cuanto al propiciador, la figura actorial que sabe poner a disposición del tercero beneficiado la alteridad victimizada, no se halla ausente. El enunciador-autoridad, en tanto garante del contrato de la salvación de las almas por medio de la violencia destructora, establece lazos con otras figuras: el actor que sabe poner en escena a la víctima, el verdugo que sabe hacer morir según el mandato del poder absoluto, el carnicero real que sabe hacer de la carne del sacrificado un objeto apetecible, etc. Pero, llama la atención algo. Este potencial victimario inquisitorial se opone a la figura del verdugo, pues, mientras este último ejecuta el mandato a pesar de su deseo (resistencia pasiva), del primero se espera la obediencia activa.¹³⁵ Esto confirma la ausencia de tensión y, por ende, la no pertenencia a la zona de alta concentración, pero, además, resulta sugerente, pues si se viera la morfología como un recorrido decadente desde las entidades más abstractas e ideales, 'la inocencia' y 'la culpa', (ver § 2.1.1) pareciera que la tensión alcanzara resolución en favor de una degradación progresiva de la valoración del Otro, hasta llegar al más puro estado primario de la violencia sin otra justificación que la propia gratificación del sujeto-Yo; algo que, incluso, acarrea la virtualización de la intersubjetividad, de las relaciones sociales, ya que cae, por un lado, en el egocentrismo de una prueba glorificante llevada a cabo por un sujeto de hacer autosuficiente y, por el otro, en el sincretismo entre el propiciador y el propiciado, el chassmodio que, por sí mismo y

¹³⁵ El A. J. Greimas de 1983 define la obediencia activa como el acople modal entre un deber-hacer y un querer-hacer. Cf. GREIMAS, Algirdas-Julien. Del sentido II. *Op. Cit.*, p. 101.

a pesar de su tamaño no «mayor que tu puño cerrado / (..) / Puede atrapar una presa nueve veces / más grande».

Ahora, ¿qué posición es asumida en el plano de la *praxis* discursiva? Ya se había dicho más arriba (ver § 2) que el recorrido reflexivo implica el posicionamiento de una consciencia que capta desde un punto de vista desembragado. En Para un manual del inquisidor, nuevamente, la *praxis* pone frente al simulacro de un mundo que se configura con aparente independencia: un mundo posible.¹³⁶ El sujeto lírico es instancia que garantiza no sólo la coherencia entre el paratexto y el contenido, sino también, a un nivel macro, la congruencia de todo el sistema semisimbólico del corpus. Esto, en la forma de una mira que capta el conjunto de la morfología de la tensión, siendo Para un manual del inquisidor y Monólogo del minotauro zona de transición hacia la decadencia completa en las figuras del alpinista y chassmodio.

2.2. De los contornos hacia la segunda negación: la morfología de la tensión estructurante

En este punto del recorrido interpretativo, es ahora una imperativa reconstruir la sintaxis general que hace del corpus un todo coherente y congruente. Dicha sintaxis se abre paso entre el reconocimiento de las múltiples operaciones de despeje de la zona para el valor. De tales operaciones se dijo en §1 que anteceden a la categorización y que operan como la primera de las etapas de la doble negación: a la aparición de lo aún no nombrado sigue un 'dirigirse hacia', percepción gradual de un algo como otro. Así, surge, se decía, el objeto del deseo. En el discurso lírico de Bustos Aguirre, ello ocurre bajo el auspicio del recorrido reflexivo.

El análisis de este recorrido ha dado cuenta de las propiedades de un sistema de recurrencias que subtiende lazos isotópicos entre los constituyentes figurativos y actanciales del corpus. Esto, que permite confirmar la homogeneidad de un punto

¹³⁶ Cf. CHICO QUINTANA, Rafael. Enunciación y reforma. *Op. Cit.*

de vista que toma a su cargo la configuración de los mundos posibles puestos en discurso, ha puesto en evidencia la morfología de un sistema global que se replica: la tensión entre zonas de concentración. Tal sistema toma la forma de una distribución de entidades; lo que, por extensión, equivale a un ordenamiento de los textos que componen el corpus. Así, pues, se ha podido reconstruir un todo *complejo* ordenado en función de un devenir. Este parte de la captación del conflicto dado entre una norma ética de base (lo ideal abstracto) que debería regir la configuración de las relaciones intersubjetivas en los mundos posibles y la forma efectivamente asumida por dichas relaciones (lo real concreto). Pasa por una zona transición donde las regulaciones internas de los universos configurados en el *plano* del discurso enunciado resuelven tal conflicto gracias a una reinterpretación acomodaticia de la norma; cosa que al final deviene en un desdibujamiento completo de las regulaciones que esta impone, ello en favor de la glorificación egocentrada en un caso y la pura instrumentalización de la alteridad en el otro:

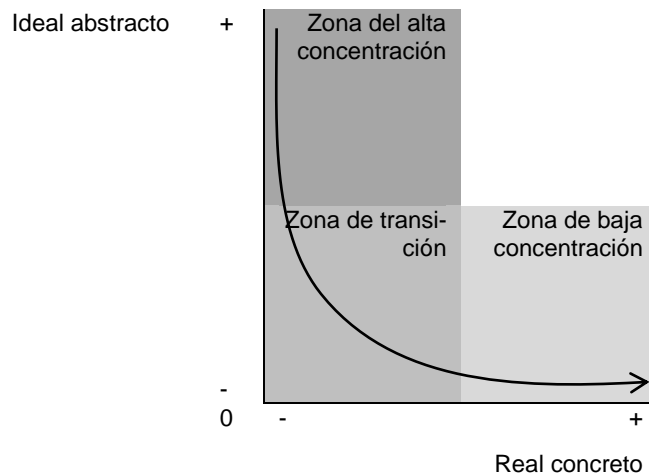
Figura 9: Tabla de distribución de los textos dentro de la morfología de la tensión.¹³⁷

Distribución dentro de la morfología de la tensión		
→		
(↑) Zona de alta concentración	(∅) Zona de transición	(↓) Zona de baja concentración
LA INOCENCIA	MONÓLOGO DEL MINOTAURO	MEDALLAS
LA CULPA	PARA UNA MANUAL DEL IN- QUISIDOR	CHASSMODIO
SACRIFICIAL		
JANO		
MÓNÓLOGO DEL ACTOR		
MÓNÓLOGO DEL VERDUGO		
DE LA LEVEDAD		
Quizás se trate solo de jugar con las palabras como un ma- labarista. (sic)		

¹³⁷ Se transcriben los títulos, respetando la marcación tipográfica original.

El conflicto viene a ser puesto en discurso por el punto de vista del sujeto lírico que capta-construye el simulacro de los mundos posibles y por los actores cuya visión concuerda con ese mismo punto de vista (el carnicero ensoñado, el verdugo, el actor); (ver §§ 2.1.1, 2.1.2) mientras que la resolución del mismo es tomada a cargo de las instancias actoriales de Monólogo del minotauro y Para una manual del inquisidor. (Ver § 2.1.3) Esto último deviene en la degradación completa de las relaciones entre subjetividad y alteridad, como es apreciable en Chassmodio y el alpinista de Medallas. La representación global de la sintaxis es la siguiente:

Figura 10: Esquema de la decadencia ética



Ahora bien, el que un punto de vista dominante tome a su cargo tal ordenamiento hace válido postular un segundo sistema tensivo, relativo, esta vez, al cómo dicha instancia evalúa el devenir de la decadencia ética. Esto, porque el acto implica que la inocencia sea percibida en negatividad; es decir, por lo que no es y deja de ser: «Se trata / de inventar una segunda inocencia».¹³⁸ Si algo hay que inventar por segunda vez es porque lo presente en el campo es evaluado como no conforme a lo que se espera debería ser; ello es particularmente visible en el conflicto entre el ideal de la norma y su incumplimiento en los mundos configurados. Ahora bien, con esto último surge lo que en apariencia se consideraría un contrasentido: el sujeto lírico no se encuentra completamente disjuncto de un saber sobre el ser de

¹³⁸ BUSTOS, Rómulo. Muerte y levitación de la ballena. *Op. cit.*, p. 35.

la inocencia y su punto de vista estaría modalizado deónticamente por un deber-hacer-saber y ser (evaluar). En efecto, la no-disjunción presupone la existencia de un sistema axiológico de base al que podría denominarse como un mínimo de cognición sobre la dimensión de lo éticamente correcto. Ahora bien, ello implica menos el contrasentido que una confirmación: no es posible la generación de un saber sobre el ser de algo partiendo del absoluto vacío: «es decir que el referente si es que hay referente, es ya un universo semiótico sometido a concepciones modales, percibidas y categoriales. La teoría del signo no nos relata la emergencia de una nueva significación sino que sólo capta un momento en una vasta semiosis infinita»,¹³⁹ y ello se debe a que toda forma de cognición se encuentra regulada por las llamadas cuatro incapacidades:

(1) no tenemos poder de introspección, sino que cualquier conocimiento del mundo exterior deriva de razonamientos hipotéticos; (2) no tenemos poder de intuición, sino que todo conocimiento está determinado por conocimientos anteriores; (3) no tenemos el poder de pensar sin signos; (4) no tenemos concepción alguna de lo absolutamente incognoscible.¹⁴⁰

En tal caso, si bien es válido afirmar que el sujeto lírico de Bustos Aguirre predica la necesidad de fundar un nuevo sentido de la condición inocente, ello es sólo posible en tanto su hacer cognitivo presupone un deber-ser modélico en relación al cual sería válido postular un programa narrativo de base orientado a la búsqueda-construcción de una segunda inocencia –programa cuya existencia virtualizada salta a la vista, debido a que es propuesto al término del recorrido reflexivo:

El recorrido reflexivo del sujeto lírico le ha hecho pasar por el desembrague, el posicionamiento crítico, la evaluación de los mundos y, con ello, al descarte de las opciones ofrecidas por el juego con las palabras. Todo esto le ha conducido hasta la certeza de que 'Se trata, / entonces, de jugar el no juego', dado que este ha mostrado su inutilidad y el grado de inmoralidad en el que puede hacer caer. De forma paulatina y racional, la instancia del discurso ha hecho-saber las dimensiones de lo incorrecto e intolerable, para acceder a la competencia crítica que le permite proponer el mejor camino. Esto, basado en la prueba de la presencia examinada (los mundos). Lo que ha operado es un proceso cognitivo fundamentado en la estrategia

¹³⁹ FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso. Op. Cit.*, p. 32.

¹⁴⁰ ECO, Umberto. *Kant y el ornitorrinco. Op. cit.*, p. 42.

retórica de la *ratiocinatio*: 'La base la da una comprobación de un grado indubitable de seguridad [...] Sobre la base indubitavelmente segura se ha de levantar ahora un *argumentum* como consecuencia relativa a la causa y con suficiente grado de verosimilitud'.¹⁴¹

El recorrido reflexivo del sujeto lírico deviene, pues, en juicio, ya que interpretar «algo como si fuera de una cierta manera, significa avanzar una hipótesis, porque el juicio reflexivo debe subsumir en una ley que todavía no se ha dado (...) de lo particular (de un Resultado) es preciso inferir una Regla, es preciso avanzar la hipótesis de que el Resultado es un caso de esa regla por construir».¹⁴² Esto que el U. Eco de 1997 afirmara para referirse a la formación del sentido mediante la abducción, operaría en el *plano* de la enunciación lírica del discurso poético de Bustos como postulación de una imperativa fundamentada en «la prueba analítica de los mundos».¹⁴³ Cuando se analizó el poema Quizás se trate solo de jugar con la palabras como un malabarista (*sic*), se identificó esto con el principio retórico de la *ratiocinatio*, ya que a través de ella la instancia del discurso busca «conseguir una consecuencia suficientemente verosímil (creíble)» al presuponer «un conocimiento suficiente de la vida, en especial de la psicología y la sociología».¹⁴⁴ La distancia entre el fenómeno localizado y las operaciones propias de la globalidad del corpus al cual dicho texto pertenece es poca, si se toma en cuenta que con la llamada prueba analítica y el ya mencionado principio retórico se hace referencia a dos operaciones: el desembrague enunciativo y la producción del simulacro de los mundos posibles donde figurativizan formas éticamente incorrectas de establecer relaciones intersubjetivas y la imposibilidad de construir el verdadero sentido de la inocencia –como se habrá notado a lo largo de los apartados de § 2.1, dichas operaciones son recurrentes en los textos del corpus, con intencionalidades similares

¹⁴¹ CHICO QUINTANA, Rafael. Enunciación y reforma. *Op. cit.*

¹⁴² ECO, Umberto. *Op. cit.*, pp. 107-108.

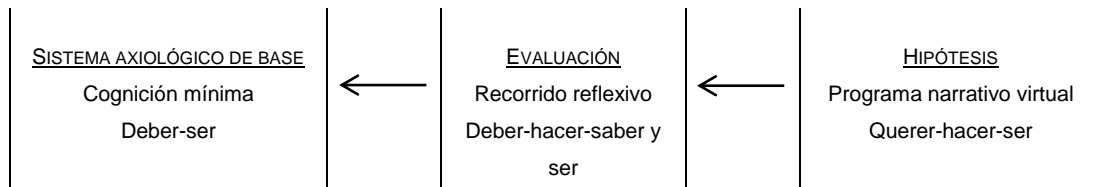
¹⁴³ El término prueba analítica de los mundos es tomado del análisis hecho al poema Quizás se trate solo de jugar con la palabras (*sic*). Cf. CHICO QUINTANA, Rafael. Enunciación y reforma. *Op. cit.*

¹⁴⁴ LAUSBERG, Heinrich. Manual de retórica literaria. Madrid: Gredos, 1966, vol. I, p. 308. En el sistema de numeración de la obra, § 369. Pese a que se adopta la tesis de H. Lausberg respecto al principio retórico de la *ratiocinatio*, vale aclarar que cuando se habla aquí de 'vida', se le hace en el sentido de representación o puesta en discurso; es decir, de simulacro de una psicología y sociología de los actores y sus relaciones configuradas en discurso.

a las de dicho poema y llegando a las mismas consecuencias: evidenciar lo éticamente incorrecto y la imposibilidad de hallar la inocencia en los mundos configurados en el *plano* del discurso enunciado. Siendo así, se podría concluir que la estrategia retórica se halla a la base de las operaciones del recorrido reflexivo y, en consecuencia, se podría considerar como mediación hacia el avance de la hipótesis, la cual figurativiza en los versos: «Se trata, / entonces, de jugar el no juego, / de enhebrar los ojos de medusa del espejo / Y así el desierto pueda cruzar por el ojo de la aguja / O el blanco del ojo atravesar la flecha / Se trata / de inventar una segunda inocencia».¹⁴⁵

En resumidas cuentas, se diría que el sujeto lírico parte de la cognición mínima de lo éticamente correcto, lo que convoca la modalización del deber-ser, lo que deviene en un deber-hacer puesto en discurso por las operaciones del recorrido reflexivo hasta el momento descritas (ver los apartados de § 2.1), lo que desemboca en la hipótesis enunciada por los versos antes citados.¹⁴⁶

Figura 11: Secuencia lógico-discursiva del devenir de la hipótesis



El sujeto lírico de Bustos Aguirre avanza la hipótesis de una alternativa válida en base a la evaluación de los mundos; a fin de cuentas, la *ratiocinatio* hace parte de lo que en retórica clásica se llama fase de la *inventio*, y que por definición corresponde a la «preparación poiética de la ejecución práctica»;¹⁴⁷ en otras palabras, corresponde al momento de la gestación de un proyecto, una realidad virtualizada con posibilidades de actualización, algo que bien se puede identificar como la ge-

¹⁴⁵ BUSTOS, Rómulo. *Op. cit.*

¹⁴⁶ Para una profundización en lo referente al sistema semiótico de estos versos ver el ya citado análisis Enunciación y reforma. *Op. cit.*

¹⁴⁷ LAUSBERG, Heinrich. *Op. cit.*, p. 87. En el sistema de numeración de la obra, § 34.

neración de un simulacro. En el caso del sujeto lírico de Bustos Aguirre, la hipótesis obedecería a un querer-hacer-ser; es decir, a la voluntad de transformar la manera cómo se configuran las relaciones éticas. Fundamenta su evaluación en un saber mínimo de base, «un universo semiótico sometido a concepciones modales, percibidas y categoriales». Lo que busca es garantizar la congruencia entre el ideal éticamente correcto y lo concreto de las relaciones intersubjetivas. Así, pues, se preocupa no por el sistema axiológico que soporta su punto de vista, sino por la formación de un modelo que opere a la hora de garantizar la realizabilidad del caso que mejor responda a la dimensión de lo éticamente correcto. La condición inocente sería, entonces la manifestación del parangón de la norma.¹⁴⁸

Este programa virtualizado realizable y dependiente de una fase de «preparación poiética de la ejecución práctica» pone frente una cuestión: el recorrido reflexivo es evaluación de universos ficticios. Dice el Greimas de 1983: «la *construcción de simulacros*, de esos objetos imaginarios que el sujeto proyecta fuera de sí y que, no teniendo aún ningún fundamento intersubjetivo, determina de manera eficaz, sin embargo, el comportamiento intersubjetivo como tal».¹⁴⁹ Lo imaginario, entonces, opera con la misma autoridad que la experiencia real. Los mecanismos de producción de simulacros propician la modalización del sujeto que puede llegar a ser un actante transformacional regido por las concepciones de mundo que esos simulacros predicen. El mismo Greimas habla de los contratos imaginarios como aquellos sistemas semióticos que pese a su carácter imaginativo y no compartido por los otros sujetos determinan el futuro hacer.¹⁵⁰ En el campo de la investigación antropológica, el G. Durand de 1994 comenta respecto a la importancia de la construcción de imaginarios como medio para la modelación de la conducta:

¹⁴⁸ El J. Fontanille de Semiótica del discurso define el parangón como uno de los tipos de categorización; en otras palabras, como una de las formas en las cuales la realidad y los objetos que la componen son clasificados y comprendidos. Específicamente, el parangón es definible como el mejor ejemplar posible de una clase, aquel que posee en sí todas o la mayor parte de las propiedades representativas de una clase, cosa que le convierte en el lugarteniente de todos los objetos que puedan agruparse dentro de ella. Cf. FONTANILLE, Jacques. *Op. cit.*, pp. 40-43.

¹⁴⁹ GREIMAS, Algirdas-Julien. *Del sentido II*. *Op. cit.*, p. 261.

¹⁵⁰ Este es el caso que estudia en *De la cólera*, al explicar cómo un sujeto que presupone un contrato fiduciario pasa de la espera a la frustración al notar el incumplimiento del mismo. *Ibid.*, pp. 255-280.

(...) los *Exercitia spiritualia* (1548) del fundador de la sociedad —o Compañía de Jesús—, san Ignacio de Loyola, verdadero tratado de la contemplación imaginal que es, con el *Itinerarium* de san Buenaventura, una de las dos cartas magnas más importantes (...) de lo imaginario místico del Occidente cristiano. Desde el noviciado, el compañero de Jesús está sometido a ejercicios sistemáticos de imaginación: visualización, y después contemplación de escenas del infierno, de la Natividad, de la Huida a Egipto, de la Crucifixión, de la tan rara representación de la aparición de Jesús a su madre (verdadera segunda aparición en un ejercicio de aparición).¹⁵¹

Se notará que el actor novicio proyecta los mundos imaginados en base a un sistema de valores ligado a la ideología cristiana, y no con fines diferentes a la automodelación de su ser. Esto se debe a que tales proyecciones generan estados pasionales propicios al fortalecimiento de la experiencia de fe y a la iniciación en los temas y preocupaciones centrales de la comunidad. De manera similar, el sujeto lírico se somete a la contemplación imaginal, proyecta el simulacro fuera sí, más allá del *plano* de la enunciación enunciada. Le enajena, se instala como su juez y le convierte en la prueba analítica que motiva su hipótesis. Es un mecanismo de autoprogramación que acaba por modalizarle con un querer-hacer-ser. Con el Greimas y el Fontanille de 1991, se sabe que:

(...) el devenir es presentado como el principio de un cambio continuo, una pura dirección evolutiva: algo llega a ser, algo deviene, podría decirse. Con respecto a las dos magnitudes discontinuas que son el estar y el hacer, el devenir sería, en cierto modo, una precondition y un sincretismo susceptible de ser resuelto; entre un 'cuasi sujeto' y las 'sombras de valor', no es cuestión de una junción, ni de estados y transformaciones, sino de una tensión fiduciaria, dinamizada por las oscilaciones de la atracción y de la repulsión y desequilibrada en favor de la escisión. Si se entiende la protensividad como el efecto modal arcaico de la escisión en el espacio de la foria, el devenir sería la versión 'positiva' propicia a la aparición de la significación.¹⁵²

De esto, prueba es el recorrido reflexivo, que implica la contemplación imaginal de un devenir captado como trayectoria decadente, degradación progresiva ante la mira de un sujeto modalizado deónticamente, y ello debido a la restricción de lectura que le impone su cognición mínima de lo éticamente correcto. El estar regido

¹⁵¹ DURAND, Gilbert. Lo imaginario. Barcelona: Del Bronce, 2000, p. 40.

