



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN LETRAS**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**POR UNA POÉTICA DE LA LENTITUD**  
**EL *TEMPO* EN LA POESÍA DE FABIO MORÁBITO Y**  
**MARÍA TERESA ANDRUETTO**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:  
**BLANCA ALBERTA RODRÍGUEZ VÁZQUEZ**

ASESOR: DR. RODOLFO MATA SANDOVAL  
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTORAL:  
Dra. Susana González Aktories  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM  
Dr. H. Raúl Dorra Zech  
Programa de Semiótica y Estudios de la Significación, BUAP

Ciudad Universitaria, CD. MX., enero 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Al maestro y al amigo, Raúl Dorra  
por abrirme al gozo de la voz,  
al misterio de la palabra que nos toca,  
la poesía.*

*A Gloria Gervitz,  
María Teresa Andruetto y  
Fabio Morábito,  
en quienes descubrí un horizonte  
donde la mirada extiende sus raíces.*

*Gracias a mi Comité tutorial,  
Dr. Rodolfo Mata, Dra. Susana González Aktories, Dr. Raúl Dorra  
porque con ustedes pensar y dialogar se convirtieron en aliento y alegría,  
a María Isabel Filinich e Israel Ramírez,  
cuya atenta lectura arrojó luz a este trabajo.*

*Gracias infinitas a mis padres y hermanos  
por su cobijo,  
a mis amigos y colegas,  
especialmente a Jacaranda Salvatierra,  
Gabriela González,  
María Luisa Solís,  
Luisa Ruiz Moreno  
Dominique Bertolotti,  
Lourdes Torres Ponce,  
Bodil Andrade y  
Julio Eutiquio Sarabia  
Laura y Abigail  
por su amistosa escucha.*

*I believe there's a place*

*There's a place where we belong.*

*Peter Gabriel*

*Inútil es el libro*

*cuando la palabra carece de esperanza.*

*Edmond Jabès*

# Índice

<b>Introducción</b>	5
<b>Capítulo 1. Avatares o cómo se construyó el problema</b>	16
1.1 <i>La lentitud como virtud</i>	16
1.2 <i>La lentitud como aroma</i>	22
1.3 <i>La lentitud como poética</i>	26
1.4 <i>Perspectivas teóricas</i>	27
1.4.1 <i>La retórica</i>	30
1.4.2 <i>La estilística</i>	32
1.4.3 <i>La semiótica</i>	44
<b>Capítulo 2. La experiencia de migración: una matriz generadora</b>	61
2.1 <i>Experiencias del desplazamiento</i>	61
2.2 <i>El espíritu migratorio en Fabio Morábito</i>	71
2.3 <i>El espíritu migratorio en María Teresa Andruetto</i>	82
<b>Capítulo 3. Modos de la visión</b>	91
3.1 <i>Entre el ver y el mirar</i>	91
3.2 <i>De lo visible a lo invisible</i>	103
3.3 <i>De lo invisible a lo visible</i>	119
<b>Capítulo 4. Formas del espacio y del tiempo</b>	132
4.1 <i>Los lugares de la exterioridad y las formas del espacio</i>	133
4.2 <i>Los lugares de la interioridad y las formas del tiempo</i>	159
<b>Capítulo 5. Modulaciones de la voz y derivas de la afección</b>	184
5.1 <i>La medida</i>	193
5.2 <i>El ritmo</i>	209
5.3 <i>Isotopías tonales</i>	218
<b>Conclusiones</b>	242
<b>Bibliografía</b>	257

## Introducción

La lentitud emana del discurso como un aroma. Intangible como la música, cautiva al espíritu, creando en torno nuestro una atmósfera apacible. La lentitud es un *efecto* de sentido en la medida en que adviene como un *afecto*. Toda afección deja su impronta sobre aquello en lo que obra, provoca su mudanza. El afecto produce la transformación de un estado en otro.<sup>1</sup> Tal como el aroma, la lentitud tiene la capacidad de afectarnos. Ello implica que existe algún principio de organización. ¿Cuál será ésta?

“La lengua de los poetas debe ser aprendida en forma directa, precisamente, como el lenguaje de las almas” (Poética de la ensoñación 31), nos persuade Gaston Bachelard, apelando a esa potente capacidad de la poesía de *afectarnos*, tal como sucede con la música, la más espiritual de las artes, según Kandinsky. Este poder de *afectar* de la poesía es el que anima la presente investigación. Para ejemplificar esto, comencemos por *escuchar* —pues la poesía está hecha de materia sonora transformada en voz— dos pequeñas muestras. Escuchemos lo que esta voz obra en el espíritu.

A)

### *Las palabras*

dales vuelta,  
cógelas del rabo (chillen, putas),  
azótalas,  
dales azúcar en la boca a las rejegas,  
ínflalas, globos, pínchalas,  
sórbeles sangre y tuétanos,  
sécalas,  
cápalas,  
písalas, gallo galante,

---

<sup>1</sup> El vocablo “afecto” proviene del latín *affectus*, es el participio pasivo de *afficere* que significa “poner en cierto estado”.

tuérceles el gazzate, cocinero,  
desplúmalas,  
destrípalas, toro,  
buey, arrástralas,  
hazlas, poeta,  
haz que se traguen todas sus palabras (Paz 63).

B)

*Ahora que viene el tiempo de los pájaros*

ahora que viene el tiempo de los pájaros  
y de los brotes en las ramas y la blancura  
del almendro,

ahora que salgo al aire por las tardes  
y riego plantas y veo cómo la tierra bebe  
el agua,

ahora que se agitan las polleras  
al murmullo de la brisa,

ahora que los niños conquistan el baldío  
y construyen refugios y saltan vallas,

ahora que en el barrio las mujeres se sientan  
a la sombra de los fresnos y toman mate  
y hablan,

yo miro a cada instante hacia el Oeste, hacia  
tu casa (Andruetto, Pavese/Kodak 15-16).

Sin duda, ambos poemas conducen el ánimo hacia derivas diferentes. En *Las palabras* de Octavio Paz, lo que captamos en primer lugar es la vertiginosidad, la intensidad que va creciendo a medida que avanza el discurso, creando una suerte de inercia, dada en gran medida porque prevalece la lista de oraciones que se componen prácticamente de una palabra: el verbo, cuya

función gramatical es expresar la acción. Cada vocablo tiene la fuerza y el impulso de un golpe sobre un tambor: sécalas, cápalas, písalas. Por otra parte, la serie de oraciones prescinde de nexos. Esta yuxtaposición precipita las palabras. Además, la fuerza del poema se acentúa por el recurrente uso de vocativos, cuya único modo es el imperativo, que le imprimen gran fuerza a la locución porque demandan e impelen. El poema es altamente movilizante y en cierto sentido proyectivo. Atendiendo a nuestra experiencia de lectura, captamos que este conjunto de recursos que atañen básicamente al plano de la expresión, sin correlacionarlos todavía con el plano del contenido, nos crea la sensación de rapidez.

Por el contrario, en el poema de María Teresa Andruetto, es evidente que tenemos un efecto opuesto. Destaca la sensación de morosidad, de detención del tiempo. La creación de tal efecto de postergación es generado en gran medida por la sintaxis. El texto se compone de una sola oración, la cual comienza con una serie de circunstanciales de tiempo. En realidad, se trata de un solo circunstancial expandido, replicado, diríamos, dilatado por la reiteración del término que lo encabeza: “ahora”. Así se retarda la llegada al verbo que completa el sentido de la oración: “miro a cada instante...”. A diferencia del texto de Paz, donde se exalta la acción, en este poema se privilegia la descripción, encaminada a detallar las circunstancias temporales en las que una sola acción se ejerce: un mirar, un moroso mirar. Por otro lado, vemos que aparece enfáticamente el uso del nexos “y” que acentúa la sensación de continuidad y prolongación. Ya la expresión misma “mirar” nos evoca una escena contemplativa, en donde ese sujeto del mirar reposa e impregna con su mirada la atmósfera de una casi melancólica lentitud.

Este breve análisis no ha hecho siquiera referencia al contenido proposicional, es decir, al contenido, sino a sus emanaciones temporales, rítmicas, a ciertos recursos discursivos del orden de la expresión. Por tal razón no podría pensarse que los efectos de rapidez y lentitud sean “colaterales”. No lo son. Un poema es una unidad orgánica por lo que no podemos creer que dichos efectos sean un accidente, son más bien esta suerte de sentido suplementario que nos llega como un aura.

Es necesario insistir en esto, puesto que los textos de los escritores que me propongo estudiar, Fabio Morábito y María Teresa Andruetto, no tienen como motivo temático la lentitud. Lo que nos interesa de ellos es el modo de enunciación, ese modo particular de modular y moderar la voz, que está vinculado con una *manipulación del tempo*, haciéndolo jugar a favor de la lentitud, con diversas intensidades y matices. Esto sugiere que existe una organización estructural responsable de generar la afectividad desde el plano de la expresión.

Claude Zilberberg ubica la afectividad en el plano del contenido y afirma que “las formas que invisten el plano de la expresión también son afectivas” y lo son en la “exacta medida en que la afectividad no es ni amorfa ni indecible, sino que encierra una organización, una articulación” (Ensayos sobre semiótica tensiva 58). Pero esta organización parece orquestarse más bien desde el plano de la expresión. Se tiene esta impresión, acaso, porque las formas de la expresión son los manifestantes de los afectos. De este modo puede entenderse que las figuras del plano de la expresión son afectadas y afectantes en la exacta medida en que los afectos del plano del contenido son formadas y dadoras de forma.

Vista desde un ángulo temporal, la lentitud atañe a la velocidad, a lo que en música se conoce como *tempo*. El *tempo*<sup>2</sup> es un vocablo italiano que significa *tiempo* y es usado en el lenguaje musical para designar la velocidad con que debe ejecutarse la obra musical. Es uno de los componentes de la *expresión musical*; por ésta se entiende “la manera de ejecutar una obra musical derivada de la interpretación” (Moncada 115). Los otros elementos que la constituyen son los matices, el carácter, la acentuación y el fraseo. Claude Zilberberg toma en préstamo este término y lo incorpora en el cuerpo conceptual de la semiótica tensiva. La relevancia de esta perspectiva teórica consiste en que se puede abordar la lentitud no sólo desde su dimensión temporal sino también desde una dimensión “tonal”, en tanto se la define como una declinación de la intensidad.

---

<sup>2</sup> Este vocablo será empleado permanentemente; con la finalidad de hacer más clara la lectura, lo escribiré en letras redondas y no en cursivas como corresponde para las palabras de otro idioma.

Siguiendo esta óptica, podría suponerse que de la acción del tiempo, principalmente, depende la capacidad afectiva de los textos poéticos. Enfocarse en las modulaciones del tiempo exige un acercamiento prosódico-musical al texto a fin de conocer la organización formal que sustenta su capacidad *afectiva*. Por ello, esta investigación explora la dimensión afectiva de los textos poéticos a través del análisis del plano del contenido y del plano de la expresión.

El propósito principal es determinar los mecanismos discursivos responsables de la generación de un efecto de sentido particular que adviene como afecto: *la lentitud*. Postulo que la lentitud constituye una forma particular de articulación del sentido que conduce a ciertos estados del ánimo. La lentitud, en la obra de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto, constituye así una poética.

Pero además de ser una poética, ¿podría la lentitud representar un cierto “estilo semiótico” según la denominación de A. J. Greimas, es decir, entendiendo el estilo desde un punto de vista estructural? En 1979 en la edición francesa del tomo I del *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Greimas y Courtés expresaban la dificultad para dar una definición semiótica del término “estilo” por la cristalización semántica que ya la crítica literaria le había dado. No obstante, reconocían un avance en la definición dada por Roland Barthes, para quien el estilo “sería el universo idiolectal regido y organizado por nuestra categoría tímica *euforia/disforia* (=un conjunto de atracciones y de repulsiones) que estaría subteniéndolo” (Greimas y Courtés 157). Años más tarde, en 1991, Greimas, junto con Fontanille, en *Semiótica de las Pasiones*, dará una definición más acabada de estilo semiótico, el cual sería el “resultado de las modulaciones tensivas estereotipadas, captadas e inmovilizadas por el uso al mismo tiempo que los dispositivos modales seleccionados por las taxonomías pasionales” (Greimas y Fontanille 72).

Interesan estas dos definiciones porque ellas sugieren que la fuente del estilo estaría en las *modulaciones tensivas*. Esto es, en el nivel de las precondiciones de la significación, ahí donde el sujeto, el cuerpo del sujeto, está por aprehender las formas del mundo mediante el sentir y el percibir. En este *ahí* es donde obra con eficacia el *tempo*. De tal suerte que para comprender la

lentitud como efecto de sentido es necesario regresar a las precondiciones de la significación. Debemos remitirnos al origen, al momento en que el sentir puro tiene lugar para dar luego paso a las formas y figuras que configuran el discurso. Como bien lo apunta Gaston Bachelard, la lengua, que equivale a decir la voz de los poetas, debe aprehenderse de forma directa, lo que para nosotros significa retornar al momento en que se funda el discurso, cuando el sujeto comienza a distinguirse de la masa fónica, para dar lugar a las formas, a las figuras, a las pasiones y en última instancia a los *efectos*.

Por su parte, Claude Zilberberg dirá con mayor contundencia que el estilo puede llegar a ser “una manera de *sentir* y una manera de *hacer*” (Ensayos sobre semiótica tensiva 237). Sólo el análisis de los textos poéticos nos permitirá poner a prueba la hipótesis de si la lentitud, en tanto efecto de sentido, puede llegar a ser un estilo semiótico. Lo que por ahora tenemos claro es que si percibimos la lentitud como un efecto de sentido es porque hay en ella una capacidad de *afectar*. Ello nos conduce a preguntar si este *efecto-afecto* puede considerarse un valor perteneciente al plano del contenido y no sólo al plano de la expresión, tal como podría pensarse en un primer momento, dado lo visto en los ejemplos presentados.

Si esto fuera así, entonces tal vez habría que introducir un matiz: la lentitud sería un componente constitutivo de los textos en cuestión, más que un sentido suplementario, lo que he llamado “aroma”, “emanación”, “atmósfera”. En consecuencia, habría que preguntarse ¿qué repercusiones tendría ello?

En suma, las preguntas que guían esta investigación se agrupan en tres bloques. El interrogante principal es ¿cómo se constituye esa poética de la lentitud en Morábito y Andruetto, es decir, mediante qué recursos? En un segundo momento, se tratará de responder ¿qué otros efectos derivan de la manipulación del tempo que declina hacia la lentitud, es decir, qué estados de ánimo suscita? Por último, se desea conocer ¿por qué se opta por la declinación del tempo? y si la lentitud podría representar un estilo semiótico.

La obra de los autores que he elegido estudiar se ramifica en distintos géneros. María Teresa Andruetto (1954), nacida en Arroyo Cabral, provincia de Córdoba, Argentina, se ha dedicado a impartir cursos, conferencias, talleres de lectura y escritura, en diversos espacios educativos y culturales de su país y del extranjero. Ha dirigido colecciones y participado en planes de lectura. Por eso una parte de sus publicaciones están orientadas a estos temas, tales como *La escritura en el taller* (Anaya, 2008), *El taller de escritura en la escuela* (Comunicarte, 2010), *Hacia una literatura sin adjetivos* (Comunicarte, 2009) y *La lectura, otra revolución* (2014). Tal como se expresa en su página web, su obra ha sido motivo para la creación de otros artistas, y se realizaron a partir de ella libros objeto, cortometrajes, espectáculos poético-musicales, coreografías, espectáculos de narración oral escénica, adaptaciones teatrales y otros. Narradores orales de España y Latinoamérica han retomado sus cuentos y sus libros son materia de estudio en universidades argentinas, americanas y europeas.

Ha obtenido los premios de narrativa Luis de Tejeda 1993, Fondo Nacional de las Artes 2002 y en 2011 resultó finalista del Premio Rómulo Gallegos con su novela *Lengua Madre*. También estuvo en la Lista de Honor de IBBY. Su producción literaria dirigida a los niños ha sido reconocida con el Premio Iberoamericano a la Trayectoria en Literatura Infantil SM 2009 y con el Premio de Literatura Infantil Hans Christian Andersen 2012.

Los libros de poesía que ha publicado son *Palabras al rescoldo* (1993), *Pavese* (1998), *Kodak* (2001) y *Beatriz* (2005) en Ediciones Argos, *El secreto de Rembrandt* (Ediciones Llanto del mudo, 1998), *Pavese/Kodak* (Del dock, 2008), *Tendedero* (CILC, 2010) y *Sueño Americano* (Caballo negro, 2009). De igual manera ha publicado novelas y relatos: *La mujer en cuestión*, *Lengua madre*, *Stefano*, *Tama*, *Todo movimiento es cacería*, *Veladuras* y *La niña, el corazón y la casa*.

Fabio Morábito nació en Alejandría en 1955. Su vida literaria la ha hecho en México, país al que llegó en su adolescencia. Ha obtenido importantes reconocimientos. En 1985 ganó el Premio Carlos Pellicer por *Lotes baldíos*, su primer libro, y en 1992 el Premio Aguascalientes por *De lunes todo el año*, su segundo título. Además de los ya mencionados, ha publicado los libros de poesía, *Alguien de lava* (Era, 2002) y *Delante de un prado una vaca* (Era, 2011). Los tres primeros se han reunido en un solo volumen, *La ola que regresa*, bajo el sello del Fondo de Cultura Económica en 2006. La Embajada de Francia en México lo distinguió con el Premio Antonin Artaud en su cuarta edición (2006) por su libro de cuentos *Grieta de fatiga*.

También es narrador, ensayista y traductor. Dentro del género ensayístico se encuentran *La enfermedad y el viaje* (UAM, 1984) y *Los pastores sin ovejas* (CONACULTA/El equilibrista, 1995). De narrativa tenemos: *Gerardo y la cama* (CIDCLI/Limusa, 1986), *La lenta furia* (Vuelta, 1989), *Cuando las panteras no eran negras* (Siruela, 1996), *La vida ordenada* (Tusquets, 2000), *Grieta de fatiga* (Tusquets, 2006), *Madres y perros* (Sexto Piso, 2016). Algunos otros libros de difícil clasificación son: *Caja de herramientas* (FCE, 1989), *También Berlín se olvida* (Tusquets, 2004) y *El idioma materno* (Sexto Piso, 2014). Ha traducido la poesía completa de Eugenio Montale (que publicará Círculo de Lectores en España) y el *Amianta* de Torcuato Tasso (UNAM, 2001).

De esta vasta producción he tomado sólo los libros de poemas más representativos. El corpus ha quedado conformado por los siguientes poemarios: *Lotes baldíos*, *De lunes todo el año* y *Alguien de lava*, reunidos en el volumen *La ola que regresa* (2006), de Fabio Morábito, *Pavese* (2008, Ediciones del Dock), *Kodak* (2008, Ediciones del Dock) y *El secreto de Rembrandt* (1998, Llanto de Mudo Ediciones), de María Teresa Andruetto. Cuando ha sido necesario, también he acudido a la obra narrativa o ensayística de estos autores.

El recorrido de este estudio se despliega en cinco capítulos. Comienza con la narración de las distintas estrategias de acercamiento al problema de investigación. Se muestra que la lentitud es un fenómeno capaz de generar no sólo efectos de sentido sino sobre todo *afectos*. Dicha

dimensión afectiva del discurso sólo recientemente se ha abordado de manera sistemática, al menos, en lo que respecta a la semiótica. Ésta es deudora de otras disciplinas que le antecedieron y, en cierta medida, le ofrecieron una plataforma que ha sido poco reconocida, a saber: la retórica y la estilística. Disciplinas que, por su larga data, tuvieron el privilegio de ser las primeras en plantear el problema de la afectividad, aunque lo hicieron *en* y *con* otros términos. Por tal razón, en este capítulo titulado “Avatares o cómo se construyó el problema”, se definen las principales perspectivas teóricas que permiten abordar el problema de la capacidad afectiva de los textos: la retórica, la estilística española y la semiótica de corte tensivo. Las tres en conjunto ofrecen herramientas metodológicas para el análisis textual. Previamente se hace un ejercicio de problematización de dichas posturas teóricas con el ánimo de encontrar su naturaleza complementaria.

En el estudio de la obra poética de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto, se han encontrado diversos tópicos en común. Uno de ellos, el más fuerte, es el sentimiento de extranjería que nace a partir de una experiencia primordial: la experiencia de migración, entendida ésta como el traslado de un lugar geográfico, que suponemos un lugar de origen, a otro.

Estos desplazamientos pueden no ser exclusivamente espaciales, también pueden darse en el tiempo, incluso involucrar la lengua, como sucede de manera ejemplar con la poesía de Gloria Gervitz,<sup>3</sup> de la cual me sirvo para establecer un contrapunto con la de Morábito y Andruetto. La experiencia de migración también marca profundamente la obra de éstos. Y desde esa profundidad modela y modula tanto la voz como la mirada, de tal suerte que ella es una suerte de matriz generadora de su escritura, un soplo o un impulso poético. Por ello en el segundo capítulo, “La experiencia de migración: una matriz generadora”, se exploran las briznas que nacen de ese núcleo

---

<sup>3</sup> He dedicado dos estudios a la obra de esta poeta mexicana, *Las voces del cuerpo en la poesía de Gloria Gervitz* (tesis de licenciatura) y *La construcción de la página en Migraciones de Gloria Gervitz* (tesis de maestría). En ambos señalé la importancia de la experiencia de migración. En este sentido, el presente trabajo continúa una línea de investigación gestada tiempo atrás, pero poniendo énfasis en otros aspectos de la significación.

y con las cuales se forma la urdimbre poética, tales como el viaje, la narración, la memoria, la identidad, la lengua, el encuentro con el sí mismo y con el otro, la mirada.

Siendo la experiencia de migración el núcleo primordial, la cuestión de la mirada ocupará la escena de manera protagónica. La migración tiene implicaciones de orden ético en la medida en que el cambio arrastra o conduce al encuentro con lo nuevo, con lo diferente y exige entonces del sujeto un ejercicio del mirar. También tiene un sentido estésico (sensible) que casi siempre deviene estético, por cuanto ese encuentro con lo otro parte de una experiencia sensible que dependiendo de su carga de intensidad podrá devenir estética, es decir, como una experiencia de gozo y asombro.

Cuando postulo que en la obra de estos autores se configura la lentitud como una poética, estoy diciendo de manera implícita que, además de una forma de hacer y ser en el mundo, ellos nos proponen un modo particular de *mirar* ese mundo, lo que se ve reflejado en su quehacer escritural. Por ello en el capítulo “Modos de la visión”, se describen los regímenes del mirar que aparecen en la obra de Fabio Morábito y de María Teresa Andruetto.

Previamente se hace una dilucidación de los conceptos mirar y ver. Se exploran sus particularidades, sus semejanzas y diferencias, con la finalidad de advertir los tipos de mirada propios de cada autor. Asimismo, se hace énfasis en la dimensión ética y estética de la mirada. Hay que agregar que de los modos de la visión derivarán las formas de organizar el espacio y el tiempo, dimensiones sin las cuales ninguna experiencia humana es comprensible, las cuales se analizan en el siguiente capítulo.

En “Formas del espacio y del tiempo”, se identifican y describen los lugares que el universo poético de Fabio Morábito así como las formas del tiempo que prevalecen en María Teresa Andruetto. Se advierte que ambos tipos de formas favorecen la declinación del tiempo. Esta descripción servirá de base para el último capítulo, donde se tratarán las derivas de la afección.

Analizar las formas de la enunciación será el propósito del capítulo cinco, “Modulaciones de la voz y derivas de la afección”. Se consideran los aspectos métricos, rítmicos y semánticos, que trabajan en conjunto para crear los matices tonales. Se hace una reflexión del fenómeno del tono desde las perspectivas acústicas y semióticas. Asimismo, se evalúa la relación entre tono y tempo. Finalmente, se determinan los estados del ánimo que resultan de las variaciones tonales y temporales.

Al término de este recorrido, haré un balance a partir de los resultados obtenidos del análisis textual. Presentaré las conclusiones generales y una propuesta para clasificar el estilo semiótico del discurso literario fundando en las modulaciones de la afección.

## Capítulo 1

### Avatares o cómo se construyó el problema

¿Qué es un problema? ¿Se trata de algo que la mirada encuentra cuando se posa sobre las cosas del mundo? ¿O es el resultado de los afanes propios del pensamiento? ¿Cuándo decimos o decidimos que estamos frente a un problema? ¿Podemos considerarlo como una pregunta nacida de la ignorancia?

En el terreno de la ciencia, definir el problema es la primera tarea del investigador, tarea que le exige rigor y coherencia, pues de ellos dependen las posibilidades de solución. Todo interrogante demanda una respuesta que sea congruente. El camino de la congruencia no siempre es recto. A veces invita a recorrer la sinuosidad de sus veredas. A continuación narraré la trayectoria que he seguido para el planteamiento de la tesis.

#### *1.1. La lentitud como virtud*

Ciudades que no duermen. Hervideros de sonido y color. Luces que tiemblan sin descanso. Enjambres multitudinarios de hombres prestos a inundar las calles día tras día. Nada parece estar quieto en las grandes urbes. El pavimento vibra con el diario trajinar de sus habitantes. Incontables masas humanas vueltas esclavas del reloj y la ansiedad. La supremacía de la inmediatez, comida rápida, modas que envejecen prematuramente, migraciones sin interrupción, *zapping* ontológico. Son los *tiempos modernos*. La implacable maquinaria del mundo echada a andar, ignorante del reposo. Inmersos en este paisaje que no se deja asir, ¿quién osaría hablar de lentitud? Y sin embargo, ¿quién no precisa hacerlo?

Especialmente, la sociología se ha encargado de hacer esta radiografía del mundo contemporáneo. Zygmunt Bauman fue quien acuñó un concepto que describe a cabalidad la sociedad actual: *vida líquida*. Vida que transcurre en una sociedad igualmente líquida. La comparación no podía ser más acertada. Una vida líquida es aquella que ha perdido toda solidez que la ancle en un espacio y en un tiempo, es un flujo que se transforma vertiginosamente, que obliga al sujeto a mutar continuamente de identidad, con lo que corre el riesgo de perderse en una especie de carrera contra el tiempo. En esta lucha del sujeto por seguir el ritmo de esas transformaciones, el consumo desmedido juega un papel indiscutible. Así lo señala el autor:

En una sociedad moderna líquida, la industria de eliminación de residuos pasa a ocupar los puestos de mando de la economía de la vida líquida. La supervivencia de dicha sociedad y el bienestar de sus miembros dependen de la rapidez con la que los productos quedan relegados a meros desperdicios y de la velocidad y la eficiencia con la que éstos se eliminan. En esa sociedad, nada puede declararse exento de la norma universal de la “desechabilidad” y nada puede permitirse perdurar más de lo debido. La perseverancia, la pegajosidad y la viscosidad de las cosas (tanto de las animadas como de las inanimadas) constituyen el más siniestro y letal de los peligros, y son fuente de los miedos más aterradores y blanco de los más violentos ataques (11).

Los términos “la perseverancia, la pegajosidad y la viscosidad de las cosas”, empleados para denominar al “más siniestro y letal de los peligros”, resultan interesantes, porque son expresiones que rescatan una parte de la etimología del vocablo *lento*. Corominas indica que hacia mediados del siglo XV se empleaba la palabra latina “*lĕntus*”, por ejemplo en la expresión “fuego lento”, y señala que se relacionaba con otras acepciones, como “flexible”, “viscoso”, “duradero” (358). Por su parte, Guido Gómez de Silva señala que el origen de la palabra es indoeuropeo, proviene de *lento-*, y significa “flexible” (413). Las dicotomías que pueden extraerse de la descripción de Bauman son: rapidez *versus* lentitud o liquidez *versus* solidez, o bien, efímero/desechable *versus* duradero.

En este cuadro de relaciones queda claro que la rapidez es el valor positivo y la lentitud el valor negativo. El mismo Bauman lo confirma: “La velocidad y no la duración es lo que importa”

(17), y agrega: “El éxito y el fracaso en la búsqueda de la singularidad depende de la velocidad de los corredores, de la agilidad a la hora de librarse sin demora de cosas que han quedado relegadas de la primera división” (38).

Sin embargo, este esquema de vida no es sobrellevado de la misma manera por todos. Mientras sólo una reducida élite, que detenta el poder global, se beneficia de este modo de vida, una inmensa mayoría no sólo queda relegada de éste sino que padece sus efectos adversos, pues ¿quién podría “reinventarse” al ritmo acelerado de la moda? ¿Quién podría mutar a esa velocidad con el costo económico que ello implica? Se advierte entonces un peligro en ese estilo de vida que exalta una “destrucción creativa” de la personalidad: ese peligro consiste en la destrucción de otras formas de vida, incompatibles con su ritmo y, peor aún, en la propia autodestrucción de quienes practican esa forma de vida acelerada. “La fluidez y la elegancia” con que se asocia la vida líquida, se vinculan con la idea de libertad de elección, que sólo unos cuantos pueden ejercer. Así que al resto sólo le toca padecer esa continua insatisfacción pues, como apunta Bauman, la vida líquida “se alimenta de la insatisfacción del yo *consigo* mismo” (21).

Otro de los “efectos colaterales” de un estilo de vida regido por la rapidez, atañe directamente a nuestra vivencia del tiempo. En su libro *Elogio de la lentitud*, Carl Honoré refiere que, desde 1982, un médico llamado Larry Dosse utilizaba la expresión *enfermedad del tiempo* para referirse al sentimiento de que “el tiempo se aleja, no lo hay en suficiente cantidad, y debes pedalear cada vez más rápido para mantenerte a su ritmo” (Dosse L. citado por Honoré 13). Se trata de un sentimiento cada vez más frecuente entre la población económicamente activa de muy distintas latitudes y de diversos estratos sociales.

Este régimen de aceleración, que promueve la rapidez como valor supremo, surge en la Revolución Industrial. Con la modernidad tecnológica fue posible incrementar la producción y reducir a la vez el tiempo. En este sentido, la sentencia de Benjamin Franklin, “Time is money” adquiere una dimensión insospechada. La película *Tiempos modernos* de Chaplin es un buen

ejemplo sobre los efectos nocivos de la producción en serie. El ritmo dictado por la eficiencia fabril y febril es capaz de trastornar al sujeto.

Quizá el personaje de este filme padecía lo que ahora se conoce como el Síndrome de Burnout, el cual se produce cuando una persona ha estado sometida al estrés por un tiempo tan prolongado que termina por “quemarse” física y emocionalmente. Este padecimiento es muy frecuente en los ambientes laborales que implican trato con personas. Uno de sus detonadores más comunes es la sobrecarga de trabajo:

el factor desencadenante es una carga excesiva de trabajo en un tiempo insuficiente para ser realizado. Sobrecarga laboral y presión del tiempo para realizarla son los factores comunes y consistentemente relacionados con la aparición del síndrome de *Burnout*, particularmente con la aparición del agotamiento emocional (*exhaustion*) (Graue Wiechers, Álvarez Cordero y Sánchez Mendiola s/p).

En resumen, esta panorámica del mundo actual que nos da la sociología —y el arte también— muestra que está determinado por el régimen de la aceleración. El valor positivo es la rapidez y, en consecuencia, se estigmatiza la lentitud como un valor negativo. No obstante, ¿podría pensarse en una inversión de valores? ¿La lentitud podría llegar a considerarse un valor positivo? ¿Habría prácticas sociales que pudieran mostrar esta inversión de valores? ¿Cómo podría la lentitud constituir un valor positivo y bajo qué paradigma?

En el ámbito de las prácticas sociales, la lentitud es considerada, en primer lugar, como una categoría para calificar la velocidad con que se ejecuta un movimiento o una acción. Así, se dice que una persona tiene un paso lento o que la circulación de los automóviles avanza lentamente.

¿Pero habría alguna dimensión más allá de lo temporal, por ejemplo, una dimensión ética, de la lentitud? Al respecto, el antiguo y célebre adagio *festina lente* es revelador. Esta sentencia —atribuida al primer emperador de Roma, Cayo Julio César Octavio Augusto (Suetonio 162) y más tarde empleada por célebres estrategas como Napoleón Bonaparte, quien solía decir a sus tropas “despacio, que tengo prisa”— es de sumo interés porque plantea una paradoja. ¿Apresurarse

con lentitud? ¿Cómo puede entenderse una afirmación de ese tipo? La modalización que opera el adverbio *lentamente* sobre la acción expresada en el verbo *apresúrate* crea un aparente contrasentido. Sin embargo, no hay que perder de vista que no se trata tanto de una oposición simple entre rapidez y lentitud, sino que una categoría, esta última, sobredetermina a la otra puesto que se plantea que el apresuramiento se haga con lentitud. Esto hace prevalecer la lentitud y no la rapidez implicada en el verbo *apresúrate*.

En este nudo precisamente debe disolverse la contradicción. Para ello hay que entender que están en copresencia dos dimensiones distintas, que no se trata sólo de un asunto de velocidad, de temporalidad. El término modalizante, la lentitud, hay que entenderlo no en una dimensión temporal sino en una dimensión ética. Este *lentamente* significa actuar con prudencia, con moderación. Esto permite pasar de un registro temporal a uno ético. De ahí que sea posible considerar la lentitud como una virtud. He ahí el sentido de la fábula clásica *La liebre y la tortuga*.

En la poesía de Fabio Morábito, sucede algo semejante. En ella se encuentran ciertas formas del afecto que pueden considerarse virtudes, por ejemplo, la templanza. El poema “Corteza” ilustra lo expresado. En él se cuenta que un niño gustaba de desprender la corteza de los árboles, lo que significaba provocarle heridas y ofenderlo. La voz que habla en este poema dice que le gustaba sentir en los dedos “la rectitud del árbol”, el cual era “indiferente a mis mordiscos, / capaz de sostenerse / sin corteza, / capaz de reponerse / de cualquier ofensa” (La ola que regresa 80).

La principal crítica que puede hacerse a este planteamiento es que, efectivamente, no en todos los casos la lentitud aparece como una virtud.<sup>4</sup> Y es cierto, la multiplicidad de las actividades humanas es tan heterogénea que sería un despropósito querer homogeneizarlas o encasillarlas en

---

<sup>4</sup> La propuesta de considerar la lentitud como una virtud fue sometida a debate en uno de uno de los módulos del Seminario de Estudios de la Significación que propuse y dirigí en el año 2011. Posteriormente, habiendo rescatado algunos señalamientos hechos por los asistentes del seminario, plasmé una versión corregida y aumentada en el artículo “De la lentitud”, publicado en el número 26 de la revista *Tópicos del seminario*. Los números 26 y 27 fueron coordinados por Luisa Ruiz Moreno y por mí; el título de ambos volúmenes es “Formas de la lentitud”.

un esquema rítmico monótono. Hay ejemplos de la vida cotidiana que lo constatan. ¿Quién no prefiere una atención inmediata mientras hace una fila de espera, por ejemplo, para una cita médica? No obstante, todo paciente agradecería una auscultación mucho más detenida, lenta, pormenorizada, que no se reduzca al llenado a máquina de un expediente. Otro caso donde es indudable que la lentitud no se muestra como virtud es en el llamado “tortuguismo”, fenómeno muy común en los ambientes burocráticos y que inevitablemente termina por evocar el universo kafkiano de novelas como *El proceso* o *El castillo*. Abordar la lentitud, entonces, desde las prácticas sociales presenta un sinfín de escollos, dada la gama innumerable de actividades que exige cada una y que determina un ritmo y una velocidad particulares a cada caso.

Sin embargo, aun esos ejemplos en que la lentitud tiene una valoración negativa, arrojan luz sobre ella al revelar su naturaleza relativa: cuando la lentitud toca su extremo, es decir, su exceso, corre el riesgo de convertirse en una pasión, como la desidia o la pereza. O bien puede constituir simplemente un defecto, una deficiencia, una torpeza ya sea física o mental. Esto no hace sino revelar la lentitud como una magnitud tensiva, de tal suerte que más que pensar en términos de oposición, esto es rapidez *versus* lentitud, habría que imaginar un tercer elemento, un eje que articule la rapidez y la lentitud. En otras palabras, habría que considerar que la rapidez y la lentitud son gradientes, modulaciones, extremos, si se quiere, de una línea.

Ese tercer término tendría que ser la velocidad. Aunque, cuando se exponga el marco teórico, se verá que la perspectiva semiótica ha dado un paso más allá al introducir otras categorías, que no atañen exclusivamente a la velocidad, como la intensidad y la tonicidad.

## 1.2 La lentitud como aroma

Dada la heterogeneidad de las prácticas sociales, se hace más factible explorar las prácticas discursivas. La obra poética de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto permite un acercamiento al problema. En la obra de ambos escritores se advierten ciertas características compartidas: una respiración pausada, una mirada profundamente contemplativa, una economía de la expresión que rehúye toda grandilocuencia, una modulación medida de la voz cuya tendencia principal apunta hacia el tono bajo, así como la recurrencia al detalle y las vicisitudes de la vida cotidiana.

Lo interesante es que ninguno de los dos autores escribe *de* la lentitud. Ésta no constituye un tema, en estricto sentido, ni en su poesía ni en su narrativa;<sup>5</sup> no obstante, un *halo de lentitud* se percibe en su obra poética. ¿De dónde proviene, pues, esta impresión?

Si la lentitud no es un tema, pero sí *algo* susceptible de ser percibido, no queda más que suponer que se trata entonces de un *efecto* de sentido. Por *efecto* se entiende el resultado de algo que lo antecede (“aquello que sigue por virtud de una causa”). Es decir, es el resultado de un proceso, en este caso, el proceso de significación. Por eso hablo de *efecto de sentido*. Pero, a su vez, dicho efecto se vuelve causa en tanto que produce una impresión en el ánimo. Entonces toma la forma de un *afecto*.

El sentido de afecto es equivalente al de afección: impresión que algo deja en otra cosa, alterándola. Conviene recuperar la etimología de este término. Como se ha dicho, “afectar”

---

<sup>5</sup> Fabio Morábito tiene un volumen de cuentos titulado *La lenta furia* (1989, Vuelta); sin embargo, ninguno de los nueve cuentos que lo componen lleva el mismo título y tampoco aborda la lentitud como tema en sí. No obstante, ella está sugerida a lo largo del libro, pero no desde el punto de vista de la velocidad, sino precisamente desde su dimensión tensiva. Basta reparar en el título mismo. El sustantivo *furia* remite a un estado altamente pasional, es decir, de gran intensidad. Pero este sustantivo se ve atenuado con el adjetivo calificativo *lenta*. Y, en efecto, en los cuentos, los personajes tienen vivencias de gran exaltación pero que siempre terminan por ser atenuadas. Esto es, la intensidad declina o decrece. Por ejemplo, en el relato “El huidor” se cuenta la fuga permanente de un hombre, quien ni en época de lluvia dejaba de echar a andar; no obstante su “ardor menguaba un poco” hasta que terminó por apagarse “como un fuego” (Morábito, *La lenta furia* 55-56). En otro cuento de ese volumen también, la lentitud se hace presente como una suerte de virtud figurativizada en la perfección del trabajo. Es el caso de los Vetriccioli, una antiquísima y numerosa familia de traductores que pasan toda su vida en busca del “adjetivo *justo* y del giro más *sobrio*”, “Todos los sectores [de la casa donde vivían y trabajaban los Vetriccioli] se *consumían* en la misma *fiebre* de *perfección*” (Morábito, *La lenta furia* 28). Las palabras destacadas en cursivas implican una atenuación de la intensidad en mayor o menor medida. Y la atenuación, como he dicho anteriormente es el rasgo principal de la lentitud. Por eso, desde la perspectiva de la semiótica tensiva la he definido como una declinación de la intensidad.

significa producir una transformación de un estado del ánimo en otro. Con seguridad, a esto se refería Edgar Allan Poe en su ensayo *La filosofía de la composición*, donde narra el proceso de creación de su más famoso poema, *El cuervo*. Conviene recordar aquellas reflexiones porque hacen referencia, de algún modo, al fenómeno que estudio en esta investigación. Para Poe, no se puede comenzar a escribir sin tener claro el argumento de principio a fin. La escritura será simplemente el desarrollo de una cierta intención. Esta intención tiene que ver con la producción de un *efecto*. Por ese motivo, lo más importante es decidir qué efecto se desea causar. A este designio se orientarán todos los recursos estilísticos disponibles, como la extensión, el tono, el uso de cierto ritmo, el recurso a la rima, etcétera. Así lo expone en el siguiente fragmento:

Habiendo elegido en primer lugar una novela y, luego, un efecto intenso, entro a considerar si este último podrá lograrse mejor mediante la acción o el tono, o dicho con otras palabras si será más fácil lograrlo recurriendo a incidentes o mediante un tono particular o a la inversa, o bien gracias a la particularidad tanto del incidente como del tono. Después de lo cual echaré una mirada alrededor de mí (o más bien dentro de mí) a fin de lograr aquellas combinaciones de sucesos y de tono que resulten más eficaces para la obtención del efecto (Poe, *La filosofía de la composición* 10-11).

Este punto de vista del creador alumbraba parte del problema: el halo de lentitud tendría que ser resultado de la composición, tendría que ser un efecto de sentido. A pesar de ello, aparentemente la noción *efecto de sentido* puede parecer problemática. Veamos por qué. Para Greimas y Courtés: “Situados en la instancia de la recepción, el efecto de sentido corresponde a la semiosis, acto situado en el nivel de la enunciación, y a la manifestación, que es el enunciado-discurso” (136). Siguiendo a estos autores, por semiosis se entiende “la operación productora de signos mediante la instauración de una relación de presuposición recíproca entre la forma de la expresión y la del contenido” (364). Esta reunión produce el enunciado-discurso. Por lo tanto, quizá la expresión adecuada sería *efecto del sentido*, es decir, lo que *el sentido* produce: la reunión de planos que tiene como consecuencia, como efecto, el discurso.

Pero, en este caso, el uso del término *efecto* no es para referir al texto *per se*, sino a lo que el texto produce como un excedente de sentido o, mejor dicho, para aludir a un sentido

suplementario, tal como el tono, por ejemplo, es un elemento suprasegmental de la lengua oral.

Sin embargo, la denominación “efecto de sentido” no es errónea, si se piensa en que “La condición mínima para que una materia cualquiera produzca un efecto de sentido identificable es, entonces, que esté sometida a lo que llamaremos [...] una *intencionalidad*” (Fontanille, *Semiótica del discurso* 23-24). De esta manera, suena sensato plantear la lentitud como un efecto de sentido en la medida en que se supone que la materia verbal ha sido moldeada bajo una cierta intencionalidad, con miras a producir ciertos efectos/afectos.

Este tipo de “sentido” que se deja *sentir* es suplementario porque no se trata exclusivamente de lo que las palabras dicen sino de lo que de ellas se desprende por el modo de decirlas. Tal sentido es una especie de aura, atmósfera o aroma. Este *aroma* tiene una calidad sensible, lo que le confiere una capacidad afectiva, que conduce a estados del ánimo.

En este orden de ideas, no es difícil asociar este halo de lentitud con la noción de *aroma*, puesto que se aproxima en gran medida a la descripción del fenómeno que me interesa. El término *aroma* aparece por primera vez en *Semiótica de las pasiones*:

Las pasiones aparecen en el discurso como portadoras de efectos de sentido muy peculiares; despiden un aroma equívoco, difícil de determinar. La interpretación que la semiótica ha retenido es que ese aroma específico emana de la organización discursiva de las estructuras modales [...] se podría decir que este efecto de sentido proviene de una cierta combinación molecular: al no ser propiedad de ninguna molécula en particular, es el resultado de su disposición de conjunto (Greimas y Fontanille 21).

Los autores agregan más adelante:

captar globalmente los efectos de sentido como un ‘aroma’ de los dispositivos semionarrativos puestos en discurso es, en cierto modo, reconocer que las pasiones no son propiedades exclusivas de los sujetos (o del sujeto), sino propiedades del discurso entero, y que emanan de las estructuras discursivas como consecuencia de un “estilo semiótico” (21).

De este modo, es posible considerar la lentitud como una suerte de aroma que despiden los

textos. Esta formulación cobra coherencia al pensar en que la dimensión sonora de la poesía suele actuar como un elemento sensible de difícil aprehensión pero con gran fuerza afectiva, precisamente como actúa un aroma. El sonido tiene la capacidad de suscitar impresiones sensoriales que pueden transformarse en estados del ánimo. Esto querría decir que la dimensión afectiva de los textos, no por ser difícil de aprehender, carece de algún principio de organización discursiva particular. Esto indica que debe haber un dispositivo estructural del que depende el efecto de lentitud.

El posible inconveniente con el uso del término *aroma* es que quizá resulta demasiado metafórico. Aunque no se debería desestimar la utilidad de la metáfora para nombrar hechos de difícil aprehensión. Este tipo de fenómenos del orden de lo sensible se ha vuelto objeto de estudio, desde hace relativamente poco tiempo, por parte de la semiótica, razón por la cual el metalenguaje todavía no está establecido plenamente. De ahí el valor de la propuesta del semiotista francés Claude Zilberberg, quien además de explorar a profundidad el tema, teoriza sobre la dimensión sensible del discurso. Expondré parte de su pensamiento en el apartado “Perspectivas teóricas”, al final de este capítulo.

Todo apunta a que no es menos difícil la aprehensión de este *sentido sensible* para el poeta. Según Valéry, el poeta, “sin saberlo, se mueve en un orden de relaciones y de transformaciones *posibles*, de las que no percibe o no persigue más que los efectos momentáneos y particulares que tienen importancia en determinado estado de su operación interior” (37). Valéry también advierte acerca de la dificultad de abordar de manera analítica este tipo de fenómenos: “concedo que es menos abstracto, más fácil, más ‘humano’, más ‘vivo’, desarrollar consideraciones sobre las ‘fuentes’, las ‘influencias’, la ‘psicología’, los ‘medios’ y las ‘inspiraciones’ poéticas que consagrarse a los problemas orgánicos de la expresión y de sus efectos”. Y agrega: “La poesía se forma o se comunica en el abandono más puro o en la espera más profunda: si se toma por objeto de estudio es ahí donde hay que mirar: en el ser, y muy poco en sus alrededores” (Valéry 38).

Como puede apreciarse, la perspectiva adoptada pretende hacer ver la “emergencia del

sentido a partir de lo sensible” (Fontanille, *Semiótica del discurso* 38-39).

### 1.3 La lentitud como poética

Si la noción de *aroma* puede parecer demasiado metafórica (aun cuando, en todo caso, es una metáfora acertada) y el concepto *efecto de sentido* puede ser problemático, ¿habría algún otro término más adecuado? El de *estética*, presenta aún mayores problemas. Otra posibilidad es el término *poética*. Ésta se define como “el conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor”, según el Diccionario de la RAE. En su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Ducrot y Todorov señalan que existen tres acepciones del término poética: “1) *toda teoría interna de la literatura*; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: ‘la poética de Hugo’; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio” (98). La segunda acepción es la que tomo.

El término *poética* refiere una manera de concebir el hacer poético. En otras palabras, una poética plantea un modo particular de modular la materia verbal (elección de posibilidades literarias o estilísticas) a partir de la experiencia sensible, modo que inclina al espíritu a una cierta disposición anímica. Asimismo, alude tanto a un modo de proceder bajo una determinada directriz (postura ética) como al resultado de este proceder, el cual provoca efectos de sentido dado que atienden a una intencionalidad. Es decir, hay una conducción del sentido con miras a suscitar estados del ánimo. Por estas razones, preferí emplear el término *poética*.

Así, la formulación última de mi hipótesis de trabajo se enuncia de la siguiente manera: *En la obra de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto se expresa una poética de la lentitud.*

Después de todos estos avatares, que sobrepasan una simple búsqueda del “término adecuado”, puesto que han exigido una exploración teórica del tema, así como una serie de ajustes que revelan la complejidad de la experiencia sensible, establezco las siguientes preguntas de investigación, a las que daré respuesta: ¿Cómo se constituye esa poética de la lentitud en Andruetto y Morábito?, ¿cómo y con qué recursos se modula la voz de tal manera que se crea una atmósfera de lentitud?, ¿qué proceso de significación da lugar a la lentitud? Asimismo me interesará responder: ¿Qué otros efectos derivan de esa manipulación del *tempo* que declina hacia la lentitud, es decir, hacia qué estados del ánimo conduce una determinada manera de modular la voz, pues cualquier variación del *tempo* implica una variación de la intensidad?, ¿por qué se opta por la declinación del *tempo*?, ¿es la lentitud además de una estética una ética? Finalmente me pregunto: ¿Puede plantearse la lentitud como un estilo semiótico, entendido como una manera de sentir y una manera de hacer, en los términos establecidos por Zilberberg?

#### 1.4 Perspectivas teóricas

En esta investigación parto del supuesto de que la lentitud es un *efecto de sentido*, en la medida en que adviene como un *afecto*, una suerte de excedente de sentido que los textos desprenden formando una particular atmósfera que inclina o dispone al espíritu en una cierta dirección. Dicho de manera más precisa, mi interés está en explicar cómo surge el efecto-afecto de sentido llamado *lentitud*, a partir de lo sensible, el cual termina por convertirse en una poética: un modo particular de configurar el sentido.

En su ensayo “Cuestiones de poesía”, Paul Valéry lamenta que, en su época, a pesar de la multiplicidad de estudios, muchos de ellos de gran erudición, no hubiera investigaciones que llegaran a un conocimiento más profundo de lo poético, un conocimiento que debería internarse

en lo que nosotros podemos llamar *forma*, entendida ésta como una estructura significativa, como una red de relaciones. Valéry parece concebirla en un sentido semejante:

El poeta, sin saberlo, se mueve en un orden de relaciones y de transformaciones *posibles*, de las que no percibe o no persigue más que los efectos momentáneos y particulares que tienen importancia en determinado estado de su operación interior.

Admito que las investigaciones de esta clase son terriblemente difíciles y que su utilidad sólo puede manifestarse a pocos espíritus; y concedo que es menos abstracto, más fácil, más “humano”, más “vivo”, desarrollar consideraciones sobre las “fuentes”, las “influencias”, la “psicología”, los “medios” y las “inspiraciones poéticas” que consagrarse a los problemas orgánicos de la expresión y de sus efectos (37).

Exactamente ése es el ámbito en el que deseo indagar: el de los *problemas orgánicos de la expresión*, así como el de sus *efectos*, pues parto del supuesto de que la lentitud es un efecto-afecto resultado de una particular organización de la forma —forma en sentido amplio— que abarcaría tanto la forma de la expresión (asimilable al significante) como a la forma del contenido (asimilable al significado).

Como se sabe, en música el *tempo* es un componente de la expresión musical y se refiere a la velocidad con que se ejecuta una obra. Claude Zilberberg toma en préstamo este término para denominar una de las dos subdimensiones de la intensidad; la otra subdimensión es la *tonicidad*. Desde su propuesta teórica, la lentitud se define como una declinación de la intensidad y, en consecuencia, se trata de una declinación tanto del tempo como de la tonicidad.

Por intensidad se entiende lo sensible, los estados del ánimo, por ello corresponde a la afectividad. La contraparte de la intensidad es la extensidad, que se refiere a los estados de cosas, a lo inteligible. La extensidad se compone, a su vez, de dos subdimensiones: espacio y tiempo. Extensidad e intensidad conforman lo que se denomina el espacio fórico-tensivo o simplemente tensividad.

La tensividad es una de las “propiedades fundamentales de ese espacio interior que hemos reconocido y definido como el vertimiento del mundo natural en el sujeto con vistas a la constitución del mundo propio de la existencia semiótica” (Greimas y Fontanille 17). Se trata de un espacio imaginario que reúne la intensidad y la extensidad. Dicho espacio tensivo se denomina así porque recibe las magnitudes o sensaciones que ingresan al campo de percepción del sujeto. Las sensaciones, al ingresar en el espacio tensivo, son articuladas bajo las categorías de intensidad y extensidad. Uno de los factores que regula la intensidad de las sensaciones es precisamente el tiempo. Una explicación más detallada de la perspectiva semiótica, en su vertiente tensiva, la daré más adelante, en este mismo capítulo. Sintetizo estos conceptos de la siguiente manera:

Figura 1 Esquema Tensividad<sup>6</sup>



Distintas disciplinas han abordado este problema de la afectividad en el discurso, problema en el que se inscriben el tiempo, en lo general, y la lentitud, en lo particular. De manera especial la semiótica tensiva funciona como la principal lente a través de la cual observo la cuestión de la lentitud. Pero esta semiótica, impulsada principalmente por Claude Zilberberg, se gestó en el seno

---

<sup>6</sup> En esta representación gráfica, he agregado algunos conceptos para completar el esquema presentado por Claude Zilberberg en *Breviario de semiótica tensiva*.

de la semiótica general y encuentra apoyos en la retórica y en la estilística. En cuanto a esta última, existe una variedad de corrientes provenientes de diversas regiones del mundo, que han sido registradas y descritas por algunos autores como Alicia Yllera en su libro *Estilística, poética y semiótica literaria* o como José María Paz Gago en el volumen *La estilística*. De las distintas vertientes que existen, he optado por la estilística española representada a través de Dámaso Alonso y Amado Alonso porque, haciendo una revisión de sus postulados, he encontrado una afinidad con mi propio proyecto. Estos autores, además de trabajar con las obras literarias, tienen en su núcleo de preocupaciones a la afectividad. No obstante, esta estilística española no surgió al margen de las otras corrientes, sino que estuvo al tanto de ellas, principalmente de la estilística idealista de Leo Spitzer y Karl Vossler, quienes fueron hispanistas reconocidos.

A continuación mostraré que las tres disciplinas que conforman mi marco teórico tienen un interés común por la afectividad. La primera en aparecer fue la retórica, la estilística sería su heredera, así que comenzaré con ellas y posteriormente hablaré de la semiótica.

#### *1.4.1 La retórica*

De antiquísima trayectoria, la retórica es reconocida por Greimas y Courtés como una “especie de teoría pre-científica del discurso” (341) que no ha carecido de interés para la semiótica misma, pues representa una de las primeras reflexiones y estudios sistemáticos sobre el lenguaje, al menos para Occidente (Ducrot y Todorov). La definición más difundida de retórica es la de *arte del bien hablar*. Este “bien hablar” significa más que una forma correcta y elegante de hablar, una forma fina y estratégicamente construida para persuadir. El discurso retórico tiene como finalidad última causar un efecto en la audiencia. Lo guía un sentido pragmático o performativo.

Hay que recordar que la retórica surgió en el corazón de una sociedad en la que la palabra hablada tenía un alto valor, pues era el instrumento con el cual se participaba en la vida pública. En el marco del sistema democrático de ese entonces, el uso de la palabra era una exigencia del ciudadano, pero sobre todo, del político, quien debía dominar por fuerza la técnica retórica. Por eso esta disciplina es considerada por López Eire como “hija de la democracia y el derecho” (citado por Beristáin 428). Fue tal el grado de refinamiento que debió alcanzar dicha técnica que se convirtió en todo un arte. Por ello, con seguridad, pronto se acudió a una analogía: había que modelar el discurso tal como el gimnasta modelaba su cuerpo. De esta manera, la retórica sería también el arte de hacer figuras, como lo sostiene Raúl Dorra en *La retórica como arte de la mirada*.

Interesado en la relación cuerpo-discurso que subyace en la idea de que la retórica es el arte de modelar discursos como cuerpos que se ofrecerán al espectáculo a fin de causar una impresión en el auditorio-espectador, Dorra observa que si uno de los elementos centrales de la retórica es el uso de las figuras se debe a que con ella se “pensó que por virtud de un adecuado uso de las figuras es como un discurso se convierte en obra de arte” (*La retórica como arte de la mirada* 28).

Quizá por esa razón, siglos más tarde y de manera progresiva, la retórica iría sufriendo una gradual reducción. De las cinco partes que la conformaban —*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio o pronuntiatio*—, sólo la *elocutio* fue objeto de estudio. Según Ducrot y Todorov, las primeras en desaparecer fueron la *memoria* y la *pronuntiatio*, pues el sistema social se había transformado y el papel de la palabra hablada había sido desplazado. Posteriormente desaparecieron la *inventio* y la *dispositio*; así, “la retórica se reduce a la *elocutio* o arte del estilo” (93), la cual, a su vez, se restringe al estudio de las figuras, cuyo ámbito predilecto ha sido la literatura. De ahí que sea de interés para mi propósito acudir a la disciplina retórica, toda vez que una buena parte de sus investigaciones se ha destinado a las formas literarias.

Después de este aparente olvido, en el seno de la lingüística ha emergido en las últimas décadas un nuevo interés por la retórica. Por ejemplo, para la teoría de los actos de habla es de primer orden indagar sobre los efectos que puede tener la locución en el receptor. Según Helena Beristáin, aquí la retórica adquiere la forma de una lingüística pragmática. Asimismo, está el caso del Grupo  $\mu$ , que ha querido constituir una retórica general a partir de la *elocutio*, considerada como un componente estilístico (Greimas y Courtés 342). Ahora “los problemas que constituyen el objeto de la retórica son replanteados en una perspectiva diferente por la estilística, el análisis del discurso y la lingüística” (Ducrot y Todorov 93).

#### 1.4.2 La estilística

Para Ducrot y Todorov, la heredera de la retórica es la estilística. Estos autores ubican la aparición de esta disciplina a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque se ha querido ver en la obra *De ratione dicendi* (1532), de Juan Luis Vives, una “primera estilística moderna” (Beristáin 434), dado que trata de la fisionomía del estilo.

Es difícil dar una definición única de estilística, porque encontramos diversas perspectivas teóricas referidas a la literatura o la obra literaria que adoptan este nombre. Alicia Yllera señala algunas de las principales formulaciones de esta disciplina: estilística gramatical, estilística de la lengua, estilística descriptiva, estilística histórica e individual y estilística estructural o funcional. Por su parte, José María Paz Gago refiere las siguientes estilísticas: preestructural, idealista, generativista y semioestilística.<sup>7</sup> No es mi propósito reseñar todas ellas sino detenerme sólo en aquellas propuestas cercanas a mi proyecto.

---

<sup>7</sup> Es importante aclarar que mi interés no está en “fusionar” la estilística y la semiótica, esto es, proponer una semioestilística como sí lo hace Georges Molinié. No sigo a este autor porque para él la estilística pretende explicar

Dado el nombre de *estilística*, es fácil pensar que su objeto de estudio es el estilo. Por eso Ducrot y Todorov proponen rastrear esta noción para hallar el origen de la estilística. *Estilo* es un término tomado del latín ‘*stilus*’ que aparece alrededor del segundo cuarto del siglo XV para designar metonímicamente una *manera o arte de escribir*, pues el *stilus* es una herramienta de la escritura: el punzón (Corominas 256).

Así como la retórica, la estilística ha tenido su historia. Hacia el siglo XVIII la estilística designa “conjuntos de indicaciones prácticas sobre los medios para escribir bien, con frecuencia sustentados por ejemplos tomados de las obras clásicas” (Ducrot y Todorov 94). Estos conjuntos tienen un sentido preceptivo, como en un primer momento lo tuvo la retórica. En esta época la estilística se plantea como una reflexión sobre el estilo, lo que supone una reflexión no tanto sobre el bien hablar como sobre el bien escribir. Un ejemplo de esto es el discurso de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, a propósito del estilo, pronunciado con motivo de su ingreso a la Academia Francesa en 1753.

Conviene detenerse un momento en ese discurso de Leclerc porque su reflexión en torno al estilo ejemplifica de algún modo el problema que abordo en esta investigación. En primer lugar, el conde de Buffon asocia el estilo con la elocuencia y hace una distinción entre, por un lado, una elocuencia “pasional” y más bien improvisada pero efectista, y, por otro, una elocuencia “verdadera”, la cual:

supone el ejercicio del intelecto y la cultura del espíritu. Es muy diferente de esa facilidad natural de hablar, que denota sólo cierta disposición y es una cualidad propia de quienes a la fuerza de la pasión agregan facilidad de palabra y rapidez en la imaginación. Son hombres que sienten vivamente [...] exteriorizan con vigor su pasión de ánimo y por una impresión puramente mecánica transmiten a los demás su entusiasmo y sus afectos. Es el cuerpo que habla al cuerpo. [...] Pero para los escogidos, de pensamiento vigoroso, de gusto delicado y sentido exquisito que [...] toman poco en cuenta la entonación, los ademanes y el vano sonido de las palabras, se requieren asuntos, pensamientos, razones; es

---

la poeticidad de los textos, o dicho en sus palabras: “le caractère spécifique de *littérarité* du discours” (Molinié 2), lo cual dista mucho de mi propósito en esta investigación. Además yo acudo más la semiótica tensiva que a la semiótica estándar porque se aboca al estudio de la afectividad.

preciso saberlos presentar, matizarlos, ordenarlos; no es suficiente hacerse oír y atraer la mirada; es preciso influir en el alma e impresionar el corazón hablando al espíritu.

El estilo no es sino el orden y el movimiento que se pone en los pensamientos. Si se los enlaza estrechamente, si se los ajusta, el estilo resultará firme, vigoroso y conciso; pero, por elegantes que sean, si se los deja sucederse lentamente y no se juntan sino merced a las palabras, el estilo será difuso, flojo y lánguido (18-19).

Las afirmaciones de Leclerc, según parece, dejan ver que en gran medida la cuestión del estilo posee una dimensión tensiva. Llama la atención el tipo de términos que emplea. Por un lado, tenemos a quienes imprimen una gran fuerza, se diría una gran tonicidad, a su discurso. El ingenio con que modelan sus frases crea el efecto de rapidez y por ello sus discursos son altamente afectivos, pues es el cuerpo hablando al cuerpo. Por otro lado, están aquellos cuyo vigor no radica en la voz ni en el gesto, ni en aquellos elementos corporales, sino en lo intelectual. Estos son quienes refrenan la pasión sometiendo a examen y orden sus pensamientos. En otras palabras, se trata de discursos que al hacer declinar la intensidad (asociada a la emoción y al cuerpo) exaltan la extensidad, es decir, la inteligibilidad (asociada a la razón y al espíritu).

En la perspectiva de Leclerc, el estilo depende, en última instancia, de lo inteligible. Es en esta dimensión donde se verá operar el tempo, pues la sucesión de las ideas no debe ser demasiado rápida pero tampoco excesivamente lenta. En otras palabras, al crecer o decrecer el tempo hará predominar la intensidad o la extensidad.

Por otra parte, tales ideas no están tan alejadas de los principios de la retórica clásica. Aunque Leclerc concede menor importancia a la *pronuntiatio*, la eficacia del discurso ya no se asienta tanto en la *actio*, como sucedía en la retórica clásica, sino en las fases previas: la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*.

No es que la retórica clásica restara importancia a las tres primeras fases de elaboración del discurso, sino que estaba convencida de que todos los esfuerzos previos debían culminar en la última fase, la *actio*, porque ahí se cumplía su objetivo. No hay que olvidar que los modos de

socialización así como los modos de organización social y política estaban sustentados en la oralidad y en la viveza de la palabra hablada. Sin embargo, ya para la época de Leclerc, la situación había cambiado: la escritura había cobrado un protagonismo tal que ya no se pensaba que un discurso se cumplía en su actuación frente a una audiencia. Los discursos serían más bien leídos. De ahí quizá la importancia concedida a las fases de elaboración y no a las de su puesta en escena.

El estilo, desde la perspectiva de Leclerc, sería la inteligencia, la medida necesaria, para enunciar ideas que estuvieran tejidas con coherencia. Lo que distingue a los escritores que tienen estilo de los que no lo tienen es que estos últimos juegan con el lenguaje pero no proponen ideas articuladas con inteligencia y buen gusto:

[quienes] se imaginan haber combinado ideas porque han combinado frases [...] carecen de estilo [...]

Para escribir bien es necesario, pues, dominar plenamente el tema; es preciso reflexionar mucho para ver con claridad el orden de sus pensamientos y formarlos en una serie [...] cuando se haya tomado la pluma será necesario conducirla sucesivamente sobre el rasgo inicial sin permitirle que se desvíe [...] En esto consiste la severidad del estilo, esto es también lo que hará la unidad y lo que regulará la rapidez; sólo esto, también, será suficiente para hacerlo preciso y sencillo, igual y claro, vivo y continuo. Si a esta primera regla, dictada por el intelecto, se le agrega la delicadeza y el gusto, el escrúpulo en la elección de las expresiones [...] entonces el estilo tendrá nobleza. Si se agrega aun la desconfianza para con su primer impulso, el desprecio de todo lo que no sea más que brillo [...] el estilo tendrá gravedad y hasta majestad. En fin, si se escribe como se piensa [el discurso logrará] producir todo su efecto (26-27).

Sólo de la convicción de decir lo que se piensa puede producirse un efecto en el receptor. Un buen estilo, un buen escribir, es el resultado de haber pensado y sentido bien. La calidad del estilo entonces proviene de la regulación de la intensidad a favor de la extensidad, o bien, de que lo sensible sea regido por lo inteligible. La fuente del estilo se halla en las modulaciones tensivas que están regidas por lo inteligible.

Como había quedado dicho, en la edición francesa del tomo I del *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* de 1979, Greimas y Courtés expresaban la dificultad de ofrecer una definición semiótica del término *estilo* debido a la cristalización semántica que la crítica literaria le había otorgado. Sin embargo, encuentran una alternativa en la definición dada por Roland Barthes: el estilo “sería el universo idiolectal [que fue el sentido dado a la máxima de Leclerc: “el estilo es el hombre”] regido y organizado por nuestra categoría tímica *euforia/disforia* (=un conjunto de atracciones y de repulsiones) que estaría subteniéndolo” (157).

Será para 1991 que Greimas y Fontanille formularán una definición de estilo semiótico, expresado en estos términos: “resultado de las modulaciones tensivas estereotipadas, captadas e inmovilizadas por el uso al mismo tiempo que los dispositivos modales seleccionados por las taxonomías pasionales” (72). Por su parte, Zilberberg planteó el estilo, llanamente, como “una manera de *sentir* y una manera de *hacer*” (Ensayos sobre semiótica tensiva 237). Pero antes de profundizar en la perspectiva semiótica, avanzaré en la reseña de la estilística.

La estilística, como disciplina teórica, se refiere al estudio emprendido a principios del siglo xx por Charles Bally, discípulo de Saussure, sobre la expresión de los sentimientos en la lengua, por lo que su materia de investigación no son las obras literarias. Se trata de una estilística de la lengua de corte descriptivo que estudia “les faits d’expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c’est-à-dire l’expression des faits de la sensibilité par le langage et l’action des faits de langage sur la sensibilité”<sup>8</sup> (citado por Yllera 17). En la interpretación de Ducrot y Todorov, el interés de Bally no estriba en el enunciado sino en “la introducción de la enunciación en el enunciado” (94), lo que representa un proyecto semejante al de Benveniste, cuando quiere observar la expresión de la subjetividad en el lenguaje, y al de la semiótica, cuando aborda el tema de las modalidades.

---

<sup>8</sup> Mi traducción al español es: “los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad por el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad”.

A diferencia de Bally y Benveniste, quienes se interesaron en el habla en general —en la medida en que ella significa una *realización individual* de la lengua—, Leo Spitzer, formado en el idealismo de Vossler, se interesó en la literatura. En un primer momento, se propuso correlacionar las particularidades estilísticas de las obras literarias con la expresión de la psique de los autores. Pretendía determinar un estilo individual, bajo el entendido de que en la obra un uso particular del lenguaje se correspondía con una suerte de movimiento psíquico. Esto dista mucho de los presupuestos teóricos tanto de Bally como de Benveniste, la afectividad y la subjetividad en la que ellos se interesan son las que produce el discurso cuando un locutor pone en acción la lengua. Se trata de una afectividad y una subjetividad inscritas en la textualidad. No pretenden inferir el estado psicológico del enunciador, sino de sus estrategias discursivas para construir una subjetividad *en, desde y por* el lenguaje. Su interés es lingüístico, no psicológico.

En el ensayo “Desarrollo de un método”, Spitzer hace un recuento de su trayectoria intelectual, confiesa que se sintió atraído en los métodos del psicoanálisis porque ellos se vinculaban con el concepto de experiencia (*Erlebnis*), que remite, a su vez, a la psicología del autor. Un ejemplo de esta perspectiva es el estudio *Motiv und Wort* que escribió con su amigo Hans Sperber. Ambos analizaron la obra del escritor austríaco Gustav Meyrink para encontrar los complejos que aquejaban al autor de *El Golem*:

ciertos complejos perfectamente definibles colorean el conjunto imaginativo de [Meyrink]: acosado por el miedo a ser estrangulado, este escritor veía en una corbata serpientes que asfixiaban a quien la llevaba puesta. La constancia con que se repiten tales imágenes tiene un paralelo con la regularidad de ciertos tics nerviosos o de ciertos errores, consecuencia de complejos que Freud había señalado en sus investigaciones acerca del inconsciente. Más tarde Sperber amplió esta idea con la intención de demostrar, en el desarrollo semántico de palabras de un determinado período, una regularidad relativa [...] que corresponde a las principales preocupaciones o emociones de aquel período concreto (42).

Pero no tardaría en darse cuenta de que la relación directa entre la obra y la experiencia del autor es engañosa: “El hecho de que yo, en los años siguientes a 1930, me haya apartado del psicoanálisis para enfrascarme en el estudio de la estructura, se debe quizá no a un estudio de la

*Gestaltpsychologie*, sino a una creciente desconfianza en la turbia *Erlebnis* y a una predilección por un claro contorno de forma” (Spitzer 48). Así, en lo subsecuente, sólo se concentró en la descripción de lo que denominó el *sistema de procedimientos estilísticos* puestos en acción en los textos.

Por mi parte, no pretendo correlacionar los rasgos estilísticos con la psicología del autor. Lo que pretendo es, reconociendo la dimensión expresiva de la obra, observarla como una configuración de tensiones que modulan la experiencia sensible, la cual será esquematizada a través de los discursos. Resulta arriesgado considerar estos valores expresivos como fiel reflejo de la psique del autor, porque significaría disolver el carácter ficcional que no deja de estar presente en los textos poéticos. El poeta es también un hacedor de ficciones, ya lo había dicho Pessoa: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (82).

Estoy de acuerdo en que las obras proponen una visión del mundo, pero ésta no siempre se puede adjudicar al autor como persona. Para esta investigación es más importante determinar qué concepción del mundo se plantea desde la praxis enunciativa y del hacer estético. En este sentido, mi propósito no es llegar a la raíz psicológica del autor, sino descubrir la forma de vida que propone la obra.

Puesto que el énfasis está en la configuración semiótica del texto, ello obliga a prescindir de la realidad extralingüística y, por lo tanto, a no involucrar a un receptor empírico —de “carne y hueso”—, aunque siempre estará presente la figura de un enunciatario, dada la naturaleza dialógica de todo acto de habla, naturaleza de la cual Benveniste dio clara muestra cuando abordó el tema de la subjetividad en el lenguaje.

En la tradición hispánica, un referente importante de la estilística es Amado Alonso, quien a su vez abreva en Spitzer y Vossler, así como en Charles Bally. Aunque en su propuesta no desaparece el supuesto de que a través de la estilística se puede conocer a un autor desentrañando

su estilo, hay un énfasis puesto en la composición estructural de la obra literaria, pues básicamente esta estilística operó en el terreno de la literatura.

Amado Alonso está interesado, en términos generales, en poner de manifiesto una especie de sentido suplementario. Dada una frase, se puede distinguir en ella una significación o referencia intencional al objeto, como la llama el autor. Se trataría de una significación que emerge de la función referencial. Pero habría además otro estrato de sentido que no está dicho explícitamente sino tan sólo sugerido. Cualquier frase, afirma Amado Alonso, “da a entender o sugiere otras cosas, y ante todo, la viva y compleja realidad psíquica de donde sale” (79). Esto sucede cuando la función emotiva de la lengua prevalece por encima de las otras.

En la base de este planteamiento está Charles Bally, cuyo objeto de estudio era, como se ha dicho, la expresión de los hechos de la sensibilidad mediante el lenguaje, así como la acción de estos hechos de lenguaje sobre la sensibilidad. De tal suerte que tenemos, en primer lugar, una distinción entre el *sentido nocional* o bien *dictum* (el contenido representativo, desde la perspectiva gramatical-lógica), que sería propiamente la *significación*, para usar el mismo término que Amado Alonso, y la *expresión* o *modus*, que remite no a lo conceptual sino a la actitud del sujeto enunciator frente a lo dicho (Filinich, Enunciación). Esto conduce a plantear una equivalencia entre expresión y subjetividad. Entonces la *expresión* tiene que ver con la inscripción del sujeto enunciator en el discurso, con la subjetividad puesta en discurso y, en consecuencia, con el tema de la afectividad.

La distinción entre una *significación* de una realidad nocional y una *expresión* de una realidad afectiva, podría hacer pensar que se trata de elementos diferentes: una “claramente” estructurada y la otra más bien “esquiva”. Quizá por ello Greimas y Fontanille apelaban a una figura tan inasible como el *aroma* para referirse a la significación pasional. Sin embargo, me pregunto si no habría también un principio de organización de la expresión de tal suerte que no fuera sólo un sentido suplementario, sino que ella y esa carga semántica nocional conformaran

propriadamente la significación, es decir, que ambas fueran constitutivas del texto y, en consecuencia, la significación misma de éste. Eso es, en definitiva, lo que me propongo investigar.

En su “Carta a Alfonso Reyes”, Amado Alonso afirma que la estilística literaria estudia el “*sistema expresivo* de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores, entendiendo por *sistema expresivo* desde la estructura de la obra (contando con el juego de calidades de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las palabras” (82). Es decir, la estilística observa “los valores poéticos, de gestación y formales (o constructivos, o estructurales, o constitutivos; la <<forma>> como un hacer del espíritu creador), en vez de los valores <<históricos, filosóficos o sociales atendidos por la crítica tradicional>>” (81).

En otro ensayo titulado “La interpretación estilística de los textos”, Alonso ampliará algunas nociones. Por ejemplo, agrega que otro elemento de atención de la estilística es “la eficacia estética de los juegos rítmicos” (90). Y aclara que por constitución y estructura interna de la obra entiende la forma que el creador logra con base en sus sentimientos y pensamientos.