¹⁵² GREIMAS, Algirdas-Julien y FONTANILLE, Jacques. *Op. cit.*, p. 32.

por tales límites interpretativos tiene implicaciones. Así como el novicio se expone voluntariamente a los ejercicios de contemplación imaginal, el sujeto de Bustos opera la proyección de los mundos posibles a modo de estrategia de confirmación; pero lo suyo es menos la voluntad nacida de un creer en la congruencia entre lo ideal del sistema de valores y los modelos que le encarnan y más una intencionalidad que choca con la puesta en crisis. La naturaleza de esa intencionalidad es la de la búsqueda del modelo, como ya se comentó más arriba. Al parecer, el sujeto lírico en vez de presuponer la existencia realizada del parangón parte de su existencia virtualizada. Saber-sobre el ser de lo éticamente correcto le presta convicción (creer) acerca de algo: la necesidad de tener que confirmar la presencia en el campo del discurso. Esto impide que su búsqueda acabe por causa de la disforia surgida al no encontrar el parangón. La convicción se proyecta como hipótesis relativa a la invención de la segunda inocencia, ya que es imposible encontrar el cumplimiento de la norma en «Los sórdidos y cotidianos emblemas / de la inocencia / La monstruosa inocencia».¹⁵³

El sujeto lírico de Bustos quiere hallar el parangón; algo que se podría definir como una espera. Esto hace válido presuponer la existencia de un contrato imaginario poblado de actores que supuestamente y, tal como él, están modalizados por el deber-ser. Así, pues, lo que Greimas y Fontanille llaman «tensión fiduciaria, dinamizada por las oscilaciones de la atracción y de la repulsión y desequilibrada en favor de la escisión»¹⁵⁴ es lo que se presentaría en la evaluación, (ver figura 11) inclinándose hacia una clara repulsión, manifestada en un estado pasional disfórico: «*El mal es inocente / (...) / Los sórdidos y cotidianos emblemas / de la inocencia / La monstruosa inocencia*».¹⁵⁵ Esto es lo que favorece el surgimiento de las

¹⁵³ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. *Op. cit.*, p.256.

¹⁵⁴ Hablar de fiducia es básicamente hacerlo en términos de un sujeto conjunto al creer; en este caso, en el sistema axiológico de lo éticamente correcto. La tensión fiduciaria estaría dada precisamente entre el ideal predicado por dicho sistema y lo real concreto de los mundos configurados en el *plano* del discurso enunciado. Para una ampliación del concepto de fiducia, ver GREIMAS, Algirdas-Julien y COURTÉS, Joseph. *Semiótica Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990, vol. I, p. 174.

¹⁵⁵ *Op. cit.*

«sombras de valor», de algo que es parangón, pero también puro atisbo y necesidad, algo que, paradójicamente, no es hallable sino, objeto de valor a construir: «Se trata, / entonces, de jugar el no juego, / de enhebrar los ojos de medusa del espejo / Y así el desierto pueda cruzar por el ojo de la aguja / O el blanco del ojo atravesar la flecha / Se trata / de inventar una segunda inocencia».¹⁵⁶ Si fuese necesario comparar la morfología de la captación de este sujeto lírico con la del novicio jesuita, saltaría a la vista la oposición de sus trayectorias. Si el novicio capta el simulacro de su contemplación, halla la tan anhelada prueba que justifica su fe, entonces su trayectoria tiende a la resolución, puesto que este actor capta la diversidad de casos que confirman el ideal del sistema de valores de su comunidad: «visualización, y después contemplación de escenas del infierno, de la Natividad, de la Huida a Egipto, de la Crucifixión, de la tan rara representación de la aparición de Jesús a su madre».¹⁵⁷ Si el sujeto lírico capta el simulacro de los mundos configurados, lo que es diverso, percibido extensamente, es la potencialización del cumplimiento del ideal de su sistema de valores, entonces la sumación «se presenta como presentificación de una relación *in absentia*. Bajo el sello del estallido y de la detención, recorta y establece un lugar vacío, en espera de ser llenado; en ese sentido, la 'sumación', (...), constituye una 'demanda'».¹⁵⁸ La demanda es la de una diversidad fenoménica diferente a la captada, un tipo diferente de resolución.

Ahora bien, esto conlleva a pensar que la mira y la captación del sujeto describen un esquema ascendente que reacciona ante la diversidad de casos contrarios que ofrece la decadencia ética. Esto, porque a mayor son los mundos que no cumplen con el ideal, menor es la captación del parangón, el cual es potencializado. (Ver figura 10) Esto dispara el estado disfórico que le obliga proponer la hipótesis de un mundo posible que sea parangón construible.¹⁵⁹ Siendo así, es necesario conside-

¹⁵⁶ BUSTOS, Rómulo. Muerte y levitación de la ballena. *Op. cit.*

¹⁵⁷ DURAND, Gilbert. *Op. cit.*

¹⁵⁸ FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. *Op. cit.*, p. 102.

¹⁵⁹ Esto último resulta bastante interesante, pues al proponerle como algo inventable, el sujeto lírico hace una implícita invitación a realizar otro ejercicio de imaginación.

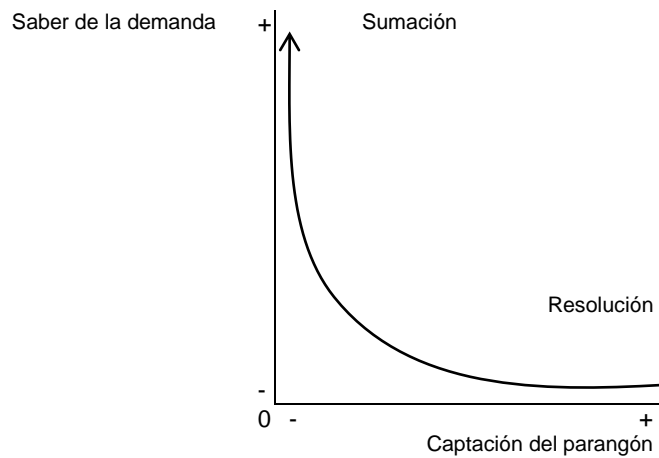
rar una nueva distribución de los textos del corpus en función de la secuencia lógico-discursiva del devenir de la hipótesis. (Ver figura 11) En primer lugar, se tendrían aquellos poemas que denuncian la cognición mínima, La inocencia y La culpa. Este par de textos, como ya se explicó en § 2.1.1, problematizan el acto de categorizar como inocentes o culpables a los actores que pueblan los mundos de la contemplación imaginal, y con ello focalizan dos de los principales valores necesarios para reflexionar acerca del parangón buscado. Seguidamente, habría que considerar a todos aquellos poemas que componen el trayecto del recorrido reflexivo y que se podrían ver como el despliegue de la *ratio*. Por último, habría que ubicar, al final de la secuencia, los poemas que denuncian la mira intensa que entra en disforia y deviene en la formulación de la hipótesis: La inocencia y Quizás se trate solo de jugar con la palabras como un malabarista (*sic*). La inocencia ocuparía ambos extremos del esquema, ello porque su enunciación participa tanto de la puesta en discurso de los valores de la cognición mínima, como de la consecuente disforia a causa de la captación extensa del incumplimiento del ideal: «*El mal es inocente / (...) / Los sórdidos y cotidianos emblemas / de la inocencia / La monstruosa inocencia*».

Figura 12: Distribución dentro de la secuencia lógico-discursiva del devenir de la hipótesis

→		
Cognición mínima	Evaluación (Recorrido reflexivo)	Hipótesis
LA INOCENCIA	JANO	Quizás se trate solo...
LA CULPA	DE LA LEVEDAD	LA INOCENCIA
	MÓNÓLOGO DEL ACTOR	
	MÓNÓLOGO DEL VERDUGO	
	SACRIFICIAL	
	CHASSMODIO	
	MEDALLAS	
	MONÓLOGO DEL MINOTAURO	
	PARA UNA MANUAL DEL IN- QUISIDOR	

El esquema de la ascendencia de la hipótesis comprendería dentro de la resolución la consecuencia del saber que viene con el recorrido reflexivo, esto es la no captación del parangón. En la sumación, se encontraría lo que es saber de la demanda (la disforia y la hipótesis a la que da lugar):

Figura 13: Esquema de la ascendencia de la hipótesis



Llegado a este punto quedan por definir dos cuestiones. Se acepta la existencia de una cognición mínima, pero ¿cuál es el sistema axiológico de base que le da forma? Ahora bien, dado que este sistema modaliza la captación y la mira del sujeto lírico, restringiendo su lectura en la contemplación imaginal, debe anticipar la morfología del parangón; si así no fuese, entonces el sujeto lírico carecería de competencia para evaluar y reconocer el incumplimiento del ideal.

3. LA SEGUNDA NEGACIÓN: EL SISTEMA AXIOLÓGICO DE BASE Y LA CONFIGURACIÓN DE LA INOCENCIA COMO PARANGÓN

El segundo gesto, que sólo es la otra faz del primero, es una *contradicción*, la negación en sentido categorial. El discernimiento-negación [sumación-negación] aplicado a una sombra de valor no puede instalar más que a no-S₁, primer término del cuadrado semiótico. En efecto, el sujeto tensivo, transformado en sujeto operador, mediante esta disjunción, no puede discretizar sino sombras de valor, de las que se encuentra separado merced a la escisión: no tiene otra cosa que 'discernir' más que la ausencia. Dicho en otros términos, para hacer advenir la significación y estabilizar la tensividad [resolución], el sujeto operador no tiene otra solución que *categorizar la pérdida del objeto*, y ésta es la razón por la que la primera operación discreta es una negación; no es sino bajo esta condición que, en virtud de la introducción de lo discontinuo en lo continuo, el sujeto podrá conocer el objeto detrás de las sombras de valor.¹⁶⁰

En efecto, el sujeto lírico tiene que vérselas con una falta. La ausencia del parangón, lo no hallado entre los mundos de la contemplación imaginal reclama la congruencia entre lo ideal y lo concreto. Siendo así, se diría que la hipótesis adviene como la negación de todo lo que en los mundos de la contemplación representa lo opuesto a lo que su cognición mínima valida. La zona para el valor viene así delimitada, pero el objeto inocencia, como tal, queda establecido no más que en calidad de propuesta, como categorización de un vacío por llenar. Sin embargo, esto no debe asumirse, desde el punto de vista del analista, como algo que imposibilite la descripción. Como ya se sabe, «el referente si es que hay referente, es ya un universo semiótico sometido a concepciones modales, percibidas y categoriales».¹⁶¹ En tal sentido, lo propuesto no es otra cosa que lo previsto en base a un sistema axiológico mínimo que permite al sujeto lírico «Conocer, conjeturar por algunas señales o indicios lo que ha de suceder». (DRAE) Así, pues, lo que para el sujeto lírico es sentido por construir presupone necesariamente un conjunto de valencias que establecen una configuración potencializada; a fin de cuentas, « (...) todo conocimiento está determinado por conocimientos anteriores».¹⁶² La solidari-

¹⁶⁰ GREIMAS, Algirdas-Julien y FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones. Op. cit.*, p. 37.

¹⁶¹ FONTANILLE, Jacques. *Op. cit.*

¹⁶² ECO, Umberto. *Op. cit.*

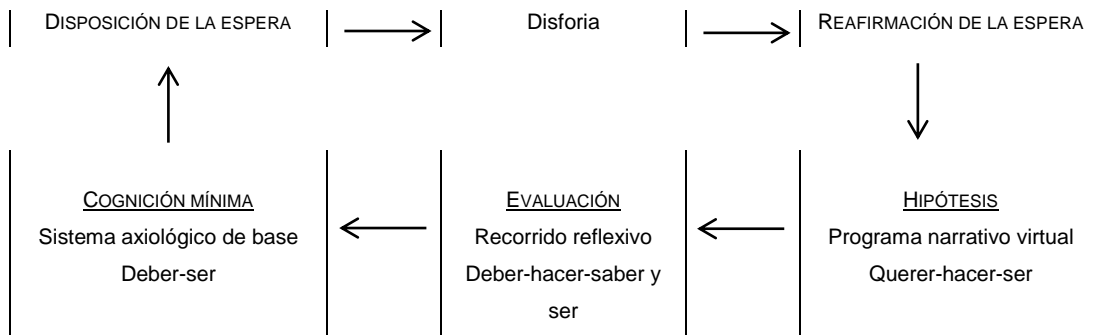
dad existente entre la dimensión pasional del discurso y la secuencia del devenir de la hipótesis ofrecen prueba de ello.

Se decía en § 1 que el camino a la constitución de una segunda inocencia deviene mediado por otro que poco tiene que ver con transformaciones, sino con las fases de germinación de un proyecto, con el crescendo de una esperanza alimentada en los asomos de una carencia de intensidad galopante. Aunque acertada en gran parte, la afirmación se apresuraba a superponer etapas de la secuencia lógico-discursiva del devenir de la hipótesis. (Ver figura 11) La disforia acompañante del juicio de no conformidad es condición suficiente para que emerja la modalización del querer-hacer-ser. Ella es responsable de la modalización en tanto media entre esta y lo que se podría calificar como la disposición pasional de la espera fiduciaria –esta última entendida como «el momento en que se forma la *imagen* pasional, esa escena o ese escenario que provocará el placer o el sufrimiento».¹⁶³ Con el Greimas de 1983, se sabe que la secuencia de la cólera convoca la disforia en la figura del descontento como precondition para el surgimiento de la agresividad, esto a causa de la no actualización del contrato fiduciario.¹⁶⁴ El caso de la secuencia del devenir de la hipótesis se aparta de esto, ya que la disforia, lejos de virtualizar la espera en favor de una pasión destructiva, induce a la reafirmación, lo que implica evaluación positiva hacia el sistema axiológico que es sustrato de la disposición pasional del sujeto lírico. Siendo así, es válido concluir que la secuencia del devenir de la hipótesis funciona como dispositivo de legitimación del sistema axiológico de base, orientado a la trascendencia del mismo por encima de las resistencias que los mundos configurados opongan. Esto gracias a una sintaxis pasional que denuncia la convicción del sujeto lírico, su creer.

¹⁶³ El Fontanille de 1998 define la disposición pasional como «el momento en que se forma la *imagen* pasional, esa escena o ese escenario que provocará el placer o el sufrimiento. (...) El orgulloso elaborará escenarios de gratificación, que serán sugeridos por la sobreestima de sí mismo». FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. *Op. cit.*, p. 109.

¹⁶⁴ GREIMAS, Algirdas-Julien. *Del sentido II*. *Op. cit.*, pp. 260-266.

Figura 14: Dispositivo de legitimación del sistema axiológico de base



Puesto que tal dispositivo pone en marcha la reafirmación, lo que se tiene es un retorno a las bases axiológicas, dado que la cadena de presuposiciones lleva de la hipótesis al sistema axiológico, mediando la evaluación. El retorno es, pues, una forma de anticipación, y la renovación se halla en el volver a las fuentes axiológicas de una ética correcta y no en el proyectarse a un futuro hecho de enmiendas y reescrituras, como es el caso de los universos de la zona de transición. Entonces, lo que es retorno es también exigencia para el análisis. Como se dijo más arriba, lo propuesto es lo previsto, y, por tal motivo, el acceder a la estructura del sistema axiológico de base equivale a anticipar, con el sujeto lírico, la morfología del objeto de valor. Esta especie de “bucle auto-continente” lleva a poner en centro de atención dos textos que según la distribución de poemas ocupan posición inicial en la secuencia del devenir de la hipótesis: La inocencia y La culpa.

3.1. Fuente y anticipación: La inocencia

LA INOCENCIA

Toda existencia es inocente
Héctor Rojas Herazo

El mal es inocente

La fruta que cae y hiere
el pulcro filo del cuchillo es inocente
La mirada del voyeur es inocente
La agonía del pez es inocente
El hombre que tropieza
e infama la piedra que tropieza es inocente
Las manchas solares

las sangrientas estatuas de los próceres
que ornamentan las plazas de las ciudades
/son inocentes

Los sórdidos y cotidianos emblemas de la inocencia

La monstruosa inocencia¹⁶⁵

De este poema, se dijo en § 2.1.1 que pone en discurso una reflexión en torno al problema de la legitimidad de calificar de inocentes a un grupo de actores; ello, manifiesto gracias a una sintaxis discursiva basada en el paralelismo sintáctico y la epífora. En el nivel narrativo, se explicó, esto comporta la recurrencia de una estructura que articula pares de actores en posición de sujeto-Yo y sujeto-Otro, saliendo uno perjudicado por la acción, lo cual estratifica la /responsabilidad/ contraída, independientemente de la paradoja enunciada en las imágenes de los versos. Esta reducción, que ofrece uno de los elementos de la constitución del sistema, sin embargo, pasa por alto un rasgo de la puesta en discurso. Precisamente, ese carácter paradójico de los enunciados. Reconsiderar esto se torna imprescindible, dado que es esta propiedad discursiva la que pone frente a una heterogeneidad de la que emergen valencias y valores importantes para reconstruir el sistema axiológico de base y el objeto valor anticipado.

Pero, abordar el análisis de tal heterogeneidad demanda tomar cuenta la orientación que brindan las dos constantes identificadas hasta momento: el sema /responsabilidad/ y la estructura narrativa ya mencionada. Sobre esta última es importante hacer algunas precisiones. Dado que se acepta la existencia de dos actores instalados en una relación intersubjetiva, donde uno de ellos es afectado por la acción del otro, es posible distinguir dos posiciones actanciales más o menos evidentes, la de un sujeto de hacer que comete el acto (=O) direccionado a afectar al Otro y la de un sujeto de estado que asume tal rol pasivo o, más bien, de objetivo de la acción: el cuchillo que es herido, el actor que es afectado por la mirada morbosa del *voyeur*, el pez que agoniza, la piedra que es infamada, aquellos

¹⁶⁵ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. Obra reunida. *Op. cit.*, p. 256.

que han sido víctimas de los violentos próceres. La sintaxis tomaría la forma del esquema de la búsqueda. El sujeto de hacer (=S_{Yo}) es instalado en posición de ventaja y direccionado a conjuntar al sujeto de estado (=S_{Otro}) con un objeto al que podría denominarse como /daño/ (=O_{daño}); esto último, tomando en cuenta la estructura sémica del semema 'inocencia':¹⁶⁶ $S_{Yo} \rightarrow O(S_{Otro} \cap O_{daño})$

Esta estructura recurrente al conjunto de imágenes, en el nivel figurativo, se abriría en un espectro de variaciones que, sin embargo, vendrían a ser tomadas a cargo del sema isotopante /responsabilidad/, dado que, como bien se sabe con el Fontanille de 2006, desde el punto de vista ético, entre el actante y su acción existe vínculo de inherencia;¹⁶⁷ algo que más concretamente se manifiesta en la estructura semionarrativa como posición ocupada por el sujeto-Yo, ya que el hacer es un rasgo inherente al actante que busca conjuntar al sujeto de estado con el objeto demeritorio. Siendo así, la /responsabilidad/ homogeneiza el conjunto de imágenes, y el espectro de diversidad se manifestaría como casos específicos de ella; pero, tal espectro es susceptible de otra reducción según los lazos isotópicos subentendidos entre las imágenes. Esto es lo que permite identificar tres tipos de /responsabilidad/.