Para explicar en qué consiste un análisis estilístico establece un símil con la arquitectura. Dice que para apreciar ésta es necesario detenerse en el valor que tienen los materiales —mármol, madera, granito, etcétera—, así como en su combinación, puesto que una obra de arte es sobre todo creación de una estructura, de una forma. Esto querría decir entonces que en los textos verbales se debe observar todos aquellos elementos propios de la materia verbal: desde las sílabas hasta las palabras, y los giros sintácticos, entre otros múltiples aspectos. Quiero, pues, atisbar el funcionamiento de esa estructura a partir de la cual se crean ciertos efectos de sentido.

Una aclaración importante que hace Amado Alonso en dicho ensayo es que lo construido está en correspondencia con la forma que presenta. Esto quiere decir que “no se puede pensar en *una misma* forma con *distintos* contenidos, porque los contenidos, con su específica naturaleza, son formantes” (90). A esto la semiótica lo denominaría la ley del isomorfismo: todo cambio en el plano del contenido implica un cambio en el plano de la expresión. Zilberberg dirá que las figuras

del plano de la expresión son afectadas y afectantes en la exacta medida en que los afectos del plano del contenido son formados y dadores de forma, hay pues una reciprocidad entre ambos planos.

Por su parte, y no muy alejado de Amado Alonso, lo que busca Dámaso Alonso es indagar en las relaciones entre significado y significante. En este punto también se halla cerca de la semiótica. Si bien los términos los ha tomado de la lingüística saussureana, no deja de señalar su desacuerdo con el principio de arbitrariedad enunciado por el lingüista ginebrino.

Para Dámaso Alonso, no existe una relación arbitraria sino motivada, lo cual queda puesto en evidencia en los textos poéticos. Además, no está pensando sólo en el nivel de la palabra sino en el del texto. Así, habría un significado total (el de la obra completa) formado de significados parciales; y de la misma manera, habría un significante total y significantes parciales.

Por su parte, la semiótica hizo una reformulación de la teoría del signo de Saussure, a partir de los estudios de Hjelmslev, quien en lugar de hablar de significado y significante propuso pensar las lenguas naturales conformadas por dos planos: el del contenido y el de la expresión.

En *Semiótica del discurso*, Fontanille dará la razón en cierta medida a Dámaso Alonso cuando afirma que, una vez echada a andar la función semiótica, la relación entre los planos es necesaria pero no fija. Es decir, puede transformarse. Ambos autores coinciden en que, dada la relación necesaria entre el plano del contenido y el plano de la expresión, un cambio en uno tendrá repercusiones en el otro por fuerza de la ley del isomorfismo. Así, “los significantes parciales pueden modificar sensiblemente el contenido conceptual de la palabra, ya que, como Bally, Dámaso piensa que los valores afectivos son inseparables de los valores conceptuales” (Yllera 25).

Llama la atención que Dámaso Alonso trata el significante como si éste fuera lo inmediatamente afectivo. Esto es de sumo interés porque marca la ruta para el análisis de los textos:

comenzar por explorar el plano de la expresión. Para Dámaso Alonso, el significante no se reduce a una mera imagen acústica sino que incluye la materialidad del sonido.

Esta preocupación por la materialidad del sonido obedece a que fue la poesía el objeto de sus estudios. Esto indica que el significante es más que un simple “soporte”: los significantes “no transmiten ‘conceptos’, sino delicados complejos funcionales” que suscitan efectos y afectos por cuanto movilizan “innumerables vetas del entramado psíquico del oyente” (D. Alonso 22). A través de estas vetas el oyente percibe la carga de sentido contenida en la imagen acústica y esto supone un reconocimiento de la capacidad afectiva del significante. Así se entendería la afirmación de que los valores afectivos del significante son inseparables de los valores conceptuales.

Y todavía cabría ir más allá y preguntar si esos valores afectivos no serían justamente el *valor conceptual*; en otras palabras, ¿lo afectivo puede llegar a ser el contenido semántico que se quiere comunicar? ¿Es posible pensar el significante como significante de sí mismo? O bien, ¿se puede concebir que lo afectivo es un excedente de sentido, una suerte de aura del contenido nocional? ¿Se podría imaginar en textos que anularan su función referencial para que ocupe toda la escena la función poética, para decirlo en términos de Jakobson?

Algunos casos que muestran el protagonismo del significante se encuentran, por ejemplo, en la pintura no figurativa, la cual parece clausurar la función referencial en la medida en que su grado de figuratividad no pretende alcanzar el nivel más alto denominado icónico. Por lo tanto, no remite a ninguna figura reconocible del mundo, sino que ofrece su pura forma sensible. En cuanto a la literatura, mencionaría algunos movimientos de vanguardia como la poesía concreta o la poesía fonética, casos particulares que mueven a preguntarse: ¿qué es lo que realmente me quieren comunicar? No parecería ciertamente un contenido nocional sino más bien una experiencia sensible. Acaso lo que buscan es suscitar sensaciones y emociones. Pero, quizá no habría que limitarse a pensar que sólo las manifestaciones artísticas experimentales resultan de interés para reflexionar sobre la dimensión expresiva si se considera que, desde el planteamiento de Hjelmslev,

la literatura toda es ya un lenguaje connotativo, es decir, un lenguaje elaborado sobre el plano de la expresión de las lenguas naturales.

Así como el significante no se reduce a la imagen acústica, en contraparte, el significado tampoco se reduce, desde la concepción de Dámaso Alonso, a un mero concepto: “un significado es siempre complejo [y] dentro de él se pueden distinguir una serie de significados parciales” (23).

Lo dicho hasta aquí deja ver que hay ciertas nociones de la estilística literaria afines con la perspectiva semiótica, en la medida en que ambas disciplinas expresan un interés por la significación de las obras según su configuración formal, configuración que tiene como base la experiencia. Amado Alonso, en la explicación a Alfonso Reyes sobre su concepto de estilística, agrega: “Más materia estudiada: las experiencias biográficas y su transmutación poética, y, en fin, los cinco filtros de los sentidos por donde entra la materia del mundo que la alquimia poética transfigura saturándolo todo de un nuevo e indestructible sentido” (83).

La cita anterior se puede interpretar a la luz de la semiótica: cuando Amado Alonso afirma que el acto poético consiste en la transformación de las sensaciones, podemos entender aquel postulado de que la actividad semiótica tiene como base o principio la experiencia sensible. La noción “materia del mundo” también se encuentra en la teoría semiótica bajo la denominación de “sentido”, el cual se define como “materia informe” cuya naturaleza puede ser física, psicológica, social o cultural. Esta materia, afirma Fontanille, no está sometida únicamente “a las leyes de los mundos físico, psicológico o social, puesto que está atravesada por tensiones y por direcciones. La condición mínima para que una materia cualquiera produzca un efecto de sentido identificable es, entonces, que esté sometida a lo que llamamos en adelante una *intencionalidad*” (Fontanille, *Semiótica del discurso* 23-24).

Esta materia del mundo es re-elaborada o trans-figurada por la “alquimia poética”, dice Amado Alonso, en un nuevo sentido. La semiótica diría que es la instancia de enunciación la que *articula* la materia amorfa y el resultado de este articular es la significación. Aunque con diferentes

términos, parece haber coincidencia entre la estilística y la semiótica en cuanto a reconocer que la significación deriva de una articulación o bien transmutación de la experiencia.

Para llevar a cabo su empresa, la estilística requiere conocer el funcionamiento de la lengua. Por eso toma como base la estilística de la lengua, en la medida en que ésta “estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma” (A. Alonso 81). Y es en esta problemática de la afectividad donde se debe indagar y es ella la que lleva a convocar a estas otras perspectivas como la semiótica o la retórica para tratar de construir con ellas o a partir de ellas un marco teórico y metodológico.

#### *1.4.3 La semiótica*

La otra gran vertiente a la que he acudido para reflexionar sobre la dimensión afectiva del discurso, en la cual se inscribe la lentitud, es la semiótica, especialmente la semiótica de corte tensivo.

En su devenir, la semiótica ha ido reformulando sus propios presupuestos. Si bien en un inicio hubo una primera preocupación por lo semántico a través del estudio del plano del contenido, quedando relegado el plano de la expresión, en su estado actual se ha volcado sobre la dimensión sensible, lo que implica otorgarle a la sensación y a la percepción un papel, además de protagónico, originario. De esta manera la semiótica se ha visto obligada a analizar de un modo más fino lo que acontece en el plano de la expresión. No obstante, pocas son las herramientas metodológicas que ofrece para el análisis, si se comparan con las que proporciona la estilística y la retórica. Este vacío ha sido puesto en evidencia por Claude Zilberberg, en reiteradas ocasiones, quien lamenta la exclusión de la retórica por parte de la semiótica:

De manera general, los lingüistas “han preferido” poner el acento en la sintaxis extensiva [la que atañe a lo inteligible], aquella que opera por selecciones y por mezclas, y han

considerado que la sintaxis intensiva [la que se enfoca en lo sensible], la que opera por incrementos y disminuciones, correspondía más bien a la retórica, y, como el término “retórica” llegó a ser casi impronunciable, le correspondía mejor a la estilística (Semiótica tensiva 221).

He señalado ya diversos puntos de contacto entre estas disciplinas. Sin desconocer las importantes diferencias ya mencionadas y otras que referiré a continuación, me parece que tales disciplinas en algún punto pueden ser vistas como complementarias, en el intento por comprender el texto y su dimensión expresiva. Aun cuando se ha dicho que la semiótica, en la versión que Fontanille presentó de ella en 2001, tiene como unidad de análisis al discurso, operativamente no hace sino comenzar por lo más concreto, el texto, y por lo más material, el plano de la expresión, entendido éste como la puerta de acceso para la reconstrucción del proceso de significación. La semiótica ha trabajado profundamente sobre el plano del contenido, mientras que la estilística (alimentada por la filología, la lingüística y la retórica) lo ha hecho sobre el plano de la expresión.

Algunos de los posibles puentes los he ido anotando en las páginas precedentes, pero también hay que marcar las divergencias. Si bien hay una problemática compartida —el sistema expresivo— y un ámbito de acción común —los textos—, su acercamiento a ellos no es igual. Dámaso Alonso, en su exposición sobre el método estilístico, plantea como objeto de estudio la expresión y creación poética concretadas en un texto específico. Habla del poema como “objeto de indagación científica” con la finalidad de entender el fenómeno general de la poesía, pero partiendo de una “‘experiencia’ poética personal” (D. Alonso 9-10). Es justo aquí donde hay una diferencia importante: el acercamiento a la obra no se da, como en semiótica, de manera deductiva y sistemática, sino involucrando al lector-analista, quien echa mano de su “intuición”. Hay pues un componente psicológico que la semiótica se ha esforzado por poner entre paréntesis.

En la estilística no hay un único camino. Ayudado por su intuición, el investigador va adecuando su método de análisis a las cualidades de su objeto, aunque Dámaso Alonso reconoce que este método tiene límites: hay un resquicio al que ya no se puede acceder. Se trata de una zona de misterio a la que sólo se llega con un “ciego y oscuro salto”, afirma el estudioso utilizando un

verso de San Juan de la Cruz. Esta es otra nota de disonancia entre la estilística y la semiótica, pues para ésta hay un único método susceptible de ser aplicado a cualquier texto, sea su naturaleza artística o no, verbal o no.

Otro punto de divergencia se halla en la noción de “voluntad creadora” propuesta por la estilística. La semiótica preferiría hablar de “actividad semiótica” o “actos semióticos”. Asimismo, en lugar de “autor” preferiría el término de “presencia”. No obstante, la semiótica no deja de reconocer que hay una “instancia” que opera la reunión de los dos planos del lenguaje, la expresión y el contenido, reunión que es propiamente la función semiótica. El mismo Fontanille admite que “el discurso es una enunciación en acto, y este acto, en principio, es ante todo un acto de presencia: la instancia de discurso no es un autómatas que ejerce una capacidad de lenguaje, sino una presencia humana, un cuerpo sensible que se expresa” (Semiótica del discurso 71).

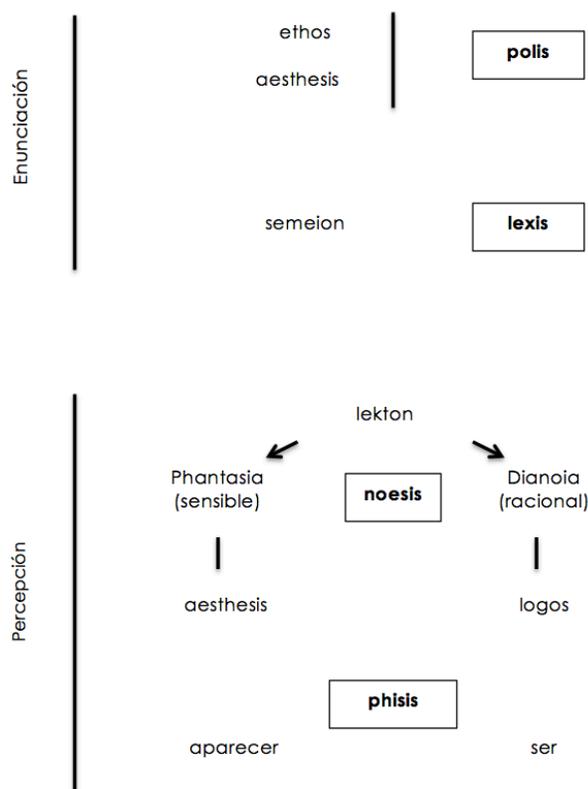
Esto quiere decir que el discurso es una esquematización de la experiencia sensible, en primer lugar. La primera articulación del sentido (de la “materia del mundo” de la que hablaba Amado Alonso) consiste en distinguir dos grandes dimensiones: lo exteroceptivo (mundo exterior) y lo interoceptivo (mundo interior). Tal distinción la opera un cuerpo sensible, una presencia en el mundo que es afectada por un flujo de sensaciones, que articulará mediante las categorías de la *intensidad* y la *extensidad*.

Esta articulación de lo que acontece en el campo de presencia o campo de percepción es susceptible de ser expresada en un enunciado o discurso y es aquí donde se opera el pasaje del nivel de las precondiciones de la significación al nivel propiamente discursivo.

Pierre Ouellet utiliza el término *lekton* para denominar lo que es expresable o decible una vez establecida la relación entre lo sensible y lo inteligible. El *lekton* no es la expresión misma sino lo decible, lo que supone una presencia o sujeto percibiente, percibiente de un fenómeno que va a expresar. La expresión misma sería el discurso. En la perspectiva de Ouellet, se hablará de *semeion*, el cual se define como la “manifestación sensible de un conjunto de elecciones

perceptibles y de cognición que debe hacer el sujeto hablante para poder expresar una escena” (Semiótica y estética: la mirada del otro 7). A continuación presento una forma gráfica de observar el proceso de semiosis, tomado de Ouellet.

Figura 2 Proceso de semiosis<sup>9</sup>



<sup>9</sup> Este esquema lo elaboré a partir de la exposición de Pierre Ouellet en el curso de especialización *Semiótica y Estética: la mirada del otro*, cuya relatoría publicó el Programa de Semiótica y Estudios de la Significación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

En este esquema, los componentes de la percepción constituyen el nivel de las precondiciones, por ello en la parte baja está representada la *physis* o mundo fenomenológico. La percepción sensorial (*aesthesis*) de ese mundo fenomenológico dará lugar a un acto noético o de representación mental de los objetos percibidos. La elaboración de la experiencia sensible constituye el *lepton*, del cual derivará el *semeion* que se define como “la manifestación sensible de un conjunto de elecciones perceptibles y de cognición que debe hacer el sujeto hablante para poder expresar una escena” (Ouellet, *Semiótica y estética: la mirada del otro* 7) en otras palabras, se trata del discurso. Finalmente, en la fase superior del esquema está representado el ámbito de lo político, entendido como el ámbito de circulación de los discursos, que proponen formas de sentir (*estesis*) y formas de ser y de vivir en comunidad.

Volviendo a la relación complementaria entre la estilística y la semiótica, debe señalarse que ambas conceden ya sea al texto o al discurso una capacidad afectiva. Para Dámaso Alonso, un significado es más que un concepto, es “una intuición que produce una modificación inmediata, más o menos violenta, más o menos visible, de algunas o todas las vetas de nuestra psique” (30), mientras que el significante sería “todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestra intuición del significado” (30). Por su parte, la semiótica, al darle un lugar a lo sensible, tiene que admitir entonces que la significación no es exclusivamente lógica sino también afectiva.<sup>10</sup> Por ello, la afectividad está en el fondo del problema de esta investigación.

Otro punto de encuentro es que ambas perspectivas reconocen la solidaridad entre el plano de la expresión y el plano del contenido, como ya se ha dicho. Dámaso Alonso plantea que la relación entre significado y significante es necesaria en los textos poéticos. La semiótica consentiría en ello también; sin embargo, se trata de “una necesidad muy provisional [que] sólo vale para un discurso particular” (Fontanille, *Semiótica del discurso* 36). Sin duda, en ello estaría

---

<sup>10</sup> En *Sémiotique du Discours*, Jacques Fontanille reconoce la importancia de la afectividad cuando afirma que: “si la fonction sémiotique est proprioceptive tout autant que logique, alors la signification est tout autant affective, émotive, passionnelle, que conceptuelle ou cognitive” (41). Mi traducción al español es: “si la función semiótica es propioceptiva tanto como lógica, entonces la significación es tanto afectiva, emotiva, pasional, como conceptual o cognitiva”.

de acuerdo también Dámaso Alonso, pues en todos sus análisis los valores que encuentra no tienen carácter general, sino que precisamente buscan mostrar la singularidad del texto.

Por otra parte, hay coincidencia en que la relación entre el significado y el significante constituye una forma. Para Dámaso Alonso hay que distinguir entre dos tipos de formas, que representan dos modos de operar sobre los textos:

a) La *exterior*, cuya relación sigue una orientación que va del significante al significado. En esta dirección el análisis comienza por “la materia registrable físicamente” (D. Alonso 196), lo concreto, es decir, por la dimensión del sonido y todos aquellos elementos del orden de la expresión materializados en recursos discursivo-retóricos, por ejemplo: la composición del verso, la rima, el ritmo, la composición estrófica, las figuras retóricas, en fin, todas aquellas piezas estructurales. El trabajo del analista consiste en identificar dichas piezas, en primer lugar, para observar qué efectos provocan. El interés está en correlacionarlas con algún contenido que se traduce en un efecto de sentido. Ello hace pensar que es en el significante donde se gestan los afectos.

b) La *interior*, relación que va del significado hacia el significante. A diferencia de lo que sucede con la forma exterior, Dámaso Alonso no da una definición muy precisa de lo que es la forma interior. No obstante, a través del análisis de la obra de Fray Luis de León, podemos inferir lo que entendía por forma interior. El significado, dice el autor:

no es más que nuestra propia intuición del poema. [...] Es el último elemento (ya en contacto íntimo con el significante) de una serie (que teóricamente podemos suponer ordenada) de estados espirituales que empiezan en una especie de caos precreativo y por una misteriosa polarización, selección y simplificación terminan en un moldeado complejo de redes, en un organismo: el “significado” (96).

Puesto en estos términos, es fácil ver ciertas semejanzas con la teoría semiótica. Este “caos precreativo” hace pensar en lo que la semiótica tensiva llama el espacio fórico-tensivo, donde tienen lugar estas operaciones de selección y mezcla, que darán origen al discurso. Sin embargo,

hay que hacer notar que ese estado pre-lingüístico de algún modo es del orden especulativo. Esta suerte de “origen” para Dámaso Alonso tiene un cierto halo de misterio, por ello le parece que la estilística no alcanza a llegar ahí. Mientras que para la semiótica, menos dada a la mística, esa reconstrucción, ese simulacro de la significación, es teóricamente posible porque sus rastros están inscritos en el texto mismo.

Ahora bien, la determinación de este nivel pre-discursivo ciertamente sólo puede ser rastreada en fuentes paratextuales y epitextuales, hacia las cuales guía el conocimiento literario del analista. Por ello, Dámaso Alonso define a este “mítico” origen como la intuición del lector. Esta perspectiva conduce a un terreno movedizo toda vez que parece contravenir el principio de inmanencia, al menos con una de las diferentes acepciones que se le ha dado a este término: como clausura del contexto. Esto se debe a que se hace participar elementos extralingüísticos que dependen del contexto: en el significado desembocan, en una composición orgánica, posiciones estéticas, tradiciones literarias, experiencias biográficas, modalidades de la expresión, etc. Para el autor la forma interior representa “la unicidad de la troquelación de pensamiento” expresada en el poema (D. Alonso 194).

Ciertamente, por muchos años, los estudios semióticos en literatura prescindieron de cualquier referente externo al texto. No obstante, aun esta acepción de la inmanencia como clausura, considerada por algunos como Alessandro Zinna un tanto caricaturesca, está siendo sometida a discusión por parte de los semiotistas.

Esta acepción, quizá la más corriente, se ha entendido como un postulado de clausura que rechaza la incorporación del contexto en el análisis. Sin embargo, en su ensayo “La inmanencia: línea de fuga semiótica”, Zinna se propone desenmarañar los distintos sentidos que se le ha dado al término *inmanencia*. Para ello, se remite a las fuentes y pone en evidencia que ni el propio Hjelmslev había declarado la exclusión de los datos contextuales, sino que por una razón operatoria se vio en la necesidad de delimitar el análisis del objeto, en un primer momento, para entender sus

relaciones internas y constantes, y sólo después, en un segundo momento, examinar las relaciones variables y contextuales.

Efectivamente, si uno revisa los *Prolegómenos*, en el capítulo “Perspectivas de la teoría lingüística”, Hjelmslev afirma que:

Al evitar el punto de vista trascendente hasta aquí prevalente y buscar una comprensión inmanente del lenguaje en cuanto estructura auto-subsistente y específica [...], así como una constancia dentro del lenguaje mismo y no fuera de él [...], la teoría lingüística empieza por limitar el alcance de su objeto. Esta restricción es necesaria, pero sólo constituye una medida temporal y no implica reducción del campo visual, ni eliminación alguna de factores esenciales en la totalidad global que constituye el lenguaje. Únicamente implica una división de las dificultades y una progresión de lo simple a lo complejo (35).

Y hacia el final de su obra declara:

En su punto de partida, la teoría lingüística se estableció como inmanente, siendo la constancia, el sistema y la función interna sus metas únicas, aparentemente a costa de la fluctuación y del matiz, de la vida y de la realidad física y fenomenológica concretas. Una restricción temporal del campo visual fue el precio que hubo que pagar para arrancarle al lenguaje mismo su secreto. Pero precisamente a través de este punto de vista inmanente y en virtud del mismo, el lenguaje devuelve el precio que exigió. [...] En lugar de ser un obstáculo para la trascendencia, la inmanencia le ha dado una base nueva y mejor; la inmanencia y la trascendencia se reúnen en una unidad superior sobre la base de la inmanencia. La teoría lingüística se inclina por necesidad interior a reconocer no solamente el sistema lingüístico, en su esquema y en su uso, en su totalidad y en su individualidad, sino también al hombre y a la sociedad humana que hay tras el lenguaje, y a la esfera toda del conocimiento humano a través del lenguaje (176).

En este sentido, Zinna consiente en que el análisis del texto debe tomar en cuenta el contexto de uso, así como los estilos de vida, la identidad de los locutores, entre otros aspectos. Con ello podríamos pensar entonces que la perspectiva estilística no rompe ese principio de inmanencia en la medida en que tiene claro que el “fin del estudio estilístico de un poema no es sino su comprensión como perfecto e individual sistema de valores”. Dámaso Alonso continúa esta afirmación de la siguiente manera:

en el estudio de los elementos conceptuales y efectivos que constituyen la unicidad del poema, a la Estilística no le interesa, o no le debería interesar (o sólo en determinados momentos, y por razones, digamos, pre-estilísticas), la procedencia de estos elementos; para ella lo mismo tiene que hayan llegado por vía de reflexión y tradición o por elementales y directísimos reflejos. Digámoslo de una vez: esto es así, porque *la Estilística estudia organismos, estructuras sincrónicas de valores* (195).

Este reciente debate en torno a la inmanencia, lejos de acentuar las diferencias epistemológicas entre la semiótica y la estilística, ha hecho ver que existen más coincidencias.

La distinción de formas planteada por Dámaso Alonso, sugiere que la forma exterior halla su correspondencia con el plano de la expresión, por cuanto la atención está puesta en el significante, que es lo más material, concreto, de los textos; es “lo más fácil, porque en ésta se parte de realidades concretas fonéticas” (33). Por esa razón, la *exterior* es el tipo de forma que le interesa a la estilística. En cambio, juzga “difíciles” los estudios de la forma *interior* porque “se trata en ellos de ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad, creadores, se polarizan hacia un moldeamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca su molde” (33). El propósito de la estilística “futura” sería explicar el “momento de plasmación interna del ‘significado’ y el inmediato ajuste en un ‘significante’” (33). Esta tarea es precisamente la que la semiótica ha tomado a su cargo.

Por su parte, la semiótica reconoce dos modos de proceder para el análisis, modos análogos a las denominadas *forma exterior* y *forma interior*: la perspectiva del texto y la perspectiva del discurso, respectivamente. La perspectiva del texto traza un recorrido yendo del plano de la expresión al plano del contenido. Por el contrario, la perspectiva del discurso va del plano del contenido hacia el plano de la expresión, en una trayectoria ascendente que parte de las estructuras abstractas hacia las más concretas, esto es, se trata del recorrido generativo de la significación. Cabe preguntarse entonces, si ambas perspectivas finalmente están interesadas por la significación, ¿qué implicaciones tiene seguir una u otra dirección?

Según Fontanille, la perspectiva del texto al plantear así su recorrido comporta la búsqueda de una intencionalidad, subyacente al texto, y de una explicación. Por ello la asocia a la hermenéutica. La estilística sería un ejemplo de dicho enfoque. Mientras que en la perspectiva del discurso, hay un acto enunciativo permanente por el cual se “orientan, seleccionan y convocan las estructuras para inscribirlas en una expresión” (Semiótica del discurso 79). Parecería que la noción de texto promoviera una idea estática, como si el significado estuviera ya dado y sólo hubiera que describirlo. En cambio, la idea de discurso crea la ilusión de que todo está haciéndose, de que el discurso está en acto construyéndose. En ese sentido, se trataría de un simulacro del proceso de semiosis, entendiendo “simulacro” en un sentido positivo, como una manera de re-construir el proceso original.

La cuestión que entraña optar por una u otra dirección plantea un problema metodológico: incorporar o no el contexto. Dicho problema está ligado al principio de inmanencia que ya hemos referido. Para la perspectiva del texto, de orientación hermenéutica, el contexto es tomado en cuenta para la explicación del texto. Por el contrario, en la perspectiva del discurso, el contexto no es considerado como un añadido porque admite “de entrada, que todos los elementos que concurren al proceso de significación, cualesquiera que sean, pertenecen por derecho al *conjunto significante*, es decir, al discurso” (Fontanille, Semiótica del discurso 80).

Tal parece, como lo afirma Fontanille, que sólo la perspectiva del texto, al ser considerado una entidad aislada, se ve obligada a establecer la noción de contexto. La perspectiva del discurso, en cambio, no se preocuparía por establecer a priori las unidades de análisis; por ello carecería de interés preguntarse por el contexto. No obstante, también este enfoque tiene que resolver otro problema, puesto que en un mismo discurso pueden cohabitar otros discursos de diverso orden (visuales, auditivos, etc.). Por ejemplo, en la edición de *Pythia* de Gloria Gervitz, el poema está dividido en cinco partes. Lo que llama la atención es que la última la conforman tres colotipias de la fotógrafa Luz María Mejía. Esto exige decidir si el discurso verbal y el discurso visual se adjudican a la misma instancia de enunciación y qué tipo de relaciones se establecen. El problema

entonces es determinar “la red de relaciones intersemióticas” (Fontanille, *Semiótica del discurso* 81). En este caso, las fuentes de la enunciación son diferentes, pero se unen en un sincretismo, puesto que las imágenes continúan a través de lo visual lo dicho por las palabras.

Asimismo pueden hallarse diversas lógicas. Si bien es cierto que las tres lógicas discursivas (la de la transformación, la tensiva y la epistémica) no operan por separado sino que siempre están actuando a la vez, no lo hacen en la misma medida. En el ejemplo planteado, la lógica predominante en el discurso verbal es la tensiva, en primer lugar, luego la epistémica y, por último, la transformación: la voz que habla, ya por el hecho de ser capaz de enunciar, supone un cierto saber del tipo de inflexiones que debe emplear (en este poema prevalece la plegaria, la exclamación y el reclamo), pero sobre todo la lógica que plantea es la tensiva, esto es, muestra un estado afectivo de gran intensidad (querer y no poder decir). En el discurso visual, la escena es ocupada literalmente por la lógica de la tensión: en la imágenes sólo se ve un cuerpo desvalido, siempre en el suelo, que trata de resguardarse en su propia indefensión.

Si para la estilística el punto de partida más viable es el texto, entendiéndolo en su forma más material, para la semiótica es el discurso porque esta noción está recubierta de un dinamismo de la que carece la otra. Lo que le interesa a la semiótica es la significación ciertamente, pero la significación en acto, pues la producción del discurso es la producción de formas significantes mediante las cuales se “[esquematizan] nuestras experiencias y nuestras representaciones con vistas a hacerlas significantes y a hacerlas compartir por otros” (Fontanille, *Semiótica del discurso* 76).

Dentro de la perspectiva del discurso se conciben fases progresivas que traman el recorrido generativo, también llamado proceso de semiosis. La primera etapa corresponde a la toma de posición de un cuerpo que consiste en un anclaje deíctico, entendiendo la deixis como la referencia a la *presencia*, a un yo-aquí-ahora (*ego, hic et nunc*). La deixis está “asociada a una experiencia sensible de la presencia, a una experiencia perceptiva y afectiva”. En esta medida representa una

“toma de posición sobre las grandes dimensiones de la sensibilidad perceptiva, la intensidad y la extensión” (Fontanille, *Semiótica del discurso* 85).

Estas tomas de posición se denominan:

1) *Mira*. Consiste en una orientación del cuerpo hacia una presencia o magnitud sensible, sea esta perceptiva o afectiva. Actúa sobre el eje de la intensidad. Por ejemplo, como se verá en el siguiente capítulo, en la obra de los autores estudiados, la intensidad de la mira se dirigirá hacia la consecución del objeto de valor perdido: el lugar de arraigo.

2) *Captación*. Consiste en la percepción de distancias, cantidades, posiciones, y dimensiones por parte del cuerpo. Opera sobre el eje de la extensidad. En los autores estudiados, el sujeto *medirá* su campo de percepción para determinar las posibilidades de aprehensión del objeto de deseo.

Esta primera etapa correspondería a las pre-condiciones del sentido. No obstante, este nivel puede inferirse a partir del enunciado mismo; hay que recordar que el discurso esquematiza la experiencia vivida. Las precondiciones del sentido corresponden a una fase pre-discursiva en tanto que sólo hay experiencia sensible pero todavía no hay predicación, propiamente, pues no hay *verbalización*. Dicha experiencia sensible comenzará a ser formulada en las siguientes etapas del recorrido generativo.

Una vez instaurado el campo de presencia o campo posicional, como también se denomina, a partir de la deixis, entonces acontece un segundo acto: el desembrague. Éste se define como una operación de disjunción y proyección de los términos que fundan el discurso: actores, espacio y tiempo. En otras palabras, la instancia yo–aquí–ahora propia de la experiencia, para formularse en discurso exige una separación y la instauración de un *no yo–no aquí–no ahora*. Así la experiencia vivida, inscrita en el orden de lo sensible, va perdiendo intensidad para ganar en inteligibilidad: su elaboración en discurso.

No obstante, algunos discursos pueden crear la ilusión de volver a la instancia originaria de la que brota el discurso, pero esta vuelta sólo sería un simulacro, porque regresar a la posición original (el yo-aquí-ahora de la experiencia sensible) implica “un retorno a lo inefable del cuerpo propio, al simple presentimiento de la presencia” (Fontanille, *Semiótica del discurso* 86), y por lo tanto significaría la cancelación del discurso, la vuelta al silencio.

Un claro ejemplo de desembrague lo tenemos en la narración, donde se distingue la instancia de enunciación, figurativizada en el narrador, de la instancia del enunciado en el que aparecen otros actores. En cambio, los discursos poéticos tienden a simular la operación de embrague puesto que no es fácil hacer la distinción entre el nivel de la enunciación y el del enunciado porque se los quiere precisamente unir con la finalidad de hacer más intensa la experiencia vivida, la experiencia sensible. De ahí que el lector tienda a tomar a su cargo la enunciación: los elementos yo-aquí-ahora, a los que pretende remitir el embrague mediante la enunciación enunciada. Tales elementos deícticos, como se sabe, son lugares vacíos que sólo se llenan de sentido por la presencia del enunciador, de tal forma que cuando el lector toma a su cargo el “yo-aquí-ahora” actualiza con toda su potencia el discurso poético. De ahí viene, sin duda, su característica fuerza ilocutiva y también perlocutiva.

El campo posicional es ante todo el campo de la presencia que tiene cuatro propiedades, a saber:

a) *Un centro de referencia* a partir del cual se configura todo el campo. Este centro es por fuerza, según Fontanille, el cuerpo. A partir de este centro deíctico, se configura el espacio y el tiempo. Daré un breve ejemplo, en el poema “El parque” de Fabio Morábito se dice:

De noche,  
*desde mi quinto piso,*  
el parque,  
ahora que se descompuso  
el alumbrado,  
es homogéneo como un agujero,

como una fosa negra  
que *traga a las personas*.  
*Oigo los pasos*  
*Pero no veo a nadie*<sup>11</sup> (La ola que regresa 78).

Aquí se puede reconstruir el espacio porque el enunciador delata su posición, que es la posición de su cuerpo: “desde mi quinto piso”. En cuanto al tiempo, sabemos que se trata del presente por la forma verbal: *oigo*, *veo*, percepciones que no pueden tener otro punto de anclaje que el cuerpo propio.

b) *Los horizontes del campo*, esto es, los límites que marcan la presencia y la ausencia. Siguiendo el ejemplo anterior, el lugar de emplazamiento de la voz y la mirada permite marcar los límites del espacio perceptivo. Desde el quinto piso, el sujeto observa el parque y *delimita* su campo de percepción: el parque es como una fosa negra porque su vista no alcanza sino hasta un cierto punto, por lo que el oído ayudará a percibir lo que la vista ya no puede. El oído y la escasa visión son los que avisarán al sujeto de las presencias que crucen su campo de percepción, sea que se alejen, sea que se acerquen. El acercarse o el alejarse se definen por referencia al cuerpo propio, necesariamente.

c) *La profundidad del campo*, dada por la distancia, que termina por traducirse en tensión, entre el centro y los horizontes. El ejemplo anterior, también sirve para ilustrar esta noción. He dicho que el alejarse y el acercarse se definen con relación al centro deíctico, el cuerpo. Este simple hecho muestra que el campo no es plano sino que tiene profundidad, incluso la comparación del parque con una fosa negra y con un agujero homogéneo alude a esta profundidad del espacio. La tensión entre el centro deíctico y los horizontes delimitados por la capacidad perceptiva del sujeto, se da por el acercamiento o alejamiento de las presencias que observa el sujeto. En el poema se habla del alejamiento de las personas: “una fosa negra que traga a las personas”.

d) *Los grados de intensidad y de cantidad de la profundidad*. Por ejemplo, si una presencia entra en el campo posicional, a medida que esté más alejada del centro de referencia su

---

<sup>11</sup> Las cursivas son mías.

intensidad será mínima pero su extensión, su captación o su inteligibilidad, será mayor, así el campo será más profundo. Por el contrario, si la distancia entre la presencia que ha ingresado en el campo y el centro de referencia es corta, la profundidad se verá reducida también. En consecuencia, la intensidad de la sensación aumentará al tiempo que la extensión decrecerá (Fontanille, *Semiótica del discurso* 87).

Asimismo debe considerarse la dirección de los movimientos que acontezcan en el campo de presencia para juzgar la profundidad como progresiva o bien como regresiva. Será progresiva si el movimiento va del centro hacia los horizontes. Esto supone que el centro de referencia tiene un cierto “control” del alejamiento de la presencia percibida, lo que da la posibilidad de “medir” la distancia. Por ello se habla de que este tipo de profundidad es “cognitiva”. En cambio, si el movimiento de la presencia percibida se produce de los horizontes hacia el centro de referencia, entonces se vive ese movimiento como un presentimiento que no puede medirse y, por lo tanto, se trata de una profundidad sentida, emocional, llamada regresiva.

Es importante retener esta configuración del campo porque en estas variaciones es donde observaremos la acción del *tempo* y del tono, a las que me referiré a lo largo de los siguientes capítulos cuando vaya exponiendo el análisis del corpus. En el ejemplo dado anteriormente, cuando las personas se *alejan* demasiado, es decir, cuando sobrepasan los horizontes del campo perceptivo, el sujeto ya no puede captar dichas presencias, aunque el oído lo ayude, en consecuencia, el campo presenta una profundidad progresiva.

Para entender lo que acontece en el campo de presencia, esto es, los vaivenes de lo sensible y lo inteligible en el nivel de las precondiciones de la significación, la semiótica propone los esquemas tensivos.

Los esquemas tensivos permiten observar las modulaciones de la intensidad afectiva que entran en juego con las modulaciones de la extensidad. Así, afirma Fontanille, “el aumento de la intensidad aporta la tensión” mientras que “el aumento de la extensión aporta el reposo

[cognitivo]” (Semiótica del discurso 93). Tales variaciones dan cuenta, a su vez, del fenómeno que me interesa explorar. Según esta correlación entre lo sensible y lo inteligible, la lentitud privilegia lo inteligible, lo cognitivo, a costa de la pérdida de tensión, de intensidad. Claro, no basta con describir esta relación, lo que interesa saber es qué deriva de este juego de tensiones y hacia qué estados del ánimo conducen para así entender los mecanismos con que se crea esa atmósfera lenta en los textos poéticos de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto.

Se proponen cuatro esquemas tensivos de base para representar las posibles variaciones de la relación entre la intensidad y la extensión:

- a) En primer lugar, está el *esquema descendente* o de la decadencia, que corresponde a un decremento de la intensidad y, en contrapartida, un incremento en la extensión, lo que conduce a un *reposo cognitivo*, al cual asociamos la lentitud. Ello tendrá que observarse con detenimiento en el análisis.
- b) En segundo lugar, está el *esquema ascendente*, el cual representa el incremento de la intensidad y, correlativamente, la disminución de la extensión, lo que indica una “tensión afectiva”.
- c) En tercer lugar, tenemos el *esquema de la amplificación* que pone en escena el aumento tanto de la intensidad como de la extensión, esto es, cuando se produce una tensión afectivo-cognitiva. Este esquema está relacionado con el énfasis.
- d) En cuarto lugar, aparece el *esquema de la atenuación*, por el cual se representa un decremento de la intensidad así como una reducción de la extensión, lo que conduce a un “reposo general”. Este esquema se asocia con la insipidez, aunque también con la lentitud. Fontanille ofrece el ejemplo de la “insipidez verlaineana” a la que concibe como un “conjunto de procedimientos semánticos y formales por los cuales ‘apaga’ el resplandor de las sensaciones y se orienta a un estado neutro (o neutralizado), un estado de reposo completo” (Fontanille, Semiótica del discurso 97). Esta caracterización del estilo de Verlaine se aviene

bien, nos parece, con la estética de Morábito. Parafraseando al filósofo francés François Jullien, Fontanille afirma que la insipidez es estratégica porque “permite, a través de la posición más neutra posible, encontrar en todas las cosas el *centro* o la *base* de toda la experiencia del mundo” (Fontanille, *Semiótica del discurso* 97). Lo que este tipo de esquema representa es una zona que tiende hacia lo neutro o bien al justo equilibrio, a la medida.

Como se ve, la formulación esquemática de la experiencia vivida, a través de estos cuatro modelos, resultará útil para describir la configuración de la significación afectiva de los textos poéticos aquí estudiados.

En definitiva, me parece que si bien la estilística y la semiótica tienen fuentes diversas (aunque ambas comparten al menos una: la lingüística), métodos más o menos diferentes y metalenguajes propios, tienen un interés común: entender cómo un texto/un discurso configura su significación. De hecho, se podría decir que el propósito de la estilística planteada por Dámaso Alonso es bastante semiótico: “El fin del estudio estilística de un poema no es sino su comprensión como perfecto e individual sistema de valores” (D. Alonso 195).

La estilística comenzó por el estudio de lo más inmediato: el significante, la dimensión expresiva, sensible. En cambio, la semiótica lo hizo por el significado y por eso comenzó siendo primero una semántica. Y así como Dámaso Alonso reconocía que la estilística tenía como tarea futura el estudio del significado, la semiótica también se dio cuenta de que había descuidado el estudio del significante. Por ello, sus últimos avances están encaminados a la exploración del universo de lo sensible. ¿Y cómo podría hacerlo si no es atendiendo al plano de la expresión?

Sin desconocer las diferencias epistemológicas de una y otra disciplina, me parece pueden ser utilizadas para el propósito de esta investigación, sin menoscabo de su coherencia teórica.

## Capítulo 2

### La experiencia de migración: una matriz generadora

Si existe una experiencia capaz de moldear una vida entera y lo que de ella se deriva, dejando una impronta indeleble, una experiencia que provoque un punto de inflexión, un cambio de trayectoria sin retorno, ésa sería sin duda, en la obra de los autores estudiados, la de migración. Enseguida dilucidaré este concepto que se relaciona con otros como el exilio. Después mostraré las singularidades con que se manifiesta en Fabio Morábito y en María Teresa Andruetto.

#### *2.1 Experiencias del desplazamiento*

Por migración se entiende, en primer lugar, un desplazamiento. Puede tratarse de seres humanos o bien de animales por el espacio geográfico, debido a cuestiones de supervivencia o reproducción (en el caso de los animales), o bien económicas o bien políticas (en el caso de los hombres). El trayecto migratorio, independientemente de sus causas, se tiende entre un lugar de origen y un lugar de destino.

Pero, en un sentido simbólico, la migración como experiencia de vida es infinitamente más compleja en tanto compromete la identidad misma del sujeto, identidad que reside en la lengua, en ciertos hábitos y gestos, en ciertos modos de mirar y sentir; en suma, en la manera de estar y ser en el mundo. Al cambiar de lugar, el sujeto se ve obligado también a cambiar las preguntas, a replantear-se a sí mismo y a revisar su perspectiva del mundo.

Todo traslado implica mudanza, cambio, encuentro, desencuentro, reencuentro con lo que uno es, fue o creyó ser. Asimismo conduce a una vivencia del otro. Al tema de la migración se enlazan otros tópicos fundamentales de la experiencia de *ser humano*, tales como el exilio, el

nomadismo, la extranjería, el viaje, el devenir. Todas estas, a su modo, son vertientes de la migración. Podría decirse que ella constituye una matriz generadora o bien un núcleo temático a partir del cual se extiende una constelación de vivencias.

Si bien la migración, en tanto desplazamiento, está implicada en la noción de exilio, no toda migración supone un exilio. A diferencia de la migración, el exilio tiene el estigma del castigo, generalmente infligido a un individuo por parte de una autoridad, debido a causas político-ideológicas. No obstante, ambas experiencias comparten el hecho de poner de manifiesto la *diferencia*.

Un exilio tiene como detonante la *diferencia*: se expulsa a aquél que ha dejado de pensar (o que nunca pensó) de la misma manera que el grupo dominante. Se destierra a aquél que ha introducido la nota disonante en el concierto del orden establecido, como quien aparta a un apestado, pues supone un peligro desestabilizador del colectivo. A través del exiliado se ponen en evidencia hendiduras e intersticios en la estructura social.

Enfrentarse a un escenario nuevo, incluso a una lengua nueva —si es el caso—, hace patente *su* diferencia. Esta diferencia puede vivirse a veces como estigma, es el caso que se plantea en la obra *Migraciones* de Gloria Gervitz, en cuya sección titulada “Yizkor”, la autora da voz a las mujeres de Europa del Este que migraron hacia América en la década de los veinte del siglo pasado. Entre esas mujeres se encontraba su abuela paterna. Una de las diversas voces que conforman dicha sección, declara: “Y me avergonzaba de mi acento de extranjera / Y de las costumbres de mi casa” (79).

María Teresa Andruetto narra una anécdota semejante en una nota aparecida en el suplemento *Página 12*, que lleva por título “El hermano Pavese”, donde refiere que la idea de escribir su libro *Pavese* nació de un “modesto mito familiar”, que descubrió en su adolescencia:

Tenía 17 años cuando, recién llegada a Córdoba desde mi pueblo en la llanura, cursé Literatura Italiana y me encontré con Pavese. De no haberlo leído, la condición piemontesa,

el origen inculto de los campesinos llegados al país en el siglo XIX y el castellano mal hablado de mis abuelos hubieran sido vergonzantes. “Descubrí a un escritor que parece que hablara de nosotros”, le dije a mi padre cuando regresé al pueblo (El hermano Pavese s/p).

El padre, al escuchar el nombre Pavese, lo siente resonar en su memoria y recuerda haberlo conocido en Torino al término de la Segunda Guerra Mundial. Se lo había presentado una prima llamada Lucía Neiroti, “pariente del beato Neiroti [al que le había nacido] un lirio en el pecho” (El hermano Pavese s/p). La lectura de Pavese le reveló a María Teresa Andruetto que tanto el español que hablaban en su casa, como el italiano de Pavese, estaban atravesados por rasgos del habla piamontesa: “libre de ostentaciones y pintoresquismos”.

Sin embargo, no siempre la diferencia se vive como marca negativa. En el poema “Ciudad de México”, de Fabio Morábito, se narra esa misma condición de hablante extranjero pero sin que ello alcance a ser motivo de vergüenza:

Un día mi padre dijo  
nos vamos, y tú eras  
la meta: otra lengua,

otros amigos. No:  
los amigos de siempre,  
la lengua, la que hablo.

Me he revuelto en tus aguas  
volcánicas y urbanas  
hasta al fin conocerme,

y si al hablar cometo  
los errores de todos,  
me digo: soy de aquí,  
no me ensuciaste en vano (La ola que regresa 23-24).

Sin duda, la lengua marca la pertenencia a un territorio, contiene una cierta visión del mundo, pues lo que puede nombrarse en una lengua no siempre encuentra su equivalente uno a

uno en otra. Es preciso hacer ajustes y traducciones que terminan por manifestar las diferencias entre las culturas, pero en ello radica, acaso, la riqueza del encuentro.

Angelina Muñiz-Huberman —hija de exiliados españoles de origen serfardí quien ha dedicado buena parte de su obra a este tema— considera que el exilio se ha convertido prácticamente en una “forma literaria” y, todavía más, se ha vuelto una “forma de la memoria”. En su libro *El canto del peregrino*, hace un recuento de los exilios históricos más relevantes, comenzando por el más antiguo, el mítico exilio bíblico: la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Asimismo, se detiene en algunos escritores emblemáticos, como Joseph Brodsky y James Joyce, entre otros. Y, desde luego, dedica algunos capítulos al exilio español.

Para esta autora el exilio constituye una estética de la modernidad. Afirma que “Nuestro siglo, siglo de caminantes sobre todo, de desplazados, de perseguidos, de señalados, elige el exilio o bien el exilio interno como medio exacerbante de la tensión pasional” (Muñiz-Huberman 112). Si bien es cierto que el exilio representa un viejo tópico en la literatura, puede decirse lo mismo de la experiencia migratoria. En su estudio sobre algunos escritores quebequenses del siglo XX, Pierre Ouellet encuentra que la experiencia de migración, con todo lo que ella involucra, se configura en un “espíritu” (como cuando se habla de un “espíritu de época” o de un cierto “aire”). En su análisis de las obras, advierte que existe una escritura marcada en lo profundo por el sentimiento de desarraigo. Un desarraigo que no necesariamente es sólo geopolítico, sino también imaginario. En definitiva, este espíritu migratorio adquiere un rasgo ontológico, existencial. De ahí que los creadores de esta estética puedan o no ser migrantes, en estricto sentido.

Esto no debería parecer extraño, si se mira alrededor. Los medios de información no cesan de mostrarnos los continuos desplazamientos de hombres, mujeres, niños, familias enteras, en

nuestro país y en otras latitudes del orbe. Se podría decir que la migración es el gran tema de este siglo.<sup>12</sup>

Este complejo panorama no puede pasar desapercibido para los artistas, pues deja una impronta notable en su sensibilidad. Desde la perspectiva de Pierre Ouellet, los escritores son:

Arpenteurs du monde intérieur des langues et des fables, les êtres de parole sont des « gens du voyage », sensibles aux déplacements que notre histoire récente et nos territoires nouveaux nous obligent à vivre, sans plus d’ancrage ni d’arrimage qu’au bord de mots et de regards que nous emportent bien plus qu’ils ne nous fixent (Ouellet, *L’esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun* 9).<sup>13</sup>

Me parece afortunada la comparación de Ouellet de los poetas con los agrimensores y con los nómadas, pues no es extraño que la literatura suela ofrecerse como una tierra prometida para el peregrino existencial que, de algún modo, es todo escritor, más aún cuando en los hechos ha vivido la pérdida del lugar y la pérdida parcial de una lengua.

En una presentación en público, Fabio Morábito señaló que la literatura es la más extraña de las tierras, el lugar que menos le pertenece al escritor.<sup>14</sup> Esta carencia, como muchas otras, engendra un deseo y es quizás dicho deseo el que lanza al escritor a internarse en ese territorio para explorar, como lo hace un agrimensor, sus horizontes, y hacerse al fin un lugar en él, un lugar para edificar su memoria, sin que esto signifique que termine su tarea roturadora de esa tierra literaria.

---

<sup>12</sup> Según un comunicado de prensa del Banco Mundial, publicado en diciembre del 2015, la migración internacional había llegado a su máximo histórico: poco más de 250 millones de personas desplazadas (Banco Mundial). Recientemente, hemos sido testigos de una crisis migratoria en Europa y, en nuestro país, basta con mencionar los casos de las fronteras norte y sur. La Oficina del Alto Comisionado de la ONU para los Refugiados (ACNUR) ha alertado sobre una crisis humanitaria en Europa debido a los flujos migratorios (Centro de Información de las Naciones Unidas).

<sup>13</sup> Mi traducción al español es: “Agrimensores del mundo interior de las lenguas y de las fábulas, los seres de palabra son “nómadas”, sensibles a los desplazamientos que nuestra historia reciente y nuestros territorios nuevos nos obligan a vivir, sin más anclaje ni punto de sujeción que el borde de las palabras y de las miradas que nos arrastran más que nos fijan”.

<sup>14</sup> Esta charla tuvo lugar el 18 de abril de 2013, en la Universidad Iberoamericana Puebla, como parte de las actividades culturales del Programa de Filosofía y Literatura.

A partir del análisis de la obra poética de Jacques Brault, Michel van Schendel, entre otros, Ouellet observa que una de las características de las sociedades postcoloniales es la interculturalidad. Ésta da lugar a nuevas formas de experimentar la intersubjetividad. De ahí que el autor plantee con convicción la existencia de una sensibilidad migratoria o, en palabras del autor, de una “*esthésie* migrante”. Esta expresión describe adecuadamente la obra poética y narrativa de Fabio Morábito y de María Teresa Andruetto.

Un ejemplo de ello es la novela *Stefano* de María Teresa Andruetto. Se trata del conmovedor relato de un adolescente, Stefano, que deja a su madre y la tierra de su padre en Italia para buscar suerte en América, teniendo como destino Argentina.

Curiosamente, una de las experiencias que transformarán y llevarán a Stefano a un punto de reposo será trabajar de músico en un circo, constituido por gente venida, a su vez, de otros sitios: turcos, sirios, en fin, migrantes. No parece haber mejor símbolo del nómada que la vida en un circo.

Por la extensa llanura argentina, el viaje de Stefano se extiende, sin que en un solo momento lo abandone el recuerdo de su madre, que en sueños lo interroga “¿por qué te has ido?”. Y aunque él no puede responder, sabe bien que para el migrante no hay vuelta atrás:

*Sarà forse l'addio...* para seguir viviendo, porque para vivir, Emma, hay que aprender a dejar atrás el pasado.

Desde aquella mañana en que salí de mi casa no había hecho otra cosa que andar... Pero fue ese día, en Chacharramendi [lugar donde se entera de la muerte de su madre en Italia], cuando me dije: para atrás no vuelvo (Andruetto, Stefano 98).

Como el mismo Ouellet lo constata, el espíritu migratorio no necesariamente se halla en los escritores que han sido migrantes o exiliados, sino que se trata más bien de una cierta sensibilidad. Ésta tiene que ver con modos particulares de aprehensión del otro, con formas de plantear la intersubjetividad. Las relaciones con el otro pueden dar lugar a subjetividades

“construites sur la base de l’altéroception et de l’hétéroception –deux formes d’aperception de l’autre ou d’appréhension de l’altérité” (L’esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun 14).<sup>15</sup>

La sensibilidad migrante se ha convertido en una de las maneras de representar la intersubjetividad en el discurso, que apela a ciertos modos de enunciación. Por ello no se trata de una sensibilidad exclusiva de quienes, en efecto, han sido migrantes debido a causas geopolíticas. También puede ser experimentada por quien se siente desplazado en el mundo o en la existencia, es decir, por quien cae en un estado de *migrance*. De ahí que el espíritu migratorio tenga un estatuto ontológico y simbólico. Esta *migrance* es “un affect ou une auto-affection, un pathos énonciatif qu’on peut appeler la « passion de l’autre » et qu’on peut définir comme le pâtir propre à toute altérité” (Ouellet, L’esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun 36).<sup>16</sup>

En ese sentido, bien podría afirmarse que el sentimiento de desarraigo es uno de los que tiene mayor peso simbólico para el hombre. Nacer, por ejemplo, supone una expulsión del vientre materno. Nacer es ser arrojado al mundo, desprenderse, pro-yectarse... Sin embargo, ¿no significa también liberarse, crearse un espacio y un tiempo propios, afirmarse como *otro*, como un uno diferente, y sobre todo, abrirse a lo otro?

Piénsese, en el acto de *expresar-se*. También sugiere un desprendimiento. Etimológicamente, la palabra “expresión” deriva del latín *expressio*, que es la acción de extraer o exprimir, sacar algo, ponerlo a la vista (Gómez de Silva). Si pensamos en el tema de la enunciación, el acto de habla comienza por una escisión primera, con aquello que se conoce como desembrague: una operación de disjunción de la instancia de enunciación por la cual es posible la pro-yección del enunciado y la instauración de un no-yo, no-aquí, no-ahora.

---

<sup>15</sup> Mi traducción al español es: “construidas sobre la base de la alterocepción y de la heterocepción –dos formas de apercepción del otro o de aprehensión de la alteridad”.

<sup>16</sup> Mi traducción al español es: “un afecto o una auto-afección, un pathos enunciativo que puede nombrarse como “la pasión del otro”, y que se puede definir como el padecer propio de toda alteridad”.

En el acto de enunciación tiene lugar una *esquicia creadora*. Esta esquicia tiene lugar en la separación, en el desprendimiento, en la diferenciación de la instancia de enunciación y el enunciado. ¿Acaso no podría aseverarse que todo acto inaugural supone, de alguna manera, un des-arraigo, y con ello la promesa de un viaje? En efecto, es posible afirmar esto. No obstante, ello no anula el drama de la pérdida.

Si la experiencia de migración es capaz de cimbrar la estructura misma del sujeto, esto se debe a que pone en evidencia *una pérdida*: la del lugar de origen o de pertenencia, que deja al sujeto en un estado de carencia. ¿Pero se trata de la carencia sólo del lugar? Desde luego que no, porque el lugar también tiene que ver con una lengua, con hábitos y modos de relacionarse, y con la identidad misma del sujeto, como se ha dicho.

Por ello resulta tan cierto ese giro idiomático para expresar que alguien no se encuentra a gusto en algún sitio: “no me hallo”. El sujeto no se encuentra a sí mismo en ese lugar porque no hay identificación.<sup>17</sup> La existencia entonces sólo puede darse en un territorio, es un asunto espacial. Existir es estar en un sitio: “Estar significa, con dignidad y modestia, con humildad y orgullo, arraigar en la tierra y vivir en relación subjetiva con los otros” (Xirau 60). Se *es* porque se *está* y se *está* siempre *en* algún lugar.

Ante la pérdida, el sujeto se ve conminado a colmar dicho vacío. ¿Pero de qué modo? Habría, en principio, tres posibilidades. Una es la búsqueda de una total asimilación de la cultura nueva con la correspondiente pérdida de la anterior. Otra, el rechazo absoluto de la nueva cultura para preservar la propia. O bien, la posibilidad de la mediación: adquirir nuevos hábitos a condición de perder otros.

Para Ouellet, habría dos estados patémicos o estados “pasionales” posibles en lo que él denomina el *ethos enunciativo*, el cual está ligado a la identidad del sujeto: el exceso y la ascesis.

---

<sup>17</sup> En su autobiografía, *El hombre desplazado*, Tzevetan Todorov cuenta el conflicto que significó para él traducir al búlgaro una conferencia que había sido escrita en francés, pues al cambiar de idioma estaba cambiando también de destinatario, pues el contenido de sus palabras “dependía demasiado del lugar en el que las enunciara” (20).

Es esta segunda modalidad la que encontraremos expresada en la obra de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto.

En términos afectivos, es posible que el sujeto experimente otros estados patémicos como el resentimiento o la nostalgia (en tal caso construirá un cerco a su alrededor que le impedirá entrar en contacto real con los otros), o la ansiedad por dejar de ser un forastero (que lo conduciría a sumergirse de lleno en su nueva vida, esto es, a confundirse lo más pronto posible con el entorno), o bien el asombro y la curiosidad por conocer lo nuevo. En este último caso, el sujeto se mantendría en una especie de umbral que divide su cultura de origen y la nueva. En esa frontera encontraría un equilibrio: no añorar pero tampoco olvidar el pasado, incursionar en el nuevo ambiente pero sin dejar de saberse externo a él.

Es claro entonces que la experiencia migratoria no se reduce al mero desplazamiento de un lugar geográfico a otro. Puede tratarse también del traslado de una lengua a otra. Y la lengua, sabemos, es un factor constitutivo de la identidad y de la memoria. A través de ella se mira, se construye, se piensa al mundo y a uno mismo, se ama, se sueña, se recuerda a los muertos, es el caso de la poesía de Gloria Gervitz, en la que prevalece una visión tan des-garrada como des-arraigada: “Mis muertos son tan reales como yo. Les hablo en ruso y en yiddish. Casi me he / olvidado del español. ¿Qué son las palabras? Sigo confusa, sigo viva” (34).

La obra de esta poeta es interesante porque a las migraciones geográficas y lingüísticas se suman las migraciones de los versos que se producen en cada nueva edición. *Migraciones*, su largo Poema, parece estar concebido menos como una sucesión temporal de acontecimientos que como un espacio de la memoria, donde el pasado, el futuro y el presente buscan su reconciliación, su acomodo, pero sin lograrlo:

Ella que no sabia decir kadish  
Despidiéndose en una estación de tren que después fue bombardeada  
Despidiéndose de padres y hermanos a quienes nunca más volvería a ver

Ella que lloraba en las mañanas  
Mientras los niños en la escuela y el marido en la tienda  
Bajo llave en el baño con el agua corriendo para no sentir las lágrimas

Ella  
—Oh tantos sueños que no alcanzaron el mar—  
Con las preocupaciones de todos los días en un país extraño  
Lejos de sí misma, fue, se convirtió, *era nadie* (Gervitz 39).<sup>18</sup>

El desasirse del lugar de origen resulta, en este ejemplo, un penoso desgarramiento porque cimbra la identidad, la perturba. El sujeto se vuelve ajeno, “extraño”, sobre todo a sí mismo: “era nadie”. Esta pérdida dificulta la incorporación al nuevo lugar y el trato con los “otros”. En este caso no hay una percepción, ni mucho menos una aprehensión, de lo radicalmente *otro*, por lo que el sujeto sólo ve vacío a su alrededor. En consecuencia, nunca dejará de añorar lo que ha dejado. La memoria no dejará de doler donde quiera que se la toque: “¿Quién recordará mi casa?” (Gervitz 83) se pregunta la voz después de tantos años.

No obstante el dolor inherente al desarraigo —haya sido forzoso o voluntario o simplemente accidental—, la experiencia misma del desplazamiento puede dar lugar al asombro y al conocimiento de lo uno y lo otro. Éste sería el caso de Fabio Morábito, en cuya obra poética (y no poética) aparecen tópicos semejantes a los que encontramos en Gervitz pero con un tratamiento totalmente distinto. A continuación me detendré en la obra de este poeta.

---

<sup>18</sup> Las cursivas son mías.

## 2.2 *El espíritu migratorio en Fabio Morábito*

“In limine”, el primer poema del primer libro de poesía de Morábito, como todo íncipit, concentra y marca el tono sobre el cual gravitará el resto de las composiciones:

Por el perdón del mar  
nacen todas las playas  
sin razón y sin orden,  
una cada mil años,  
una cada cien mares.

Yo nací en una playa  
de África, mis padres  
me llevaron al norte,  
a una ciudad febril,  
hoy vivo en las montañas,

me acostumbré a la altura  
y no escribo en mi lengua,  
en ciertos días del año  
me dan mareos y vértigos,  
me vuelve la llanura,

parto hacia el mar que puedo,  
llevo libros que no  
leo, que nunca abrí,  
los pájaros escriben  
historias más sutiles.

Mi mar es este mar,  
inerte, muy temprano,  
cede a la tierra armas,  
juguetes, sus manojos  
de algas, sus veleidades,

emigra como un circo,  
deja todo en barbecho:  
la basura marina

que las mujeres aman  
como una antigua hermana.

Por él que da la espalda  
a todo, estoy de frente  
a todo con mis ojos,  
por él que pierde filo,  
gano origen, terreno,

jadeo mi abecedario  
variado y solitario  
y encuentro al fin mi lengua  
desértica de nómada,  
mi suelo verdadero (La ola que regresa 13-14).

Desde este punto inaugural, como el mismo título lo sugiere, ya se perfilan con suficiente claridad las particularidades de la modulación de la voz poética. En este exordio no sólo se expone la semblanza de un personaje, sino que, sobre todo, es la voz la que *se enuncia* a sí misma, haciendo patente la enunciación *per se*.

Cierto, estamos frente a un enunciado que nos habla de determinados hechos, pero ante todo estamos frente a *una voz*, que al mismo tiempo se trata de *una presencia*, en la medida en que la voz remite a una subjetividad, una subjetividad que está allí ya anunciada y enunciada en la voz misma. Entiendo por voz ese “sistema de inflexiones que define una manera particular de modular los sonidos de las palabras” (Dorra, Fundamentos sensibles de la disucursividad 37), esto es, un estilo, una cierta manera de la respiración, la cual se hace evidente, en los textos escritos, a través de la disposición de las líneas poéticas, de la puntuación y de la entonación.

Antes de describir lo enunciado, conviene observar algunos rasgos de la enunciación propiamente dicha —de manera muy general, ya que esta cuestión la trataré ampliamente en el capítulo “Modulaciones de la voz y derivas de la afección”. En primer lugar, llama la atención que, en una época en la que el verso libre predomina, este poema opte por el verso métrico. Se compone de 40 heptasílabos distribuidos en ocho estrofas de cinco versos cada una. Esta

organización muestra tal regularidad que si buscáramos una palabra para calificarla sería precisamente la de *medida*.

Como se sabe, el heptasílabo, verso de arte menor, se encuentra en el rango de los metros más frecuentes en el habla, como desde hace mucho lo señalaron los estudios de Tomás Navarro Tomás, estudios que siguen siendo un referente para los actuales especialistas en este tema. Acudir, pues, a este metro ligado al habla se aviene bien con cierto tono conversacional, incluso se diría confesional, en tanto que el tema en cuestión tiene tintes de intimidad biográfica.

Por otro lado, si se observa la sintaxis y la puntuación, se advierte que hay una tendencia a usar oraciones simples (la mayoría de ellas tiene el sujeto gramatical elidido, puede tratarse de un sujeto morfológico o de un sujeto tácito). Hay apenas cuatro oraciones compuestas. Esto, sumado al empleo de la coma para separar los complementos, del núcleo nominal o del núcleo verbal, conduce a un ritmo pausado, de tal forma que la coma impone un freno.

Es cierto también que se presentan algunos encabalgamientos, algunos suaves, otros abruptos. En los versos 6 y 7 se ha roto más o menos violentamente el sirrema<sup>19</sup> *sustantivo + complemento nominal*. En los versos 17 y 18 se separa el adverbio del verbo. En los versos 31, 32 y 33 también se producen cortes ahí donde la curva de entonación exigiría continuidad.

Es claro que se ha sacrificado la unidad de sentido a favor de la conservación del esquema métrico, es decir, de la medida. Se podría afirmar que hay una lucha de fuerzas: el sentido avanza con impulso pero el metro impide que la línea del sentido se desboque, de tal manera que el poema propone un ritmo que no es exactamente monótono, sino mesurado. A la vez, el metro trata de impedir que el tempo derivado por la inercia del sentido se acelere.

De algún modo este poema, lo insinúa el título, funciona como una obertura o un incipit que anuncia el tono general de la obra. El tono y también los temas, pues este texto, que puede

---

<sup>19</sup> Este término lo usa Antonio Quilis en su manual *Métrica española*.

considerarse una semblanza, a la vez es una *summa* de las isotopías que atraviesan la poesía de Morábito, inclusive la producción narrativa y la ensayística.

En la primera estrofa, el tema es el origen. Se afirma que el origen de las playas, obedece al *perdón* del mar. Por perdón se puede entender exención de una culpa o de un castigo. Un sinónimo es “indulgencia”, que significa, sí, aplicar un castigo pero no de una manera severa, sino atenuada. El rasgo que prevalece aquí es el de *baja intensidad* de la fuerza.

Aunque no me propongo dar una clase de geología, no carece de interés decir que la playa es esa porción de terreno llano arenoso que se ubica a la *orilla* del mar y que se forma por la acumulación de arena y otros sedimentos producto de la erosión de rocas y arrecifes, que el oleaje arrastra *progresivamente durante mucho tiempo*. De ahí que se diga “una cada mil años, una cada cien mares”. El rasgo semántico que prevalece aquí es el de mostrar y subrayar una *larga extensión* temporal.

La siguiente estrofa continúa el tema del origen: “Yo nací en una playa”. Entonces, si la playa ha nacido por el perdón del mar y si ese que dice “yo” ha nacido en una playa, ¿debemos suponer que, por un desplazamiento metonímico, ese “yo” ha nacido también por el perdón del mar, “sin razón y sin orden”, y como resultado de un largo proceso? ¿Puede considerarse que la vida proviene de una disculpa? ¿O habría que pensar en una acepción distinta del perdón?

Según su etimología, dicho término deriva del latín tardío *per*, que significaría “cabalmente”, y *donare*, que significa “dar”. A su vez, *donare* proviene de *donum* que significa don, regalo; por ello Gómez de Silva registra la definición “dar de todo corazón” (533). Entonces, ¿la vida sería un don, una gratuidad, más que una disculpa? No carecería de coherencia esto, si se considera el contexto que la propia obra proporciona. La idea de la gratuidad aparece en otros poemas de *Lotes baldíos* y está ligada a la noción de lo anónimo:

¿Quién escribe en los muros?

¿Quién inventa los chistes?

¿Quién sella los refranes?

Es un puro regalo  
que todos nos hacemos  
esa escritura nómada,

anónima, interior (La ola que regresa 15) .

En otro poema, “A espaldas de la piedra”, donde se habla del descubrimiento de una tubería, la cual representa de algún modo la “historia profunda” que subyace a lo humano, el personaje al palparla dice que en ella:

ves el trabajo humano  
  
en su puro nacer,  
en su astucia de siglos,  
[...]  
y hay que esperar el día  
que un ligero hundimiento,  
un desplome en algún  
recodo te sorprenda  
y ponga ante tus ojos  
la oculta levadura,  
el esfuerzo de otros,  
[...]

para que tú recuerdes  
que hay una historia nómada,  
anónima, sin voces (La ola que regresa 39-40).

Esta profundidad que se oculta tras la piedra viene a ser una suerte de cimiento para el hombre, un cimiento construido desde antaño por otros hombres. Es decir, somos el resultado de quienes nos antecedieron, del mismo modo que las playas tienen su sedimento en la arena que el mar prodiga bondadosamente.

Con estas muestras se vislumbra la expresión de un *ethos*, sobre el cual hablaré en el último capítulo. Por ahora sólo quisiera poner de manifiesto que la experiencia migratoria es ese núcleo generador que de algún modo está fundando ese *ethos* y expresándose en una estética (*pathos*) que, como ya mostraré a lo largo de esta investigación, constituye una poética de la lentitud.

Vuelvo al análisis del poema. En la segunda estrofa, se recuerda la ruta migratoria seguida por este “yo”: una playa de África, una ciudad del norte y, finalmente, las montañas. Sabemos que se trata de Alejandría, Milán y Ciudad de México respectivamente porque en otro poema, “Tres ciudades”, del mismo libro, *Lotes baldíos* (1985), se explicita el nombre de ellas.

La mención de estos lugares se hace más o menos rápidamente, apenas se dan unas cuantas coordenadas (justo esta indeterminación sucede donde habíamos observado los encabalgamientos). Lo que sí está claro es que el sentido (no semántico sino espacial) del desplazamiento es ascendente. Se va de lo bajo hacia lo alto: de la playa (nivel del mar, por lo tanto un nivel bajo), se parte hacia el norte y de ahí a las montañas. Estos tres elementos —la playa, el norte, las montañas— comparten un mismo rasgo: remiten a un lugar en el espacio. Imaginando la esquematización de este espacio en un plano bidimensional, por ejemplo un mapa del mundo, el norte suele ubicarse en la parte superior, lo que sugiere un “arriba”. Por su parte, las montañas son siempre una protuberancia de la tierra. Los rasgos “arriba” y “elevación”, aluden a una orientación ascendente, por ello sostengo que en el poema se plantea un ascenso en el espacio.

En las estrofas tres y cuatro se describe un estado actual (señalado en la estrofa anterior mediante el deíctico “hoy”, “hoy vivo en las montañas”). Se hace un resumen de las acciones en las que consiste la vida del personaje. Aunque éste ha dicho que se habituó a la altura de las montañas, en ciertas ocasiones la añoranza del lugar de origen se hace patente a través de mareos y vértigos como si de una enfermedad se tratara: “me vuelve la llanura”.

En la estrofa anterior se vio que el itinerario del personaje había terminado en la altura; pero —así como el mar atenuaba su severidad y el metro atenuaba la velocidad del sentido— esta

altura sufrirá su correspondiente declinación. La costumbre supone una aparente estabilidad. Aparente porque es susceptible de sufrir discontinuidades: el mareo y el vértigo son irrupciones, eventos repentinos que perturban y sacan al sujeto de su rutina. Tanto el mareo como el vértigo implican una pérdida del equilibrio, el cual está asociado, de algún modo, al sentido y a la capacidad de juicio, de racionalidad.

Como se sabe, el vértigo responde a la inseguridad por el peligro de precipitarse desde alguna altura. En consecuencia, el personaje buscará volver a ese grado cero de la altura, o sea la playa: “parto hacia el mar que puedo”, como si la declinación de la altura le devolviera el equilibrio que el mareo y el vértigo le anunciaron que había perdido. Tal vez este anuncio también refleja la pérdida del lugar de origen que se hubiera hecho presente.

Es posible también considerar otra acepción de vértigo: apresuramiento anormal de la actividad. Activar el sema “apresuramiento” se justifica con lo dicho en la estrofa cuatro, que sugiere un cese de toda actividad (“llevo libros que no leo, que nunca abrí) a favor de una actitud más bien contemplativa: “los pájaros escriben historias más sutiles”. Se observa nuevamente una declinación, en este caso, de la actividad: de la acción se pasa a la contemplación, de lo activo a lo pasivo. Esta mirada contemplativa tiene un protagonismo tal que se vuelve pilar de lo que llamo *poética de la lentitud*.

De las estrofas cinco a la ocho se vuelve al tópico del mar. En la estrofa anterior se había dicho que se parte al mar. Aquí se mencionan dos características sobre las que quisiera detenerme porque ellas dejan entrever matices de un cierto carácter que me interesa destacar: inerme y ceder. Ambos vocablos comparten el rasgo de “desposesión”. Este rasgo es asimilable a la atenuación, en la medida en que sus contrarios, “armado” y “poseer”, parecen indicar mayor tensión. Podemos imaginar que si se está armado es porque se teme algún peligro, lo que exigiría que el cuerpo esté alerta, en absoluta tensión. Quien posee es quien tiene cierto control sobre algo. Supongamos, por ejemplo, la figura del avaro, personaje que la imaginación representaría atado, sujeto a sus bienes con gran fuerza. Lo cierto es que el rasgo de ceder, dejar, despojarse, lo encontraremos a lo largo

de la obra de Morábito en repetidas ocasiones. Incluso la estrofa seis reitera, en cierta medida, este sentido de “desposesión”, cuando el personaje dice “mi mar es este mar” que “emigra como un circo” y al irse “deja todo en barbecho”.

Creo que no hace falta abundar sobre la imagen del circo, que es casi un símbolo del nomadismo. Así que me detengo mejor en el término “barbecho”, que viene de la agricultura. Barbechar, como se sabe, es remover la tierra, limpiarla de algún modo, para dejarla reposar por un tiempo, de tal suerte que recupere su fertilidad más tarde. Lo que implica una suspensión, un paréntesis, del tiempo productivo. En este sentido, el mar se vuelve así una *llanura*.

Las dos últimas estrofas funcionan como una coda. El personaje, con un tono exento de tintes melodramáticos —por el contrario, diría que la voz adquiere un tono de gratitud—, asume su condición de migrante. La vivencia del desplazamiento queda cifrada en la imagen del mar. Como he dicho, la migración instala al sujeto en un estado de disjunción. Este estado movilizará al sujeto a realizar un recorrido para tratar de colmar, o al menos compensar, la carencia. Esto con la finalidad última de mantener su estatuto de sujeto “completo”.