La primera de ellas figurativiza en dos imágenes: «La fruta que cae y hiere / el pulcro filo del cuchillo es inocente» y «El hombre que tropieza / e infama la piedra que tropieza es inocente». La identidad entre ambas es notable, puesto que se propone la misma paradoja: dos actores que según la lógica del sentido común no-pueden estar conjuntos a la /responsabilidad/ son configurados aquí como sujetos de hacer que conjuntan a los sujetos de estado con las figuras del /daño/: 'herir' e 'infamar'. Los actores afectados, pese a su competencia innata para dañar, son posicionados como actantes pasivos. Las imágenes resuelven la paradoja con la isotopía de la caída. Como se recordará, uno de los *sentidos* propios de este lexema es: «abandono o pérdida de valores morales». (Ver § 2.1.2) Esto es

¹⁶⁶ Ver § 2.1.1.

¹⁶⁷ FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique et éthique*. *Op cit.*

congruente con la responsabilidad por el daño ejercido, que es rasgo inherente a los sujetos hacer: igual que la fruta, el hombre cae. La isotopía es garantizada por la relación metonímica entre el accidente (tropezar) y la consecuencia (caída). Siendo así, la inmoralidad de ambos actores viene dada por lo aparentemente incidental de sus acciones. Esto, porque el herir y el infamar actualizan la /responsabilidad/ en la posición actancial de un sujeto activo, entonces, el sema /culpa/ es vertido en ambos actores y el carácter incidental queda virtualizado. Se podría concluir que los actores buscan el propio perjuicio y aparentan la inocencia, escudándose en culpabilizar a los actores que por naturaleza poseen competencia para dañar, la cual es puesta en acción no por estos mismos, sino por estas falsas víctimas. Con esto, es posible identificar la naturaleza de ese 'herir'. Su sentido es básicamente el de 'infamar', ya que este último implica «Quitar la fama, honra y estimación a alguien o algo personificado». (DRAE)

De todo lo anterior se puede, ya, derivar la primera de las valencias: el ser inocente no es victimizarse. Ser inocente implica aceptar la propia culpa, así ello implique haber salido perjudicado con la acción. Se notará algo que contrasta con los mundos de la contemplación imaginal. Actores como el malabarista y su público son responsables de su derrota e inmoralidad, pero prefieren no asumirlo y continuar fingiendo. Esto guarda oposición directa con uno de los enunciadores que comparten el punto de vista del sujeto lírico: el actor que moraliza lo extraño de la pasión del eufórico público que goza con el espectáculo de la muerte del Otro. Habría que hablar también del cansancio del enunciador de Monólogo del verdugo, hastiado de ser el propiciador del espectáculo de la muerte: «Diarias son las inmolaciones. / Los días / no son menos violentos que las noches / ¿Llegará un descanso para mi fatigado brazo?». ¹⁶⁸ Cosa frente a la cual, el carnicero real no experimenta displacer alguno: «El carnicero se va en lenguas / hablando de las bondades de cada una de las carnes /del animal. Casi / saborea las palabras». ¹⁶⁹

¹⁶⁸ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. *Op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 304.

El segundo tipo de responsabilidad emerge con los versos: «La mirada del voyeur es inocente / (...) / las sangrientas estatuas de los próceres / que ornamentan las plazas de las ciudades /son inocentes». La paradoja es ahora de otro tipo. Esta vez, dos acciones éticamente demeritorias son positivizadas. Dichos actos son convocados, presupuestos, por los enunciados de estado que establecen la conjunción con el valor positivo ‘inocente’. Las acciones así puestas en discurso replican nuevamente la estructura narrativa, donde la posición del sujeto de estado es ocupada no por actores con la competencia para dañar, sino por aquellos que son convertidos en las víctimas de dos formas de agresión: la observación morbosa del *voyeur* y la violencia destructora del prócer –esta última figurativizada en el adjetivo ‘sangriento’.

Este adjetivo opera estableciendo nexo isotópico con la acción del *voyeur*, debido a que comprende entre sus semas inherentes a /ofender gravemente/. (DRAE) Este sema es aferente en el acto morboso, ya que la ofensa en el sistema funcional de la lengua implica «Humillar o herir el amor propio o la dignidad de alguien, o ponerlo en evidencia con palabras o con hechos». (DRAE) En el acto de la mirada, el daño viene dado por la puesta en evidencia que hiere la dignidad del actor observado. Este nexo tiene un alcance mayor, pues, la isotopía se proyecta hasta el acto de la infamia, puesta en discurso por las dos imágenes antes estudiadas. Esto debido a que los semas /herir/ y /desacreditar/ participan de la configuración semántica de la ‘ofensa’.

Ahora bien, ‘sangriento’ comprende también el *sentido* «Que se goza en derramar sangre». Nuevamente, surge el sema /herir/. Esto hace eco en la figura del cuchillo que posee la competencia para infligir daño; sin embargo, a diferencia de este último, el prócer es sujeto de hacer –y algo resulta de interés en ello. Con la puesta en discurso de este *sentido*, el sema /gozo/ viene a ser actualizado. El hecho no superaría la mera curiosidad, si las figuras de la fruición no estuvieran operando en los mundos de la contemplación imaginal: la devoración gozada como experiencia estética por el minotauro, la incitación al goce en la tortura de Para un ma-

nual del inquisidor, el goce y la indolencia del carnicero real y su cliente en Sacrificial, el desmesurado apetito del chassmodio, el mandato incontestable del rey de Monólogo del verdugo, la pasión extraña del público de Monólogo del actor. Todas ellas vienen a encarnar el acto sangriento de la destrucción del Otro como objeto de valor placentero; mas, en la sintaxis de la imagen en cuestión, la fruición asume el matiz especial de la legitimación popular: «que ornamentan las plazas de las ciudades». La figura de la ornamentación convoca los semas /embellecimiento/ y /digno de mostrar/, además del *sentido*: «Dotar a un ser de perfecciones o virtudes, honrarlo, enaltecerlo». (DRAE) A primera vista, se creería que lo dotado de virtudes es la figura del sangriento prócer, sin embargo, es su presencia la que embellece y dota de /virtud/, /honra/ y /enaltecimiento/ al espacio público de la plaza. Como se sabe, la plaza es el escenario para la representación de la memoria histórica, gracias a la puesta en discurso de la figura del héroe, esta entidad simbólica que participa en la construcción no sólo del sentido de nación, sino también en el apasionamiento del pertenecer a una colectividad nacional. Esto tiene implicaciones, ya que el adjetivo 'sangriento' modifica al sustantivo 'prócer', con lo cual es cuestionada la validez de dicha entidad simbólica, a pesar de la estimación de la que es objeto por el hecho de ser aquello digno de mostrar en la plaza. Ahora bien, la isotopía subterránea entre la imagen en cuestión y la de la mirada del *voyeur* tiene una implicación adicional. Si el sangriento prócer es lo digno de mostrar a pesar de lo negativo del acto destructor que le define, entonces el espacio público y todos aquellos que aceptan el contrato de la construcción de sentido de nación y el apasionamiento entran en un juego de connivencia similar al del malabarista y el público de Quizás se trate solo de jugar con las palabras como un malabarista (*sic*). El prócer es el artista de la muerte y la destrucción del Otro. El prócer brinda el espectáculo con el objetivo de apasionar, y, con esto, su potencial público se convierte en un actor no muy diferente al *voyeur* que goza en la experiencia de ver «Humillar o herir el amor propio o la dignidad» de quién es victimizado.

La segunda valencia es ya derivable. La inocencia no consiste en gozar con la muerte/destrucción del Otro. El convertir el sufrimiento ajeno en experiencia estética es no más que un acto inmoral, el acto culpable de observar como un *voyeur*. Obviamente, lo hallado en los mundos de la contemplación es todo lo contrario a este principio ético, y ya muestras se han dado aquí mismo, pero una resalta en especial: la manipulación operada por el enunciador de Para un manual del inquisidor. (Ver § 2.1.3) Este enunciador no sólo induce a la corrupción del alma, como lo haría el Guardián de la puerta Sir Isaac Newton, sino que ofrece la experiencia de placer en la tortura a cambio de una obediencia activa –cosa que genera oposición directa con el verdugo hastiado de matar.

La tercera responsabilidad emerge con el verso: «La agonía del pez es inocente». La imagen establece relación entre la disforia del actor que se encuentra en proceso de pérdida de la vida y el estado ético de la ausencia de culpa.¹⁷⁰ Esto ocurre sin hacerse muy visible la causa probable de la situación enunciada. Sin embargo, lo más evidente es que para haber llegado a la «Angustia y congoja del moribundo», (DRAE) es necesaria la ocurrencia de una transformación: un pasar del bienestar a la degradación de la muerte próxima y angustiosa; más aún, dicha transformación presupone necesariamente un sujeto de hacer responsable del conjuntar al sujeto de estado con el /daño/, más concretamente con el padecimiento de la agonía. Este sujeto, obviamente, no tiene por qué ser antropomorfo; de hecho, el rol podría asumirlo una entidad incluso inanimada. Mas, a pesar de ello, algo es innegable, la estructura semionarrativa del conjuntar al sujeto de estado con el /daño/ es convocada, pues sin ella sería incomprensible la situación configurada por el verso. Ahora bien, si se toma en cuenta que la lógica del sentido común asocia regularmente el padecimiento con el haber sido blanco de la agresión, se infiere que la inocencia del pez es definible como un no-ser responsable del estar modalizado pasionalmente por la «Pena o aflicción extremada». (DRAE) En tal

¹⁷⁰ La solidaridad existente entre los sememas 'inocencia' y 'culpa' autorizan el enunciar el uno como ausencia del otro. (Ver § 2.1.1)

caso, la /responsabilidad/ debería ser vertida sobre la parte activa del esquema; es decir, el quién o aquello que hacer-estar en padecimiento.

La imagen es puesta en discurso de la parte afectada. Lo que hace contrapeso de los anteriores versos, ya que estos focalizan la parte activa, mientras esta última pone en primer plano la consecuencia del acto destructor. El protagonista es el sujeto de estado, la víctima perjudicada, pero el resultado es el mismo, verter la /responsabilidad/ en el sujeto de hacer. Se puede postular, entonces, como valencia que el ser inocente no es provocar la angustia y la congoja. Ser inocente no es llevar al Otro al sufrimiento extremo. Obviamente, el principio no se cumple en los mundos de la contemplación imaginal, donde se llega al punto de celebrar el acto de llevar al sujeto-Otro a la agonía: «En la ciega devoración los vi / implorantes y bellos / ¿Cómo no creer entonces en un cielo de toros / o de hombres? / Era una fiesta tan hermosa el sacrificio»,¹⁷¹ y hasta recomendar tal acción como un bien: «Podrás disfrutar la flor áspera de su grito / Podrás olfatear su miedo mientras descoyuntas sus /miembros / Pero *no mirarás* su mirada / Pues allí habita su más poderoso hechizo / Si lo hicieras estarías en sus manos, en sus ojos / Serías víctima entonces, de la temible compasión / Y habrás perdido todo tu esfuerzo para salvar su alma».¹⁷²

Se debe, ahora, confrontar una dificultad para el análisis: «La manchas solares / (...) / son inocentes». El dar cuenta de la homogeneidad del discurso ha venido garantizado por la recurrencia del esquema semionarrativo, ya que ha sido posible reconocer, gracias a él, la emergencia del sema isotopante /responsabilidad/; pero, este último verso se ofrece como la más singular de las ocurrencias. El enunciado pone en discurso un fenómeno natural en conjunción con el estado de ausencia de culpa. La relación no puede ser más paradójica, ya que ¿hasta qué punto se puede hablar aquí de un actor afectado? No es procedente desligar el sentido de esta imagen de las demás estudiadas, pero sólo a fuerza de haber encon-

¹⁷¹ *Op cit.*, p. 68.

¹⁷² *Ibid.*, p. 260.

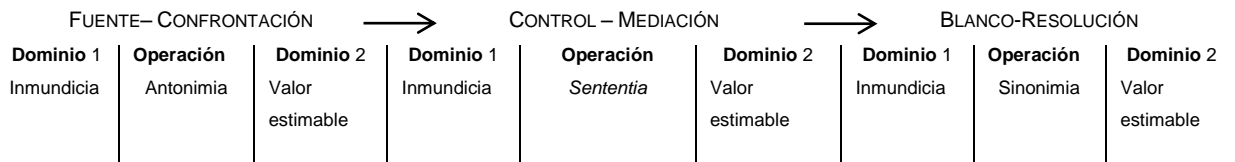
trado un nivel de coherencia muy alto entre los versos y contar con la imagen inaugural: «*El mal es inocente*»; cuya marcación tipográfica, sumada a su posición dentro de la sintaxis del discurso, hace innegable su papel homogeneizador – ordena todo lo enunciado dentro del clasema disfórico //mal//, y ello viene a ser reafirmado por los versos: «Los sórdidos y cotidianos emblemas de la inocencia / La monstruosa inocencia».

La salida no es del todo satisfactoria. La coherencia del discurso hace válido afirmar que la imagen configura otra de las formas del //mal//, pero no queda claro qué es eso que le permite ser agrupada dentro de tal categoría. El problema demanda considerar un indicio. Técnicamente las manchas solares son disminuciones de la intensidad en el brillo y la temperatura de sol. Estas son percibidas como zonas oscuras en contraste con el resto de la superficie luminosa. Si se mira con atención, el concepto comprende el sema aferente /defecto/, dado que la percepción de la oscuridad supone la pérdida de regularidad en el conjunto luminoso y, por tanto, una disminución en la uniformidad de la presencia captada; en otras palabras, las manchas solares imposibilitan la captación de un conjunto «Libre y exento de toda mezcla de otra cosa», (DRAE) la manchas solares ponen frente a un sol impuro. Como se sabe, el lexema pureza comprende entre sus *sentidos* a «Libre y exento de imperfecciones morales». (DRAE) Evidentemente, el sentido de ‘manchas solares’ debe ser puesto en relación con el dominio ético; siendo así, la paradoja de la imagen se resolvería en favor de una interpretación coherente con el *sentido* ético del lexema. Tomando en cuenta que la sintaxis del discurso agrupa la imagen dentro de la categoría del //mal//, se podría concluir que lo sancionado es precisamente la ausencia de ‘pureza’, lo que es parafraseable como ausencia de perfección moral; a fin de cuentas, estas manchas solares no son otra cosa que uno de «Los sórdidos y cotidianos emblemas de la inocencia / La monstruosa inocencia».

La imagen se propondría, entonces, no como recurrencia de la estructura narrativa del conjuntar con el /daño/, sino como isotopía de la categorización de esa misma

estructura dentro de la clase de los «sórdidos y cotidianos emblemas de la inocencia», que es monstruosa, que es la manifestación del //mal//. La inferencia no es apresurada dada su resonancia con una estrofa del poema Medallas: «Remueve tus letrinas. Haz de ellas / insospechado lujo / No ama más la pureza el que se viste de luz». ¹⁷³ La letrina es el «Lugar destinado en las casas para verter las inmundicias». (DRAE) El posesivo ‘tus’ conjunta este lugar con el enunciatario de los versos, y por dicha vía, establece lazo de inherencia al sugerirle transformar el contenido de tal repositorio en valor estimado: «Haz de ellas / insospechado lujo». El sistema funciona como un fallo, ya que el verso final es propuesto con «El carácter infinito y la función probatoria de la *sententia*» procedentes de la «esfera de validez y aplicación» que le otorga el punto de vista dominante. Para el sujeto lírico, afirmar que «No ama más la pureza el que se viste de luz», tiene «el valor de una sabiduría semejante en autoridad a un (...) texto legal y es aplicable a muchos casos concretos». ¹⁷⁴ El conflicto semántico existente entre los sememas ‘inmundicia’ y ‘pureza’ es resuelto por la *sententia* que autoriza el tratar lo despreciable como si fuese estimable:

Figura 15: Dispositivo del fallo



La operación acarrea una segunda consecuencia. Si el sujeto propone en calidad de *sententia* la proposición acerca de la invalidez del acto de aquellos que usan la figura de la luz para hacer-creer sobre su filiación con el valor de la ‘pureza’, entonces dicho acto no sólo es premisa ¹⁷⁵ que apoya la sugerencia, es también equiparable con esta misma; es decir, vestirse de luz para hacer-creer que se ama

¹⁷³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁷⁴ «La *sententia* es un pensamiento ‘infinito’ (esto es no limitado a un caso particular), formulado en una oración, y que se utiliza en una *quaestio finita* como prueba (...)». Cf. LAUSBER, Heinrich. Manual de retórica literaria. Madrid: Gredos, 1968, vol. II., p. 269. En el sistema interno de la obra, § 872.

¹⁷⁵ Debe entenderse ‘premisas’ en el sentido que le da la lógica, no en el sentido que le da la teoría de la argumentación.

la pureza vale lo mismo que transformar la 'inmundicia' en «lujo». El G. Durand de 1979 afirma:

(...) a los símbolos tenebrosos se oponen los de la luz y especialmente el símbolo solar (...) Lo notable es que en todos los casos precitados (*sic*) la luz celeste sea *incolora o poco coloreada*. Frecuentemente, en la práctica del sueño diurno, el horizonte se vuelve vaporoso y brillante. El color a medida que el sujeto se eleva en el sueño y le hace decir: 'Experimento entonces una gran impresión de pureza'. Esta pureza es la del cielo azul y el astro brillante, y Bachelard muestra a las claras que ese cielo azul, privado del tornasol de los colores, es una 'fenomenalidad sin fenómeno', suerte de nirvana visual que los poetas asimilan unas veces con el éter, el aire 'purísimo'; otras, con Goethe, con el *Urphänomen*; otras con Claudel, con la vestimenta de la 'purísima'.¹⁷⁶

Lo que el antropólogo logra identificar en el universo sociolectal como solidaridad entre los campos semánticos de la 'pureza' y el del símbolo de la 'luz', la *sententia* lo actualiza al poner en discurso la oposición entre dos tipos de actores, uno presupuesto y el otro explícito. El último es el antimodelo, aquel se vale del símbolo para representar la filiación amorosa, la cual es en realidad un querer-hacer-crear. El presupuesto es el parangón, aquél cuya filiación no se pone en cuestión. Este no instrumentaliza la luz, entre el símbolo y él existe inherencia, es uno de sus atributos, algo que evidencia su condición de ser puro. En el sistema funcional de la lengua, el antónimo de lo puro es la mezcla: «Libre y exento de toda mezcla de otra cosa». (DRAE) Dado ello, es válido concluir que el actor explícito es ejemplar del antónimo, lo que subtiende lazo isotópico con la imagen del sol impuro: «Las manchas solares / (...) / son inocentes».

Todo el sistema instala, pues, un eje tensión entre dos semióticas: aquella que, como dice Durand, hace irreductibles y polémicos los emblemas de la luz («No ama más la pureza el que se viste de luz», «Los sórdidos y cotidianos emblemas de la inocencia / La monstruosa inocencia») y esa otra que busca resolver el conflicto, abogando por la mezcla («Remueve tus letrinas. Haz de ellas / insospechado lujo», «Las manchas solares / (...) / son inocentes»). Para el Fontanille y el Zil-

¹⁷⁶ DURAND, Gilbert. Estructuras antropológicas del imaginario. *Op. cit.*, p. 151 – 153.