Como se veía con Gloria Gervitz, la voz siempre está en una especie de desamparo porque la pérdida persiste. Sumido en la profundidad de esa herida primordial, de esa carencia del lugar, el sujeto cavará en esa oscuridad de la ausencia y reclamará. Ello explica el porqué de la insistencia en el lugar a través del sintagma “en su”: “en lo callado inmenso del nombre / mortal y sola en su errancia / la traspasada palabra”, “La piedra en su sueño / en su barro / cae hasta su fondo” (Gervitz 125, 133). También explica el porqué de los continuos desplazamientos de la voz por los espacios de la página, del sueño, de las lenguas mismas (algunos fragmentos están escritos en inglés y en hebreo, además del español), pues esa carencia le impide constituirse como sujeto pleno. Su orfandad se debe a ese estado de disjunción que lo agobia. En cambio, en la poesía de Morábito, el sujeto buscará transformar ese estado de disjunción en conjunción. No se quedará estancado en ese estado de desamparo.

Aunque no siempre será posible la recuperación del objeto perdido, cabe la posibilidad de ser sustituido por otro objeto de valor, en cierta medida equivalente, al menos en un grado que le permita al sujeto conservar-se, conservar la estructura elemental sujeto-objeto. Esta parece ser la vía por la que se decide la voz en la poesía de Morábito.

En las dos últimas estrofas se pasa lista a eso que se ha ganado gracias a la pérdida, aunque suene un poco contradictorio: “Por él que da la espalda / a todo, estoy de frente / a todo con mis ojos, / por él que pierde filo, / gano origen, terreno”. Y en efecto, en estos versos la figura retórica que prevalece es la antítesis, que al establecer una simetría entre los conceptos (espalda/frente, perder/ganar) bien puede ser considerada un mecanismo de compensación, de búsqueda de equilibrio.

No obstante lo anterior, quizá el valor más importante para el sujeto no sea el poder estar “frente a todo” con sus ojos, ni siquiera el “ganar origen y terreno”. No, lo más valioso parece ser la lengua misma: “y encuentro al fin mi lengua / desértica de nómada, / mi suelo verdadero”. Ella, la lengua, sería el objeto de valor equiparable al lugar de origen que se ha perdido: la lengua es el único lugar posible en el que el migrante puede arraigar, es su suelo verdadero.

Sin embargo, queda una duda, ¿de qué lengua se está hablando? Pues en estrofas anteriores se ha dicho “y no escribo en mi lengua”. Por lo dicho en otros poemas (“Ahora”, “Club italiano”, entre otros), se sabe que esa lengua madre es el italiano. ¿Cuál es entonces esa lengua desértica de nómada? El poema mismo da la respuesta que podría parecer incluso obvia: el español. Efectivamente, se trata del español, pero es el español en tanto lengua *donde la escritura tiene lugar*, es decir, en tanto lengua que se constituye como la *lengua literaria*.

Si he recurrido a una lectura en contrapunto entre los modos de enunciación de la experiencia migratoria de Gervitz y la de Morábito, principalmente, es porque el contraste facilita observar las diferencias de estilo que me interesa destacar. Aunque ambos autores tienen como materia poética la experiencia migratoria, la manera de vivirla, asimilarla y ponerla en discurso es

absolutamente distinta. Mientras que en la obra de Gervitz se opta por el exceso (para usar las categorías propuestas por Pierre Ouellet), en la de Morábito el camino es el de la ascesis.

Para decirlo en términos de la semiótica tensiva, en la obra de Gervitz el exceso se expresa en la intensidad de la mira. El sujeto, al pasar de un estado de junción a uno de disjunción, experimenta un apego muy intenso por el objeto de valor perdido, o sea el lugar de arraigo. Y como la captación es mínima porque este lugar de arraigo no le ha sido restituido en la exacta medida, la carencia persiste.

Al no haber nada que llene el valor del objeto perdido, la estructura elemental sujeto-objeto se pone en riesgo y, en consecuencia, el discurso mismo, haciendo que el sujeto pase de este estatuto al de cuasi-sujeto, según la terminología de Jean-Claude Coquet. Para este autor, lo que caracteriza al sujeto, en estricto sentido, es su capacidad de juicio y de predicación: “grâce à la présence du méta-vouloir, lequel régit les modalités-prédicats, l’actant devient, comme le dirait Benveniste, *possesseur* de ses actes; il est doué de jugement et assume pleinement son identité” (Darrault-Harris s/p).<sup>20</sup>

A diferencia del no-sujeto que carece de la modalidad del querer, el quasi-sujeto no la pierde, sin embargo, no cuenta con otras modalidades como el poder y el saber, para obtener el objeto de deseo. Tampoco puede asumir plenamente su identidad, de tal suerte que la captación tiene un grado mínimo. Este tipo de instancia “no puede pronunciar un discurso completamente desprovisto de lo que lo caracterizaba en los tiempos ‘primitivos’ [...]. Le quedarán ‘reacciones arcaicas’ y experimentará afectos violentos” (Coquet 52), los cuales se expresan a través del grito o del reclamo: “¿dónde están las palabras / por qué no comparecen // por qué no me socorren?, “nada me es dado saber”, “Seré yo esa mujer?” (Gervitz 130, 144, 26). Esto deja al sujeto sumido

---

<sup>20</sup> Mi traducción al español es: “gracias a la presencia del meta-querer, el cual rige las modalidades-predicados, el actante se convierte, como diría Benveniste, en *poseedor* de sus actos; está dotado de juicio y asume plenamente su identidad”.

en la espera y en la nostalgia: “No tengo el lugar sólo la añoranza del lugar la rutina // Y el tiempo que pasa” (Gervitz 97).

En cambio, lo que se observa en Morábito es un recorrido diferente, una manera casi opuesta de trabajar el duelo. En el poema “In limine”, se observa que la vía ha sido la ascesis, el camino de la austeridad. Esta estrategia parece dar resultado, por lo menos parcialmente: como vimos, el sujeto asevera haberse acostumbrado a la altura; no obstante, algunos días le vuelve la llanura, siente vértigos y mareos. Esta pérdida del juicio, del sentido, lo devuelve a ese estado de no-sujeto, o sea un sujeto de la carencia. Sin embargo, logra remontar este estado, pues cuenta con la modalidad primordial del querer, a la que suma la del poder: “parto hacia el mar que puedo”. Y se puede inferir que también cuenta con la modalidad del saber en cuanto tiene la capacidad de discriminar entre lo necesario y lo accesorio: “llevo libros que no leo [...] los pájaros escriben / historias más sutiles”. El sujeto ejerce su capacidad de juicio. Además, es capaz de asumirse como sujeto: “Mi mar es este mar”. El uso del demostrativo “este” es un deíctico espacial fuerte, que ancla al sujeto en un lugar. Más aún, dice “encuentro al fin mi lengua desértica de nómada, / mi suelo verdadero”; el “al fin” nos da cuenta del término de un recorrido que lo ha llevado del no-sujeto al de sujeto, que por ello puede afirmar y afirmar-se en su suelo verdadero: la lengua.

¿Pero cómo se ha logrado este pasaje de un estado de disjunción a un estado de conjunción? La revisión de cada estrofa del poema “In limine” ha puesto al descubierto una constante: la declinación del “más” en “menos”, es decir, una atenuación con miras a un estado de moderación. La estrategia podría resumirse del siguiente modo: la carencia aumenta la intensidad del deseo o del apego al objeto de valor perdido y, de manera inversa, disminuye la captación: la intensidad del dolor de la pérdida hace que el sujeto pierda lucidez. Entonces el sujeto lo que hace es una inversión de estas magnitudes: hace declinar la intensidad tratando de desapegarse del objeto de valor para favorecer el eje de la extensión, es decir, la captación. De esta manera, al descender lo sensible se privilegia lo inteligible, lo que pone al sujeto en condiciones de encontrar un objeto de valor más o menos equivalente al objeto perdido.

Atenuando la intensidad del sentir, a través del desapego del objeto de deseo (que no es otra cosa que una lección del ascetismo), el sujeto se provee de las modalidades del poder y del saber que le dan cierta lucidez para resemantizar la carencia primera y colmarla, al menos parcialmente, a través de una segunda lengua en la que la escritura literaria *tiene lugar*. En consecuencia, esta lengua literaria *le hace un lugar al sujeto*.

### 2.3 El espíritu migratorio en María Teresa Andruetto

Por lo que respecta a María Teresa Andruetto, las cosas no suceden de manera muy diferente. También en ella encuentro la misma matriz generadora que en Fabio Morábito. La edición *Pavese/Kodak* ofrece un exordio que condensa los núcleos temáticos del volumen:

Recién terminada la guerra, un hombre al que arrastran dos perros dálmatas, camina por una ciudad devastada. *Atravesar una calle para escapar de su casa lo hace sólo un muchacho, pero este hombre que recorre las calles todo el día, no es más un muchacho y no escapa de casa.* Es Torino la ciudad devastada y el hombre al que arrastran los perros, se llama Cesare.

Quien recuerda es mi padre, *todo esto me ha dicho y no habla italiano, usa, pausado, el dialecto que, lo mismo que las piedras de estas colinas, es tan escabroso que veinte años de idiomas y océanos diversos no le han hecho un rasguño*, se recuerda un muchacho, partisano de Ghío, escapando, y recuerda también a su padre que buscaba las trufas, y al amigo perdido, porque *el hombre sólo escucha la voz antigua que sus padres, en el tiempo, han oído, clara.*

Cada vez que leo a Pavese vuelven los perros, la ciudad devastada, los partisanos de Ghío, la guerra, mi padre que recuerda, *la voz que un día detuvo al padre de mi padre y cada uno de los muertos de la sangre.* Porque decir Pavese es también nombrar los muertos que heredamos, la propia muerte, su presencia constante en la memoria.

Finalmente, decir Pavese es también hablar de aquel poema-relato del que él hablaba, el poema que viene a contar las historias que no pudimos narrar, aquellas que escuchamos de niños, para que después, *cuando se vuelve, como yo, a los cuarenta años, se encuentre todo nuevo, todo nuevo, en la memoria* (11).

Así como en Morábito, aquí se tiene un relato de tono autobiográfico que da la nota principal que predominará en el resto del volumen que se analiza. Este breve texto de cuatro párrafos es un ovillo de voces, espacios y tiempos que es preciso distinguir.

La primera pregunta que surge es ¿quién habla?, ¿cuándo?, ¿desde dónde? Aunque existe la tendencia de clasificar los modos de enunciación en “segunda”, “tercera” persona, la verdad es que sólo se puede narrar en primera persona. La única instancia de enunciación es un “yo”. Sin embargo, nada impide que ese yo se vuelva una caja de resonancia de otras voces, pero siempre sostenidas por él.

La instancia de la enunciación está ocupada por un *yo*, que se ubica en un *aquí* y que se enuncia en un *ahora*, un yo cuya producción es un enunciado. Es en ese enunciado donde podremos encontrar otras voces. Gracias a Benveniste, se sabe que para rastrear al sujeto de la enunciación en el enunciado se debe observar la emergencia de los deícticos, pues remiten a ese sujeto que se apropia de la lengua designándose como un yo. Si bien aparecen indicios de la deixis en el párrafo dos y tres a través del pronombre personal átono “me” (“me ha dicho”) que dentro de la oración donde está tiene la función de objeto indirecto, esto es, recibe el beneficio de la acción expresada en el verbo principal y del adjetivo posesivo “mi” (“mi padre”), es hasta el último párrafo donde encontramos de manera explícita este “yo” (“como yo”).

¿De qué habla este “yo”? Trataré de organizar la información proporcionada en cada párrafo a través oraciones que sigan un orden sintáctico “ideal” (sujeto, verbo, complementos). Señalaré las acciones principales pero sin seguir un criterio estrictamente gramatical (es decir, por la cantidad de verbos principales) sino atendiendo a un criterio semántico.

Por principio hay un personaje que se identifica como “padre” y que realiza dos acciones, la de recordar y la de decir sus recuerdos. El interlocutor de este personaje realiza básicamente tres acciones, la de escuchar los recuerdos del padre, la de leer a Pavese y la de volver a contar aquello que el padre le ha dicho. El espacio y el tiempo en que ha tenido lugar este intercambio entre el

padre y su interlocutor no están determinados. Prácticamente no hay circunstanciales de lugar ni de tiempo. En cambio, uno de los recuerdos contados por el padre tiene coordenadas espaciotemporales claras: Torino, recién terminada la guerra, por lo tanto, se infiere que se trata de 1945.

El otro hecho que puede ubicarse en el espacio y en el tiempo es el decir mismo de la voz, que es un aquí-ahora. Del personaje que sustenta esta voz se saben algunos datos: es una persona adulta, que tiene cuarenta años, que recuerda lo que su padre le ha dicho y que siente que esos recuerdos vuelven a él cada vez que lee a Pavese, pues Pavese forma parte de los recuerdos del padre.

Pero la acción más importante de esta voz es *volver a contar* aquello que su padre le ha dicho. Además, expone los motivos de su hacer: contar las historias escuchadas en la infancia, porque no se habían podido contar, nombrar la muerte, nombrar a los muertos que se heredan, nombrar a la propia muerte, nombrar la presencia constante de la muerte en la memoria. ¿Todo esto para qué? La finalidad última es para que *cuando se vuelva*, a los cuarenta años, *se encuentre todo nuevo en la memoria*.

Esto último es una clave para entender este breve relato que suscita varias interrogantes. Esta voz tiene un propósito: contar los recuerdos de su padre y todo lo que eso implica: nombrar la muerte, etcétera, para que a la vuelta de cuarenta años se encuentre todo nuevo. Pero no se dice dónde está instalado este sujeto. Se ha dicho “volver”, lo que supone un traslado, pero de dónde a dónde. ¿A dónde y de dónde vuelve este sujeto de la voz? ¿Al lugar de los hechos? ¿A Torino? Sólo dice que se vuelve a los cuarenta años, ¿a los cuarenta años a partir del año 45? ¿O cuando este personaje cumplió cuarenta años?

Quizá no se encuentre una respuesta certera en el texto. Lo que se puede inferir es que este sujeto, que tiene el deseo de *contar*, ha vivido o hace suya la vivencia de un desplazamiento. Este

sujeto va de un punto de partida A, donde se supone que *está* la memoria, hacia un punto B, en el que acontece la rememoración. También se infiere que desea volver hacia ese punto A.

El contexto de la obra misma arroja algunas pistas a través del poema “Visita”:

Hoy vino mi madre a visitarme  
Y caminamos las dos por estas calles.  
Hablamos de mi hermano,  
de los hijos, de las chicas del Sur,  
de mi cuñado. Otra vez yo critiqué  
al gobierno y ella dijo otra vez  
“¡Es un país tan grande!”. No quiere  
que me queje: “¡Este país generoso  
recibió a tu padre!” y rodamos las dos  
hacia una zona de tristeza, en silencio.  
hasta que se detiene y dice: “Ayer  
hice dulce de duraznos” y yo digo  
que hablaron de mi libro  
en el diario (Andruetto, Pavese/Kodak 55).

Algunos datos van aclarando la historia. En primer lugar, el interlocutor del padre es la hija, la misma que habla en este poema. Se sabe que es mujer porque ha dicho “*las dos*”. Se sabe también que el padre ha sido un migrante: “Este país generoso recibió a tu padre”. Y este solo hecho vuelve a ser una irrupción, un sobrevenir, que rompe la continuidad del diálogo entre la hija y la madre y que las conduce a un estado disfórico y a un cese de toda actividad: “rodamos hacia una zona de tristeza, en silencio”.

¿Por qué se produce esta declinación del ánimo? Porque hace emerger una pérdida, por partida doble: la ausencia del padre y la ausencia del lugar de origen del padre, ausencia que finalmente heredó a su hija. Esta carencia, la hija la hace suya y por ello es que en el exordio el “yo” enunciante se empalma con la voz del padre o, mejor dicho, el padre habla a través de la voz de la hija. Pero no solamente él, también esa otra figura central en la obra poética de María Teresa Andruetto: Pavese.

En páginas anteriores hice mención del artículo “El hermano Pavese” de Andruetto. La presencia del poeta italiano, piamontés como el padre, posibilita un vínculo afectivo con ese lugar de origen que se ha perdido. Por eso es que al leerlo, irrumpen los recuerdos del padre, quien conoció a Pavese. Es tal la intensidad del vínculo que la voz del autor de *Los mares del sur* se encaja en la voz del padre hasta con-fundirse, voz que, a su vez, se encaja en la voz de la hija.

Los fragmentos que aparecen en cursivas en el exordio son citas que provienen de diferentes poemas del escritor italiano. La cita del primer párrafo pertenece a “Trabajar cansa”. Una del segundo párrafo (“todo esto me ha dicho y no habla italiano...”) y la del cuarto provienen de “Los mares del sur”. Una cita del segundo párrafo (“el hombre sólo escucha la voz [...]”) y la del tercero vienen de “La casa”. Así como sucedía en Gloria Gervitz, aquí acontecen también migraciones de versos y fragmentos narrativos.

Hasta este punto, lo que he analizado de los textos de María Teresa Andruetto permite establecer semejanzas con el relato de los versos de Fabio Morábito, aunque con matices distintos. Mientras que el personaje en la obra de Morábito vive directamente la experiencia migratoria, el personaje en la obra de María Teresa Andruetto lo hace indirectamente, pues se trata de una experiencia heredada. Esto no atenúa el sentimiento o estado de *migrance* en ella.

La estructura del relato, no obstante, es semejante. De un estado de conjunción (punto A) se pasa a un estado de disjunción (punto B). En este estado, el recuerdo sobreviene con intensidad en el sujeto y esta irrupción es propiciada por la lectura de Pavese, figura con la que se empalma la imagen del padre.

El trayecto que deberá seguir el sujeto de la carencia heredada se dirigirá hacia la recuperación del objeto de valor perdido. Pero la vía no será buscar, como en el caso de Morábito, una nueva lengua, sino la memoria. La memoria será entonces el lugar del arraigo.

Sin embargo, el único camino para llegar a esa memoria será la lengua a través del relato. El relato será el medio para la recuperación del objeto de valor. Pero antes que eso, hará posible la identidad, dado que es “en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*, porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” (Benveniste, Problemas de lingüística general 180). Sólo a través de la acción de relatar el sujeto no pierde su condición como tal. Tener la capacidad (la modalidad del poder) de predicación lo estimula para salir del estado de disjunción para contar ahora aquellas historias que “escuchamos de niños” y que “*no pudimos* narrar”. Siendo la memoria, de algún modo, un fenómeno de la temporalidad, no resulta extraño que la estrategia entonces sea el relato, pues éste permite ordenar la experiencia en general y la experiencia del tiempo en lo particular, como lo ha mostrado Paul Ricoeur a través de los tres volúmenes de *Tiempo y narración*. Esta cuestión del tiempo será abordada *in extenso* en el capítulo cuatro, “Formas del espacio y del tiempo”.

La inserción de Pavese en el discurso poético de Andruetto tiene una gran relevancia. De él heredará no sólo la forma estilística del poema-relato, sino también una cierta manera de modular la voz, mejor aún, de *moderar* la voz. Sirva de ejemplo el poema ya citado, “Visita”.

El texto está compuesto por 14 líneas. El metro no es regular, aunque se nota el predominio del dodecasílabo. A este metro se lo ha considerado solemne y se lo ha asociado con las narraciones épicas. En este caso, diría más bien que se trata de una épica menor (aunque suene a contradicción), la épica de la vida cotidiana. Más que solemne, el efecto producido por este metro en combinación con el resto (la mayor parte de los versos presentan medidas superiores a las nueve sílabas), es de una suave cadencia, salvo en algunos pasajes.

El ritmo ciertamente puede parecer monótono, lo que establece una consonancia con el tipo de narración que se hace en este poema. Sin embargo, existe una diversidad de tiempos (*tempos*) que introduce ascendencias y descendencias en la línea de entonación. Lo que prevalecerá será un tono medio, semejante al visto en Fabio Morábito.

Del verso 1 a 6, las acciones referidas por la hija, que detenta el papel de narradora, están en pasado simple: vino, caminamos, hablamos, critiqué, dijo. Desde el punto de vista aspectual, se trata de acciones terminadas. En este fragmento los hechos narrados recrean un cuadro de la vida cotidiana, en la que dos mujeres, madre e hija, conversan. Pero en un momento de esa conversación, se suscita un ligero desencuentro entre ellas. Ante la crítica al gobierno hecha por la hija, la madre trata de *atenuar* el enojo de la hija (“No quiere que me enoje”) arguyendo que, si el gobierno no ha actuado bien, se debe a que es difícil gobernar un país tan grande. En este punto, la narración también cambia de modalidad y de tiempo: del discurso narrativo se pasa al discurso directo regido y, en consecuencia, se va del pasado al presente, con lo que la escena cobra mayor vivacidad. Incluso la respuesta de la madre es una exclamación, que implica una subida de la intensidad del tono: “¡Es un país tan grande!”. Pero el mayor argumento de la madre es tan lapidario que las dos se quedan calladas. Este parlamento está también en discurso directo libre: “¡Este país generoso recibió a tu padre!”.

Después viene una caída de la intensidad, pero también de la extensión pues el diálogo ha cesado; sólo queda un silencio cuya duración no se puede determinar. Es la madre quien trata de atenuar, esta vez, la tristeza en la que ambas habían quedado sumidas. Para ello, restablece la comunicación y se produce un repunte de la intensidad y de la extensión, pero no en un grado extremo, apenas lo suficiente para salir del estado de disforia y permitir la continuación del diálogo.

Curiosamente, la hija de inmediato retoma el discurso narrativo, pero no regresa al tiempo pasado sino que prevalece en el presente: “rodamos”. Es cierto que esta forma también se usa para el pasado simple; sin embargo, los verbos que a continuación se usan están en presente: “hasta que se *detiene y dice*”. Sucede como si la inercia del presente, exigida por el discurso directo, hubiera alargado su dominio. Incluso la narración, que había comenzado en pretérito, termina en presente: “y yo digo que hablaron de mi libro”. ¿Acaso esta estrategia es para evitar el hundimiento en ese pasado que les recuerda la ausencia, tanto la del padre como la del lugar de origen? ¿Se trata de

una estrategia para atenuar el dolor, como quien dice: finalmente la vida continúa? En efecto, podría pensarse que la atenuación de la intensidad en favor de la inteligibilidad es un modo de restablecer el equilibrio del sujeto. Y esta declinación es justamente lo que caracteriza a la lentitud.

En este capítulo he querido mostrar que la experiencia de migración es fundamental para entender la construcción de la lentitud como una poética en Fabio Morábito y María Teresa Andruetto. La pérdida del lugar de origen incita al sujeto a un viaje, a un recorrido en busca del objeto de valor. Este objeto de valor se figurativiza de manera diferente.

El análisis hecho aquí de los poemas de ambos autores apunta a que, en Morábito, el lugar de arraigo será la lengua literaria y, en María Teresa Andruetto, la memoria. No obstante, ambos comparten estrategias de búsqueda semejantes que se asientan en los modos de enunciación.

Pero la enunciación siempre implicará un lugar de emplazamiento, que es un lugar de emplazamiento también de la mirada. Como apunta Ouellet, “la praxis énonçante est une esthèsis énoncée”<sup>21</sup> (Poétique du regard. Littérature, perception, identité 37). En el caso de los autores estudiados, la estesis en cuestión privilegia el sentido de la visión, que involucra tanto el ver como el mirar. Como mostraré en el próximo capítulo, será la visión lo que prevalecerá en el sentir y en el acto de percepción. En ese sentido, la visión sostiene también el acto de enunciación:

Le sujet de l’*énonciation* devient, plus qu’un simple monstreur, qui fait voir, un véritable sujet de la perception, qui se donne à voir, à lui-même, le contenu et la forme de son *énoncé*. C’est *poser* quelque chose sous ses propres yeux [...] comme condition même de l’acte — ou de la *poïèsis* — par quoi les choses sont mise ensuite sous les yeux des autres (Ouellet, Poétique du regard. Littérature, perception, identité 40).<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Mi traducción al español es: “la praxis enunciante es una estesis enunciada”.

<sup>22</sup> Mi traducción al español es: “El sujeto de la enunciación, más que en un simple mostrador, que hace ver, se convierte en un verdadero sujeto de la percepción, que se da a ver, a él mismo, el contenido y la forma de su enunciado. Es este *poner* algo bajo sus propios ojos [...] como la condición misma del acto —o de la *poiesis*— por el cual las cosas son puestas después bajo los ojos de otros”.

Por eso, el tema del siguiente capítulo será los modos de la visión que se presentan en la obra poética de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto.

## Capítulo 3

### Modos de la visión

Nuestro mundo es el mundo de la luz. Por la luz el mundo se hace visible al ojo, pero es por la mirada que llegamos a lo invisible que toda visibilidad entraña. Ver la luz es despertar el mundo, despertar al mundo, instalarse en él y relacionarse con lo que en él habita. La luz hace posible el habitar el mundo.

Podría pensarse que el ámbito de la visibilidad es exclusivo de las artes plásticas, las artes del espacio, y ajeno a las artes del tiempo. Pero he aquí que la poesía extiende sus raíces en ambos territorios. Por esa razón a continuación mostraré cómo la visión está presente con sus diversos gradientes en la poesía de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto.

#### *3.1 Entre el ver y el mirar*

Para comenzar citaré el poema “Junto a mí”, de la poeta uruguaya Circe Maia, que aparece como uno de los epígrafes del volumen *Kodak* de María Teresa Andruetto:

Trabajo en lo visible y en lo cercano  
—y no lo creas fácil—.  
No quisiera ir más lejos. Todo esto  
que palpo y veo  
junto a mí, hora a hora  
es rebelde y resiste.

Para su vivo peso  
demasiado livianas se me hacen las palabras (La pesadora de perlas 98).

Este texto expone la complejidad de dar sentido a la experiencia. Noé Jitrik, en un ensayo publicado en *Revista de la Universidad de México*,<sup>23</sup> a propósito de la traducción del poema “soneto en ix” de Mallarmé, plantea que la escritura es un espacio de transformaciones: no sólo las virtualidades de la lengua se actualizan en un discurso sino, previamente, lo “pulsional” deviene signo. Se trata de una transformación de lo prelingüístico en lingüístico. Esto quiere decir que el primer trabajo del poeta consiste, justamente, en la reconstitución de la experiencia vivida a través de la escritura.

Jitrik establece una analogía entre la escritura y la fotografía. Esa primera impresión de lo pulsional correspondería al “negativo”, o sea, a la vivencia que se ha captado en una imagen pero que no se puede ver porque es aún ininteligible. Para hacerla visible se requiere una operación de “inversión” o “negación” y así obtener la imagen en positivo, que sería lo lingüístico (192). Lo que Jitrik describe es el paso del nivel de las precondiciones del sentido al discurso.

Por su parte, Fontanille afirma que “una de las propiedades más interesantes del discurso es su capacidad de *esquematizar* globalmente nuestras representaciones y nuestras experiencias” (Semiótica del discurso 71). En ese proceso de esquematización o bien de “traducción”, la percepción juega un papel central, en la medida en que los discursos “principalmente de tipo literario, representan la elaboración del sentido a partir del mundo sensible” (Fontanille, La base perceptiva de la semiótica 9-10).

Todo acto de enunciación está asentado en un acto de percepción. Esta “elaboración” del sentido es, en efecto, como dice Circe Maia, un “trabajo”, un trabajo de los sentidos primero y de las palabras después. Si bien en nuestra aprehensión del mundo sensible hay la colaboración de todos los canales sensoriales, ésta no siempre se da de la misma manera ni en el mismo grado. Parece haber una jerarquía de los sentidos, la cual es histórica. César González Ochoa, en *Apuntes*

---

<sup>23</sup> El ensayo en cuestión lleva por título “Las dos traducciones”. Apareció en el volumen XXXII, número 2, en octubre de 1977, pp. 26-36. Consulté este texto para agregar algunas notas al artículo de Noé Jitrik “Negatividad y significación” que apareció en el número 18 de la revista *Tópicos del Seminario*, 1997, editado por Luisa Ruiz Moreno.

*acerca de la representación*, reseña de manera puntual el primer capítulo del libro de Donald Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, en el que se señala que la totalidad del campo de la percepción no es ajeno a las determinaciones históricas que operan bajo ciertas variables, como el impacto de los medios de comunicación y la jerarquía de los sentidos que cada época impone en función de una episteme particular.

El privilegio del que goza el sentido de la vista en nuestra actual cultura se explica por ciertos hechos históricos. Uno de ellos ha sido la invención de la imprenta, la cual dio lugar a una cultura tipográfica, que fue desplazando paulatinamente a la cultura oral pero sin jamás excluirla del todo. De esta manera el oído fue cediendo su puesto protagónico a la vista. Otro factor que afirmó el sentido de la vista fue la invención de la perspectiva en el Renacimiento. Estos hechos, desde luego, se vinculan con la episteme del momento. Si en el Medioevo ésta era regida por lo anagógico, en el Renacimiento será regida por el orden, según César González Ochoa. El siguiente periodo, el clásico, no hará sino reafirmar el dominio de lo visual con la invención de la fotografía, dominio que aún continúa.

Si bien los sentidos no operan de manera independiente sino en conjunto, también es cierto que cada uno tiene una particularidad: “el oído es el más continuo y penetrante [...] El tacto es el más realista, por ello es el de la prueba, de la verificación. A diferencia de los demás, la vista establece una relación de distancia crítica, o de juicio, porque se puede analizar y medir; ver es comparar” (González Ochoa, *Apuntes acerca de la representación* 7). De esta manera, dependiendo de la jerarquía de los sentidos que establezca cada época, se tendrá una determinada experiencia de lo real.

Me parece que el poema de Circe Maia pone en evidencia que hay, en efecto, un predominio de la vista: “Trabajo en lo visible”. Se verá este predominio también en la obra de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto. En un segundo plano, en el caso de estos dos últimos

autores, estaría el oído.<sup>24</sup> Sin embargo, el tacto siempre está como telón de fondo, no sólo de la visión y del oído, sino de todos los sentidos. Existe una visión táctil o tactilizada, lo que se conoce como visión háptica. Por ello, para Merleau-Ponty ver es “palpar con la mirada” (Lo visible y lo invisible 168). Del mismo modo, el sonido significa un contacto, un roce, con la piel, por lo cual, con gran razón, Herman Parret define la voz, en tanto fenómeno sonoro, como un “pedazo del cuerpo” que se escurre y *toca* al oído (17). Lo mismo sucede con el olfato y con el gusto, pues tanto el olor como el sabor, de alguna manera, *tocan*.

Aun en las culturas caracterizadas como orales, verbigracia la Grecia clásica, hay un componente visual fuerte que se advierte en el lenguaje mismo. Al respecto, Raúl Dorra ha llamado la atención sobre este tema en su libro *La retórica como arte de la mirada*. Como se sabe, la lectura silenciosa se “inventa” propiamente en la Edad Media. En los siglos pasados la lectura era más bien oral, y quien la realizaba debía entrenarse para repartir el sonido entre la audiencia. Este lector público —y sobre todo el orador, al que se refiere Raúl Dorra— se vuelve una suerte de *escritura parlante*. Su cuerpo, con toda su riqueza gestual, es como una página que el escucha también ve, de manera tal que el público es audiencia y espectador: escucha y ve. No es difícil imaginar que las palabras del ciego Homero tuvieran tal viveza que *harían ver* las hazañas de los valerosos aqueos a quienes acudían a escucharlo con ánimo de saciar su asombro.

Habría que reconocer entonces un rasgo visual en el lenguaje si se piensa en que desempeña, en cierta medida, una función de representación. Ello se mostraría a través de algunas estrategias discursivas como la descripción y, en su forma más elaborada, la hipotiposis. Siguiendo a Lausberg, Helena Beristáin señala que la hipotiposis se logra cuando el discurso descriptivo “contiene un cúmulo de pormenores precisos, intensamente claros y verosímiles, de modo que resulta viva y enérgica, y permite al receptor compenetrarse con la situación del testigo presencial”

---

<sup>24</sup> En efecto, el sonido tiene una fuerte presencia en la obra de Morábito y, al respecto, Gina Saraceni ha escrito el artículo “El ruido menor. Poesía y sonoridad en la obra de Fabio Morábito”. Ahí la autora sostiene, haciendo eco de las palabras de Nancy, que el oído funciona, curiosamente, como “una intensificación del ver”.

(136), esto es, cuando el receptor se instala como aquél que ve eso que las palabras ponen ante sus ojos.

Volviendo al poema de Circe Maia, se constata que el (arduo) trabajo del poeta radica en recrear la experiencia vivida a través del discurso de la manera más fiel: “Para su vivo peso / demasiado livianas se me hacen las palabras”. Pero antes debe hacer otra labor: *transitar del sentir al percibir*, es decir, *de la sensación a la percepción*, dicho de otro modo, de lo sensible a lo inteligible: “Todo esto / que palpo y veo / junto a mí, hora a hora / es rebelde y resiste”. Este tránsito se hace justamente a través del ojo y de la mano. El ojo focaliza, analiza, discrimina, lo que el tacto terminará por corroborar.

Ya que he aludido a los conceptos *sensación* y *percepción*, debo definirlos. El “sentir” se define como la *experimentación* de sensaciones, sean estas causadas por agentes externos o internos al sujeto. “Percibir” sería más bien la captación de imágenes, sensaciones o impresiones externas. He aquí una primera diferencia: experimentar una sensación sugiere una cierta pasividad, el que “siente” *recibe* en su cuerpo una impresión sensorial. En cambio, el captar, rasgo propio de la percepción, alude a una actividad de aprehensión por parte del sujeto. La captación involucra la atención y la discriminación de la impresión sensorial; por ello una de las acepciones de “percibir” es “comprender y conocer algo”.

Por su parte, Ferrater Mora afirma que

La palabra percepción parece implicar, pues, desde el primer momento algo distinto de la sensación, pero también algo distinto de la intuición intelectual, como si estuviera situada en el centro equidistante de ambos actos. Por eso se ha llegado a definir la percepción en un sentido amplio como la “aprehensión directa de una situación objetiva”. [...] es característico de casi todas las doctrinas modernas y contemporáneas acerca de la percepción el hecho de situarla siempre en el mencionado territorio intermedio, *entre el puro pensar y el puro sentir*. (720-721)

En cuanto al “sentir”, o bien la sensación, en filosofía, suele definirse en relación con la percepción. La sensación pertenece al ámbito de lo afectivo-sensible, mientras que la percepción

se vincula a la consciencia, a “la advertencia de la modificación sensible” (J. Ferrater Mora 850). De manera más simple podría decirse que el sentir está ligado a lo sensible mientras que el percibir está más del lado de lo inteligible.

Por su parte, Raúl Dorra, en “Entre el sentir y el percibir”, no sólo vincula el “sentir” con lo sensible, sino además con lo viviente y afirma que “el sentir es la manifestación propia de la vida [por ello dicha manifestación] debemos pensarla como un hecho elemental [puesto que] es la presencia de la vida *en cuanto tal*” (257). En este sentido, el autor advierte que no habría entonces un órgano particular del sentir porque es del orden de lo continuo. Por el contrario, el percibir, dado que se inclina hacia lo inteligible, se trata de una actividad analítica, la cual requiere la acción de los sentidos, especialmente de los ojos. Así, el autor afirma que la principal diferencia entre el sentir y el percibir es “la que va de lo genérico a lo específico o, dicho con más exigencia, de lo continuo a lo discreto” (Dorra, Entre el sentir y el percibir 267).

Precisamente, por su capacidad para discriminar y juzgar, el ojo sería el órgano más habilitado para operar ese paso de lo continuo a lo discreto. Al menos, así parece establecido en el orden epistémico actual. No obstante, podríamos pensar que cada uno de los sentidos tiene sus gradientes y que cada uno, si se educa, es capaz de alcanzar un grado de refinamiento como el que se le atribuye al ojo; por ejemplo, un catador de vinos podría discriminar todos los componentes y matices de esa sustancia. Bajo este supuesto de que es posible hallar gradaciones, trataré de proponer los gradientes de la visión, porque ello me servirá para identificar los matices de la mirada que aparecen en la obra de Fabio Morábito y en la de María Teresa Andruetto.

Conviene comenzar por definir el término que propondría como genérico, el de la visión. Por ésta se entiende “la función fisiológica y psicológica por medio de la cual el ojo y el cerebro determinan información transmitida del exterior en forma de energía radiante llamada luz” (Braun 11). Tomando en cuenta los polos planteados por Raúl Dorra, lo continuo y lo discreto, podría pensarse en una visión más continua, de tipo panorámico, y una visión más analítica. Existen dos

términos de los que se podría echar mano para denominar estos polos: ver y mirar. A continuación examinaré cada uno.

Según filólogo José Moreno de Alba, *ver* y *mirar* guardan diferencias en su origen etimológico, de tal suerte que no pueden considerarse del todo sinónimos. Por un lado, “ver” deriva del latín “videre” que tiene como antecedente el vocablo “veer” y significa ver (se encuentra en algunos vocablos compuestos como “proveer” o “prever”. Mientras que “mirar”, derivado del latín “mirari”, significa “admirarse”. Según el análisis de este autor, hay una diferencia semántica entre estos dos términos:

En pocas palabras, puede decirse que *ver* alude más a una determinada *capacidad*, y *mirar* a cierto acto consciente y deliberado: ciertamente, vemos todo lo que miramos pero no miramos todo lo que vemos; basta tener los ojos abiertos para *ver*, pero para *mirar* necesitamos ejercer, en alguna medida, la voluntad (s/p).