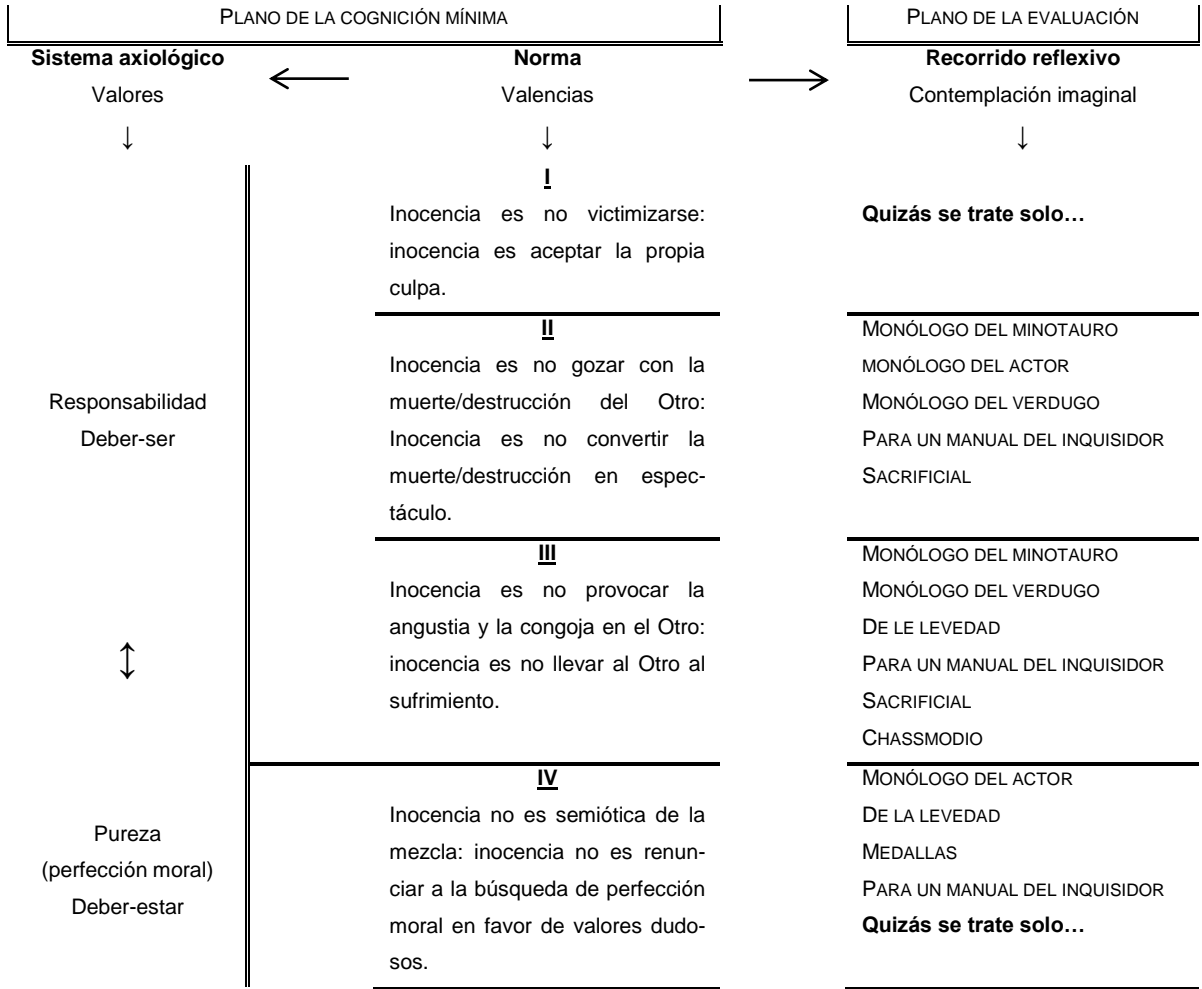
berberg de 1998, en «una semiótica de la mezcla, el exceso permite, en nombre de la ‘tolerancia’, de la ‘apertura’, del llamado ‘pluralismo’, pasar de la ‘diversidad’ a la ‘universidad’. El acento se desplaza de la diferencia (la desigualdad, en este caso) a la semejanza (la igualdad)». ¹⁷⁷ Al sujeto lírico, pertenece la mirada intolerante, categoriza la mezcla dentro del //mal//, pues implica disculpar el acto inhumano en nombre de valores dudosos; recuérdese a ese enunciador de Para un manual del inquisidor que recomienda, en nombre de la salvación de las almas, sentir placer en la destrucción del Otro o al público de Monólogo del actor que celebra la muerte en nombre del valor estético de la puesta en escena. Pero, soles impuros son también los que fingen probidad moral: el malabarista y el público de Quizás se trate solo de jugar con la palabras que «saben / que han caído y simulan»; a fin de cuentas sus acciones van dirigidas a vestirse de luz sin importar la mancha moral de la caída. Ahora bien, se pensaría que a esta condición escapan figuras como la del alpinista de Medallas «que asciende su migaja de gloria», a fin de cuentas ¿a quién daña su egoísmo? La respuesta estriba en el vertimiento temático de su acción. Su programa narrativo tiene por objeto una gloria que es migaja, y las migajas en el sistema funcional de la lengua no son otra cosa que /Desperdicios/. (DRAE) Su acto equivale a «Detenerse, cuando se trata de cosas de importancia, en las de poca monta, y escasearlas o escatimarlas». (DRAE) ¹⁷⁸ Así, pues, sus acciones no dejan de ser tan culpables como las del minotauro y quienes le propician las víctimas, como las del carnicero real y su cliente o como las del corruptor de almas Sir Isaac Newton. A fin de cuentas, todo es un gran acto de satisfacción egoísta, donde el sujeto de estado, el Otro, siempre o es excluido o se vuelve fuente del placer. Todo el hacer es un olvido culpable de las consecuencias que traen los propios actos. Dado lo anterior, es posible derivar una cuarta valencia: ser inocente no es tolerar la mezcla. Ser inocente no es renunciar a la búsqueda de la perfección moral.

¹⁷⁷ FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. *Op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁸ Este es uno de los sentidos migaja según el Diccionario de la Real Academia Española.

Es posible, ahora, contar con una visión más o menos amplia, aunque no completa, del plano de la cognición mínima y su relación con la contemplación imaginal. El sujeto lírico proyecta los mundos posibles desde el marco regulativo de la norma y, en cada uno ellos, encuentra el antimodelo. Sin embargo, el incumplimiento es una forma de demostrar la existencia del parangón, pues el saber lo que no es, presupone el ser que se halla ausente, aunque no se cuente con palabras en positivo para nombrarle. Es, por tal razón, que se ha llamado aquí valencias a cada una de las proposiciones derivadas del análisis; no son afirmaciones, si no la negación que les presupone. Esto es válido en la orientación inversa del sistema. La norma presupone su fundamento. Este, básicamente, se identificaría con el elemento semántico que presta coherencia y unidad a todo el conjunto. En el caso de las tres primeras valencias, es el sema isotopante /responsabilidad/ el que viene a cumplir con este papel. Ahora bien, dado que las regulaciones de la norma se proponen como enunciados de estado que implican el no-deber ser, el fundamento se inscribiría en el sistema axiológico, asociado a la modalidad opuesta. Así, pues, el valor presupuesto se traduciría como un deber-ser responsable. En cuanto al valor que fundamenta la cuarta, difiere, mas no deja de ser complementario. Como ya se explicó arriba, la imagen «Las manchas solares / (...) / son inocentes» no implica recurrencia de la estructura narrativa, sino de la categorización de la misma dentro de la clase de los «sórdidos y cotidianos emblemas de la inocencia». Por tal motivo, el sema isotopante que ascendería a la condición de constituyente del sistema axiológico tiene que ver con el eje de tensión entre las dos semióticas antes descritas. Dado que el punto de vista dominante es el del sujeto lírico, el papel lo ocuparía la semiótica de la pureza moral. Así, pues, y nuevamente tomando en cuenta que es la modalidad opuesta al no deber-ser la que ocupa lugar dentro de sistema axiológico, el valor se transcribiría como un deber-ser puro o, más precisamente, un deber-estar en perfección moral.

Figura 16: Esquema de los planos: presuposición (=←) y proyección (=→)



Como es deducible, este deber-estar en perfección se traduce como búsqueda activa a través del cumplimiento de la normativa; lo cual implica, de alguna manera, comerciar con el valor de la responsabilidad. Esta es la razón que ha motivado esquematizar la relación de estos valores con una doble flecha.

Pero, como ya se dijo, la visión del plano de la cognición mínima y su relación con el de la contemplación imaginal es aún parcial. Hasta el momento, se ha trabajado con tan sólo la mitad del paradigma. (Ver § 2.1.1)

3.2. Fuente y anticipación: La culpa

LA CULPA

El alma –se sabe— es asunto de ganarse o perderse
/cada día

Siempre que comentes un acto reprobable
—y nunca estarás libre de ellos—
alguien allá arriba o acá abajo o muy dentro de ti
deja caer una especie de moneda en el fondo de tu

/alma

Con el tiempo –ya se sabe— serás cada día menos alma
Más alcancía

Y habrás atesorado una impagable deuda contigo

/mismo

Es verdad que está el recurso de los supermercados
que siempre –según la estación— tendrán a tu

/disposición

alguna benévola variedad de sangre de cordero

En todo caso, si a alguien pudiera servir de consuelo
bueno es saber

que poseer una alcancía grande o una alcancía pequeña
puede hacer la diferencia¹⁷⁹

La solidaridad existente entre este poema y el anteriormente analizado fue materia de discusión en § 2.1.1. Se dijo en ese momento que ambos textos replicaban el mecanismo de enunciar un valor, enfatizando en la ausencia del opuesto. Esto, como ya se dijo, se pone de manifiesto gracias a una operación en concreto: tematizar el valor a través de título (paratexto) y desarrollar una reflexión en torno a él en el contenido (texto). La particularidad de tal juego dialéctico estriba, como se vio anteriormente, en problematizar la legitimidad de calificar a ciertos actores y prácticas, sea como inocentes o culpables –ello depende del valor tematizado. En el caso del presente poema, el valor en cuestión es la ‘culpa’ o, más bien, la imposibilidad de librarse definitivamente del estado de conjunción demeritoria que ella implica. Dada la lógica discursiva que gobierna el paradigma, es de saber, pues, que la ausencia enfatizada es la de la ‘inocencia’. Esto es más o menos evidente

¹⁷⁹ BUSTOS, Rómulo. *Op. cit.*, p. 274.

en el *plano* de la enunciación enunciada, donde se configura un tú lírico sumido en la necesidad de saldar una deuda ética que le afecta, ello derivado de la reincidencia en actos reprobables: «El alma –se sabe— es asunto de ganarse o perderse /cada día / Siempre que comentes un acto reprobable / —y nunca estarás libre de ellos / (...) / —Con el tiempo –ya se sabe— serás cada día menos alma / Más alcancía / Y habrás atesorado una impagable deuda contigo /mismo». Es aquí donde es necesario hacer notar algo en lo cual no se detuvo en su momento. En el fondo, la operacionalización de los valores de ambos poemas no difiere. El anterior focaliza la culpabilidad de los actores y prácticas configuradas en el *plano* del discurso enunciado y, al hacerlo, estratifica en superficie el valor en ausencia. Por su parte, el poema La culpa focaliza la imposibilidad de librarse del estado demeritorio y, al hacerlo, el valor inocencia es nuevamente estratificado. Esto hace válido concluir que ambos poemas acaban por anticipar el parangón, dado que al poner en primer plano el problema de la condición inocente, no hacen cosa diferente a proponer la crisis que implica constatar la presencia del antimodelo; es decir, nuevamente, hallarse frente al incumplimiento del no deber-ser que presupone la existencia de un deber-ser/estar que soporta el Ideal anticipado por el marco regulativo de la norma. En tal sentido, la exigencia para el análisis está en determinar las valencias en el nivel del discurso, que vienen a singularizar lo que estructuralmente es equivalencia gracias a la lógica discursiva que hace solidarios ambos poemas.

Trazarse dicha meta hace pertinente plantearse una pregunta: ¿desde qué punto de vista es reprobable el acto cometido por el tú lírico? Por inercia, se diría que desde la mira del sujeto lírico, dado su *modus operandi* a lo largo del recorrido reflexivo. Sin embargo, cabe prudencia al respecto. Como se notó en otra parte, al sujeto lírico de Bustos le interesa el actor que está:

(...) dispuesto a valorar de manera correcta el verdadero papel de las prácticas discursivas y su propia participación dentro los procesos de búsqueda de sentido. Esto, a través de una reflexión coherente acerca de su mira y

su hacer. Lo que se tiene es una toma de consciencia sobre la propia mediación, pero no para volverle un fin en sí misma.¹⁸⁰

Lo contrario ocurre con este tú lírico, cuyo saber-sobre el ser de la condición reproducible depende de la sanción dada por otra instancia, una especie de otro-absoluto con la competencia para categorizar el ser y hacer. Este se asemeja en poder al arcángel de Sacrificial que tiene la potestad para decidir si el carnicero ensoñado ha probado o no su fe, pero, a su vez, se diferencia de él en que determina menos la probidad que la vileza –aunque cabe decir que así como los valores de la culpa y la inocencia, el sentido de estas condiciones o estados es también solidario:

Siempre que comentes un acto reproducible / —y nunca estarás libre de ellos— / alguien allá arriba o acá abajo o muy dentro de ti / deja caer una especie de moneda en el fondo de tu /alma / Con el tiempo —ya se sabe— serás cada día menos alma / Más alcancía / Y habrás atesorado una impagable deuda contigo.

Como se notará, el carácter insalvable de la deuda no es algo que directamente dependa de un autoconocimiento, sino de la acumulación de indicadores que hacen saber sobre la condición reproducible. Esto figurativiza en la imagen de las monedas que se acumulan.

El hecho no es aislado. Es posible hallar eco en otras ocurrencias del corpus: «El silencioso portero —a modo de ábaco— / lleva un extraño alfilerero para contabilizar las culpas».¹⁸¹ Se notará la recurrencia de la figura del contabilizador de culpas, cumpliendo el rol de destinador judicador que categoriza la condición. Esto, gracias a un hacer que conjunta al destinatario con objetos indicadores del valor demeritorio, las agujas que subtienden isotopía con las monedas. Ahora bien, recuérdese que el título del poema citado tematiza la identidad de dicha instancia: Jano, el dios bifronte salvaguarda de las puertas, quien preside los cambios del mundo. (Ver § 2.1.1) Este rasgo es importante, porque, en el mismo poema, se

¹⁸⁰ CHICO QUINTANA, Rafael. Enunciación y reforma. *Op. cit.*

¹⁸¹ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. *Op. cit.*, p. 202.

lee: «El haz o el envés de la puerta son indistintos / a la mirada del visitante».¹⁸² Como se notará, a diferencia del pasivo tú lírico de La culpa, este actor sometido a la sanción de Jano evalúa como indiferentes el antes y el después del atravesar el umbral de los cambios que preside el dios judicador. Esto implica ilegitimación del programa narrativo de la contabilidad de culpas. Juicio negativo semejante emerge en otro poema:

El Guardián de la Puerta / Que en realidad era Sir Isaac Newton en apariencia de /Guardián de la Puerta / no lograría comprender que *per saecula saeculorum* /nada sabría / sobre el libre vuelo o caída de las almas en el espacio /angélico / ni mucho menos entender / que en eso consistía su propio y exclusivo círculo del /infierno.¹⁸³

Sobre este texto se concluyó, en otra parte, que la figura del Guardián de la puerta Sir Isaac Newton es «la representación de un mal, mal que es saber y tentación de las almas».¹⁸⁴ Es visible, pues, que la figura actorial con rol actancial destinador evaluador de la calidad moral, sea bajo la forma de portero judicador o de contabilizador, es sancionada de forma negativa por el sujeto lírico en reiteradas ocasiones. Ello sugeriría que este otro-absoluto, cuya ubicación espacial no es clara: «alguien allá arriba o acá abajo o muy dentro de ti», no recibiría valoración diferente. El indicio lo suministra la dimensión retórica del discurso: «Es verdad que está el recurso de los supermercados / que siempre –según la estación— tendrán a tu /disposición / alguna benévola variedad de sangre de cordero / En todo caso, si a alguien pudiera servir de consuelo / bueno es saber / que poseer una alcancía grande o una alcancía pequeña / puede hacer la diferencia».

La ironía es un arma de parcialidad; el orador está tan convencido de la fuerza de persuasión de su propia causa así como de la simpatía del público, que (...) utiliza la escala léxica de valores de su adversario, haciendo ver su falsedad mediante el contexto (lingüístico o situacional). La *voluntas* del orador es, pues, tan fuerte que deshace el tejido de mentiras del adversario y ayuda al triunfo de la verdad (...)¹⁸⁵

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. *Op. cit.*, p. 279.

¹⁸⁴ CHICO QUINTANA, Rafael. Del infierno merecido. *Op. cit.*, p. 127.

¹⁸⁵ LAUSBERG, Heinrich. *Op. cit.*, p. 85. § 582 en sistema de numeración de la obra.

De la convicción del sujeto se puede estar plenamente seguro, recuérdese el dispositivo del fallo. (Ver figura 15) Así que el querer-hacer-saber del sujeto lírico va ligado a un querer-hacer-creer en la falta de probidad de los actores y prácticas de la contemplación imaginal –eso es algo que se ha estado evidenciando a lo largo del presente trabajo. La intencionalidad no sería ahora distinta. Lo particular viene dado por la operación retórica. Bien lo dice Lausberg, «el orador está tan convencido de la fuerza de persuasión de su propia causa (...) que (...) utiliza la escala léxica de valores de su adversario, haciendo ver su falsedad mediante el contexto (lingüístico o situacional)», y, efectivamente, lo primordial aquí es la subversión de tal escala o sistema de figurativización, ello orientado a poner en evidencia un contexto situacional específico: la absolución o condonación de la deuda: «Es verdad que está el recurso de los supermercados / que siempre –según la estación— tendrán a tu /disposición / alguna benévola variedad de sangre de cordero».

Este contexto situacional presupone proceso de institucionalización basado en una transferencia de la responsabilidad. Esta última es figurativizada en la pasividad del tú lírico que legitima la sanción. Él cede sus propios derechos de reflexionar y auto-sancionarse. Lega un atributo que según el marco normativo (ver figura 16) no debe ser dado a terceros, y al ceder la responsabilidad al contabilizador de culpas, traza su propia condena: «Con el tiempo –ya se sabe— serás cada día menos alma / Más alcancía / Y habrás atesorado una impagable deuda contigo /mismo». El peso de esta condena viene derivado del grueso de la deuda acumulada por el depósito de monedas. La imagen propone una paradoja, pues ¿cómo es posible acrecentar una obligación monetaria, si con cada acto reprobable se recibe dinero?, la lógica del sentido común no admite tal posibilidad. La clave se encuentra en la figura de la alcancía. En el sistema funcional de la lengua, se define como recipiente cerrado destinado al atesoramiento, cuya apertura necesariamente exige su destrucción. (DRAE) El sema inherente /destrucción/ viene a poner sobre la pista. El dinero no pertenece al tú lírico. Su origen es ajeno. Se

pensaría más en un préstamo, lo que supone menos una posesión y más un compromiso. Este se acrecienta con los actos y lleva al tú a su destrucción ética: «habrás atesorado una impagable deuda contigo /mismo». La violación a la ley del tercer excluido es evidente. El semema 'atesorar' posee entre sus semas inherentes la /euforia/ de la posesión: «Tener muchas buenas cualidades, gracias o perfecciones»;(DRAE) pero aquí, 'atesorar' es negativo, porque lo acumulado es saldo en rojo. El tú lírico debe confrontar el hecho de ser demeritado por el contabilizador y con ello cargar con el peso de saberse digno de repudio, algo que supone destrucción de la propia estima. Lo interesante es que la operación depende del hacer del judicador, lo que supone que el tú lírico si es responsable, lo es más por ceder al otro-absoluto el derecho a sancionarle que por un valor ético negativo inherente a sus actos. Es un apósito, algo que no viene de la propia acción, sino del punto de vista institucionalizado; así, pues, se diría que estaríamos frente a un culpable más por su creer en la autoridad externa que en la de su propia racionalidad, un sujeto que potencializa su inocencia, mientras un otro-absoluto actualiza la culpabilidad.

La subversión «léxica» pone en crisis la condonación. «Al Cesar lo que es del Cesar», el adagio casa bien, pues si el dinero es depositado en la alcancía sujeto-sancionado es para enriquecer a alguien, y es obvio que éticamente no es al tú lírico: «Es verdad que está el recurso de los supermercados / que siempre –según la estación— tendrán a tu /disposición / alguna benévola variedad de sangre de cordero». Una figura es esencial aquí. Técnicamente un supermercado es una institución de tipo comercial dedicada a la «venta al por menor en el que se expenden todo género de artículos alimenticios, bebidas, productos de limpieza, etc., y en el que el cliente se sirve a sí mismo y paga a la salida». (DRAE) Así que ya se sabe para quién acumula el sujeto sancionado, para un proveedor con un artículo de primera necesidad ética ofrecido a la libre compra: la sangre del cordero.

Dentro del imaginario judeo-cristiano, el símbolo de la sangre del cordero tematiza el perdón. Este es puesto en discurso gracias al hacer de un mediador de probidad moral intachable, un sol puro –para valerse de las categorías brindadas por corpus estudiado aquí. Sin embargo, esta mediación implica la puesta en marcha del programa narrativo del sacrificio, donde dicho actor ocupa el rol de sujeto de estado a ser disjuntado de la vida por vía del martirio (programas de uso). Al instalarse en dicha posición, suple en turno al verdadero blanco del castigo: el actor colectivo que es culpable desde el punto de vista de otro-absoluto que ostenta atribuciones plenipotenciales, Dios, que es a su vez padre del avatar sacrificial. El sistema se propone como una negociación entre las partes implicadas, por medio de la cual la parte condenada es conjuntada con el derecho a la exculpación. Lo interesante del sistema es que es un acuerdo unilateral, establecido por el otro-absoluto. El actor réprobo debe aceptar el contrato de la suplencia: ser remplazado en el turno al martirio (conjunción con el daño mortal). En otras palabras, la condena permanece actualizada en la forma de la amenaza del castigo de la que se es consciente; esto, a menos que se firme el convenio de la exculpación sacrificial. Es un juego de contrapesos, pues a un sujeto de estado de proporciones masivas y siempre actualizadas, dado que sincretiza a todo actor que se halle conjunto al saber de la amenaza o que sería conjuntable con él, debe corresponder un sujeto-Otro que si bien es un individuo, su pureza moral exceda siempre a todos aquellos que ocupen la posición del réprobo: ese es el cordero y en su sacrificio de pureza moral infinita es vertida la exculpación. Si se mira con atención, el sacrificio del cordero es un objeto valor adquirible bajo condición del uso de otro valor cambiario: la aceptación del contrato. Ahora bien, como se dijo antes, el saber de la amenaza es condición necesaria para que ello se dé; en otras palabras, el blanco del contrato debe encontrarse modalizado por el creer en la autoridad del punto de vista que le ha destinado al martirio. Debe institucionalizarle como su destinador-judicador legítimo. Ello presupone la manipulación del hacer-saber sobre el poder-hacer bien y mal, retribuir y destruir. Abordar los pormenores de esta

estructura no es aquí pertinente, pero sí lo es conocer sobre sus implicaciones para análisis del corpus estudiado.

Entre este sistema y el configurado por las operaciones de la enunciación de La culpa existen concordancias más o menos visibles. Un tú lírico cede a un otro-absoluto el derecho a juzgarle, este otro-absoluto deposita señales indicativas de la condición repudiable del tú, estas marcas poseen un valor cambiario al ser monedas; existe un institución dedicada a poner a disposición el objeto-valor que reconcilia con la autoridad del otro-absoluto, esta es un centro de compras, así que el tú lírico debe contar con el valor cambiario correspondiente: las monedas. En otras palabras, el tú lírico compra con el peso monetario de su culpa el derecho al perdón y este peso, a su vez, representa para las instituciones implicadas, el otro-absoluto-contabilizador y el supermercado, el beneficio de contar por siempre con un cliente modalizado indefinidamente con el creer en la autoridad de dichas instituciones, y todo gracias a que ha sido manipulado por el hacer-saber sobre el poder-hacer bien y mal, que lleva al tú lírico a una disposición pasional disfórica dimensionada por el no querer-estar en conjunción con la culpa.

En este punto, es importante agregar algo. Se pensaría que el sujeto lírico dirige la ironía contra el sistema semiótico que soporta al símbolo de la sangre del cordero, pero dice: « (...) tendrán a tu /disposición / alguna benévola variedad de sangre de cordero». El semema 'variedad' convoca entre sus *sentidos* a «Diferencia dentro de la unidad», pero también al sema inherente /grupos en que se dividen algunas especies/. Esto evidencia la amplitud de la mira del sujeto lírico, pues, desde su punto de vista, el símbolo de la sangre del cordero del imaginario judeo-cristiano es sólo una de las versiones posibles de un mismo sistema. Una mira tan amplia no se encuentra tan distante de la del antropólogo. Dice el G. Durand de 1979:

(...) en el ritual sacrificial, la confusión de lo pasivo y lo activo está constantemente en juego: el animal lunar puede ser tanto el monstruo sacrificador como la víctima sacrificada. Para los negros de África y América, para algunos indios, la Luna es *liebre*, animal héroe y mártir, cuyo ambiente sim-

bólico debe compararse con el *cordero* cristiano, animal dulce e inofensivo, emblema del mesías lunar, del Hijo, por oposición al conquistador guerrero solar».¹⁸⁶

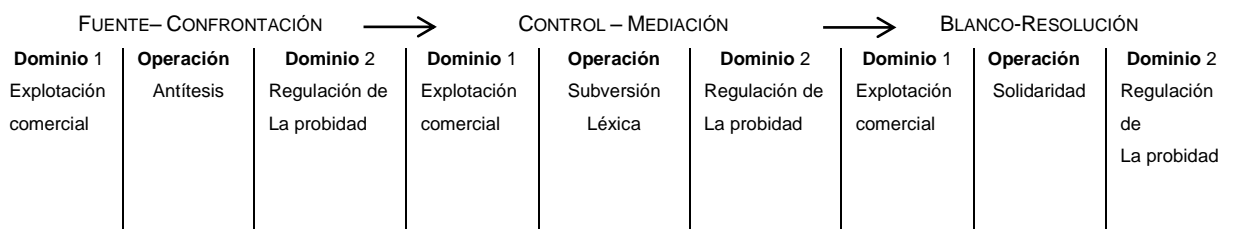
Esta mira antropológica es la que permite al sujeto lírico no sólo ironizar sobre la legitimidad del sistema semiótico de la exculpación sacrificial, sino también evidenciar esa ambivalencia que le es propia, ya que siempre pone en juego una doble convocación: la agresión destructora del sacrificador y la victimización del Otro. Es lo que contempla en el mundo del carnicero real, en el del público eufórico, en el del minotauro, en el del verdugo sojuzgado a matar, universos donde la fruición, el espectáculo, la ostentación de poder y la estética se confunden con el monstruoso hacer sacrificador; pero, también, en lo contemplado en Para un manual del inquisidor, donde esa agresión alcanza el cenit de la legitimidad bajo el *telos* de la salvación de las almas. Un mundo como el del aprendiz de inquisidor alcanza toda su resonancia en la minuciosa y compleja subversión léxica operada en el poema aquí estudiado. Así como la investigación antropológica pone en evidencia líneas isotópicas transculturales que soportan las estructuras de los imaginarios humanos, la mira del sujeto lírico denuncia el mecanismo de capitalización de un sistema semiótico que aproxima la explotación comercial con el desempeñar la función benéfica de proponer un contrato unilateralmente definido. Esto gracias a la sintaxis de codependencia que articula a ese otro-absoluto-contabilizador y al supermercado, ya que se teje solidaridad entre sus haceres. Cuando el uno adjudica la culpa y acumula el valor de compra, el otro reclama el pago con este para hacer asequible el objeto-valor de la absolución, cuya pérdida da sentido al hacer judicador del otro-absoluto. El problema es que, como en cualquier sistema de explotación comercial, el ciclo de la oferta y la demanda debe autosostenerse, y ello sólo es posible al garantizar el carácter perecedero y reemplazable del objeto-valor puesto en circulación. La sangre del cordero no es solución definitiva es un consumible que debe ser reemplazado una vez se agota. Ello es apenas obvio, si se toma en cuenta que para el sujeto lírico es *sententia* la

¹⁸⁶ DURAND, Gilbert. *Op. cit.*, p. 324.

imposibilidad de estar libre de incurrir en actos reprobables: «—y nunca estarás libre de ellos—»; es decir, jamás habrá lazo de inherencia entre la exculpación brindada y el sujeto que la compra, pues la culpa misma tampoco le es inherente. No se puede ser inherentemente inocente, si tampoco se inherentemente culpable. Tan apóposito como es el carácter réprobo contabilizado por la mira de otro-absoluto, también lo es la exculpación que brinda el consumible de la sangre del cordero.

El dispositivo de la ironía aproxima dos campos semánticos antitéticos el de la explotación comercial y el de la regulación de la probidad moral. Esto debido a la subversión léxica que monta la sintaxis que solidariza ambos campos bajo la lógica cíclica de la oferta y la demandad.

Figura 17: Dispositivo de la ironía

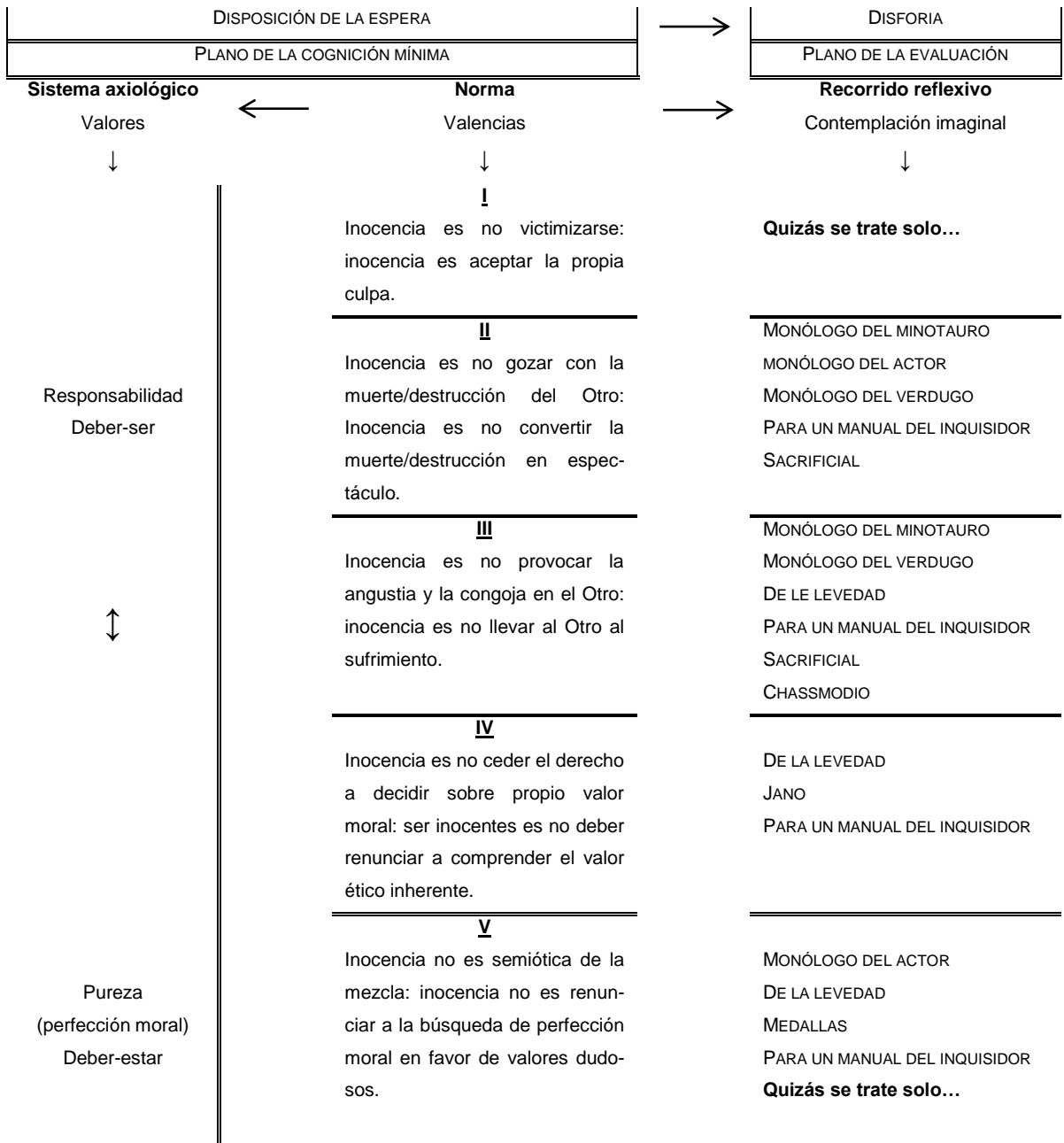


Lo que hace autosostenible al sistema depende precisamente de la falta de inherencia; es decir, si la sangre del cordero fuese solución definitiva, entonces la pureza restituida –para hacer uso nuevamente de las categorías del corpus –fuese inmancillable. Sin embargo, en sí mismo eso no es posible, ya que la inherencia depende del lazo natural entre el acto y el sujeto; en otras palabras, si no hay conocimiento del valor del acto por una asunción personal de la responsabilidad, (ver figura 16) la definición ética es siempre artificial, impuesta. Lo que en realidad sucede con el tú lírico es que se encuentra modalizado patéticamente por la disforia proveniente de juicio amenazador del otro-absoluto. Este ofrece una salida igual de artificial, delegar la responsabilidad en la figura del Otro sacrificado que asume la deuda. El problema, convenientemente explotado por las instituciones, es que la condición natural del actor le hace propenso a reincidir, porque es el

acto lo único inherente a él. Para el sujeto lírico, quién debe reconocer el valor de culpa o inocencia es el mismo responsable del acto. Delegar tal deber implica exponerse velar este conocimiento, favoreciendo con ello los intereses particulares de instituciones regidas por sistemas éticos dudosos y hasta degradantes. Una deuda insalvable cuyo precio es el estar siempre modalizado disfóricamente, alimentando por siempre la lógica de la oferta y la demanda en la que se ofrecen paliativos siempre disponibles al precio justo: «poseer una alcancía grande o una alcancía pequeña / puede hacer la diferencia».

El análisis permite ahora derivar una quinta valencia. Inocencia es no deber ceder la responsabilidad de autoevaluarse. Ser inocente es no permitir que instituciones decidan sobre el propio valor moral en nombre de sistemas éticos dudosos. Ser inocentes es no deber renunciar a comprender el valor ético inherente, así ello implique asumir las consecuencias de la culpa. Se notará que el deber-ser presupuesto por este no deber-ser es coherente con el valor de la responsabilidad, cosa que reorganiza el sistema de la norma, dejando cuatro regulaciones ligadas al deber-ser responsable y una al deber-ser puro:

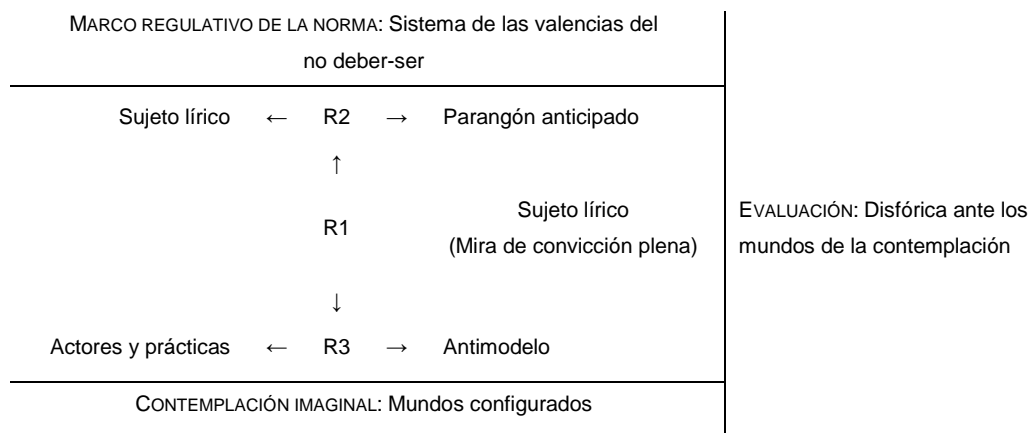
Figura 18: Esquema de los planos y dimensión pasional



En el plano de contemplación imaginal, donde se actualiza el antimodelo y se potencializa el parangón, el sujeto lírico se instala como mira conjunta a la anticipación de este último, modalizado pasionalmente por la disforia frente a la ausencia. El marco regulativo de la norma determina su punto de vista hasta configurarle

como instancia de la enunciación de convicción plena. Esto último lo evidencia la dimensión retórica del discurso con dispositivos que denuncian la plenitud de su saber-sobre el ser éticamente correcto: el fallo, la ironía y, con un mayor alcance estructurador, la *ratiocinatio*:

Figura 19: Plano de la evaluación



Es precisamente el alcance configurador de esta última lo que motiva a desplazar el foco de atención del análisis hacia el otro extremo de la secuencia lógico-discursiva del devenir de la hipótesis. (Ver figura 12) Esto, porque, como ya se dijo en § 3, la congruencia entre dicha secuencia y la sintaxis pasional conforman el dispositivo de legitimación del sistema axiológico de base.

Tal dispositivo pone en marcha el mecanismo de la reafirmación de la espera fiduciaria. El cual articula la cadena de presuposiciones que lleva del surgimiento de la hipótesis hasta sistema axiológico, mediando, ya se sabe, el plano de la evaluación. (Ver figura 14) Lo propuesto es lo previsto, y, según la distribución de los textos dentro de la secuencia (ver figura 12 y 14), enunciar que «Se trata / de inventar una segunda inocencia»¹⁸⁷ equivale, en el fondo, a perpetuar una axiología ética que se considera correcta.

¹⁸⁷ BUSTOS, Rómulo. Muerte y levitación de la ballena. *Op. cit.*

3.3. Estructura del Sistema axiológico de base: la mediación de la honestidad

**Quizás se trate solo
de jugar con las palabras
como un malabarista**

Pero sucede acaso
que ese malabarista se ha sumergido a tal grado
en los lábiles objetos de ese juego
que no advierte que su caída ocurrió ya alguna vez

O más posible aun:
el malabarista y el público saben
que han caído y simulan

Mas eso haría parte del juego

Se trata,
entonces, de jugar el no juego,
de enhebrar los ojos de medusa del espejo

Y así el desierto pueda cruzar por el ojo de la aguja
O el blanco del ojo atravesar la flecha

Se trata
de inventar una segunda inocencia¹⁸⁸

Lo que en otra parte se atinó a definir como recorrido reflexivo,¹⁸⁹ aquí y a raíz de la posibilidad de una ampliación metodológica, ha conducido de la reconstrucción de la morfología de la captación del sujeto lírico (ver § 2.2) hasta la identificación de dos planos de ocurrencias. Uno es el de la evaluación que el sujeto lírico hace sobre los mundos de la contemplación imaginal a lo largo del recorrido reflexivo (configuración de la *ratiocinatio*).¹⁹⁰ (Ver figura 19) El otro se ha denominado de la cognición mínima, y su reconstrucción ha corrido por cuenta del análisis de presu-

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ CHICO QUINTANA, Rafael. Enunciación y reforma. *Op .cit.*

¹⁹⁰ El recorrido reflexivo o configuración de la *ratiocinatio* ha sido materia de estudio de § 2.1.1 y sus subapartados; para una visión esquemática de sus resultados ver figuras 10 y 11, donde se arroja una distribución de los textos que componen el corpus según la tensión entre el Ideal de la norma predicada por el sujeto lírico y lo concreto de los mundos de la contemplación, en los cuales dicho ideal no se cumple.

posiciones, dado que a este se tiene acceso no más que a través de las manifestaciones de los juicios de no conformidad. Este “desplazamiento” de un plano al otro por medio del análisis de presuposiciones se podría mirar como un retroceder hacia las estructuras que soportan la disposición de la espera fiduciaria.