Según esta perspectiva, el ver estaría ligado a la capacidad sensorial de los ojos, los órganos habilitados para ello. Sería una acción plenamente biológico-orgánica. En cambio mirar sería una actividad que precisa de los ojos pero que, en última instancia, depende de la consciencia.

Sin embargo, en el uso que se hace de esos vocablos, en el español de México, el ver de algún modo está vinculado también a la acción cognoscitiva del comprender. Conviene, entonces, detenerse un momento en el empleo de estos términos que registran los diccionarios. Por ejemplo, en el DRAE, encontramos una lista de 22 acepciones para “ver”. En ellas los términos que más se repiten son: percibir, comprobar, observar, examinar, poner atención, advertir, reflexionar.<sup>25</sup> Esto muestra un predominio de lo inteligible, pues se trata de acciones que involucran la atención, la racionalidad y la inteligencia. Asimismo, María Moliner en su *Diccionario de uso del español*<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Estas son algunas de las definiciones: 1. tr. *Percibir con los ojos* algo mediante la acción de la luz. 2. tr. *Percibir con la inteligencia* algo, comprenderlo. 3. tr. *Comprobar algo con algún sentido*. 4. tr. *Observar*, considerar algo. 5. tr. *Examinar* algo, reconocerlo *con cuidado y atención*. 8. tr. *Poner atención o cuidado* en lo que se ejecuta. 9. tr. *Darse cuenta* de algo. 10. tr. *Considerar, advertir o reflexionar*. Las cursivas son mías.

<sup>26</sup> He aquí algunas muestras: 1 Poseer el sentido de la vista. *Percibir* algo por el sentido de la vista. 2 Percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia. 3 *Entender* una cosa. 4 Mirar cierta cosa *con atención* para enterarse de ella o enterarse por ella de algo. *Examinar*. 7 *Investigar*, experimentar o hacer lo necesario para enterarse de cierta cosa. Las cursivas son mías.

presenta acepciones semejantes a las del DRAE. De esta manera, a diferencia de lo que registra Moreno de Alba, el ver estaría más bien ligado a lo inteligible y no sólo a una acción biológico-física, la de percibir con los ojos algo mediante la acción de la luz.

En cuanto a “mirar”, tanto el DRAE como el *Diccionario* de Moliner consignan algunas acepciones que se asemejan a las de ver,<sup>27</sup> y algunas otras que no. Es en éstas últimas donde podríamos encontrar la nota distintiva:

1. tr. *Dirigir* la vista a un objeto. U. t. c. intr. y c. prnl.
8. intr. *Concernir, pertenecer, tocar*.
9. intr. *Cuidar, atender, proteger*, amparar o defender a alguien o algo.
10. intr. *Tener un objetivo* o un fin al ejecutar algo.
11. prnl. *Tener algo en gran estima*, complacerse en ello.
12. prnl. Tener mucho amor y *complacerse* en las gracias o en las acciones de alguien. (DRAE)

1. (“a, hacia”) tr. Aplicar a algo el sentido de la vista, para verlo.
4. Mostrar estimación a una persona o tener atenciones con ella.
- 7 y 8. En imperativo y, generalmente en tono exclamativo es el verbo que se emplea para llamar la atención de otros sobre cierta cosa. (Moliner)

Considerando todos estos usos, se advierte que, si bien “ver” y “mirar” tienen ciertos elementos en común que los vuelven sinónimos (como la atención, el examen, la reflexión), el “mirar” tiene otros rasgos que no parecen estar enfatizados en el “ver”. Se trata, sobre todo, de dos componentes vinculados con lo afectivo: el cuidado/la estimación y tener un objetivo. Se diría que el ver está implicado en el mirar, aunque no siempre el mirar está presente en el ver. Así como el ver, el mirar involucra el discernimiento y además, si existiera la palabra, diría el “concernimiento”.

---

<sup>27</sup> Por ejemplo, 2. tr. Observar las acciones de alguien. 3. tr. Revisar, registrar. 4. tr. Tener en cuenta, atender. 5. tr. Pensar, juzgar. 6. tr. Inquirir, buscar algo, informarse de ello. 13. prnl. Considerar un asunto y meditar antes de tomar una resolución.

El “concernir” abarca el atañer, el afectar, el interesar. Es por ello que afirmamos que tiene un rasgo patémico o bien afectivo. Incluso, en la acepción “tener un objetivo”, una mira o un punto de mira, implica una intención y, agregaríamos, una intencionalidad, en sentido fenomenológico: *un ir hacia, un destino*. De hecho, la primera de las acepciones de “mirar” registrada por Moliner se utiliza para indicar la dirección, de ahí la presencia de las preposiciones “a”, “hacia”.

Dicho rasgo afectivo se expresa con mayor claridad en el vínculo entre “mirar” y “admirar”. Joan Corominas señala que el término “admirar” hace su aparición hacia 1140. Este vocablo proviene del latín “mīrari” [sic], como ya se ha dicho anteriormente, y significaba “admirar”, “asombrarse” e incluso “extrañar”. Tal significación pasó al español antiguo, según el etimólogo español. Después, hacia 1250, desplazó su sentido al de “contemplar” y, en el siglo XV, significó mirar. Por otra parte, habría que destacar que el prefijo *ad-* tiene los siguientes sentidos: “dirección, tendencia, proximidad, contacto”. De tal suerte que *ad-mirar* vendría a ser un mirar dirigido, intencional, un mirar que aproxima al objeto mirado al sujeto para así establecer un contacto.

Según el diccionario de María Moliner, “admirar” es “experimentar hacia algo o alguien un sentimiento de gran estimación, considerando la rareza o dificultad que envuelve la cosa admirada o sintiéndose uno mismo incapaz de hacer o ser lo mismo. Tiene como sinónimos “asombrar”, “maravillar”, “pasmarse”, vocablos que por sí mismos están cargados de un contenido afectivo.

En este mismo tenor, se encuentra el término “contemplar”, que es “prestar atención”, es decir, un “mirar” alguna cosa o acontecimiento “con placer”, “tranquila o pasivamente”, como señala Moliner. También en este vocablo se hace patente ese rasgo afectivo del que hemos hablado.

A partir de este recorrido lexicográfico, podría resumir como rasgos más característicos del “ver” los siguientes:

- *Comprobar* (que se define como un buscar la verdad o dar certeza de algo).
- *Observar* (definido como prestar atención a algo para saber cómo es o cómo funciona o bien cómo ocurre).
- *Examinar* (definido como juzgar la suficiencia o aptitud de algo).
- *Considerar* (definido como dirigir el pensamiento a una cosa para conocer sus distintos aspectos).
- *Advertir* (definido como hacer ver a alguien la conveniencia de algo para prevenirlo o llamar su atención al respecto).

En cuanto al “mirar”, los rasgos que aparecen más propios de éste son:

- *Orientar* (que funciona como sinónimo de dirigir y encauzar, estos es, poner en cierta dirección).
- *Concernir* (cuyos sinónimos son atañer, afectar).
- *Cuidar* (entendido como discurrir sobre algo y como dedicar atención o interés a una cosa para que no sufra daño).
- *Estimar* (definido como atribuir un valor, también como sentir afecto).

Tomando en cuenta todo lo anterior, propondría un espectro o gama de la visión, en el que se podrían reconocer dos dimensiones: la del *ver* que tendería hacia lo inteligible y la del *mirar*, que tendería hacia lo sensible. Una representación gráfica de estos gradientes sería ésta:

Figura 3 Gradientes de la visión

Visión									
Sensible					Inteligible				
Orientar	Concernir	Cuidar	Estimar	<i>Contem- plar</i>	Advertir	Observar	Considerar	Examinar	Comprobar
Mirar					Ver				
Fuente/Mira					Meta/Captación				
[Sujeto]					[Objeto]				

Es importante hacer hincapié en que ver y mirar no son categorías opuestas, en estricto sentido, sino dimensiones que componen la visión. Los términos lexicales señalados aquí serían sólo gradaciones, matices, de una visión que puede privilegiar lo inteligible o bien lo sensible sin que ello signifique excluir la otra dimensión. En esta gráfica, he colocado los términos de menor a mayor inteligibilidad (de izquierda a derecha). Así, *orientar* se puede emparentar con el concepto fenomenológico de *fuentes*, incluso también se le denomina *mira*, en tanto ella es un encauzar la visión, la intencionalidad, el deseo de aprehensión. Mientras que el mayor grado de inteligibilidad sería el *comprobar*, lo que supone una *captación* lograda aunque no necesariamente perfecta. En el mirar el sujeto parecería que adquiere mayor protagonismo, en tanto punto de partida de la visión, mientras que en el ver la escena parecería ocuparla más bien el objeto; sin embargo, preferiría dejar entre paréntesis esta última observación, pues no la considero una afirmación contundente.

Ya he dicho, anteriormente, que toda enunciación está asentada en un acto de percepción. La percepción, desde la perspectiva fenomenológica, siempre es percepción de *algo*, esto es, tiene

como implícito una intencionalidad. Así, una de las primeras articulaciones del espacio tensivo (nivel de las precondiciones del sentido) está dada por la relación entre una fuente y una meta, posiciones que se traducirán en sujeto y objeto. El sujeto crea con su cuerpo propio (deixis) un campo perceptivo, en donde ingresarán diversas presencias, pero sólo aquella que “despierte” el interés del sujeto o bien que irrumpa afectando al sujeto, se volverá objeto de su intencionalidad. Hacia dicho objeto el sujeto *tenderá* y procurará *captarlo*.

Lograr esta captación tiene sus dificultades —como bien lo dice el poema de Circe Maia: “Todo esto que palpo y veo junto a mí, hora a hora *es rebelde y resiste*”—, entre otras razones porque la percepción del sujeto tiene límites, es imperfecta. Según Husserl, la intencionalidad tiene dos componentes, la orientación y la completud. Pero dicha completud nunca llega a ser totalmente plena. En otras palabras, la plenitud de la captación tiene grados que dependen de tres parámetros (Fontanille, La base perceptiva de la semiótica 25-26):

1. La extensión de la plenitud, dada por el número y la densidad de los aspectos percibidos.
2. La vivacidad de la plenitud, dada por la intensidad de la percepción de tales aspectos.
3. El contenido de realidad de la plenitud, dada por la densidad y la complejidad sensorial (el número de canales sensoriales que participen).

Dada esta relación dificultosa entre el sujeto y el objeto de la percepción, el sujeto se ve obligado a adoptar un punto de vista. Al respecto, Jacques Fontanille, en *Les espaces subjectifs*, ofrece una tipología del observador (Focalizador, Espectador, Asistente y Asistente-participante) construida a partir de la manipulación y donación del saber —cuánto de lo que sabe el narrador de una historia es dicho u ocultado— para el desarrollo de la historia, por lo que se trata de una tipología de gran utilidad para la narratología. Sin embargo, para el caso de los poetas que estudio aquí, interesa más bien destacar la presencia misma de un sujeto perceptor cuyo principal, mas no único, canal sensorial es la visión. También interesa ver el grado de “objetividad” y “subjetividad” con respecto al objeto de la visión, pero no en los términos de manipulación del saber como Fontanille propone,

sino en términos del grado de adhesión, de compenetración, con el objeto de la visión, como se verá en los análisis que a continuación expondré.

### *3.2 De lo visible a lo invisible*

Comenzaré por Fabio Morábito. En términos generales, puede decirse que hay una inclinación hacia la experiencia del ver, es decir, que hay la búsqueda de un saber cómo son las cosas del mundo. En este sentido, la percepción del entorno externo (exterocepción) aspira a la inteligibilidad. No hay un compromiso, por así decirlo, completamente afectivo con los objetos de la visión (lo que lo acerca a la categoría de “espectador” propuesta por Fontanille, aunque he preferido no utilizar su tipología debido a las diferencias entre su interés y el mío, como he dicho en el párrafo anterior).

Lo que aparece con mayor insistencia es la aspiración de un saber, por lo que se hace necesario el escrutinio y el análisis, esto es, *el observar*. Incluso, se diría que este sujeto observador busca no sólo la comprensión de las cosas, sino también una suerte de verdad. En Morábito la observación se traduce en la intención de poner al desnudo las cosas, para encontrar su sentido último: revelar su hueso, su estructura íntima.

Aunque existen múltiples ejemplos, en la obra poética de Morábito, que podrían mostrar este afán por observar, me detendré primero en un solo poema donde aparece este modo de ver — que es un afán por entender las cosas del mundo, con la intención última de llegar a su comprensión y aquí comprensión debe entenderse como un saber asimilado, es decir, que no solo se ha logrado penetrar en el entendimiento de algo sino que además se lo abarca, se lo rodea, se lo abraza—:

No he amado bastante  
las sillas.

Les he dado siempre  
la espalda  
y apenas las distingo  
o las recuerdo.  
Limpio las de mi casa  
sin fijarme  
y solo con esfuerzo puedo  
vislumbrar  
algunas sillas de mi infancia,  
normales sillas de madera  
que estaban en la sala  
y, cuando se renovó la sala,  
fueron a dar a la cocina.  
Normales sillas de madera,  
aunque jamás  
se llega a lo más simple  
de una silla,  
se puede empobrecer  
la silla más modesta,  
quitarle siempre un ángulo  
una curva,  
nunca se llega al arquetipo  
de la silla.  
No he amado bastante  
casi nada, para enterarme necesito  
un trato asiduo,  
nunca recojo nada al vuelo,  
dejo pasar la encrespadura  
del momento, me retiro,  
solo si me sumerjo en algo existo  
y a veces ya es inútil,  
se ha ido la verdad al fondo  
más prosaico.  
He amortiguado demasiadas  
cosas para verlas,  
he amortiguado el brillo  
creyéndolo un ornato,  
y cuando me he dejado seducir  
por lo más simple,  
mi amor a la profundidad

me ha entorpecido (La ola que regresa 158-159).

Aunque este texto no tiene una distribución estrófica particular, para su análisis se pueden distinguir cuatro bloques temáticos que coinciden con el uso del punto y aparte. El primer bloque abarcaría de los versos 1 al 15. El íncipit indica el leitmotiv: “no he amado bastante”. A continuación de éste se ofrecen las razones que justifican tal afirmación y se evocan las sillas de la infancia. En el segundo bloque (de los versos 16 al 25) se hace una reflexión general que tiene como pretexto las sillas: “nunca se llega al arquetipo de la silla”. En el tercer bloque (de los versos 26 al 35) se retoma el íncipit pero introduciendo una variación: “No he amado bastante casi nada”. En el cuarto bloque (de los versos 36 al 43) se plantea una nueva variación que hace eco del principio: “He amortiguado demasiadas cosas para verlas”, afirmación con la que se completa y da cierre a las reflexiones que se han hecho en las partes anteriores.

La afirmación recurrente “*No he amado bastante*” (ni las sillas ni casi nada) contiene una negación y una deficiencia, las cuales pueden asociarse con la carencia, ¿pero carencia de qué? Se diría de la acción de “amar”, que al ser acción está ligada con las competencias modales del sujeto. Se puede pensar en al menos dos: el poder y el saber. Descartamos el primero porque el adverbio “bastante” indica que la acción sí se ha podido llevar a cabo: se ha amado, pero no en un grado suficiente. Esto sugiere que, desde el punto de vista narrativo, tenemos un sujeto disjunto de su objeto de valor. ¿Cuál es éste? Yo diría que la competencia misma que presenta la deficiencia: el saber.

El objeto de valor, en primer lugar, es un “saber ver” que se expresa bajo el modo de “amar”, como si la condición para amar fuera el saber ver. En segundo lugar, pero un lugar más importante, habría un metavalor: se desea contar con la competencia del “saber ver” para poder, en última instancia, conocer la verdad de las cosas.

Si se analizan los términos empleados desde el primer bloque y con mayor énfasis en el último, ellos están vinculados con el ejercicio perceptivo de la visión. Frente al objeto de la visión,

las sillas, el sujeto muestra distintas formas de su percepción. A continuación de la afirmación inicial, “No he amado bastante las sillas”, se exponen las razones de esa “falta de amor”:

- a) “Les he dado siempre la espalda”, expresión que no carece de ironía puesto que no se puede sino dar la espalda a la silla, pues ésta es su función precisamente, dar asiento al cuerpo y apoyo a la espalda. Sin embargo, por el uso, sabemos que dicha expresión significa negarle el apoyo a alguien, desairar o ignorar a una persona; aunque si pensamos en su sentido literal, es obvio que si se da la espalda a alguien es para no verlo.
- b) “apenas las distingo o las recuerdo”, y aquí la acción de “distinguir” si bien puede realizarse con ayuda de todos los sentidos, no sólo el de la visión, implica una atención particular para hacer recortes en lo continuo, esto es, efectuar una operación de la inteligencia por la cual se reconoce algo como diferente del resto de los objetos del mundo. Tal sentido queda reforzado con la declaración “Limpio las de mi casa sin *fijarme* y sólo con esfuerzo puedo *vislumbrar* algunas sillas de mi infancia”; “fijarse” y “vislumbrar” convocan el sentido de la visión.

Entonces, la *diferenciación* y la *atención* —que son rasgos del examinar y del observar—, serían las condiciones del “amar”, tal como reza el dicho popular “sólo se ama lo que se conoce” y ¿agregaríamos lo que se reconoce? En la filosofía antigua, el amor es “lo que hace que cada una de las cosas sea lo que es dentro de la jerarquía del universo, lo que da a cada ser lo que le pertenece en verdad y en intransferible propiedad” (J. Ferrater Mora 47). Dicho amor conduce a la justicia, entendida esta como armonía: acuerdo, acorde. En este sentido, amar significaría distinguir: reconocer la singularidad de algo en el conjunto de las cosas, ¿su verdad? Y en esa medida “apreciarla”, que es otra acepción del término “distinguir”.

En el segundo bloque, hay aparentemente un cambio de tema, aunque sigue presente la figura de la silla. La afirmación que prevalece es: “nunca se llega al arquetipo de la silla”, aun cuando se trate de una silla “normal” o “modesta”. Es decir, aun cuando se la despoje de elementos superfluos (“empobrecerla”), la captación total del objeto, su conocimiento, es imposible. ¿Pero

qué tiene que ver esto con el fragmento anterior, con el amor a las sillas? Se plantea aquí la aspiración de llegar a “lo más simple”, a una especie de verdad, de hueso. ¿Acaso porque ello es una forma del amar? ¿Qué significa “lo más simple”? Por simple se suele entender aquello que no puede descomponerse ya, es decir, se trata de lo elemental, de lo unitario.

Según, la línea argumentativa que sugiere este poema, se llega a lo más simple eliminando lo superficial y lo superfluo. Sin embargo, este empobrecimiento tampoco resulta suficiente porque “nunca se llega al arquetipo de la silla”. Pero ¿por qué? ¿Porque no se las ha amado *bastante*? ¿Qué sería *amarlas bastante*? En la filosofía platónica, el arquetipo de las cosas es la *idea*, ese modelo original que las funda. Y todas las cosas aspiran a ese modelo, es decir, sólo lo alcanzan en la medida de su amor por dicho modelo en tanto representa la perfección. ¿Cómo podría pues lo humano llegar al arquetipo de las cosas, esto es, conocerlas, si no es también amándolas? ¿Pero podría lo humano trascender su imperfección connatural para lograr tocar la perfección, siquiera por un segundo?

La respuesta a los interrogantes anteriores la encontraremos en el poema mismo. Los bloques tres y cuatro son una suerte de disertación sobre la experiencia del conocimiento a través del ver y del mirar.

El tercer bloque repite el motivo inicial: “No he amado bastante casi nada”. ¿A qué obedece esta “carencia”? La siguiente afirmación parece dar la respuesta: “para enterarme necesito un trato asiduo”. Nuevamente se establece una equivalencia entre amar y conocer pues ese parece ser el sentido de “enterarse”, esto es, tener noticia de algo.

Para obtener ese conocimiento se requiere de un trato frecuente. Es preciso co-habitar con el objeto dado que “nunca” se recoge “nada al vuelo”, o sea inmediatamente o con prontitud. La estrategia entonces que sigue el sujeto para el conocimiento de las cosas exige entonces no sólo un tempo lento sino una duración, que permitirían un ver minucioso y objetivo. El “trato asiduo” alude menos a la cercanía con el objeto que al tiempo y tempo de interacción con él: lo asiduo

entonces exige un tiempo largo y, en esa medida, una acción durativa y lenta por parte del sujeto (¿acaso como el tiempo propio de la contemplación?). Por ello es necesario dejar pasar “la encrespadura del momento” y retirarse.

Esta lejanía provoca un decrecimiento de la intensidad de la experiencia para privilegiar la inteligencia: si la experiencia con el objeto es demasiado intensa no habría distancia ni perspectiva que permitiría su análisis y conocimiento, el sujeto no podría ver propiamente. Esto se confirma con la sentencia: “sólo si me sumerjo en algo existo”, aquí sumergir tiene el sentido de ver con atención más que hundirse, aunque no deja de estar sugerida la noción de inmersión con la que el poema juega y por ello produce una ambigüedad semántica. *Sumergirse* también es concentrar completamente la atención en cierta cosa.

Sin embargo, la ironía, o la paradoja quizá, no tarda en hacerse presente: “y a veces ya es inútil” esta estrategia porque, en la dilación requerida por el ver, la verdad termina por irse “al fondo más prosaico”. El sujeto deja de encontrar la gracia y la viveza del objeto que, acaso, le hubiera prometido el placer de la degustación inteligible. En esto consiste la paradoja del sujeto: no puede quedarse en la intensidad de la experiencia instantánea ni en la cercanía con el objeto porque no podría verlo, en consecuencia, conocerlo. Pero tampoco la tardanza ni la lejanía le permiten captar aquella simpleza del objeto a la que se aspira llegar para conocerlo, —esto es su verdad, su esquema, su arquetipo—, porque termina por matar el brillo y la vivacidad del objeto: la verdad se ha ido al fondo más prosaico. La verdad se vuelve insulsa.

Esta estrategia fallida la lamenta el sujeto: “He amortiguado demasiadas cosas para verlas”, “he amortiguado el brillo creyéndolo un ornato”. *Amortiguar* es un modo de la atenuación de la intensidad del brillo, de la intensidad de la experiencia que ha impedido el amor completo, el conocimiento absoluto, por lo que no es posible entonces llegar a la verdad, ¿a la esencia?, de las cosas. Por ello, a pesar de que se las ama en tanto se aspira a su comprensión, ese amor no ha sido, no puede ser bastante porque ese exceso impediría también el objetivo perseguido. Triste condición del sujeto la de su imperfección.

La parte final del cuarto bloque declara esa imperfección que termina pesando en el ánimo del sujeto: “y cuando me he dejado *seducir* por lo más simple”, esto es, cuando el sujeto hace suspenso de su juicio racional para entregarse a la delectación de la experiencia, ¿qué sucede?, el amor a la profundidad (su querer conocer las cosas en su simplicidad, en su verdad) que caracteriza al sujeto lo traiciona: dicha aspiración que ha seguido la estrategia de la retirada para ver ha terminado por entorpecerlo. Se diría que el sujeto de la percepción, en su aspiración al saber, ha vuelto un tullido al sujeto de la sensación.

Este no haber amado *bastante* las cosas se debe a una imposibilidad de captar íntegramente: no sólo porque la captación plena no existe sino además porque esa captación ha debido sacrificar lo sensible. El exceso de visión, paradójicamente, termina por cegar. Por ello, el sujeto deberá buscar la medida en la relación entre lo sensible y lo inteligible. Así, en términos tensivos, en este poema, se muestra un esquema descendente porque el sujeto hace decrecer la intensidad a favor de un incremento de la extensidad, lo que conduce, en palabras de Fontanille, a un reposo cognitivo. Y es en este tipo de modulación donde se juega, en gran medida, la poética de la lentitud, en el caso muy particular de Fabio Morábito.

La distancia tiene que darse para encontrar el equilibrio entre lo inteligible y lo sensible. Se requiere una dosis justa de ver y de mirar. Dada la imposibilidad de una conjunción absoluta con el objeto mirado, sólo queda preservar un suave equilibrio que mantenga lo mismo y lo diferente en un estado de armonía, de tal forma que la vida fluya sin crear fracturas, rupturas ni discontinuidades como sucedería con la experiencia estética que estudia Greimas en *De la imperfección*.

En la obra poética de Morábito que analizo, el metavalor que está en el horizonte es el *saber*, saber cómo son las cosas más simples o mejor dicho la verdad que se halla en la simplicidad de las cosas. Esta verdad que se supone existe en ellas se intuye que están en su fondo, en un abajo invisible. Esto es una constante en la obra de Morábito; por ejemplo, en el capítulo anterior, se

hablaba de que la lengua era el “suelo *verdadero*”. Y la escritura es una vía para llegar a ese núcleo, como se expresa en estos fragmentos:

PUESTO QUE ESCRIBO EN UNA LENGUA  
que aprendí,  
tengo que despertar  
cuando los otros duermen.  
[...]  
Escribo antes que amanezca,  
cuando soy casi el único despierto  
y puedo equivocarme  
en una lengua que aprendí.  
Verso tras verso  
Busco la prosa de este idioma  
que no es mío.  
No busco su poesía,  
sino bajar del piso alto  
en que amanezco.  
[...]  
Oigo el ruido de la bomba  
que sube el agua a los tinacos  
y mientras sube el agua  
y el edificio se humedece, desconecto el otro idioma  
que en el sueño  
entró en mis sueños,  
y mientras el agua sube,  
desciendo verso a verso como quien  
recoge idioma de los muros  
y llego tan abajo a veces,  
tan hermoso,  
que puedo permitirme,  
como un lujo,  
algún recuerdo (La ola que regresa 130-131).

Se trata de un texto metadiscursivo en tanto es un poema que habla sobre la manera de escribir poemas. El primer verso comienza con un nexos causal, “puesto que”, lo que anuncia la exposición del porqué de ciertos hábitos: el personaje *se ve obligado* a *ganar tiempo* para su

ejercicio de escritura adelantándose a despertar, pues se trata de una tarea ardua que demanda mayor esfuerzo para el sujeto dada la condición de tener que hacerlo en una lengua que no es la materna.

Así tenemos una primera oposición, despierto/dormido, oposición a la que se sumarán otras: *bajo/alto*, *prosa/poesía*, *bajar/subir*. Si se atiende a los términos puestos en cursivas, prevalece la tendencia hacia lo bajo: el personaje se despierta antes que todos *pero* (he aquí la contrariedad señalada por el sujeto) en alto, por lo tanto tiene que bajar. Esto está relacionado con el género: el personaje *no busca lo elevado*, la poesía, sino un género “bajo” (¿diríase llano? ¿simple?), la prosa. Entonces, a diferencia del sentido que sigue el curso del agua hacia los tinacos, el personaje tiene que bajar, declinar su altura, que se traduce en declinar su estilo: no buscar la grandilocuencia sino el estilo llano para llegar al fondo del lenguaje: “y llego tan abajo a veces / tan hermoso”, tan hermoso, dice el personaje, que “puedo permitirme, / como un lujo, / algún recuerdo”. El decir que *concederse* algún recuerdo es un *lujo*, un exceso, indica que el oficio del escritor debe ser sobrio, austero, llano.

Sobre estos hallazgos que la escritura procura, trata también el poema “Mi padre siempre trabajó en lo mismo”, donde vuelve a aparecer la figura del fondo como un sinónimo de lo verdadero:

¿Toda la vida yo también  
trabajaré en lo mismo,  
en la escritura,  
en la palabra plástica y no rígida  
que es la palabra que se saca de lo más profundo?  
¿De qué petróleo íntimo  
nos salen las palabras que escribimos  
y a qué profundidad  
brota el estilo sin esfuerzo?  
¿Qué tan al fondo  
están las gotas de lenguaje  
que nos curan

y nos redimen de la superficie  
hablada? (La ola que regresa 140-141).

Con este pasaje, sólo quiero mostrar, como una evidencia más, que la lentitud, en tanto declinación, se expresa de múltiples formas; en los textos citados aquí se observa en el modo de la visión, así como la predilección por “lo bajo” que no es sólo espacial —como en el caso de este poema donde otra vez aparece la oposición bajo/alto en una fórmula equivalente fondo/superficie—, sino también estilística.

Otra forma del ver, según mi propuesta, tiene que ver con la contemplación, que es “prestar atención”, un “mirar” alguna cosa o acontecimiento “con placer”, “tranquila o pasivamente”, como se ha dicho anteriormente. Guido Gómez de Silva, registra la definición: “mirar pensativamente, poner la atención en, reflexionar”. El vocablo contemplar deriva del latín “contemplari” que significa “observar cuidadosamente”. Su uso se circunscribía al ámbito de la adivinación como lo indican sus componentes: “de *con-* ‘cabalmente’ [...] + *templari* ‘observar’, de *templum* ‘campo celeste o espacio para la observación por un adivino o agorero’” (Gómez de Silva 186). En este sentido, está vinculado con el término “considerar” como lo refiere Guido Gómez de Silva: “considerar” significa “examinar, estudiar, reflexionar; juzgar”; proviene del latín *considerare* que significa “observar las estrellas cuidadosamente” (184). En su propia búsqueda de este mismo término en diccionarios de lengua inglesa, César González Ochoa encuentra que:

Desde tiempos muy anteriores a griegos y romanos, el *templum* era el sector del cielo que el augur delimitaba con ayuda de su bastón en el cual observaba los fenómenos naturales o el paso de las aves, con ayuda de los cuales hacía sus predicciones. Posteriormente, el *templum* vino a designar el lugar o espacio sagrado desde el que se practicaba esta observación del cielo. Tanto la palabra latina *templum* como la griega *témenos* significan lo mismo; ambas tiene la misma radical indoeuropea *tem-* que quiere decir cortar, delimitar, reservar una parte (La mirada y el nacimiento de la filosofía 72-73).

Sobre este modo del ver trata el poema “Sentado sobre el borde” de Fabio Morábito:

Sentado sobre el borde  
de una especie de pirámide,

los pies colgando como un niño,  
*miro* la turbulencia de la lava  
que han encerrado en este círculo  
y *oigo* a lo lejos el ruido  
de unos autos.  
Me *arrulla* ese sonido y ver  
las rocas me *hipnotiza*.  
La gente habla en voz baja  
como si entrara a un templo  
y los que quieren caminar  
sobre la lava  
se paran en el borde  
y estudian la conformación rocosa  
que tiene un sinsabor  
de océano dividido  
y un aire de ser piedra sólo  
en las orillas, aunque  
tal vez todas las piedras son de lava  
y no han dejado de enfriarse,  
e imperceptibles círculos y rasgos interiores,  
si conociéramos el arte de abrir piedras,  
nos mostrarían la lentitud  
de su convalecencia,  
como sucede con los árboles;  
pero ¿quién puede abrir,  
que no es lo mismo que partir  
en dos, o en tres, o en mil,  
lo que se dice abrir, las piedras?  
*Si se les mira mucho*  
*acaban por mostrar*  
*su gris más íntimo,*  
y un poco de ese gris,  
que a lo mejor sólo los pájaros  
distinguen,  
me ayuda a hacer la digestión  
sentado sobre el borde  
de esta especie de pirámide,  
los pies colgando en el vacío.  
Mi altura es ésta,  
*a media altura,*

donde se acaban las pirámides.  
Tengo *la justa elevación*  
de los monólogos,  
tal vez la justa elevación  
de la locura,  
y observo  
el gris del fondo del cansancio  
de las piedras  
que es el secreto combustible  
de las aves,  
el gris del fondo de su vuelo  
y el gris que ayuda  
a todas las acciones;  
pero tal vez la lava no es de piedra  
y ningún círculo la enfría,  
sólo la enfrían  
los vuelos de las aves  
que van en el sentido de su fluido (La ola que regresa 150-151).<sup>28</sup>

El poema comienza señalando el emplazamiento del sujeto de la visión. El punto de mira es una elevación no muy pronunciada que le permite tener al sujeto una visión panorámica. Desde este lugar el personaje realiza básicamente cuatro acciones: mirar la turbulencia de la lava, oír el ruido lejano de los autos, reflexionar en torno a lo visto y observar el gris del fondo del cansancio de las piedras.

A través de estas acciones, se advierte que el sujeto transita de lo sensible a lo inteligible. También podría decirse que va de lo pasivo a lo activo puesto que en las dos primeras acciones el sujeto, en realidad, recibe los estímulos sensoriales: el sonido lo arrulla y la lava lo hipnotiza, lo fascina, le causa cierto asombro. En cambio, las otras dos acciones demandan al sujeto una actitud activa: observar y reflexionar.

El objeto de observación es primero la gente que llega a ese círculo de lava, habla, camina y observa también esa formación rocosa. Aquí el sujeto de la enunciación desplaza su punto de

---

<sup>28</sup> Las cursivas son mías.

observación para mostrarnos lo que la gente examina, esto es, la morfología de las rocas, las cuales tienen: un sinsabor de océano dividido, un aire de ser piedra sólo en las orillas e imperceptibles círculos y rasgos interiores. Esto da pie a una larga digresión sobre las piedras. Así, el objeto de observación pasa a ser objeto de reflexión, como lo señala el uso de los marcadores “*quizá... si conociéramos... si se les mira mucho... tal vez*” que dan cuenta de la disquisición emprendida por el sujeto.

El sujeto conjetura sobre la materialidad de las piedras. Plantea dos hipótesis al respecto. Una es que quizá todas las *piedras son de lava* y no han dejado de enfriarse. Y la segunda corrige a la primera, pues *tal vez la lava no es de piedra* y ningún círculo la enfría sino el vuelo de las aves. Aquí se advierte una figura retórica que aparece con cierta frecuencia en Morábito: el quiasmo, figura que, como he señalado en el capítulo anterior, introduce una especie de equilibrio semántico a través de la antítesis.

Esta búsqueda del equilibrio se encuentra de otros modos, por ejemplo, a través de distintas oposiciones, que ya he marcado en los análisis anteriores. En este mismo poema se presentan otras más referidas a la altura también. Como he apuntado, el lugar de emplazamiento de la mirada es un lugar suficientemente alto para permitir una visión panorámica, aunque no demasiado alto: “Mi altura es ésta, a media altura... tengo la justa elevación de los monólogos, tal vez la justa elevación de la locura”. Esta manera de plantear la idea de lo “justo” sugiere que se ha debido operar un *rebajamiento*, se diría, una declinación, porque, curiosamente, el adjetivo “justa” se aplica al sustantivo “elevación”, que indica una dirección ascendente, y no por ejemplo al sustantivo “altura” que sería más neutro, en tanto no indica ninguna dirección. Aunque, cabe otra lectura: el sujeto no rebaja sino detiene la ascensión. Lo cierto es que hay el establecimiento de una *medida*.

Dicha medida, que es un rasgo vinculado a la lentitud, se expresa, incluso, en lo cromático. No es el único lugar donde el autor hace una suerte de exaltación del gris, el cual resulta de una proporción equilibrada del blanco y del negro. El gris es un color que carece de atractivo o singularidad. Se trata de color acromático cuya luminosidad es media, por lo que con frecuencia

se asocia con lo neutro; será por ello que se le piensa carente de “brillo y viveza”. Brillo y viveza aquí son sometidos a una atenuación, como se mostraba en el análisis del poema “No he amado bastante”.

De la misma manera, en *También Berlín se olvida* de Morábito, se hace presente la declinación espacial y cromática. Por ejemplo, en uno de los textos que integran dicho volumen, “El piso faltante”, se lee esta descripción que ilustra bien su poética de la lentitud:

Los edificios de departamentos, la mayoría de ellos de cuatro pisos (cinco, si contamos la planta baja), dan la impresión de haber renunciado a una verdadera elevación un peldaño antes de alcanzarla, como si les faltara un piso para acceder a una altura moderna, y a esto se debe una sensación general de opacidad, de falta de coronación y de brillo, en que el agua de Berlín, estática y perdediza, juega un papel preponderante. La escasa costumbre que tienen los berlineses de asomarse a pesar de la abundancia de balcones y de márgenes lacustres, responde tal vez a esa misma frugalidad que los hace poco propensos a demorarse en los bordes y las orillas, y quizá el escaso o nulo maquillaje de las berlinesas se deba a lo mismo. Hay como un rechazo al lustre, al revuelo, al énfasis, que acaba por otorgar a la ciudad un aspecto de perpetua periferia (28).