Ahora bien, como ya se explicó más arriba, (ver § 2.2) la disforia suscitada a raíz de la morfología de la captación o tensión entre zonas lleva hacia el surgimiento de la hipótesis, porque a mayor son los mundos que no cumplen con el ideal, menor es la captación del parangón. (Ver figura 10) El Fontanille de 1998 dice que el llamado pivote pasional es el momento donde el sujeto entenderá cuál es el sentido de la disposición pasional. Es en ese instante, continua Fontanille, cuando el sujeto que confronta los escenarios, sean estos positivos o amenazantes, es modalizado pasionalmente para actuar frente a ellos; podrá ser valiente o cobarde, si lo que confronta es amenazante, por ejemplo.¹⁹¹ En la sintaxis pasional que acompaña a la secuencia lógico-discursiva del devenir de la hipótesis, la reafirmación de la espera fiduciaria que figurativiza en los versos: «Se trata / de inventar una segunda inocencia», podría ser vista como un acto de fe hacia los sistemas de valores que fundamentan la norma ética que regula su punto de vista; cosa que implica reclamar una resolución diferente a la captada en la contemplación imaginal.¹⁹² Pero, este estado, tan similar a lo que llama Fontanille pivote, no sólo comporta manifestación de la demanda, también implica voluntad: «Se trata, / entonces, de jugar el no juego, / de enhebrar los ojos de medusa del espejo».

La comprensión de lo enunciado por esta imagen lleva a considerar algunas especificidades del poema, especificidades de las que se estuvo hablando en § 2.1.2 y en el análisis Enunciación y reforma.¹⁹³ Básicamente, lo que habría que tenerse en cuenta es que el poema replica en sí la configuración de la *ratiocinatio*¹⁹⁴ y que

¹⁹¹ FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. *Op. cit.*, p. 109.

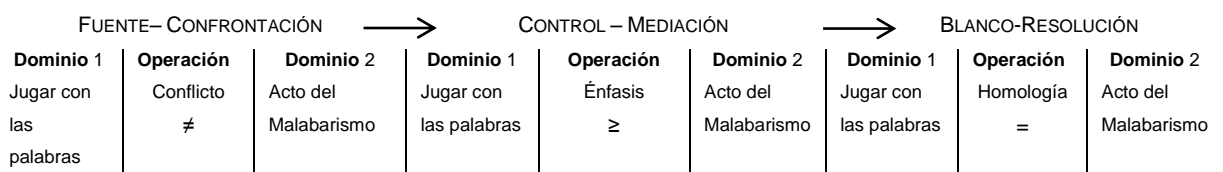
¹⁹² Ver figura 14 y el comentario que le acompaña.

¹⁹³ *Op. cit.*

¹⁹⁴ De hecho y como ya se dijo, es del análisis que se realizó en Enunciación y reforma que deriva la ampliación metodológica antes comentada.

esta pone en discurso dos universos, acudiendo al dispositivo del símil:¹⁹⁵ «Quizás se trate solo / de jugar con las palabras / como un malabarista (*sic*)». Estos mundos configurados en el *plano* del discurso enunciado proponen dos posibilidades. Una donde el malabarista «se ha sumergido a tal grado / en los lábiles objetos de ese juego / que no advierte que su caída ocurrió ya alguna vez» y el otro donde «el malabarista y el público saben / que han caído y simulan». Gracias al símil, el sujeto lírico establece una relación bastante explícita que define unos límites de interpretación altamente restrictivos, pues al malabarista sólo se le puede entender como una figurativización de todo aquel que se dedique a la producción de discursos y su público como su consumidor o lector habitual:

Figura 20: Dispositivo del símil¹⁹⁶



Mas, ello no se refiere a cualquier tipo de producción sino a aquellas que, si bien deberían ser tomadas con seriedad, son tratadas como lúdica: «Mas eso haría parte del juego / Se trata, / entonces, de jugar el no juego». El texto entonces propone una reflexión sobre la legitimidad de las prácticas discursivas y de los actores que gozan del derecho al uso de la palabra. (Ver § 2.1.2) Para el sujeto lírico, el juego, la lúdica, con las palabras implica eludir una responsabilidad, la de crear el sentido de la segunda inocencia. Salta a la vista, entonces, que lo captado por el sujeto lírico en esos mundos es una nueva violación al marco regulativo de la norma.

¹⁹⁵ Sobre los pormenores de este dispositivo y sus efectos restrictores sobre la interpretación ver el ya citado análisis Enunciación y reforma.

¹⁹⁶ Por definición, un símil es operación retórica que deshace un conflicto semántico, una incompatibilidad entre campos semántico, aquí el de la producción discursiva y el del espectáculo del malabarismo. Para deshacer tal conflicto, el enunciador, aquí el sujeto lírico, pone énfasis en uno de los campos tratándole como si fuese equivalente. Lo que ocurre es que con su asunción fuerza a entender un campo en los términos del otro. El resultado es la homologación que hace a un término sinónimo del otro. Cf. FONTANILLE, Jacques. *La dimension rhétorique du discours: les valeurs en jeu. Op. cit.*

Bajo la óptica de estas precisiones es ahora posible acceder a una interpretación de la imagen. Lo primero a considerar es una figura. Esta no es otra que 'los ojos de medusa del espejo'. Tratar con ella exige tener en cuenta que la conforman dos constituyentes articulados mediante la contracción 'del': los ojos de la Medusa y su relación con el espejo. Sobre el primer constituyente, se sabe que desde sus orígenes grecorromanos la cultura occidental ha conservado el valor semántico disfórico /petrificación/ unido a él. Esto le ha prefigurado como un símbolo más o menos estable. En el universo sociolectal occidental, mirar a la Medusa entraña el peligro de la petrificación, lo que simbólicamente remite a la suspensión de las competencias; no se espera de un sujeto petrificado capacidad alguna para hacer.¹⁹⁷ Pero, con su puesta en relación con 'el espejo', emerge el *sentido*: «Tabla de cristal azogado por la parte posterior, y también de acero u otro material bruñido, para que se reflejen en él los objetos que tenga delante». (DRAE) Al hacerlo, convoca los semas inherentes /reflejar/, /objeto/ y /tener delante/. Esto supone que 'los ojos de medusa' son reflejo de quién se pone delante del «cristal azogado»; en otras palabras, es la imagen del actor que se contempla y, por dicha vía, se convierte en objeto, no en sujeto de hacer. Básicamente, ello implica que el sujeto accede por propia cuenta a su transformación en actante construido por la dinámica del reflejo, que es atributo del espejo; el cual ascendería a la posición de sujeto que crea, mientras el actante que se pone delante se deja crear. Esto entraña el suspender la propia capacidad para hacer, en favor del mecanismo del reflejo y, así, dejarse definir como la Medusa: ser artífice de su propia petrificación en objeto, por acción de sus ojos que no miran más allá de la imagen forjada por el azogue. Lo que se tiene es la figurativización de los mundos configurados, actores petrificados por el juego con las palabras: uno atrapado en su eterno malabar de insustanciales artificios discursivos y los otros en contrato de connivencia, adictos al intercambio ilusorio. Esto virtualiza la competencia para crear en estos mundos y, por ende, toda posibilidad de captar perfectamente el sentido de la inocencia.

¹⁹⁷ Ver el artículo La cabeza de Medusa de Sigmund Freud y, para una interpretación más reciente del símbolo, LAVALLÉE, Guy. La envoltura visual del yo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 112 – 119.

Los juegos inmorales de la deshonestidad de estos actores son lo denunciado; y si se puede hablar de inmoralidad es gracias al *sentido* del semema 'caída'.¹⁹⁸ Sin embargo, la imagen como unidad sintáctica viene a proponer la acción necesaria para trascender esta lúdica: «Se trata, / entonces, de jugar el no juego, / de enhebrar los ojos de medusa del espejo».

El acto de enhebrar comprende el sema /pasar de parte a parte/, lo que implica abandonar un espacio para llegar a otro. Tomando en cuenta que el acto también convoca la figura implícita 'hilo', se podría decir que lo propuesto por el sujeto lírico es reformar la mira y el hacer del actante. Propone trascender la lúdica de «los ojos de medusa del espejo» por medio del jugar el no-juego, que implica «pasar la hebra» no por el ojo de la aguja, sino por los de la Medusa. El hilo es la nueva mirada que no se deja petrificar en los mundos posibles, la honesta que hace un corte en el continuum de su existencia para captar-crear: «Se trata / de inventar una segunda inocencia». Esta mirada no es otra que la del sujeto lírico mismo, ya que, por contraste, tanto con los universos configurados en el *plano* del discurso de este poema como a todos aquellos que son reunidos dentro de la contemplación imaginal, desembraga enunciativamente para instalarse en una parcela de su intimidad, para reflexionar sobre la legitimidad de las prácticas que contempla y tomar decisiones coherentes con el sistema axiológico de base. El sujeto lírico es mira modalizada por el querer-estar en conjunción con el parangón y con ello responde asertivamente al deber-ser/estar que soporta el marco regulativo de la norma. (Ver figura 18) Así, pues, se está frente a una instancia de convicción plena y, por tal motivo, convertido en expresión de una voluntad completa. En el sistema funcional de la lengua el semema 'voluntad' comprende los sentidos: «**1.** f. Facultad de decidir y ordenar la propia conducta. **2.** f. Acto con que la potencia volitiva admite o rehúye una cosa, queriéndola, o aborreciéndola y repugnándola». (DRAE) Cosa que resulta coherente con la estructura del plano de la evaluación, (ver figura 19) dado que la evaluación disfórica supone rechazo frente a lo inmoral de los mundos

¹⁹⁸ «Abandono o pérdida de valores morales». (DRAE)

de la contemplación imaginal. Mas, esto no es simple rechazo. Al proyectar dichos mundos y oponerse categóricamente a lo que ellos representan, con el fin de tomar las decisiones, da muestras de querer /ordenar su propia conducta/. Ahora bien, 'voluntad' comprende también el *sentido* «Consentimiento, asentimiento, aquiescencia»; (DREA) cosa notablemente coherente con ese acto de fe y retorno al sistema axiológico de base, sustrato de su espera fiduciaria y del marco regulativo de la norma.

Lo opuesto, ya se dijo, son los mundos de la contemplación –incluidos en estos el del espectáculo inmoral del uso irresponsable de las palabras. Para todos ellos, existe únicamente un no deber-ser/estar conjuntos al parangón y frente a eso no reaccionan con la fortaleza de la voluntad, sino con la decisión acomodaticia, un no querer-ser/estar. Es posible verlos como figuras de la 'desidia', ya que el *sema* comprende el *sema* inherente /inercia/; (DRAE) es decir, un dejarse llevar. Se podría confundir esto con adaptabilidad; pero, como ha venido mostrando el análisis, en ocurrencias como las del Sacrificial, Monólogo del minotauro, la del eufórico público de Monólogo del verdugo, la de Chassmodio, esa inercia comporta la autosatisfacción egoísta, instrumentalista y destructora del Otro. Es un dejarse llevar por el placer en la agresión. Sin embargo, no es la única forma que puede asumir. No menos inmoral es la rescritura acomodaticia del marco normativo, tal como ocurre en la manipulación enunciada en Para un manual del inquisidor, donde la violencia destructora se legitima bajo el precepto de un valor dudoso. De esto, no escapan los procesos de formación de identidad y apasionamiento nacionalista en torno al culto al prócer, como se pudo notar en § 3.1.

Este no deber-ser/estar acoplado al no querer-ser/estar es sólo el paso en la evolución hacia el envilecimiento, porque deviene en el contrario de la voluntad. Dicho contrario corresponde a un deber-no ser/estar conjunto al parangón. Responden a esto, las prácticas y actores de los mundos de la contemplación, con un querer-no ser/estar conjunto, porque lo que en un principio se mostraba como laxitud (no deber-ser/estar) que permitía desde dejarse llevar hasta manipular las normas a

favor, se convierte en obligación, una trampa de la que no se puede salir. Ese malabarista atrapado en el juego que ni se da cuenta de su propio fracaso e inmoralidad, el corruptor Guardián de la Puerta Sir Isaac Newton que busca restablecer su legitimidad mediante la manipulación por tentación de las almas¹⁹⁹ en De la levedad. No se escapa de esta modalización ese tú lírico atrapado en el ciclo interminable de la oferta y la demanda, de la comercialización con la absolución perecedera de la sangre del cordero.²⁰⁰ (Ver § 3.2) Se podría llamar a esto debilidad, ya que comprende entre sus sentidos a «Carencia de energía o vigor en las cualidades o resoluciones del ánimo». (DRAE) En el mismo sistema funcional de la lengua, ese carecer de ánimo implica no tener valor, esfuerzo, energía, ni intención, ni voluntad. (DRAE) La debilidad es el empobrecimiento completo del ser ético.

El opuesto de tal debilidad debe conducir a la voluntad. Supone el estar modalizado por la negación de esa obligación vil del deber-no ser/estar conjunto al parangón. Es un estado antesala al resurgimiento de la norma, donde no se está obligado a separarse al parangón (no deber-no ser/estar), algo que es coherente a la posición del sujeto lírico dentro del sistema del plano de la evaluación. (Ver figura 19) Frente a ello, este responde con una intencionalidad igual de coherente: un no querer-no ser/estar conjunto al parangón; es decir, no querer estar separado del mismo. En lengua, el opuesto de la debilidad es la fortaleza; sin embargo, la configuración modal del sujeto lírico no admite tal reducción. Lo más cercano es el semema 'determinación' el cual comprende los semas inherentes /distinguir/ y /discernir/; cosa concordante con la intencionalidad del ejercicio imaginal del recorrido reflexivo. Otros semas comprendido es /Tomar resolución/, este permite la aferencia de los semas /ánimo/, /valor o arresto/. (DRAE)

La sintaxis completa describe dos trayectorias. Una lleva a la debilidad y se podría considerar el tránsito hacia el envilecimiento. El valor definitorio de la condición

¹⁹⁹ CHICO QUINTANA, Rafael. Del infierno merecido. *Op. cit.*, p. 117 – 119.

²⁰⁰ Es posible aproximar este actor con los proveedores del minotauro, (ver § 2.1.1.3) si se toma en cuenta que, en el mito convocado, estos buscan salvaguardarse de la destrucción sirviendo al monstruo sacrificador.

ética implicada en ello lo ofrece el paradigma estudiado en §§ 3.1 y 3.2: la culpa. La trayectoria contraría lleva hacia la voluntad y su valor es el opuesto: la inocencia.

Ahora bien, a la hora de denominar los recorridos que llevan de la desidia a la debilidad y de la determinación a la voluntad cabe tomar en cuenta el texto focalizado en este apartado. Una de las principales conclusiones derivadas del análisis a Quizás se trate solo de jugar con la palabras como un malabarista (*sic*) es el sistema axiológico de la honestidad. En § 2.1.2, fue definido como la estructura que gobierna el punto de vista del sujeto lírico. Sobre su puesta en discurso se explicó, además, que se debía a la dialéctica tejida entre las prácticas y decisiones nacidas de la estatura moral de los sujetos instalados en los mundos configurados en el *plano* del discurso enunciado. La proposición, válida en lo local, podría ampliarse al corpus. Como se observó en otra parte, en un nuevo acuerdo entre participantes donde prime la honestidad en el *sentido* de «Razonable y justo» (DRAE), los actores:

(...) estarían en el deber ético de reflexionar sobre el sentido de sus prácticas y a evaluarlas en concordancia con la necesidad de dar paso al sentido. Obviamente, lo incompatible con ello es el extravío y la connivencia de quienes deciden ignorar la responsabilidad que contraen, un no deber-hacer posible la puesta en servicio del hacer discursivo; malicia de quienes fingen no haber caído.²⁰¹

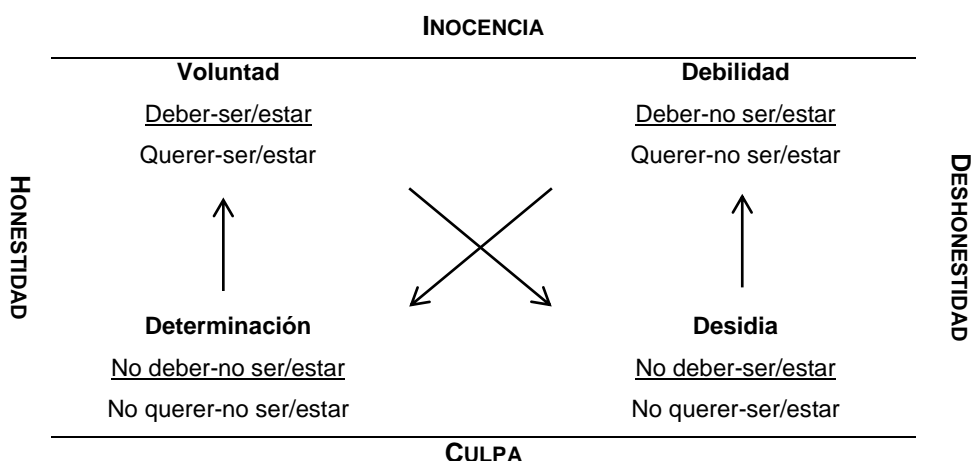
Esto es coherente no sólo con el marco regulativo de la norma, sino también con la configuración de las trayectorias antes enunciadas. Los resultados de ese acuerdo nuevo coincidirían con los trayectos que llevan de la desidia a la debilidad y de la determinación, hacia la voluntad, ya que suponen un llegar a discernir y distinguir a través del ejercicio consciente de la reflexión y, por ende, de la aceptación de la responsabilidad sobre los propios actos. Lo contrario, como se expresa en la misma cita, corresponde a los universos de la desidia. Se puede entonces considerar hacer una nueva ampliación, esta vez en el nivel temático. Ese contrato

²⁰¹ CHICO QUINTANA, Rafael. Enunciación y reforma. *Op. cit.*

que promete «restablecer el estado natural de las prácticas discursivas y la obligación que imponen sobre los actores que en ellas participen»²⁰² se muestra coherente con la reafirmación de la espera fiduciaria, ya que hace explícito el contrato gracias a cuyo cumplimiento se espera la conjunción con el parangón. Un indicio adicional viene de la simetría entre las operaciones del corpus y las de este poema, lo que autoriza a tratar a este último como un reflejo en lo local de la configuración global del corpus.

La esquematización de toda esta sintaxis tomaría la siguiente forma:

Figura 21: Sistema axiológico de la mediación de la honestidad (recorrido reflexivo)



Es importante precisar algo respecto a estos resultados. Con la reconstrucción de las estructuras modales y los valores articulados dentro de la sintaxis anterior, el análisis ha dado cuenta de un sistema axiológico de transición, uno que da sentido a las operaciones de la enunciación y explica la estructura de una polaridad. Lo que podría llamarse el conflicto entre dos formas de vida orientadas hacia valores solidarios pero irreductibles a una conciliación, ya que entre ambos conforman el paradigma desde el cual el sujeto lírico define la condición ética de las instancias implicadas en ellas. Entre esos implicados es necesario incluir al sujeto lírico mismo, quien pese a su esfuerzo por mostrar distancia con el desembrague no puede escapar a ser categorizable dentro de la polaridad positiva del sistema, el de la

²⁰² *Ibid.*

honestidad. Esto, porque al predicar la determinación y la voluntad como valores que soportan la trayectoria, no es muy difícil encontrar coincidencias con las operaciones de sus hacer discursivo: desembrague enunciativo para tomar distancia crítica, recorrido reflexivo para tomar decisiones, evaluación según los directrices del marco normativo, reafirmación del sistema axiológico de base en la enunciación de la hipótesis.