Inclusive, en “El hombre del *croissant*”, tenemos una suerte de apología del gris:

El gris es un excelente combustible para caminar. Creo incluso que en el gris de Berlín reside la profunda razón de su habitabilidad. El gris es un color *correctivo*, obra en el espíritu como una *lija* que quita sedimentos inútiles, y Berlín, tan gris y extendido, *tan reacio a levantar* la voz, tan lleno de paréntesis de agua que *lo salvan de ser perfecto*, sabe *reducirse* a un asunto íntimo de cada uno, lo que es ideal para escribir y caminar. *No agobia* con su belleza, porque *carece* de ella, ni alguna peculiaridad, porque casi no tiene (Morábito, *También Berlín se olvida* 69).<sup>29</sup>

Sobre este pasaje, por demás sumamente claro, sólo llamaría la atención sobre las expresiones en cursivas: todas indican una declinación o bien una atenuación de la intensidad, lo que se traduce en un aumento de la inteligibilidad, en otras palabras, un aumento de la visión. Ello también se expresa en el poema “Cinco escalones”, donde el personaje cuenta que nunca vivió en

---

<sup>29</sup> Cursivas mías.

los pisos altos de los edificios (cuyo tope era el quinto piso, pues un “edificio en regla tenía que terminar en cinco pisos”), lo que condicionó su manera de ver:

Yo me crié  
con mi visión de planta baja,  
escribo todavía  
desde *su amplio radio de visión*.  
Vivir arriba  
era ponerse a salvo,  
entrar de lleno en el país  
entrar de lleno en los recuerdos,  
la planta baja era el destino  
de los inmigrados,  
de los nacidos fuera de su patria,  
de los desmemoriados.  
Nos exigían algo,  
aunque nadie sabía qué era,  
y lo pagábamos viviendo  
en ese piso sin prestigio  
cuyo botón faltaba  
en los elevadores.  
Teníamos el sueño más ligero  
que la mayoría,  
fluíamos abajo  
de la vida pública,  
junto a la base de los árboles.  
Entre la calle  
y nuestra vida íntima  
es todo lo que había: cinco escalones (Morábito, *La ola que regresa* 92).

En el poema “Sentado sobre el borde”, la observación de la formación rocosa, lleva al sujeto a una reflexión sobre las piedras. Y así como sucedía en el poema “No he amado bastante”, aquí se establece una relación entre el ver atento (la contemplación) y el saber: “si conociéramos el arte de abrir piedras, nos mostrarían la lentitud de su convalecencia”. Dicho arte consiste, precisamente, en la contemplación: “Si se les mira mucho acaban por mostrar su gris más íntimo”

y la intimidad adquiere el carácter de verdad, como se hizo notar en el análisis del poema “No he amado bastante”.

La verdad viene a ser como esa intimidad que se abre, que se hace visible sólo para aquél que tiene la paciencia para ver las cosas minuciosamente, por lo que, de algún modo, llegar a ese núcleo exigiría una contemplación del entorno. ¿Será la contemplación ese equilibrio buscado entre lo sensible y lo inteligible? Para llegar a esa verdad se precisa de un tempo lento, como lo sugiere la frase “si se les mira mucho”, y por “mucho” habría que entender no sólo la intensidad de la mirada sino también la cantidad de tiempo requerido para llegar al fondo de las cosas. De esta duración se hace eco en la expresión “un poco de ese gris, que a lo mejor sólo los pájaros distinguen, me ayuda a hacer la *digestión*”.

Y la digestión como se sabe es un proceso que no se puede acelerar y consiste en el análisis, o sea en la descomposición, de los alimentos en sustancias asimilables para que el cuerpo las absorba e incorpore. De hecho, un sinónimo de digerir es meditar, por lo que puede entenderse esta digestión no sólo en un sentido literal sino metafóricamente: el gris ayuda a pensar, a asimilar el conocimiento y así ganar en inteligibilidad.

Entonces, el modo de ver que hemos llamado contemplación exige un equilibrio: una intensidad de la concentración de la mirada y, a la vez, una extensidad dilatada que se expresa a través de largura del tiempo de esa mirada. Esto significa que estamos ante un esquema de amplificación (mayor intensidad + mayor extensidad), cuyo equilibrio se halla en la tensión afectivo-cognitiva.

Hasta aquí he querido mostrar la gama de los modos de la visión en Morábito. Ahora es el turno de la obra de María Teresa Andruetto.

### 3.3 De lo invisible a lo visible

En la obra de María Teresa Andruetto el modo de la visión que predomina es el mirar. Se trata de una mirada que toca y se deja tocar por lo mirado. Se da una compenetración entre sujeto y objeto. La distancia entre ellos se anula. Hay siempre un rasgo de conmiseración en la mirada, un compadecerse. A través de ella se siente el dolor de las cosas. Pero la captación, si es posible hablar de captación en estricto sentido, no se da por vía de lo inteligible sino de la intuición. La aprehensión, en todo caso, es afectiva.

En la obra de María Teresa Andruetto, la experiencia perceptiva a través de la visión es fundamental porque está vinculada a la constitución de la identidad del sujeto. Mientras en Morábito el trayecto era partir de lo visible para llegar a lo invisible, en Andruetto se partirá de lo invisible hacia lo visible. En otras palabras, se va de la ausencia hacia la presencia, pero esta presencia es vicaria, porque no es la presencia en sí, sino su evocación. Es por ello que la mirada obra en el espacio de la memoria, o mejor dicho, es una forma de la memoria, pues como se veía en el capítulo anterior ésta es el lugar del arraigo.

Debido a este lazo íntimo entre mirada y tiempo es que reservaré el desarrollo de este tema para el siguiente capítulo, “Las formas del tiempo y del espacio”. Sin embargo, es necesario exponer aquí algunos de los modos del mirar para precisar sus rasgos característicos.

No resulta extraño que este deseo de aprehender la presencia esté relacionado con dos expresiones de la visión: la pintura (en *El secreto de Rembrandt*) y la fotografía (en *Kodak*). Ambas manifestaciones artísticas, diría con Raymundo Mier, son fenómenos del don, pues ambas se realizan en un dar a ver. Y este dar a ver, *lo donado*, agregaría yo, es la mirada. En este sentido, la experiencia estética se entendería como una modalidad del proceso del don (Mier Garza).

Me detendré en *El secreto de Rembrandt*, publicado en una sobria plaqueta, sin paginar, en 1998. Se compone de cuatro fragmentos —cada uno acompañado de un epígrafe— y dos

reproducciones de autorretratos del pintor y grabador holandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn. El primer cuadro se ubica después del segundo fragmento, se trata del *Autorretrato ante el caballete* de 1660 (Louvre, París), cuando el pintor contaba con 54 años de edad. La segunda pintura sucede al cuarto fragmento, es decir, cierra el poema, y se titula *Autorretrato con gorguera* que data de 1629 (Mauritshuis, La Haya, óleo sobre lienzo), cuando Rembrandt tenía apenas 23 años. Entre uno y otro cuadro median treinta y un años. He aquí el poema acompañado por las imágenes, los reproduzco como el lector los vería a libro abierto:

1.

No es la pieza oscura donde pintas,  
ni la pobreza que trajo la desnuda forma,  
ni la luz que cae sobre la gorra,  
ni el pelo desprolijo, ni la barba,  
tampoco el cuerpo vencido  
ni olores rancios del encierro.  
Son tus ojos que no encuentran a Saskia,  
a Hendrickje, al bienamado Tito,  
tus ojos que se han vuelto  
hacia un lugar de nada,  
hacia el vacío.

2.

Este rostro ya estaba  
debajo de la tela, de su luz entrañable,  
estaba y carcomía con su pobredumbre,  
el retrato del joven con gorguera.  
Bajo las arrugas y los ojos desteñidos  
están los ojos de otro tiempo,  
pero ni el otro ni éste son grandes  
ni pequeños, a todos nos ha herido  
esta luz, ya nada es menos,  
hasta lo más miserable  
tiene su destello.



3.

Lenta la pincelada oscura,  
el hijo del molinero en la negrura  
de la vida que hiere, tantea  
con ojos ciegos la espesura  
hasta dar con la luz.

Otros buscarán la nota pura,  
la imagen que persiste, la tersura,  
como buscan sus ojos en la tela  
(es la mirada lo que abrumba,  
lo que desvela).

4.

Esto es lo que queda  
de un hombre que se muere.  
Mira el pincel, una mano agrietada  
lo sostiene, y el pardo, el rojo, el  
amarillo... No ser dueño ni siquiera  
de las cosas que pintas. No ser sino  
los ojos y la mano que va, que  
se desvela, desde el charco  
de luz hacia la tela.

También yo persigo una palabra  
oscura en los retratos de Saskia,  
en la ternura de Hendrickje, en la viva  
luz de Tito, y el aire de bondad,  
la carnadura de un hombre  
que se deshizo.



El conjunto formado por los cuatro fragmentos y las dos ilustraciones ya mencionadas (el primer autorretrato incluso aparece en la portada) está precedido por un epígrafe de Jean Genet que pertenece a un escrito homónimo, *El secreto de Rembrandt*, que dice: “El pintor está por completo en la mirada que va del objeto a la tela, pero especialmente en el gesto que va del charquito de color a la tela”.

Dada la puesta en página de la edición que comento, donde la reproducción de los autorretratos cobran una relevancia indiscutible, la presencia del pintor holandés se impone como el motivo principal. Sin duda hay un íntimo vínculo entre lo verbal y lo visual. Sin embargo, el poema de Andruetto no pretende ser un equivalente verbal exacto de los autorretratos de Rembrandt. Puesto que, en primer lugar, no describe exhaustivamente los cuadros, de hecho, la brevedad de los fragmentos no alcanzan a agotar la plasticidad de los autorretratos, no hay ese despliegue característico de toda descripción y que, por ejemplo, la hipotiposis exigiría aún más.

Sin embargo, sí logra sintetizarlos de un modo extraordinario. Sucede como si la autora hubiera encontrado el núcleo mismo que anima los cuadros, acaso, porque en el autorretrato encuentra un símil de lo que ella hace en su literatura: un retrato en filigrana verbal.

Interesa mostrar aquí que, al establecerse una relación entre imagen y texto, el poema compromete la mirada de diversas maneras. A continuación las expongo.

- 1) *El pintor como modelo*. Por principio tenemos que el pintor para realizar su autorretrato ha tenido que verse a sí mismo como modelo, como un otro al que desea escrutar. El sujeto se vuelve objeto de su propia mirada. Para que sea posible este ejercicio de reflexión, en sentido literal y figurado, se requiere de un mediador, el espejo, así como también de una cierta distancia. ¿Esta distancia será sólo espacial? ¿O debemos suponer además una distancia temporal? Podemos imaginar que este sujeto al examinarse a sí mismo —como tantas otras veces lo hiciera, aunque en esta ocasión con mayor gravedad y detenimiento puesto que la pesadumbre y la sombra de la muerte no tan lejana lo acechan— ve en su rostro los rastros del paso del tiempo, los surcos abiertos a lo largo de los años. Esta reflexión es, a la vez, una introspección y una retrospección: un mirarse hacia dentro y un mirarse hacia atrás, como quien se confiesa
- 2) *La mirada puente*. La mirada tiende un puente entre el objeto mirado en el espejo y el lienzo. Ella guía la mano en la reconstrucción del objeto. Para ello debemos suponer un profundo ejercicio de atención, cálculo y coordinación ojo-mano porque en ello se juega la potencia expresiva, significante, del cuadro.
- 3) *La mirada representada*. Dado que se trata de un retrato, es de esperarse que sea el rostro donde el pintor haya puesto su mayor empeño. El personaje del cuadro en cuestión parece mirar al espectador, ¿o más bien lo interroga? No deja de llamar la atención que de todas las partes constituyentes del sujeto sea el rostro y de manera especial la mirada precisamente los que guardan mayor fuerza expresiva. Quizá porque contiene mayores posibilidades combinatorias para poner de manifiesto estados de ánimo. Según Georg

Simmel, su pregnancia se debe a que el rostro posee una unidad interna y es por ello una unidad estética en sí misma: “no hay en el mundo ninguna figura, salvo el rostro, en la que una multiplicidad tan grande de formas y planos confluya en una unidad de sentido tan absoluta” (11). Además, en el rostro se entrevé la psique: “Gracias a su notable plasticidad, sólo el rostro se convierte, por así decir, en el lugar geométrico de la personalidad íntima” (Simmel 14); por ello el artista pone especial cuidado en este complejo significativo.

Según parece entonces, la capacidad expresiva del sujeto se concentra en el rostro, en los gestos del rostro, la mirada y los movimientos de las manos, pues con ellos el sujeto expone su subjetividad, su singularidad. Haciendo eco de Lévinas, se diría que en este conjunto (rostro, mirada, gesto) el sujeto halla el modo de significar y significar-se. O bien, en palabras de Jean-Luc Nancy, con el retrato y aún más con el autorretrato, el sujeto tiene la certeza de su presencia.

A través de la mirada, el sujeto se comunica, entra en relación con el mundo. La mirada es puente, acceso, salida, umbral. Es el lugar del intercambio y del diálogo. Y como diría Ouellet, es nuestro sentido de la socialidad.

- 4) *La mirada puesta en discurso*. Por otra parte tenemos, dado que se trata de un texto verbal hablando de un texto visual —el retrato en cuestión—, que este enunciador ha tenido que ser previamente un espectador, alguien que posó su mirada sobre el cuadro y da cuenta al lector de lo mirado, o mejor dicho, de su mirar. Como se ha insistido aquí, los textos son esquematizaciones de nuestras experiencias vividas, de nuestras experiencias en el mundo. El poema de Andruetto trata de la experiencia del mirar, pero este mirar no es sólo una experiencia empírica que se ha discursivizado, sino también es una experiencia estética. Y la mirada estética, afirma Pierre Ouellet, “no tiene como finalidad el apropiarse del objeto por lo que se trata de una percepción infinita que lo único que pretende es escudriñar en el vasto campo visual que se ofrece al sujeto” (Semiótica y estética: la mirada del otro 9-10).

5) *Potencia icónica*. Por último, tendríamos que suponer que el lector al leer la versión verbal elaborada a partir de un texto visual, ha debido imaginar lo dicho, esto es, las palabras deberán haber obrado como una mirada que teje en la imaginación del lector el objeto aludido, es decir, las palabras habrán ejercido su potencia icónica.

Para este estudio, interesa describir la experiencia del mirar (punto 4) que constituye el tema de este poema. Comenzaré por referirme al primer fragmento.

1.  
No es la pieza oscura donde pintas  
ni la pobreza que trajo la desnuda forma,  
ni la luz que cae sobre la gorra,  
ni el pelo desprolijo, ni la barba,  
tampoco el cuerpo vencido  
ni los colores rancios del encierro.  
Son tus ojos que no encuentran a Saskia,  
a Hendrickje, al bienamado Tito,  
tus ojos que se han vuelto  
hacia el lugar de nada,  
hacia el vacío (El secreto de Rembrandt s/p).

Alguien se ha detenido frente a un cuadro que le ha ofrecido una experiencia estética de la cual habla. Lo primero que llama la atención de este fragmento compuesto de 11 líneas es el vacío semántico producido por una extraña ausencia gramatical. Estas once líneas se reparten en dos bloques indicados por la presencia del punto y aparte. Todo el fragmento puede leerse como una oración compuesta que expresa una relación adversativa entre las oraciones: no es esto *sino* aquello; sin embargo en el texto la relación entre ambas oraciones se da por yuxtaposición, es decir, la conjunción adversativa (que fácilmente se infiere) “sino” está elidida.

El primer bloque va de la línea 1 a la 6 y expresa una primera proposición fundada en la negación: “no es la pieza oscura... ni la pobreza... ni la luz... ni el pelo... ni la barba... tampoco el cuerpo vencido... ni los olores rancios”. El segundo bloque expresa una afirmación: “Son tus

ojos...”. Es curioso que, además de la conjunción adversativa, se ha omitido una parte de la oración que impide completar el sentido. Según como se lea, este elemento elidido puede ser:

- a) *El sujeto*, pues si se pregunta al verbo principal de la oración “¿quién o qué (no) es la pieza oscura...?” para localizar al sujeto, se advierte que no hay ningún sintagma en el poema que dé la respuesta.
- b) O bien puede tratarse del *predicativo* si se ordenara así la oración: “La pieza oscura... no es”, la pregunta que salta inmediatamente es “¿qué no es la pieza oscura...”, es decir, “¿lo no sido?”. Tampoco se da la respuesta en este fragmento.

Este mismo vacío semántico-gramatical, se presenta también en el segundo bloque: “Son tus ojos...”. Para encontrar el sujeto de la oración habría que preguntar “¿quiénes o qué son tus ojos”. O si se considera como sujeto “Tus ojos...”, la oración diría “Tus ojos... son”, ¿son *qué*? Faltaría un predicativo, es decir, el atributo del sujeto puesto que el verbo principal de la oración es un verbo copulativo. La respuesta tampoco se puede encontrar aquí, sino en la tercera estrofa del tercer fragmento que dice:

Otros buscarán la nota pura,  
la imagen que persiste, la tersura,  
como buscan sus ojos en la tela  
(es la mirada lo que abruma,  
lo que desvela) (El secreto de Rembrandt s/p).

La frase puesta entre paréntesis resulta sumamente extraña en el curso de este tercer fragmento, pues es no sólo una interrupción que el paréntesis pone en evidencia, sino además una irrupción. En mi interpretación, justamente esa frase es el elemento que estaba ausente en el primer fragmento; si lo colocamos ahí, el sentido se completa: “No es la pieza oscura donde pintas, / ni la pobreza que trajo la desnuda forma... “ *sino* tu “mirada lo que abruma, lo que desvela”, la mirada que se aloja en tus “ojos que no encuentran a Saskia, / a Hendrickje, al bienamado Tito, / tus ojos que se han vuelto / hacia el lugar de nada, / hacia el vacío”.

Tal dislocamiento gramatical, de alguna manera, está dando cuenta de la intensidad afectiva que ha provocado la contemplación del cuadro. La mirada del Rembrandt del cuadro posee tal fuerza que *tras-toca* al sujeto, produce en él lo que Mier (inspirado en Freud) llamaría “dolor-placer”, pues “abrumar” significa tanto producir asombro o admiración (placer) como agobiar con un *peso* grave (dolor). Para Mier el dolor-placer es un elemento constitutivo de la experiencia estética que introduce una interferencia, una perturbación de la significación, pero que, al mismo tiempo, la produce.

La mirada entonces tiende a anular la distancia entre sujeto y objeto. En este pasaje el modo de mirar es, permítaseme esta licencia léxica, el del *concernimiento*, en el que el juego de las modulaciones entre lo sensible y lo inteligible se da bajo un esquema ascendente: aumento de intensidad y disminución de la extensión, lo que da como resultado una tensión afectiva.

Pero qué es propiamente lo que produce esa tensión afectiva, qué hay en esos ojos, en esa mirada: el vacío, la pérdida de la presencia, pues se ha dicho que los ojos no encuentran a Saskia ni a Hendrickje, ni al bienamado Tito, todos ellos personajes objeto de amor de Rembrandt. La mirada de éste no logra captar sino la ausencia, ausencia que es padecida por el espectador y declarada por la voz poética. Por ello, no hay propiamente aprehensión, sino sólo una intensa intencionalidad de la mirada que se fuga en el vacío provocado por la desaparición de la presencia. Por esta misma razón se dice en la primera estrofa del tercer fragmento:

Lenta la pincelada oscura,  
el hijo del molinero en la negrura  
de la vida que hiera,  
*tantea con ojos ciegos la espesura*  
hasta dar con la luz (El secreto de Rembrandt s/p).

No obstante, siempre queda la posibilidad de robarle un destello a la negrura, la posibilidad de decir la ausencia: “*tantea con ojos ciegos la espesura / hasta dar con la luz*”. En el fragmento dos se lee:

Este rostro ya estaba  
debajo de la tela  
estaba y carcomía con su probredumbre, [sic]  
el retrato del joven con gorguera.  
Bajo las arrugas y los ojos desteñidos  
están los ojos arrogantes de otro tiempo,  
pero ni el otro ni éste son grandes  
ni pequeños, a todos nos ha herido  
esta luz, ya nada es menos,  
hasta lo más miserable  
tiene su destello (El secreto de Rembrandt s/p).

Aquí también se expresa el modo de visión que he denominado concernimiento. La voz poética muestra su compasión ante la desgracia de un hombre venido a menos, desposeído y despojado no sólo de los seres que amó sino también de todos sus bienes materiales<sup>30</sup> y que se reduce a ser tan sólo unos ojos y una mano, como dice el último fragmento:

Esto es lo que queda  
de un hombre que se muere.  
Mira el pincel, una mano agrietada  
lo sostiene, y el pardo, el rojo, el  
amarillo... No ser dueño ni siquiera  
de las cosas que pintas. No ser  
sino los ojos y la mano que va, que  
se desvela, desde el charco  
de luz hacia la tela (El secreto de Rembrandt s/p).

Es este tipo de mirada —como concernimiento— la que lleva a la experiencia del otro como sí mismo. Por ella la alteridad deviene mismidad, puesto que anula las diferencias para exaltar las semejanzas, para volver al otro un semejante: “a todos nos ha herido esta luz”. Así esta mirada pone en evidencia su carácter no sólo estético sino también ético, por cuanto mirar es tener la experiencia del otro y unirse a él a través de la conmiseración, del padecer conjunto.

---

<sup>30</sup> Como se sabe, Rembrandt, hacia el final de su vida, estuvo acosado por sus acreedores, quienes pretendían cobrarle quedándose con todos los cuadros que él pintara. Pero su última esposa ideó una argucia jurídica, de manera que Rembrandt pasaba a ser su trabajador y por lo tanto todo lo que él produjera era de su pertenencia.

Esta mirada solidaria es la que prevalece en la obra de María Teresa Andruetto que estudio aquí y halla su síntesis, por decirlo de alguna manera, en el poema “Kodak”:

Yo miraba,  
tras la lente de una Kodak  
con la que él sacó fotos de la guerra,  
antes que la muerte disolviera  
sus pupilas y delegara en mis ojos  
el dolor de mirarme devastada  
por la ausencia (Pavese/Kodak 49).

Si prevalece el mirar más que el ver es porque la mirada, en tanto intencionalidad, nace de un deseo. Y nace de un deseo porque parte de una carencia. El sujeto, ante la ausencia del objeto amado (el cual, como se vio en el capítulo anterior, es el lugar de origen pero también todo lo que en él se concentra: la identidad, la memoria, los seres queridos), se lanza hacia ese vacío, atraviesa los objetos, el mundo, buscando aprehender lo que ya no existe, por eso fracasa, por eso no hay captación en estricto sentido.

Basta revisar la estructura gramatical de este poema para darse cuenta de que nuevamente hay un elemento elidido. El sujeto de la oración es “Yo”. A continuación viene el verbo principal “miraba”. Después aparece un complemento circunstancial que, desde el punto de vista morfosintáctico, entraría en la clasificación de “lugar”, ¿dónde o desde dónde mira?: “*tras* la lente...”. Aunque, desde un punto de vista semántico, admitiría clasificarse como un complemento circunstancial de instrumento, porque se alude precisamente al instrumento de la visión, de modo que la preposición “*tras*” podría sustituirse por la preposición “*con*”, ¿con qué se mira?: “*con* la lente de una Kodak...”. Lo que continúa a esta última frase son determinativos del sustantivo “Kodak”, es decir, de la cámara fotográfica. Pero nunca se dijo el objeto directo porque no hay un objeto en que recaiga la acción expresada por el verbo. En otras palabras no hay objeto de la mirada porque precisamente lo que hay es el hueco, el vacío creado por la desaparición de la presencia. La mirada lo único que hace visible es la ausencia, el vacío. Como diría Guillermina Casasco, la

mirada representa “los objetos inexistentes en el campo visual”, proporciona “la ausencia que respira en los objetos visibles” (134).

Entonces, ¿qué sentido puede tener la mirada? Quizá lo que le da sentido es que la ausencia no es total. Se puede imaginar que la presencia ha dejado como una estela, un remanente en los objetos. Acaso por eso María Teresa Andruetto ha invocado la pintura y la fotografía en estos poemas que analizo, pues la fotografía, especialmente, cumple una función testimonial, señala que si bien el objeto ya no está, alguna vez estuvo, alguna vez fue.

Ello es lo que Roland Barthes destaca en su bello ensayo sobre la fotografía, *La cámara lúcida*: la imagen dice “*Esto ha sido*”. En este sentido, la voz poética en la obra de Andruetto se presenta no sólo como *Spectator* sino también como *Operator*, para utilizar los términos propuestos por Barthes. Y los poemas serían el *Spectrum*, ese “pequeño simulacro, [...] *eidôlon* emitido por el objeto [el referente de la fotografía]” (Barthes 38-39). Este *Spectrum* se nos presenta, al mismo tiempo, como espectáculo y como “el retorno de lo muerto”, de lo desaparecido.

El conjunto de poemas de *Kodak* muestran el intenso anhelo de la mirada por aprehender lo que ya se ha ido. Como esto no es posible, sólo queda aprehender su *Spectrum*, su fantasma, a través de la evocación. Y decir evocación es introducir inequívocamente la temporalidad. Pero las formas del tiempo serán abordadas en el próximo apartado.

Recapitulando, el análisis de los textos ha mostrado que el modo de visión que he llamado el ver, con distintos gradientes, aparece con mayor frecuencia en la obra de Morábito, mientras que el modo del mirar es privilegiado en la obra de Andruetto.

En cuanto al ver, diría que para su acción se precisa la distancia, por lo que no se opera una adhesión afectiva como sí acontece con el mirar. A diferencia de la mirada, el ver parecería no comprometer al sujeto con el objeto de modo afectivo sino de modo inteligible, en todo caso. En cambio, la mirada crea una adhesión con lo mirado. La mirada abisma, envuelve al objeto y el

objeto invade al sujeto. La mirada es el sentido de la proximidad, mientras que el ver nos da el sentido de la distancia. La mirada conjunta sujeto y objeto pero no en una unidad indisoluble permanentemente, sino apenas en un instante que, no obstante, cifra su significación en expandir su duración. Además, la mirada muestra no sólo un rasgo estético sino también ético, por cuanto responde al llamado del otro.

Por su parte, el modo de visión que he denominado contemplar se reveló como un punto de equilibrio entre lo sensible y lo inteligible, en el cual la belleza se revela tanto en la luz de lo visible como en la luz de lo invisible. Como se señaló, esa belleza, en la obra de Andruetto, entraña un dolor-placer; el objeto de contemplación tendría entonces su *punctum*, eso que punza la mirada del espectador y que despierta, de algún modo, su piedad, diría Barthes, y que yo he llamado *concernimiento*.

## Capítulo 4

### Formas del espacio y del tiempo

Desde la perspectiva teórica de Claude Zilberberg, el tempo junto con la duración y el espacio forman un crisol. En ese crisol se funde nuestra noción de tiempo. Para este autor, la relación entre esos tres componentes se establece así: el tempo es lo manifestado y los manifestantes son la duración y el espacio. En efecto, una lectura general de la obra de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto deja en claro que su predilección por ciertos espacios favorece la desaceleración del tempo, lo cual contribuye a crear una atmósfera en la que prevalece la lentitud.

Debido a lo anterior, es preciso identificar y describir las figuras que el espacio adopta en el discurso; en otras palabras, los lugares que pueblan la obra poética de ambos autores. Una primera distinción es la demarcación de los lugares exteriores y los lugares interiores. En el caso de Fabio Morábito, se observa una preferencia por hablar de los primeros, algunos de los cuales podrían denominarse *lugares comunes*, en tanto hacen posible el encuentro con el otro, por ejemplo, el parque. En la obra de este autor, hay una atención especial a los lugares caracterizados por la marginalidad, lugares *descentrados*, como el lote baldío o la frontera. Mientras que en María Teresa Andruetto, observaremos que el espacio está hecho de tiempo, más precisamente, de un tiempo mnémico, hecho de duraciones, persistencias, retornos. La memoria se convierte así en el espacio protagónico de esta poesía. Y dentro de este vasto espacio, encontraremos un lugar privilegiado: la infancia. Ésta se presenta como un territorio de exploración y se constituye en una “patria mítica”.

En Andruetto, las formas del espacio devienen formas del tiempo. Se trata de un tiempo, en efecto, mnémico, pero que entra en disputa con un tiempo en devenir, porque la vida misma es, puro devenir, una continua transformación y mudanza. Ello implica, ineluctablemente, que hay

pérdidas. A diario, vivimos esta tensión: algo de nosotros muere, pero también algo se renueva. Dejamos de ser lo que fuimos ayer, pero, al mismo tiempo, perseveramos en nuestro ser. Nuestra vida es el péndulo que oscila entre la permanencia y el cambio. Evocando a François Jullien, somos el resultado de lentas transformaciones silenciosas.

Este capítulo entonces se destinará a la descripción de las formas del espacio, que se ven privilegiadas en la obra de Fabio Morábito, y a la descripción de las formas del tiempo, que protagonizan la obra de María Teresa Andruetto. Tales formas mostrarán su valor en la creación del efecto de lentitud.

Adicionalmente, esta labor descriptiva servirá de base para el último capítulo, donde examinaré las derivas de la afección, pues, desde mi planteamiento, postulo que un determinado tempo da lugar a un determinado estado del ánimo. Este estado afectivo supone una manera particular de sentir y, en esa medida, corresponde a una cierta manera de mirar y actuar en el mundo. Este vínculo con el mundo, esta visión del mundo que configuran los textos, abre en ellos una dimensión ética que no puede ser explorada sin considerar el marco espacial en el que las interacciones se fundan o, quizá habría que decir, el marco espacial creado por las interacciones mismas.

#### *4.1 Los lugares de la exterioridad y las formas del espacio*

Así como Minkowski distinguía entre el tiempo abstracto —estudiado por los físicos y los matemáticos— del tiempo tal como lo experimentan cotidianamente los seres humanos, esto es, el tiempo vivido, conviene distinguir entre el espacio abstracto y el *espacio vivido*. Por espacio vivido entenderé la experiencia que el ser humano tiene del espacio que recorre, crea, recrea, vive, contempla, en suma, *habita*.

La relevancia del espacio fue puesta de manifiesto cuando abordé la experiencia de migración como matriz generadora y modeladora de la voz y la mirada que, en última instancia, devienen —mirada y voz— una estética y una ética por cuanto definen una manera particular de sentir, de ser, de estar en el mundo. La pérdida del lugar de origen, afirmé, llevaba al sujeto a una recuperación de éste o, al menos, a una compensación simbólica, a fin de que su identidad se preserve. En el caso de Morábito, ese lugar de arraigo se halla en la lengua literaria y, en el caso de Andruetto, en la memoria. No obstante, en el caso de uno y otro, el espacio emerge como el lugar de las vivencias, bajo diversas figuras, que aquí describiré.

Además, el espacio, considerado como elemento significante *per se*, puede alumbrarnos sobre el *ethos*, en la medida en que la existencia humana no puede sino expresarse espacialmente: *ser, existir*, significa estar en algún sitio; para decirlo con Merleau-Ponty: “el ser es sinónimo de estar situado, de ser en situación” (Fenomenología de la percepción 267). De esta manera, la percepción del espacio revela “la vida total del sujeto” (Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción 298), empezando por revelarlo a él mismo, pues la primera forma de la espacialidad es el propio cuerpo, que al ser el centro referencial articula el espacio dotándolo de significación.

En lo que respecta a la obra de Morábito, desde el primer poemario, *Lotes baldíos*, la atención al espacio queda puesta en evidencia desde el título. Podría afirmarse que el telón de fondo, o mejor dicho, el principal escenario es la Ciudad de México.<sup>31</sup> En ella la vida se desarrolla, en apariencia, de una manera apacible. Digo “en apariencia” porque esta calidad apacible proviene más bien de la mirada, que no es una mirada idílica en sentido estricto, pero tampoco es la mirada catastrofista que suele inspirar esta ciudad y que parece estar más o menos difundida en la tradición literaria mexicana. Por ejemplo, una parte considerable de la obra poética de José Emilio Pacheco está dedicada a mostrar la condición decadente de la ciudad; uno de los poemas más

---

<sup>31</sup> En el libro también se alude a otras ciudades, como Alejandría, Milán o São Paulo, aunque no con la misma frecuencia e importancia con la que se hace referencia a la Ciudad de México.

representativos de esta situación, tal vez sea “Malpaís”:<sup>32</sup> “Ésta fue la ciudad de las montañas. [...] Sólo nos dimos cuenta de que existían las montañas / cuando el polvo del lago muerto, / los desechos fabriles, la ponzoña / de incesantes millones de vehículos y la mierda arrojada a la intemperie / por muchos más millones de excluidos, / bajaron el telón irrespirable [...] Cuando no quede un árbol, / cuando ya todo sea asfalto y asfixia / o malpaís, terreno pedregoso sin vida, / ésta será de nuevo la capital de la muerte” (Pacheco 290).<sup>33</sup>

Muy diferente es la mirada en la obra de Morábito porque no nos muestra la arista ruinosa, gris, desencantada de la ciudad, aunque tampoco la desconoce. Se diría que es una mirada seducida y cautivada por la singularidad del paisaje. Aunque no haya más que un par de poemas dedicados exclusivamente al tema de la Ciudad de México —quiero decir, a la urbe vista desde una perspectiva totalizante—, ella es proveedora incesante de experiencias y constituye una de las principales isotopías del volumen *Lotes baldíos* y de buena parte del libro *De lunes todo el año*.

Con mayor frecuencia, la ciudad se traza no de manera global sino parcial mediante los vagabundeos de la mirada por los parajes, hasta cierto punto, más inesperados. Inesperados no por lo asombroso, sino precisamente porque carecen de toda fastuosidad. Se trata de una mirada curiosa, aguzada, lúcida por cuanto sabe descubrir en lo hostil una extraña serenidad. Por ejemplo, en el poema “Recuento”, donde se resume el itinerario biográfico del personaje, de la Ciudad de México se dice:

A la ciudad más grande  
vine a dar, a esta urbe  
que nunca cicatriza;

[...]

---

<sup>32</sup> La definición de este vocablo, tomada del *Diccionario de mejicanismos* de Francisco J. Santamaría, aparece como epígrafe del poema y significa “terreno árido, desértico e ingrato; sin agua ni vegetación; por lo común cubierto de lava” (Pacheco 289).

<sup>33</sup> Éste es tan solo un pequeño ejemplo, pues la ciudad de México aparece obsesivamente en múltiples poemas, casi desde los primeros libros de Pacheco; en *Reposo del fuego*, se lee: “Atardecer de México en las lúgubres / montañas del poniente... // Allí el ocaso / es tan desolador que se diría: / la noche así engendrada será eterna” (Pacheco 53).

A una ciudad sin prados  
vine a dar, sin afueras,  
compacta como un imán,

vacía como una esponja,  
que en sus baldíos me muestra  
sus vísceras, sus ángeles,

su infancia acalorada.  
Ahí siento claras ráfagas  
de tiempo y poesía.

Viví algún tiempo en una  
colonia suburbana,  
una ciudad perdida.

[...]

De ahí podíamos ver  
a la ciudad ganar altura,  
hacerse abstracta,

cómo juntaba edad  
comiéndonos la nuestra;  
me deslumbró su danza.

Yo conocí mujeres  
colmadas de esa danza  
y en todas descubrí

una llanura virgen  
donde mi lengua impura  
no hallaba ya contrarios.

tan mía y tan concreta  
que era como otro modo,  
más suave, de mi tacto.

Entonces comprendí

que a los que emigran, porque  
ya han visto demasiado,

lo agreste les da paz,  
en él se reconocen,  
por esa droga viven,

buscan el mar atrás  
de las ciudades, aman  
efímeros baldíos,

seducen a mujeres  
pero no se enamoran,  
pues siempre están de paso,

[...] (Morábito, *La ola que regresa* 26-28).

Este fragmento, muestra de manera muy clara, a través de la configuración del espacio, lo que he denominado poética de la lentitud. En el capítulo anterior, el examen de algunos poemas mostró que el sujeto que detenta la voz poética tiende hacia el ver o bien hacia la mirada inteligible. Para que ésta sea posible precisa siempre la distancia, por eso este sujeto es una suerte de observador minucioso que cuida no confundirse con lo mirado.

Dicho observador vuelve a aparecer en el fragmento citado y las coordenadas de su ubicación quedan bien establecidas. El personaje observa desde un afuera, desde la periferia de la ciudad. Al haber una distancia entre el punto de emplazamiento del sujeto y el objeto observado, su campo de percepción es más amplio y le proporciona una vista panorámica privilegiada.

Me detendré ahora en la descripción hecha por este observador. Los rasgos que caracterizan la Ciudad de México se dividen en dos ámbitos. En uno se pone en perspectiva al objeto para resaltar sus propiedades eidéticas y de consistencia:<sup>34</sup> grande, alta, abstracta, compacta (como un

---

<sup>34</sup> María Isabel Filinich, en su libro *Descripción*, identifica dos vías para describir, una que procede por aspectualización (que puede enfocarse en las partes o bien en las propiedades del objeto) y otra que opera por una puesta en relación (la relación puede darse a través de la asimilación al objeto con otro o bien por una puesta en situación).

imán), vacía (como una esponja), cerrada (sin afueras) gris (pues la idea de una ciudad “sin prados” evoca la imagen de un lugar gris como el concreto). En el otro se procede por asimilación mediante la comparación con una entidad orgánica, que le confiere a la ciudad un carácter vivo: junta edad comiendo la de sus habitantes, no cicatriza, tiene vísceras y muestra su infancia. Asimismo, se establece una comparación con una figura femenina cuando se dice que “danza”.