Se podría concluir entonces que el sistema no es otra cosa que una de las manifestaciones de una estructura profunda mayor. Estructura que le articularía dentro de categorías más generales. Tal sistema tendría como posición inicial los dos valores solidarios identificados para el nivel del sistema axiológico de base en los análisis realizados en §§ 3.1 y 3.2, se habla de la responsabilidad y la pureza. Estos valores son tomados a cargo de la modalización deóntica de base, el deber-ser/estar en que se apoya la estructura del marco regulativo de la norma.

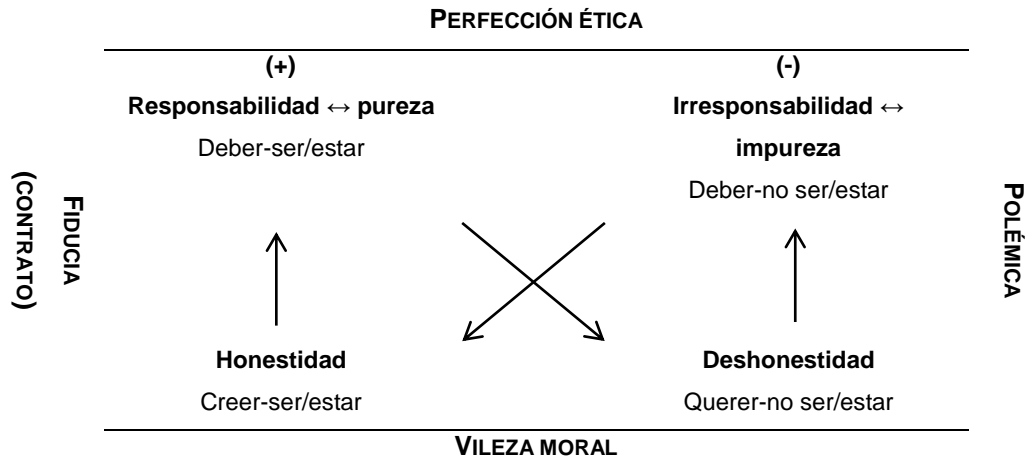
La posición opuesta se identifica con la forma de vida de los mundos de la contemplación. Estos oponen su querer-no ser/estar en conjunción con el parangón, lo cual corresponde a la negación de los valores de la primera posición, algo que se describió anteriormente (ver §§ 3.1, 3.2) como un ceder la responsabilidad, no asumirla y renunciar a la comprensión de la propia condición ética, lo que deviene es renunciar a la búsqueda de la perfección ética. La posición podría resumirse con una de las categorías de la polaridad: la deshonestidad. En este punto sucede algo curioso. Se esperarían que la siguiente posición la ocupase una configuración que articulase la modalidad del poder, pues una modalidad liberadora de las coerciones debería estar implicada en una empoderadora. Sin embargo, como se apreció en el sistema axiológico de mediación, los actores, lejos de gozar de una plenitud de sus competencias, ingresan a una nueva esfera de coerciones dentro de la que se ven imposibilitados para acceder a una formación éticamente correcta –todo esto desde la perspectiva del sujeto lírico, cabe anotar. Se llegan a conformar los valores contrarios: la irresponsabilidad y la impureza moral.

La forma de vida que lleva a la reconstitución de la primera posición se identifica con la categoría positiva de la polaridad del sistema axiológico de mediación. Es posible hablar de honestidad aquí, dado que supone el tomar en cuenta la contradicción existente entre las operaciones del sujeto lírico y las de las instancias de la deshonestidad. A diferencia de ellas, el sujeto lírico asume la responsabilidad de reflexionar sobre la legitimidad ética de las prácticas sociales y sus actores, se embarca por propia decisión en la búsqueda de ese Ideal demandado por el sistema axiológico de base y no renuncia a su empresa, al contrario ratifica no sólo su legitimidad, sino también una certidumbre: la inocencia es un objeto valor hallable-construible. Ahora bien, tomando en cuenta que las operaciones del sujeto lírico ponen en juego un hacer-saber identificable con la puesta en discurso de ambos sistemas axiológicos, se infiere que la modalidad en juego podría ser la del creer-saber sobre el ser de la inocencia; es decir, del ser éticamente correcto. El juicio epistémico implicado en los versos, ya varias veces citado en este trabajo: «Se trata / de inventar una segunda inocencia», presta indicios. Es obviamente un creer, porque se necesita de la convicción suficiente para emitir una demanda con tal grado de resolución. Este no es sólo un creer articulado al hacer-saber de su enunciación, es un creer implantado en el centro mismo de sus competencias. El sujeto lírico jamás duda en sus evaluaciones y de ello rinden cuenta, además, las operaciones retóricas que pone en juego: «La *voluntas* del orador es, pues, tan fuerte que deshace el tejido de mentiras del adversario y ayuda al triunfo de la verdad»,²⁰³ dice el Lausberg de 1960, y el sujeto lírico hace perfecto eco de ello.

Esta convicción plena es la que evita la virtualización de la espera fiduciaria y, por ende, del contrato implicado en ella. Cosa contraria ocurre del lado de los mundos de la contemplación, donde se instala la polémica a causa del incumplimiento del contrato.

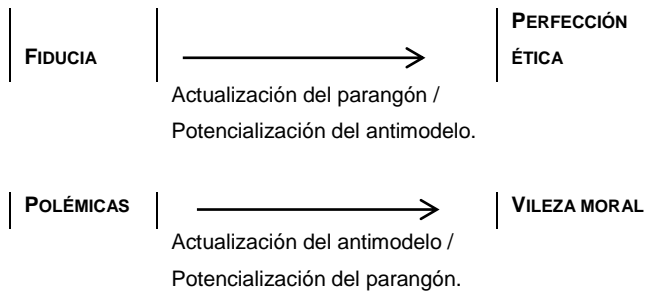
²⁰³ LAUSBERG, Heinrich. *Op. cit.*

Figura 22: Sistema axiológico del fiducia y la polémica



Nuevamente se está frente una polaridad estructural. De un lado aquellos que entablan la polémica y virtualizan el contrato, eso soles impuros²⁰⁴ que incumplen las normativas, se dejan llevar por la fruición culpable, interpretan la norma acomodaticamente, pero al fin de cuentas irrevocablemente condenados a carecer de libertad en el inmoral sistema axiológico que predicán. Su evolución lleva de la polémica a la vileza mora y, en el trayecto de una a la otra, actualizan el antimodelo y potencializan el parangón. El polo positivo lo ocupa el sujeto lírico y aquellos que coinciden con su punto de vista. Al asumir la responsabilidad de reflexionar sobre la condición ética y no dejarse llevar, reafirman su fe en el sistema axiológico de base y, por ende, confían en la legitimidad del contrato. Su evolución debe llevar de la fiducia hacia la perfección ética y, en su trayecto, se actualiza el parangón y potencializan el antimodelo:

Figura 23: Esquemas de evoluciones

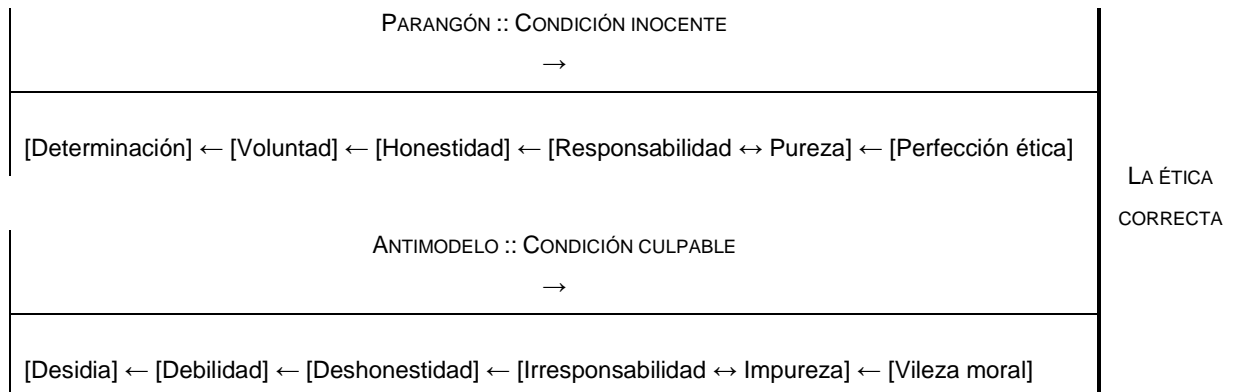


²⁰⁴ La categoría es tomada del propio corpus. (Ver § 2.2.1)

Se puede contar ahora con una visión más completa del sistema axiológico de base. Este se presenta como la articulación de ambas sintaxis, la del sistema axiológico de mediación y la del sistema axiológico de la fiducia y la polémica. Este último subsume al primero, por lo que es posible establecer dos campos semánticos organizados por cadenas de implicaciones. En el primero de ellos, se organizan los valores positivos de ambos sistemas. La perfección ética aparece como valor que subsume a los demás, pero su realización depende de la existencia solidaria de los valores de la responsabilidad y la pureza. A su vez, esta implica la existencia de una forma de vida honesta, la cual se fundamenta en la voluntad de los sujetos que la conforman. Sin embargo, a esta voluntad sólo se realiza si estos sujetos poseen la determinación suficiente para forjar su condición ética gracias a la búsqueda del parangón de la norma. Ahora bien, aquí es importante precisar algo. La búsqueda de ese parangón que es blanco de las operaciones del sujeto lírico, debe ser tratada como una constante que atraviesa todo el campo. Esto, porque es el saber sobre el mejor ejemplar de la regla el que le permite al sujeto lírico evaluar los mundos de la contemplación, gracias a que hace posible contrastar el Ideal abstracto (la norma) y lo real concreto (los mundo de la contemplación). (Ver figura 19) Entonces, el esquema se vería como una cadena cuyo eje es este Ideal. No es muy difícil identificar el vertimiento semántico del parangón, a pesar haberse estado eludiendo el denominarle a lo largo del análisis. El sistema axiológico de mediación ofrece evidencia de ello. Si el recorrido que lleva de la determinación a la voluntad conforma el valor de la honestidad, la evolución ética del sujeto le debe llevar hacia la actualización de la inocencia. Ello se constata en el segundo sistema, donde el paso de la fiducia lleva a la perfección ética mediando la actualización del parangón, mientras se potencializa el antimodelo. (Ver figura 23) A la larga, si se mira con cuidado, esa perfección ética debe tener un ejemplar que le represente o manifieste todas sus cualidades, ese no es otro que el parangón, el Ideal sujeto inocente.

Para el otro campo, la descripción no difiere más que en los valores de los polos negativos de los sistemas y, obviamente, el eje transversal. Este lo ocupa el anti-modelo. Denominarle no es difícil, ya que si en un lado es el sujeto inocente en el otro debe ser el culpable.

Figura 24: Esquema del sistema axiológico de base



El sistema integrado compone la cognición mínima, la de una ética de lo correcto que permite al sujeto lírico despejar la zona para un valor en espera, el cual paradójicamente es un saber del que no se encuentra disjunto a la hora de proyectar la contemplación imaginaria. (§ 2.2) No se debe pensar en el sujeto lírico como una instancia que finge desconocimiento, en realidad su falta estriba en el no contar con la manifestación del Ideal, sobre el cual sabe de su necesidad, su importancia y de las valencias que le conforman. (Ver figura 18) Estas le permiten distinguir la ausencia en los mundos configurados. Dicha ausencia es el motivo de su disforia y acicate para el surgimiento de la hipótesis, pues si bien no encuentra el parangón de la inocencia o de la perfección ética está convencido, cree en su existencia. Es por ello que su secuencia pasional no acaba en pasión negativa sino en fe, tanto así que enuncia con toda la resolución el deber «inventar la segunda inocencia». Si se comparasen las operaciones de este sujeto lírico y el novicio jesuita mencionado por Durand salta a la vista lo más interesante de su proyecto ético. El sujeto lírico nunca proyectó su contemplación partiendo de relatos prefigurados y por tanto claramente diseñados para encontrar la efectiva realización del mejor ejemplar. Los modelos del novicio son de por sí ideales, relatos tratados para responder afir-

mativamente a la norma y el sistema axiológico cristiano: «visualización, y después contemplación de escenas del infierno, de la Natividad, de la Huida a Egipto, de la Crucifixión, de la tan rara representación de la aparición de Jesús a su madre (verdadera segunda aparición en un ejercicio de aparición)». ²⁰⁵

Las operaciones de la enunciación no se limitan a generar copias exactas del Ideal, al contrario proyecta los contraejemplos. Ello supone una actitud diferente. Aunque, al igual que el novicio, el sujeto lírico confirma su sistema axiológico de base y el marco regulativo de la norma, su proceder vincula apertura frente al mundo. El sujeto lírico no busca reafirmar simplemente su fe, la convicción le sobra, él busca estudiar las prácticas sociales y relaciones intersubjetivas de su universo cultural acudiendo a la representación semisimbólica y a la puesta en crisis. Esto es algo muy similar a la actitud del deconstruccionista; sin embargo, el sujeto de Busto no comulga con relativismo ni visiones tolerantes –no duda en condenar a un símbolo y modelo de la ciencia occidental y por la misma vía al sistema de valores que esta predica.²⁰⁶ Pero, lo más particular de esta mirada, es la concepción misma de inocencia y perfección ética que predica con las operaciones de su hacer discursivo.

Para el sujeto lírico de Bustos la inocencia no es ni un estado de natural limpieza moral, ni la simple ausencia de culpa, tampoco es falta de conocimiento que disculpe de la acción reprobable –recuérdese a Sir Isaac Newton condenado a no saber y ejerciendo lo mejor que puede el que cree es su papel: ser guardián de la puerta de cielo –mucho menos lo es el disculpar la acción reprobable en nombre de valores convencionalizados como altamente estimables –Para un manual del inquisidor es un ejemplo. Tal parece que la cognición mínima del sujeto lírico define en él una mira altamente parcializada y muy asociada a valores habitualmente no compendiados en la lógica del sentido común, ni en la del sistema funcional de la lengua. El hecho de ser transversal a un sistema de valores cuya dominante

²⁰⁵ DURAND, Gilbert. *Op. cit.*, p. 40.

²⁰⁶ CHICO QUINTANA, Rafael. *Del infierno merecido. Op. cit.*

implícita es un programa narrativo de búsqueda del Ideal, pone frente a una inocencia *sui géneris*. La enunciación es clara, se busca inventar una segunda inocencia; es decir, la intencionalidad es reformar los sistemas de valores y creencias en torno a la inocencia. Esta parece más una competencia por adquirir que un estado ético; por lo tanto, no se nace inocente, no es una cualidad, es más bien un saber que se adquiere partiendo de la determinación. Llegar a ser inocente, reflexionando sobre la propia condición natural, sobre las consecuencias de los actos, llegar a ser puro gracias a un ejercicio, al parecer, racional que preste el conocimiento para repudiar lo inmoral. A ser inocente se aprende y con el tiempo se perfecciona.

CONCLUSIONES: ENUNCIACIÓN, UTOPIA E INOCENCIA

Se afirmó anteriormente que no se debe pensar en el sujeto lírico como una instancia que finge desconocimiento. Se dijo que, en realidad, su falta estriba en el no contar con la manifestación del Ideal de la norma (el parangón). Sin embargo, se debe reconocer que ante la presencia de un sujeto de tanta convicción no dejan de asaltar dudas. No es para menos, una voz que se posiciona en el campo de discurso, capta los mundos de la contemplación como el desarrollo de un esquema de decadencia (ver figuras 9 y 10) y evalúa disfóricamente algo que él mismo pone en presencia sin mostrar el menor sesgo de duda frente a su juicio, no pareciera evidenciar precisamente las características de un sujeto disjunto al saber: «*El mal es inocente / (...) / Los sórdidos y cotidianos emblemas de la inocencia / La monstruosa inocencia*».²⁰⁷ Efectivamente, el sujeto lírico de Bustos no es exactamente un ignorante, cuenta con la competencia que le presta un sistema axiológico de base modelador de dos esquemas solidarios de la evolución ética, (ver figura 24) y sin embargo, entre sus certezas se encuentra: «El mapa es nuestro único territorio / Él es también / el inexistente tesoro».²⁰⁸

Estos versos ponen en evidencia algo. El sujeto lírico posee un saber imperfecto, lo suyo es más una no-disjunción que una conjunción propiamente dicha. Esto obedece a una tensión esencial entre su concepción del ideal de inocencia (el parangón) y la disforia desatada ante la presencia del antimodelo de la norma. Cosa que, paradójicamente, anticipa el mismo sistema axiológico de base. Este modela y, por tanto, anticipa la ocurrencia de ambos ejemplares (parangón y antimodelo). (Ver figura 24) He aquí el problema para el sujeto lírico, no es tanta su disforia por captar el antimodelo sino por la ausencia que implica el incumplimiento de la norma. El conflicto sería similar al que podría tener un físico teórico al no hallar comprobación de sus fórmulas en la experimentación. Ese es el caso del sujeto lírico de Bustos y, sin embargo, su convicción no declina o estalla en una frustración.

²⁰⁷ BUSTOS, Rómulo. Oración del impuro. *Obra reunida. Op. cit.*, p. 256.

²⁰⁸ *Ibid*, p. 203.

Cuenta, por decirlo de alguna manera, con la comprobación de la mitad de sus ecuaciones: el contraejemplo, que es manifestación concreta de la polaridad negativa del sistema, (ver figura 24) y la repugnancia que le despierta el estar frente a él. Como cuerpo vivo, el sujeto lírico no puede evitar la disforia que suscitan los actos, contratos e identidades que se forman en los mundos de la contemplación. Esto es la no-disjunción.

Existe aún un grado de falta en su saber, a fin de cuentas sólo posee modelos ideales forjados en una teoría ética estructurada bajo una lógica que contraviene las convenciones establecidas en el sentido común. Son buenos ejemplos de ello la deconstrucción que opera en los poemas *La culpa*, *Para un manual del inquisidor* y *Medallas*. En estos, pone en crisis las premisas: (a) la salvación de las almas es un *telos* absoluto, algo que legitima cualquier medio necesario para alcanzarle, (ver §§ 3.2 y 2.1.3) y (b) la realización de una meta personal sin importar las dificultades es empresa loable (ver § 2.1.2). Se le podría ver, obviando las diferencias, como el observador científico que idea una teoría coherente, se convence por ello de su validez e inmediatamente concluye que esta posee suficientes credenciales para tener un mundo posible donde ser comprobada. El inconveniente subyacente es que, por muy coherente sea, sigue siendo un Ideal.

El sujeto de Bustos no es un científico que va a someter a prueba una teoría para descartarle, si no funciona. Su empresa, si se quiere, aspira a un grado mayor de trascendencia. Él busca conjuntarse con la comprobación, porque se encuentra convencido no sólo de la validez de su sistema axiológico, sino también de la conveniencia de este. Eso es el mapa, una abstracción de utilidad incuestionable, una esquematización que permite desplazarse en forma segura hacia una meta definida o conocer la propia posición ética dentro del territorio de las relaciones intersubjetivas. Sin embargo, para el sujeto lírico el mapa no es la representación del territorio, sino este mismo. Ello supone, además de una declaración de fé en el sistema axiológico, un rechazo rotundo frente a lo que se podría llamar lo real concreto. El sujeto lírico de Bustos Aguirre sabe que su saber-sobre el ser del

mundo se aplica a las prácticas sociales e identidades éticas de los actores y sabe, además, que el territorio es un mundo posible, una opción de realización entre otras: «Se trata, / entonces, de jugar el no juego, / de enhebrar los ojos de medusa del espejo».²⁰⁹

En § 2.1.2 y, más detalladamente, en Enunciación y reforma,²¹⁰ se analizaron los mecanismos de producción de sentido de esta imagen y del poema al cual pertenece. Una de las conclusiones centrales fue que se busca trascender las dinámicas de petrificación de aquellas prácticas que no ponen el discurso al servicio de la captación-construcción del sentido de la inocencia; en otras, palabras trascender el esquema evolutivo que lleva de la desidia a la debilidad. (Ver § 3.3 y figura 21) Mas, ello entraña una cuestión adicional. Al defender la necesidad de buscar «la transparencia del discurso para dar paso al sentido»,²¹¹ está dando por sentado un principio semiótico básico, que la realidad es una construcción del discurso y no algo dado –en el *sentido* filosófico del término. El sujeto lírico no es un actor que presuponga la realidad como un externo absoluto con respecto a la explicación teórica que trata de captarle. Él cree que la realidad y sentido de las acciones intersubjetivas depende de contratos frente a los cuales se puede convenir o no; ello, de acuerdo a las implicaciones éticas que tales pactos sociales y la propia decisión entrañen.²¹² Es decir, el territorio, el universo ético, será siempre lo que sus participantes decidan que sea. Es por eso que le da tanta importancia a la racionalidad o, más bien, a la aceptación de la responsabilidad de ser crítico;²¹³ pero, como ya se dijo anteriormente, crítico, mas no relativista. A ello se oponen, evidentemente, todos aquellos que optan por dejarse llevar por la fruición (Para un manual del inquisidor, Sacrificial, Monólogo del minotauro, etc.), por las metas egoístas (Medallas, Quizás se trate solo de jugar con la palabras como un malaba-

²⁰⁹ BUSTOS, Rómulo. Muerte y levitación de la ballena. *Op. cit.*, p. 35.

²¹⁰ CHICO QUINTANA, Rafael. Enunciación y reforma. *Op. cit.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Para una profundización en este aspecto ver § 2.1.2, el análisis dedicado a Quizás se trate sólo de jugar con las palabras como un malabarista. Sobre la trascendencia de los contratos para el sujeto lírico ver § 3.3.

²¹³ Esto se pudo constatar en la configuración del marco regulativo de la norma. (Ver figura 18)

rista, etc.), por las regulaciones absurdas establecidas por sistemas éticos dudosos (De la levedad, Jano, La culpa, etc.), y demás vicios propios de la irresponsabilidad y la impureza. (Ver figura 22)

En este punto, es donde su no-disjunción acentúa la falta. Su mira regulada por la fuerte estructura del sistema axiológico de base cree contar con una verdad; por eso, va de la resolución a la sumación a causa de la presencia de lo que él capta como decadencia ética. (Ver figuras 13 y 10) Si bien tiene el Ideal de su realización en parangón, sólo cuenta con los contornos que le ofrecen las valencias de su no actualización en discurso. Si se potencializa algo, es simplemente el modelo de lo que debería ser no del efectivo ser del mismo, pues de él tiene el anticipo construido por el sistema axiológico de base y los rumores que le dejan los anti-modelos –que esos sí abundan; es decir, se mueve entre sombras del objeto valor. Muy saussureanamente, el sujeto lírico concluye de esto que si está la presencia, la usencia es prueba definitiva y fehaciente de las credenciales de existencia del parangón. Sin embargo, no está tan lejos del objetivo. Afirma que es necesario construirlo, inventarlo, pero si alguien encaja en el molde forjado en los hornos del sistema axiológico de base es él mismo. (Ver § 3.3)

Existe un tipo de actor social que comparte las características de este sujeto lírico: el gestor de utopías. El P. Ricœur de 1975 entiende las utopías como prefiguraciones²¹⁴ que influyen en las dinámicas sociales. A la base de aquellas, opera el vínculo estrecho con un objetivo altamente valorado, frente al cual se organizan una serie de actos (programas narrativos) coherentes con la consecución del mismo. El vínculo con estos actos es igual de estrecho.²¹⁵ La configuración cumple con el esquema del operador comprometido descrito por el J. Fontanille de 2007,²¹⁶ pero, si bien a nivel de estructuras tensivas cumple con tal configuración, Ricœur vierte sobre el gestor de utopías valores adicionales. Para él, una utopía

²¹⁴ Configuraciones semióticas que circulan en los imaginarios y memoria colectiva de una determinada cultura.

²¹⁵ RICŒUR, Paul. *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa, 2006, p. 289 – 302.

²¹⁶ FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique et éthique*. *Op. cit.*

es un sistema dinámico que se construye constantemente, en esto se diferencia y opone a las ideologías. Estas son estructuras semióticas estables y convencionalizadas, su implantación supone potencialización del rasgo dinámico utópico. Explica Ricœur que la renovación de los sistemas imaginarios de una cultura son influenciados por esta dialéctica entre utopía vs ideología, ya que al anquilosamiento que esta última impone, la utopía responde con la creatividad muchas veces apasionada e imaginativa de sus discursos. Un gestor de cotidianidades *stricto sensu* se encuentra convencido, modalizado por el creer en sus sistemas de valores, lo que teje ese intenso vínculo de inherencia con los objetivos y las prácticas, así que es normal verle comprometido con empresas descabelladas desde la perspectiva del sentido común. Sobra decir –y aquí habla el autor de este trabajo –que una utopía, independientemente de su posible inviabilidad, produce cambios sociales, desde descubrir un continente, hasta cambiar los imaginarios de una época. A fin de cuentas, la evaluación que reciba un gestor de utopías y su proyecto nada tiene que ver con el principio creativo y los vínculos que les configuran.

Definir el sujeto de Bustos como un gestor de utopía demanda inventariar un par de rasgos que le son característicos. El primero es relativo a la configuración tensiva del compromiso. El fuerte vínculo entre él y su sistema axiológico (la fiducia) impiden la potencialización de la espera; lo que, a su vez, conlleva al fortalecimiento del lazo con su objetivo, pues es actualizado no sólo como hipótesis sino en su propia identidad. (Ver figuras 14 y 22) Como se dijo más arriba, si de algo no es consciente esta instancia del discurso es de encarnar el parangón en su propio ser; eso, explica su modalización con querer-hacer ser al final de la secuencia lógico discursiva del devenir de la hipótesis. (Ver figura 14) Esto es manifiesto en operaciones como la de redefinir el sentido de jugar-el juego con las palabras: «Se trata, / entonces, de jugar el no juego, / de enhebrar los ojos de medusa del espejo». El segundo tiene que ver con la estructura misma del sistema axiológico de base y el sentido de inocencia que configura. Ya se dijo en § 3.3, el sujeto lírico propone inventar una segunda inocencia; es decir, reformar los convencionales

sistemas de valores y creencias configuradores de «La monstruosa inocencia».²¹⁷ Esta determinación nace de la crisis misma, pues supone el enfrentarse a la ausencia del ideal. Así, denuncia uno de los rasgos propios de la utopía, la tendencia a la construcción, a la creatividad. Pero, este rasgo de creatividad constructiva tiene su mayor exponente en ese sentido *sui géneris* de inocencia. Ya se habló en §3.3 sobre la transversalidad de dicho ideal y de cómo esto deviene en una concepción de inocencia que rompe el nexo de coexistencia vertido como sema inherente en la categoría 'inocente'. El sentido común concibe el estado ético positivo como una condición connatural, eso explica sinonimias con lexemas como cándido, puro, ingenuo, limpio, etc. Por otro lado, el sujeto lírico concibe tal condición como el resultado de un proceso de aprendizaje que empieza por la determinación de ser inocente, cosa que implica llegar a asumir responsabilidad sobre los propios actos y aprender a conocer el estado moral real. Parece un recorrido de expiación donde cada sujeto debe asumir su propia formación ética; por eso, ni la ignorancia, ni la ingenuidad excluyen de ser categorizado de culpable, porque se puede no saber o no haber tenido intención, pero, aun así, ser responsable del daño al Otro, la purificación es sólo posible siguiendo el camino trazado por el sistema axiológico de base. (Ver figura 24)

Es notable una cosa. La utopía de este sujeto lírico se opone diametralmente a la que predicaran otros gestores, hoy, reconocidos como fundadores de la poesía moderna y las tradiciones literarias actuales. No es de extrañar, una utopía se opondrá siempre a una ideología, ya que estructuralmente son irreductibles una a la otra.

Con el H. Friedrich de Estructura de la lírica moderna,²¹⁸ se sabe que ante la captación de prácticas sociales, hábitos, identidades, procesos y dinámicas institucionalizadas con la modernidad, el creador lírico respondió con la beligerancia de un discurso reacio a ponerse al servicio de las estructuras de poder. El acto poético,

²¹⁷ BUSTOS, Rómulo. La oración del impuro. *Op. cit.*, p. 256.

²¹⁸ FRIEDRICH, Hugo. Estructuras de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral.

entonces, sustrajo el lenguaje del uso meramente instrumental que le habían sido adjudicado por estos sistemas: «En cambio en el poema de Mallarmé, las metáforas ya no se pueden comprender a base de una tradición, sino únicamente a base la obra completa del propio Mallarmé, a la vista de la cual aparecen como símbolos, de basto alcance, de relaciones ontológicas».²¹⁹ Todo se hizo con el fin de llevar a cabo ese programa narrativo que el A. J. Greimas de 1987 definió así: «si el lenguaje poético aún no da acceso a lo sagrado es, ciertamente, un lenguaje no-profano. (...) Remontándose a la fuente, o bien dejándose llevar hacia la desembocadura, lo esencial de nuestro imaginario ahí se resume».²²⁰ Una de las consecuencias más destacadas de este legado es el gusto por la oscuridad en la escritura, por el decir encriptado. Esto se convertiría casi en regla obligada para la creación poética, hasta el punto que aún hoy se considera un indicador de calidad poética.

Sobre estos fenómenos de ideologización de las utopías literarias dice el O. Paz de 1967: «El estilo es el punto de partida de todo intento creador; y por eso mismo, todo artista aspira a trascender ese estilo comunal o histórico. Cuando el poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios»²²¹ El caso de sujeto de Bustos bien podría encajar en esta descripción, dado que, como se estudió a propósito de Quizás se trate solo de jugar con las palabras como un malabarista (*sic*), lo suyo implica:

(...) restablecer el estado natural de las prácticas discursivas y la obligación que imponen sobre los actores que en ellas participen, un deber-hacer posible la puesta en servicio del hacer discursivo. Esto equivale a un nuevo acuerdo entre participantes, donde prime la honestidad, en el *sentido* de razonable y justo, ya que estarían en el deber ético de reflexionar sobre el sentido de sus prácticas y a evaluarlas en concordancia con la necesidad de dar paso al sentido. Obviamente, lo incompatible con ello es el extravío y la connivencia de quienes deciden ignorar la responsabilidad que con-

²¹⁹ *Ibid.*, p. 176.

²²⁰ GREIMAS, Algirdas-Julien. De la imperfección *Op. Cit.*, p. 90.

²²¹ PAZ, Octavio. El arco y la lira. *Op. cit.*, p. 17.

traen, un no deber-hacer posible la puesta en servicio del hacer discursivo; malicia de quienes fingen no haber caído²²²

Siendo así, es válido, mirar al sujeto lírico como un gestor de utopías que opera un hacer discursivo diferente, orientado más hacia la claridad que a la oscuridad. Sin embargo y como se ha visto a lo largo de este trabajo, la sanción sobre las prácticas discursivas y lo actores que las ejecutan ocupan sólo posición colindante con la valencia V en el plano de la evaluación. (Ver figura 18) Esto ya hace pensar en las dimensiones de los objetivos del sujeto lírico de Bustos Aguirre. Eso es claro, si se mira con detalle el sistema axiológico de base. La polarización en dos sistemas haría pensar en una ética empobrecida y maniquea, y sin embargo, la estructura de los campos semánticos sugiere una apertura inusitada, porque a ser inocente se aprende; ni se nace siéndolo, ni tampoco es un bien adquirible por mano de terceros y contratos expiatorios. Se pueden poseer rasgos reprobables, pero a la purificación se accede por vía de la sintaxis del eje de la inocencia: «En verdad no soy mejor ni peor / que el resto de los mortales».²²³ Si se es esencialmente igual a cualquiera, aun siendo un curtido verdugo, entonces se tienen los mismos derechos de llegar a ser un sol puro. La clave radica en empezar con tener determinación, algo que le falta a un sujeto tan débil como lo es el actor incapaz de sustraerse al mandato del otro-absoluto. (Ver §§ 2.1.3, 3.2 y figura 21)

Quizás todos potencialmente, en el *sentido* semiótico del término, somos almas leves en libre vuelo o caída a través del «espacio /angélico».²²⁴ A fin de cuentas, lo necesario para no ser un condenado es tener vínculos con un sistema axiológico más cercano al propio ser y menos a sistemas de valores dudosos; y de esto último son buenos ejemplos ese Isaac Newton Guardián de la Puerta y aquellos proveedores siempre prestos a llevar víctimas al monstruo sacrificador.

Ahora bien, en aras de la honestidad que predica este gestor de utopías, es necesario reconocer que el analista responsable de estas líneas tan sólo ha logrado

²²² Ver §§ 2.1.2 y 3.3. Para una profundización, ver CHICO QUINTANA, Rafael. *Op. cit.*

²²³ BUSTOS, Rómulo. *Op. cit.*, p. 66.

²²⁴ *Ibid.*, p. 279.

aproximarse a parte de las propiedades de la enunciación lírica aquí estudiada. Quedan por resolver varias preguntas sobre el sentido particular de esos valores articulados al sistema axiológico de base, examinar sus especificidades. Queda también por estudiar la naturaleza de los vínculos éticos del sujeto lírico. Queda por definir, con mayor precisión, qué es ser inocente, y esto sólo es posible a la luz que arroje el estudio de tales vínculos y valores. Por otra parte, si se habla aquí de una forma otra de configurar el sentido ético de una condición ético-existencial, habría que saber hasta qué punto llega su novedad por muy inusitada que parezca. No es de descartar que en el proyecto ético busteano las voces de otros gestores hallen eco. ¿Se trata de una nueva propuesta ética o de las luces renovadas de un antiguo faro?

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, John. Estética polisémica en la poesía de Rómulo Bustos Aguirre. Trabajo de pregrado Profesional en Lingüística y Literatura. Cartagena: Universidad de Cartagena, 2009.

ARÉVALO, Luis Fernando. Identificación e identidad. En: de Signis. 2012. No. 20, p. 44 - 50.

BERISTÁIN, Helena. Diccionario de retórica y poética. México D.F.: Porrúa, 1995.

BREMOND, Claude. La lógica de los posibles narrativos. En: Análisis estructural del relato, 1976, no. 8, p. 106 - 109.

BUSTOS, Rómulo. Muerte y levitación de la ballena. Madrid: Complutense, 2010.

—. Oración del impuro Obra reunida. Bogotá D. C.: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

CHICO QUINTANA, Rafael. Del infierno merecido. Mecánicas de la sanción y el deslizamiento en el discurso lírico de Rómulo Bustos Aguirre. En: Revista S, 2011, no. 5, p. 11 - 125.

—. Enunciación y refora. Inédito. 2013.

—. Admiración y apetito. Inédito. 2012.

COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Madrid: Gredos, 1997.

DORFLES, Gillo. El intervalo perdido. Barcelona: Lumen, 1984.

DURAND, Gilbert. Las estructuras antropológicas del imaginario. México D.F.: Fondo de Cultura económica, 2004.

—. Lo imaginario. Barcelona: Bronce, 2000.

ECO, Umberto. Kant y el ornitorrinco. Barcelona: Lumen, 1999.

FERNÁNDEZ, Gabriel. Cuando las luces se apagan (Budismo zen sentido poético en Rómulo Bustos Aguirre). Trabajo de pregrado Profesional en Lingüística y Literatura. Cartagena: Universidad de Cartagena, 2007.

FERRER, Gabriel. Julio de 2004. Encuentros y desencuentros en la poesía del caribe colombiano. [Texto en línea] Disponible desde internet en: <http://casadeasterion.homestead.com/v5n18poecar.html>. [15-09-2011]

FONTANILLE, Jacques. *La dimension rhétorique du discours: les valeurs en jeu*.
KLINKENBERG, Jean-Marie et BADIR, Semir. *Figures de la figure*. Limoges:
Pulim, 2008. 17-34.

—. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001.

—. *Sémiotique et éthique. Nouveaux Actes Sémiotiques*. [Artículo en línea]. Dis-
ponible desde internet en: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1795>. [Con
acceso 24-11-2011]

—. *Signes, textes, objets, situations, Les niveaux de pertinence sémiotique*.
[Artículo en línea] Disponible desde internet en:
<[http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/semiotique%20ge-
nerale/Niveauxdepertinencesemiotiques.pdf](http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/semiotique%20ge-
nerale/Niveauxdepertinencesemiotiques.pdf)>. [Con acceso 27-03-2013]

FONTANILLE, Jacques y Claude Zilberberg. *Tensión y significación*. Lima: Fondo
de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, 2004.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca nueva, 1974.

FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959.

GÉNETTE, Gerard. *Umbrales*. México D.F.: Siglo xxi, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Del sentido II*. Madrid: Gredos, 1989.

—. *De la imperfección*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

GREIMAS, Algirdas-Julien y Joseph Courtés. *Semiótica Diccionario razonado de
la ciencia del lenguaje*. I vols. Madrid: Gredos, 1990.

—. *Semiótica Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Vol. II. Madrid:
Gredos, 1991.

GREIMAS, Algirdas-Julien y FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones*.
México D.F.: Siglo xxi, 2002.

HAMON, Philippe. *Texto e ideologías: para una poética de la norma*. En: *Criterios*.
1989-1990, no. 25-28, p. 66-94.

HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 2005.

KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jacobus. *Malleus Maleficarum*. Madrid: Orión.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Vol. I. Madrid: Gredos, 1966.

—. *Manual de retórica literaria*. Vol. II. Madrid: Gredos, 1967.

- LAVALLÉE, Guy. La envoltura visual del yo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- LÉVINAS, Emmanuel. Ética e infinito. Madrid: Visor, 1991.
- MARRUGO, Nubia. Función simbólica del árbol en En el traspasamiento del cielo. Trabajo de pregrado Profesional en Lingüística y Literatura. Cartagena: Universidad de Cartagena, 1998.
- PAZ, Octavio. El arco y la lira. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- . Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- PERELMAN, Chaïm. El imperio retórico. Santafé de Bogotá: Norma, 1997.
- RABATÉ, Dominique. *Énonciation poétique Énonciation lyrique*. En: *Figures du sujet lyrique*. Trad. Ana Cecilia Ojeda. Paris: PUF, 1996, p. 65-79.
- RASTIER, François. Semántica interpretativa. México: Siglo xxi, 2005.
- . Situaciones de comunicación y tipología de los textos. En: *Habladurías*. 2005, p. 97-114.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Real Academia española. Disponible en internet en: <<http://rae.es/rae.html>>.
- RICŒUR, Paul. Ideología y utopía. Barcelona: Gedisa, 2006.
- SERRANO, Eduardo. La narración literaria. Cali: Gobernación del Valle del Cauca, 1996.
- . Voces textuales y voces discursivas. *Poligramas*. 2007, no. 27, p. 1-25.
- STAIGER, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid: Rialp, 1966.
- VALDELAMAR, Lázaro. Aproximación a la poesía de Rómulo Bustos. Tesis de Maestría en Estudios de la cultura. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2002.
- . El cronotopo del patio en cuatro textos de autores del caribe. 2008. [Artículo en línea]. Disponible desde internet en: <<http://www.visitasalpatio.com/VisitasAlPatioV1N1FF.html>>. [Con acceso 15-09-2011]