Como bien lo ha señalado María Isabel Filinich, la descripción no sólo es un fenómeno retórico que se encuentra en la superficie del discurso sino que, al poner en discurso un acto perceptivo, ella remite a la “*escena primitiva* de la significación” (Filinich, Descripción 58). De esta manera, la descripción hace emerger la dimensión ética del discurso por cuanto pone en evidencia, con su tejido en filigrana, modos de concebir el mundo y de habitarlo. Prueba de ello es el fragmento del poema citado. El primer conjunto descriptivo muestra rasgos que dan la ilusión de un espacio repelente: cerrado, abstracto (de hecho, una de las acepciones de este término indica la exclusión del sujeto). Incluso el juego —en apariencia contradictorio— entre lo compacto como un imán y lo vacío como una esponja, aluden a esta idea de expulsión (o bien anulación) del sujeto porque, por un lado, es posible suponer que lo “compacto” refiere lo que no tiene poros, lo que ya está lleno u ocupado, por lo tanto, lo que carece de lugar para que algo se incorpore en una determinada materia. En este sentido, lo compacto impide la presencia de cualquier otra cosa.

Por otro lado, la expresión “vacía como una esponja” parecería contradecir la noción de “compacto”, puesto que lo característico de la esponja es ser porosa y en esa medida esta condición potencia su capacidad de absorción que, de alguna manera, termina haciéndola compacta. Sin embargo, la misma facilidad que tiene para atraer y chupar, la tiene para desechar. Quizá en ello radica la perversidad de este material, tal como aparece descrito en *Caja de herramientas*: la esponja es “la más exterior” de todas las herramientas, “la que no guarda nada”, además se dice de ella que es “el anonimato en su forma más pura” en tanto en ella “la materia galopa hacia afuera, repelente a cualquier centro”, pues es “dispersión pura” (Morábito, *Caja de herramientas* 17-18).

Esta descripción de la esponja es muy semejante a la visión que de la ciudad se ofrece en *Lotes baldíos* y, en particular, en el poema que analizo; por ejemplo, la idea de “absorción” está presente en la imagen de una ciudad que crece pero que para crecer (juntar edad y ganar altura) requiere comer la vida de sus habitantes, digamos, absorberla.

Sin embargo, si esta visión pudiera parecer desesperanzadora, le sucede un punto de vista menos pesimista, como si la mirada buscara una compensación ante lo disfórico: así, la ciudad adquiere un toque vivo. En términos tensivos, se diría que hay un repunte de la intensidad que vuelve a la ciudad un objeto pregnante, es decir que no repele sino que atrae con gran fuerza al sujeto: “me deslumbró su danza”. Mediante esta cualidad —la del movimiento—, se establece la analogía de la ciudad con una mujer: “Yo conocí mujeres / colmadas de esa danza / y en todas descubrí // una llanura virgen”, lo que equivale a decir que también en el caos de la gran urbe es posible hallar un punto de reposo.

Este símil no deja de sugerir una relación afectiva con la ciudad. Pero lo que importa destacar de esta comparación de la metrópoli con una entidad orgánica es que precisamente el lote baldío es el lugar donde lo hostil se atenúa para dar paso a cierta habitabilidad, es decir, a cierta reconexión con el espacio vital. En los baldíos, la ciudad muestra sus vísceras y sus ángeles, esto es, su intimidad, acaso, su secreto, así como su espiritualidad y, tal vez, su santidad.

El baldío aparece entonces como un lugar de equilibrio porque, por un lado, posee una parte “carnal” (ese lugar del cuerpo ocupado por la carne, donde tiene asiento lo somático, el lugar de las sensaciones, de las emociones; de ahí el adjetivo “visceral”). Por otro lado, la expresión “ángeles” queda asociada al ámbito del espíritu. Visto así, en el lote baldío lo emocional y lo racional encontrarían su punto de equilibrio.

El baldío representa una ruptura en la saturación de la extensión territorial, una oquedad en lo concreto: un paréntesis. Según el símil establecido entre la ciudad y el cuerpo femenino, esa “llanura virgen” descubierta en la embriaguez de la danza de las mujeres vendría a equivaler al

lote baldío. Se establece así la siguiente analogía: el lote-baldío es a la ciudad lo que la llanura-virgen es a las mujeres.

A esta analogía es posible agregarle otro nivel, o mejor dicho, trasladarla al nivel del discurso: tanto el lote como la llanura, al ser terrenos despejados y despojados, representan dilataciones o irrupciones en la saturación del espacio, esto es, digresiones, tal como lo pueden ser ciertos pasajes descriptivos dentro de una narración. En este orden de ideas, podría afirmarse que la descripción es la llanura del texto, los lotes baldíos que aquí y allá dilatan el tiempo de la narración, mediante interrupciones. La descripción regula el tempo de la narración, así como la llanura o el baldío regulan el tempo del espacio y, en consecuencia, el del tiempo; esto es, lo desaceleran.

Por otra parte, la descripción nos remite al acto de percepción en el que el sujeto y el objeto son concomitantes, de tal suerte que aquél en su función de descriptor abstrae a éste. Raúl Dorra explica que la descripción “al disponer sus términos sobre el eje de la simultaneidad, sustrae al objeto de la sucesividad temporal y lo propone como una duración” (Dorra, *Hablar de literatura* 260), esto es, como un espectáculo. Ello no significa que la descripción niegue el tiempo, sino que presenta al objeto en su duración. Esta duración supone un ensanchamiento de una porción de tiempo que crea la ilusión de que el tiempo no pasa, aunque el tiempo no desaparece sino que se suspende o bien se lentifica.

Este boquete en la sucesión temporal ofrece al sujeto un estado de reposo donde puede examinar al objeto. Es por esta razón que Gaston Bachelard ve en el reposo una de las condiciones de posibilidad de la ensoñación poética. Dicho reposo, desde el punto de vista fenomenológico, favorece la *epoché*, esta puesta en paréntesis del juicio que permite ver con renovados ojos el mundo y con ello nos brinda un bienestar, “un descanso del ser” (Poética de la ensoñación 26) porque en la ensoñación poética “todos los sentidos se despiertan y armonizan” (Poética de la ensoñación 17).

En este sentido, el baldío merecería —y quizá estaría de acuerdo con nosotros Bachelard— un lugar entre las ensoñaciones del reposo. Por ello el personaje dice que en los baldíos siente “claras ráfagas de tiempo y poesía”. La llanura virgen que es el lote baldío —puesto que se trata de fragmentos de tierra sin “utilidad”—, en su amplitud, permite al sujeto *estar, ser*, recuperar la habitabilidad del espacio, la extensión de la vida: *eso* que se traduce en “ráfagas de tiempo y poesía”. Después de todo ¿qué es la poesía sino un paréntesis en el vértigo del tiempo social? Ella nos saca de la vorágine de la vida moderna y nos regala un tiempo de reposo, un espacio de reencuentro y reconciliación con el espacio-tiempo vital.

Así parece pensarlo también Pierre Ouellet, para quien la literatura instauro un contrapunto y un contratiempo en el tiempo de la Historia que se precipita (tanto en el sentido de acelerarse como de caerse): la literatura tiene como objetivo “hacer salir el tiempo del tiempo, suspender su curso casi insensato”. Por ello la literatura, así como el arte, dice el autor, constituyen la *epoché* de nuestro tiempo, su puesta entre paréntesis y agrega: “Escribir es impedir el paso al tiempo, no para detenerlo sino para lentificarlo y contenerlo como por medio de un dique, con el propósito de que repose un momento en una tensión extrema, en una presión alta, antes de precipitarse en una nueva caída” (Ouellet, *El arte de la lentitud. Precipitado de la historia* 28-29).

Por todo lo anterior es posible afirmar que esta forma particular del espacio, el lote baldío, expresa en términos espaciales una poética de la lentitud. Y al ser la lentitud (tanto como la rapidez) un valor no absoluto sino relativo, precisa de su contrario para existir. Quizá sea esta la razón por la cual el personaje dice: “Entonces comprendí / que a los que emigran, porque / ya han visto demasiado, // lo agreste les da paz”. Sucede como si sólo en la agitación fuera posible hallar la tranquilidad. Ingresar a la tormenta vale tan sólo porque en su interior se halla el ojo del huracán, como lo ilustra también, a su manera, Marco Polo en una de sus dilatadas conversaciones con el gran Kublai Jan: “Tal vez este jardín sólo exista a la sombra de nuestros párpados bajos y nunca hayamos cesado, tú de levantar el polvo en los campos de batalla, yo de contratar costales de pimienta en lejanos mercados, pero cada vez que entrecerramos los ojos en medio del estruendo y

la muchedumbre, nos está permitido retirarnos aquí, vestidos con quimonos de seda, para considerar lo que estamos viendo y viviendo, sacar conclusiones, contemplar desde lejos” (Calvino 162), pues como lo han puesto de manifiesto los análisis una y otra vez existe una lentitud que favorece la lucidez.

Observemos qué otras implicaciones tiene la configuración del espacio urbanístico, pero ahora en su relación con el cuerpo. Según la interpretación que hace Michel de Certeau de las ciudades, en ellas suele primar una organización “funcionalista”, en aras de una idea de “progreso”, que el autor hace corresponder con la noción de tiempo. Esto deriva, afirma el historiador jesuita, en un olvido de “su condición de posibilidad, el espacio mismo” (107). Leída esta aseveración desde el punto de vista tensivo, se diría que la vertiginosidad de la vida urbana exigida por el progreso implica un incremento de la intensidad a la par que una reducción de la extensidad: la agitación del vivir provoca la contracción del espacio vivido, esto que en el poema de Morábito sobre la Ciudad de México es referido a través de las comparaciones “compacta como un imán”, “vacía como una esponja”. Es fácil imaginar que tal estrechamiento también es vivido, para bien o para mal, por sus habitantes, quienes, en el ejemplo visto, es expresado con la imagen de la ciudad que devora la vida de quienes la habitan.

Sin duda, hay ciertos beneficios que brinda el progreso: al multiplicarse y ensancharse las vías de comunicación terrestre, aéreas y marítimas —para no hablar de las virtuales: mensajes de texto y audio a través del celular o las redes sociales—, tenemos mayor “conectividad” social. Este mundo interconectado conduce a un acortamiento de las distancias para favorecer la velocidad del desplazamiento de las personas y la comunicación entre los lugares. Después de todo, ¿quién no ha preferido alguna vez que el traslado de una ciudad a otra o a cualquier otro sitio, sea por el motivo que fuere, dure lo menos posible?

Esta hiperconectividad modifica radicalmente nuestra relación con el espacio. En la introducción de *Carne y piedra*, Sennet llama la atención también sobre la relación espacio-tiempo, a través de la relación entre movimiento y espacio: “La condición física del cuerpo que viaja

refuerza esta sensación de desconexión respecto al espacio” (20). Esto quiere decir que el espacio está para ser atravesado no para ser vivido, y en ese sentido es “ignorado”.

Quizá, la hiperconectividad no sólo modifica nuestra relación con el espacio, sino también con el tiempo. En *La lentitud*, Milan Kundera ha explorado esta correlación entre tiempo-cuerpo-espacio, para ello apela al contraste entre dos ejemplos: un motociclista que avanza raudamente por la autopista y una pareja de amantes instalados en el siglo XVIII entregados al juego del amor cortesano en la intimidad de los jardines de un palacio. El primero está volcado en la intensidad del presente que le brinda la velocidad máxima del vehículo: “en ese estado, no sabe nada de su edad, nada de su mujer, nada de sus hijos, nada de sus preocupaciones” porque está aferrado “a un fragmento de tiempo desgajado del pasado y del porvenir; ha sido arrancado a la continuidad del tiempo” (Kundera 10).

Pero este motociclista ¿no está arrancado también del espacio, atendido a su sola corporalidad, reducido a lo que en semiótica se denomina *cuerpo-carne*? Pues, el sujeto al no saber nada de *sí mismo*, carece del cuerpo propio, pero conserva su rol de “centro de referencia” (Fontanille, Soma y sema 33). Se diría que el espacio se ha contraído a su mínima expresión: pura carne palpitante en la emoción que la vertiginosa rapidez le provee, pues la rapidez “es la forma de éxtasis que la revolución de la técnica ha brindado al hombre” como afirma Kundera, quien además agrega: “Todo cambia cuando el hombre delega la facultad de ser veloz a una máquina: a partir de entonces, su propio cuerpo queda fuera de juego y se entrega a una velocidad que es incorporeal, inmaterial, pura velocidad, velocidad en sí misma, velocidad éxtasis” (10-11).

Entonces, a mayor velocidad, menor propiocepción, es decir, menor *percepción* del cuerpo propio, pero mayor *sensación* de éste en tanto *carne (soma)*. O, dicho en términos tensivos, habría la siguiente relación inversamente proporcional: a mayor intensidad sensorial provocada por el aumento de velocidad, menor extensidad o inteligibilidad perceptiva del cuerpo en tanto *figura (sema)*.

Si bien coincido en términos generales con Kundera, considero que no podría afirmarse que la velocidad es totalmente incorporal, pues de otro modo la experiencia extática no podría acontecer. ¿Dónde, si no es en el cuerpo, podría tener lugar el éxtasis?<sup>35</sup> Sería más acertado decir que, utilizando los términos de Raúl Dorra, el personaje en cuestión (el motociclista de la novela) ha pasado de ser un sujeto percibiente a ser un sujeto sintiente, así como Carlomagno captado en el momento en que desfallece mientras hace gala de su fuerza ante los ojos de los infieles, momento que Raúl Dorra recrea desde la ficción, en su libro *La casa y el caracol*.

También podría pensarse en una correlación directamente proporcional entre la velocidad y el sentido de la corporalidad o propiocepción. Esto sucede en el poema “Ars poética”:

Yo nunca tuve anhelos  
de motorización,  
es más, nunca pedí a mis padres  
un vehículo,  
hasta la bicicleta me aburría,  
me limité a mis pies,  
a mi sentido del cansancio.  
Nunca he viajado rápido  
pero he viajado,  
mis huesos cambian de dolor  
cada cien metros  
y nadie sabe como yo qué es un kilómetro (Morábito, *La ola que regresa* 111).

A diferencia del motociclista de la novela de Kundera, aquí tenemos a un personaje que rechaza toda devoción por la velocidad. El poema guarda una cierta estructura argumentativa que se divide en dos partes, que están incluso notadas mediante un punto y aparte. En la primera (que va de la línea 1 a la 7) se hace manifiesta con gran claridad la oposición entre motricidad y

---

<sup>35</sup> Esta correlación entre éxtasis y velocidad está tematizada en la polémica película de David Cronenberg, *Crash* (1996), en el que los personajes gozan de un éxtasis sexual presenciando o protagonizando el impacto entre automóviles que corren a gran velocidad.

motorización, sobre la cual el personaje se pronunciará en la segunda parte (que va de la línea 8 a la 12).

En cuanto a la oposición señalada, tenemos, de un lado, el rechazo a todo artefacto vicario de la motricidad—llámese auto o bicicleta—, pues resultan “aburridos”, no producen satisfacción en el sujeto. ¿Pero por qué? ¿Por qué el personaje se “limita” a sus pies, a su “sentido del cansancio”? ¿Qué gana con ello? Veamos. “Aburrirse” implica un cansancio, un agotamiento, pero no del cuerpo sino del espíritu, dado que alguna cosa o bien alguna actividad no causa interés, porque tal vez —en el caso que se está analizando— resulta monótona y de esa manera termina por volverse fastidiosa. Así, curiosamente, la velocidad no resulta una fuente de gozo.

Sin embargo, en apariencia, la motricidad tampoco promete desbordamientos extáticos, pues el personaje habla como quien se resigna o bien como quien *controla* sus acciones, incluso, sus apetitos: “me *limité* a mis pies”, “a mi sentido del cansancio”, es decir, como quien se ha propuesto moderar, modular, la intensidad de sus experiencias.

Si en la primera parte tenemos, por decirlo de algún modo, el “planteamiento de la cuestión”; en la segunda, tenemos el establecimiento de la “tesis” así como los argumentos. Primero se hace una concesión “Nunca he viajado rápido”, e inmediatamente se establece la objeción a través de la conjunción adversativa “pero he viajado”. Dicha objeción está dirigida principalmente al adverbio “rápido”, acaso porque la rapidez parecería un contrasentido, al menos, si se piensa en el imaginario construido por la literatura.

Cuando decimos “viaje” no podemos sino evocar las largas distancias, la interminable sucesión de horizontes que incitan al viajero a ir más allá siempre. Pensamos en incontables peripecias, en incontables penurias. Decimos viaje y acude a nuestra imaginación aquel legendario hombre de los muchos senderos, que se dice anduvo errante muchos años antes de poder regresar

a casa y que sufrió dolores múltiples, pero, a cambio de ello, conoció muchas ciudades de hombres y, sobre todo, conoció su talante.<sup>36</sup>

La experiencia del viaje está más lejos de la rapidez que de la lentitud. En un singular ensayo (y casi diría profético, pues fue publicado hace 32 años), Morábito plantea el contraste entre el viaje y el *tour*:

El arte de viajar va sucumbiendo con rapidez [y habría que agregar que *por* la rapidez misma]. El viaje ha sido suplantado por el desplazamiento rápido o por el *tour* organizado, especies menores del viaje y sus espurias [sic] modernas. El progreso demuestra ser bucólico. El más apartado rincón de la tierra se encuentra actualmente al alcance de nuestra mano como los frutos del paisaje pastoril. Probablemente cuando la tecnología haya uniformado totalmente el rostro de nuestro planeta ya no será necesario trasladarse a ningún lado (Morábito, La enfermedad y el viaje 8).

De este modo podemos percibir que cuando el personaje de “Ars poética” dice “pero he viajado”, se infiere que ha optado por un tempo tendiente a la desaceleración, al menos a una velocidad atendida a la motricidad natural del cuerpo, que está siempre por debajo de la motorización artificial. Para que el viaje se cumpla plenamente debe dejar su impronta en el espíritu a través de la carne, una impronta que sólo absorbe la memoria corporal. Así, la experiencia del viaje queda ligada al nomadismo, tal como lo entiende Morábito: “el dolor del desplazamiento” (Morábito, La enfermedad y el viaje 7).

Viajar es rumiar el paisaje, es sentir en cada paso la consistencia del terreno, es ¿habitar o dejarse habitar por el espacio? De ahí que el personaje vea como una ganancia el dolor de los huesos. Pero la ganancia mayor se halla en el *saber*, un saber del que se hace ostentación: “y nadie sabe como yo qué es un kilómetro”, pues se trata de un saber ganado a pulso, un saber encarnado. Se ha precisado de ese dolor para que la memoria del cuerpo haga lo suyo.

---

<sup>36</sup> Más o menos deformadas, estas son las palabras con que da inicio la *Odisea*, en la edición hecha por José Luis Calvo, publicada bajo el sello de Cátedra en 2001.

El poema anterior nos muestra que se ha requerido de un tempo lento en el desplazamiento para que la experiencia cobre mayor intensidad, intensidad expresada a través del dolor sentido en el cuerpo-carne, con la finalidad de abrir un surco en la memoria, que se vive como una enriquecimiento, un aumento de la lucidez (“nadie sabe como yo”). Intensidad y extensidad han crecido a la par.

Inevitablemente, hemos derivado en la cuestión de la memoria, que también Kundera ha expresado en la novela antes citada. No sin cierta coquetería, el autor utiliza la denominación “matemática existencial” para referirse a la relación entre tempo y memoria, la cual plantea mediante dos “ecuaciones”: “el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido” (Kundera 48).

Los análisis hechos desde la perspectiva de la semiótica tensiva corroboran estas relaciones. El saber aquilatado por la memoria ha exigido la desaceleración, esto es, ha exigido un tempo lento, que sólo puede encontrarse en la motricidad del cuerpo; de ahí también el rechazo por la rapidez inherente a la motorización. Algo semejante le sucede a uno de los personajes de la novela de Kundera: después del espléndido encuentro amoroso de los amantes (que se desarrolla en el siglo XVII), la condesa, Madame de T., le ofrece al caballero una calesa que lo devuelva a su casa, pero él prefiere ir a pie, pues quiere en la lentitud de la marcha volver a saborear y repasar lo acontecido en la alcoba de la condesa.

En cambio, para el motociclista (instalado en el siglo XX) las cosas han sido de otra manera. Como ha vivido un encuentro amoroso fallido, una mezcla de frustración y vergüenza lo impulsa a tomar su vehículo y correr a toda velocidad por la autopista, pues quiere y necesita olvidar lo sucedido.

Curiosamente, encontré esta misma “matemática existencial” en el cuento “Sin tregua”, de Raúl Dorra, cuyo protagonista trabaja en una oficina como mozo de café, que se encuentra

agobiado por el resentimiento que lo hace ser hostil en su trato con todos los que lo rodean, aun cuando los otros se muestren amistosos con él. Se trata de un ser visceral al tiempo que reprimido. Y precisamente esa represión pasional no hace sino incrementar su resquemor, ante el cual su única vía de escape es, en primer lugar, el deseo de comprarse una potente motocicleta, para la cual debe ahorrar una cuantiosa suma.

El personaje concentra todos sus esfuerzos en ello, pues cree que con la posesión de ese envidiable vehículo resarcirá todas las humillaciones de las que ha sido víctima por parte de su jefe y sus compañeros de trabajo. Pero, en el fondo, lo que la motocicleta le promete es el olvido de algún modo: dejar de pensar en lo miserable que es su vida, para que el éxtasis de la velocidad lo llene todo y en esa medida se cumpla para él, aunque de manera equívoca, una venganza (el día que por fin montado en su moto corre a toda velocidad, en el vértigo, piensa que quienes lo rodean son unos “pobres infelices”).

Es interesante ver cómo se repite esa correlación entre espacio-tiempo que hemos observado en los ejemplos anteriores. Detengámonos brevemente en la descripción de ese momento en que el protagonista está montado sobre su moto que casi vuela:

corrías por una siesta de luminosidad increíble, debajo tuyo la moto vibraba enronquecida, trepidaba, y te subía un cosquilleo caliente por las piernas, por los brazos, una sensación casi insoportable; [...] los árboles a la orilla se estrechaban hasta convertirse en una sola mancha que se deslizaba suavemente, era extraordinario, cerrabas los ojos y te imaginabas que la moto estaba detenida, que vos y ella formaban una sola pieza trepidando en un mismo sitio, forzabas la imaginación hasta sentir que marchaban hacia atrás, y de pronto mirabas y había un instante de desconcierto, una especie de mareo [...]el aire casi no te dejaba respirar, te arrancaba lágrimas [...] te exaltabas, gritabas de felicidad, dabas verdaderos aullidos, forzabas tu garganta hasta el extremo [...] ya no se sabía si el estrépito venía de vos o de la moto (Dorra, Aquí en este destierro 56).

En este pasaje se confirman nuevamente los postulados de la semiótica tensiva, que me han servido para describir la expresión de esta poética de la lentitud, aunque el ejemplo citado lo hace por vía negativa. Al hablarnos del término opuesto, la velocidad, nos ilustra sobre el término que

nos interesa: la lentitud. El protagonista de este cuento es el reverso o el negativo del personaje del poema “Ars poética”. El joven entregado al vértigo de la velocidad va dejando de ser un cuerpo percibiente (lo que Fontanille denominaría cuerpo en tanto sema) para reducirse a un cuerpo sintiente (esto es, un cuerpo carne, cuerpo en tanto soma). La descripción permite ver claramente esta situación: el cosquilleo ardiente, la sensación insoportable, las lágrimas (que delatan a un ser vulnerado, un ser emocional), la exaltación, el mareo, los gritos, los aullidos: todo esto nos muestra a un sujeto pasional cuyas sensaciones son de tal intensidad que terminan comprometiendo su capacidad de juicio. En los términos que utiliza Coquet, se diría que estamos ante la transición de un sujeto a un no-sujeto, pues, como se dice en el texto, este personaje ya no habla sino grita, aúlla. Asimismo, su percepción, su capacidad de discretización, se va perdiendo como lo expresa el narrador al describir el espacio: la ruta se vuelve una “siesta de luminosidad increíble”. Si la luminosidad es increíble quiere decir que es de gran intensidad, y una luz intensa no puede sino terminar por cegar (que es lo que sucede, pues el personaje termina por perder el control y se accidenta). El paisaje pierde sus contornos, se vuelve una mancha y el espacio en general se *estrecha* con la velocidad.

Este ejemplo, así como los de Calvino y Kundera, pueden ayudarnos a entender entonces por qué el personaje del poema “Ars poética” opta por la declinación de la velocidad, es decir, por la lentitud, que como el propio título lo anuncia, constituye su poética: su forma de hacer y de ser. El personaje a través de la lentitud asegura su condición de sujeto por cuanto no pierde su capacidad de discernimiento, mantiene el control todavía, incluso, de sus afecciones, dado que sabe cada cuánto sus huesos cambian de dolor. No pierde tampoco su capacidad de predicación, pues resulta realmente curioso que —al menos en los ejemplos vistos, tanto el motociclista de la novela de Kundera como el motociclista del relato de Raúl Dorra— ninguno de los dos personajes tiene a su cargo ni la narración ni la descripción de los hechos, sino que están sostenidas por otra figura, el narrador, quien, no obstante, ha debido adoptar la perspectiva de los personajes, pero sólo eso, la perspectiva, no la predicación, que —siguiendo a Coquet— es lo propio del sujeto.

Ya que el espacio se ha contraído, y esto parece ser lo propio de las ciudades modernas, ¿es posible recuperar su amplitud a fin de restituirle su condición de habitabilidad? ¿Qué estrategias podría emprender el sujeto para asegurarse un espacio donde se pueda expandir su vida? Quizá una de las estrategias más efectivas sea la de retornar al cuerpo, al cuerpo sensible e inteligible, es decir, ser soma y sema a la vez porque lo que asegura el disfrute, al menos eso es lo que el análisis de la obra de Morábito pone en evidencia, es la lucidez, la inteligibilidad.

Si la rapidez domina, ese equilibrio se rompe. Según Thoreau, el arte de caminar exige al hombre *estar* absolutamente dispuesto en cuerpo y alma. En su ensayo *Pasear*, expresa: “Cuando veo que he caminado mecánicamente mil quinientos metros por un bosque, sin estar allí en espíritu, me alarmo [porque] no estoy donde está mi cuerpo, estoy lejos de mis sentidos. Durante mis paseos, me gustaría volver a mis sentidos. ¿Para qué estoy en el bosque, si pienso en cosas que no tiene nada que ver con él?” (Thoreau 12). Entonces para habitar un espacio efectivamente hay que sentirlo, vivirlo y, acaso, padecerlo. Por ello la experiencia del caminar devuelve al sujeto el íntimo vínculo con el espacio. Por esta razón, no es extraño que Pierre Sansot, en su libro *Del buen uso de la lentitud*, recomienda *callejear* para no dejarnos avasallar por la vertiginosa celeridad del tiempo.

En este sentido, se corroboraría la propuesta hecha en el capítulo anterior: el punto de equilibrio entre el ver y el mirar, o dicho en otras palabras, entre la mirada inteligible y la mirada sensible es la contemplación. Como se ha estado postulando a lo largo de esta investigación, en la obra de Morábito, la poética de la lentitud tiene como horizonte el encuentro del justo medio.

Pero para que la contemplación sea posible se requiere de *espacio* y más precisamente se requiere de la extensión: porciones llanas del espacio o bien, para usar una palabra cara a Morábito, de la *amplitud*. De ahí que el lote baldío sea casi una apoteosis porque aparece como una *dilatación* del espacio. El baldío es un espacio salvaje, en el sentido de no domesticado, un espacio anónimo y gratuito, un lugar donde “no sucede nada” (Morábito, *La ola que regresa* 16), que no sea la vida por la vida misma. Es el lugar de lo anónimo, lo nómada, y de los seres marginales: allí deambulan

el teporocho, el pepenador, los perros sin dueño, ahí se asientan también los circos. Y en esta anonimidad el sujeto se re-crea como un nómada contemplativo, un nómada de las ciudades, un rumiante, más que bucólico, melancólico, que halla en los baldíos un espacio de expansión del ser y acaso de descanso de ser.

Quizá por ello en la poesía de Fabio Morábito se encuentra una predilección por los espacios abiertos y exteriores. Uno de los poemas que ejemplifica bien esto es “Dueño de una amplitud”:

Voy a mirar este terreno  
lentamente, a recorrerlo con los ojos  
y los pies  
antes de edificar el primer muro,  
como un paisaje virgen  
lleno de densidad  
y de peligros,  
porque lo quiero recordar  
cuando la casa me lo oculte,  
no quiero confundirme con la casa,  
no voy a olvidar  
este paisaje  
ni cómo soy ahora  
dueño  
de una amplitud,  
de todo lo que tengo.  
Mejor no tener casa  
que estar en ella como un ciego.  
Voy a quedarme aquí  
despacio,  
nativo y pobre,  
viendo el terreno cómo es,  
no imaginando nada,  
ni un muro, ni un ladrillo,  
a oírlo todo  
hasta saber  
dónde ha de doler menos  
una casa,

dónde es mejor poner  
la piedra del comienzo (La ola que regresa 82).

Este poema propone una inversión de valores que merece revisarse porque alumbró la ética que subyace a esta poética de la lentitud. La primera gran oposición que tenemos es entre el terreno virgen y la casa. Ésta supone la modificación del terreno por cuanto para que ella exista se debe operar un recorte en la extensión que terminará por hacer emerger la distinción entre lo interior y lo exterior, o mejor dicho, lo que era puro exterior cede su lugar a lo interior por obra de la casa. Así, se instaura una nueva oposición: entre lo abierto (el terreno) y lo cerrado (la casa), que se vincula a otra: periferia-centro. Pero además, a la par, corre otra distinción aspectual: entre lo incoativo y lo terminativo. A continuación abordaré cada una de estas oposiciones.

Sobre la casa, Bachelard nos ha regalado luminosas páginas, en las cuales parece haberlo dicho casi todo. Se suele pensar que la casa es no sólo el lugar de protección por antonomasia, sino también un símbolo poderoso del arraigo, como vimos, por ejemplo, en la poesía de Gloria Gervitz, en la que hay una búsqueda permanente de un centro que ancle al sujeto y con ello dé pie a su edificación identitaria. Por eso la voz en esa poesía se pregunta con pesadumbre “¿Quién recordará mi casa?”, es decir, ¿quién recordará a esa voz, a ese sujeto? Esta visión mimética entre sujeto y casa también la ha puesto de manifiesto Bachelard en su topoanálisis y veremos una confirmación de ello en la poesía de María Teresa Andruetto.

En ese topoanálisis, la casa aparece como la representación suprema del habitar porque al imaginarla como un ser concentrado y que a la vez nos contiene “nos llama a una conciencia de la centralidad” (Bachelard, Poética de la ensoñación 48). La casa, al ser una proyección del cuerpo del sujeto, se convierte en un centro de referencia, un imaginario “punto de reposo” como lo concibe Bollnow (59), a partir del cual el resto del espacio vivido se organiza.

Sin embargo, cualquier tipo de centro parece ser rechazado sistemáticamente por el sujeto tanto en éste como en otros poemas. ¿A qué obedece este rechazo? Para dar respuesta bien vale la

pena detenerse en algunos otros poemas, que pueden sernos útiles para entender a cabalidad “Dueño de una amplitud”.

Uno de los primeros poemas del volumen *La ola que regresa* ya anuncia esta cuestión: “Yo no he nacido / para un *centro*, / sino para quejarme de su falta / (los centros me dan náusea)” (Morábito, *La ola que regresa* 71). En cambio, las orillas parecen ser más atractivas para el sujeto, por ejemplo, en el poema “Recuento”, se evoca la infancia de esta manera: “El barrio / estaba en las *afueras*, / de ahí mi amor al circo, / las ferias, los baldíos...” (Morábito, *La ola que regresa* 25).<sup>37</sup>

En la ciudad, queda claro que las orillas suelen ser las zonas más marginadas (de ahí, la expresión cinturones de miseria), las menos relucientes; si pensamos en las rutas turísticas, por ejemplo, es casi seguro que la mayor parte de los atractivos se ubicarán en un centro como el casco histórico y poco o casi nada en las “afueras” de la ciudad. Sin embargo, las orillas, al constituir las zonas más exteriores funcionan como fronteras, lugares del intercambio y, acaso, de mezcla, de disolución o bien de definición de las identidades, como leíamos en el poema “Tres ciudades”: Yo nació lejos / de mi patria, en una / ciudad fundada / en las *afueras* de África. / [se refiere al puerto de Alejandría] / Yo nació en un combate / de lenguas y de orígenes” (Morábito, *La ola que regresa* 19).

Pero esta tensión entre borde y centro no es sólo geométrica, o bien, sin dejar de serlo, se traslada a otros ámbitos donde adquiere valores relacionados con el grado de protagonismo de algo, incluso con el grado de competencia que el sujeto puede llegar a tener como en este caso: “Mi hermano era un Aquiles, / yo no llegaba a Pátroclo, / los *bordes* se me daban” (Morábito, *La ola que regresa* 25), donde el sujeto se muestra carente cuando dice “yo no llegaba”.

---

<sup>37</sup> Las cursivas en todas las citas de este párrafo son mías.

Aunque el sentido que prevalece con mayor frecuencia es el que apunta a una cierta disposición del sujeto a mantener una actitud discreta propia de quien no pretende llamar la atención ni ser “foco” de demasiada atención, pues todo centro no deja de ser, diríamos, *pregnante*, punto de convergencia de intencionalidades. Por ejemplo, cuando se dice de alguien que es el “centro de atención”, quiere decir que se convierte en el punto de concentración de las miradas y en esa medida de mayor tensión.

Desde este punto de vista, el borde sería todo lo contrario: la disolución de la tensión. En consecuencia, quien se mueve por los bordes lo hace fuera de los reflectores, como quien pasa desapercibido. Esto lo ilustra bien el poema “Un día tendré un anillo”, en el que se establece una asimilación entre el proceso de formación y maduración del sujeto con el del árbol:

Un día tendré un anillo;  
teniendo uno, el árbol  
se hace solo.  
En cuanto a hojas,  
sólo las necesarias.  
No hay que ceder a su *glamour*.  
También los vástagos proyectamos  
una sombra. Y recordar,  
si el vástago de junto gana altura,  
que muchos tallos sorprendentes  
no arborecen  
y varios de los árboles mejores  
vienen de brotes moribundos.  
Un algo de tubérculo,  
de agua tomada en préstamos y devuelta  
con retraso,  
y a veces ni devuelta,  
de luz ganada sólo de reflejo, ayuda (Morábito, La ola que regresa 144).

De este texto, interesa destacar dos aspectos. El primero es el que muestra metafóricamente esta huida del centro hacia el borde: si un brote —aun cuando parezca “prometedor”— recibiera demasiada luz, esto es, si se ubicara en un *centro*, correría el riesgo de no arborecer. Es decir, esa

promesa no se cumpliría y lo que aparentaba ser algo “sorprendente” termina convertido en decepción. Por lo tanto, sería preferible no crear demasiadas “expectativas”, no prometer nada, quedarse a la sombra, o sea, mantenerse fuera de la vista (como un tubérculo que crece mejor bajo tierra), quedarse en la periferia: ganar la luz de reflejo no directamente.

El segundo aspecto está relacionado con la moderación del carácter. Lo que hace falible al “tallo sorprendente” es su *exceso de confianza*, el cual se expresa a través de su “glamour”. Éste funciona como el centro donde condensa su brillo. Este “glamour” lo desprecia el brote que crece al margen de toda luz. Esto lo hace aparecer como un brote (metáfora de una persona) moderado: sólo tiene las hojas necesarias. Estar en el margen le otorga la posibilidad de crecer libre de toda expectativa. De este ejemplo se infiere que, a diferencia del centro, el borde proporciona un espacio de libertad para el sujeto. Quizá, el sujeto en ese espacio libre de la mirada de otros —pero no imposibilitado de mirarlo; incluso mejor habilitado para mirarlo ya que el borde le brinda una perspectiva más amplia— se siente eximido (acaso perdonado) de cualquier posible equívoco.

Este razonamiento encuentra un argumento más en una descripción de la ciudad de Berlín perteneciente a “El piso faltante”:<sup>38</sup> “Hay como un rechazo al lustre, al revuelo, al énfasis que acaba por otorgar a la ciudad un aspecto de perpetua *periferia*. En cierto modo moverse por Berlín es trasladarse de una periferia a otra”<sup>39</sup> (Morábito, También Berlín se olvida 28).

Este mismo texto puede alumbrarnos sobre la última oposición, planteada en términos aspectuales, a la que quisiera referirme: lo incoativo y lo terminativo. El narrador/descriptor señala que es el *S-Bahn* quien une todas esas periferias que es Berlín y que en su trayecto es posible ver diversos “páramos”, interrupciones en el paisaje —tal como los lotes baldíos de la Ciudad de México—, por ejemplo, arenales o bien obras en construcción. Éstas constituyen el mayor espectáculo: “Lo que en otras partes es una actividad que se trata de ocultar o a la que no se concede el menor *glamour*, aquí se vuelve un acontecimiento público” (Morábito, También Berlín se olvida

---

<sup>38</sup> A este texto me referí en el capítulo anterior cuando abordé la declinación espacial. Ver página 139.

<sup>39</sup> Las cursivas son mías.

29). Dichas obras “acentúan su carácter inconcluso” y, no sólo eso, sino también su carácter inmaduro. Por esta razón, afirma el narrador/descriptor, habría sido preferible que no fuera la capital porque ello la obliga a ser una “capital moral”, esto es, a ser un centro. De esta manera, lo único que puede salvarla de tal obligación es que tenga un “puerto”, o sea, un borde:

un puerto, [...] una suerte de obra en permanente construcción como son los puertos podría salvar a Berlín de convertirse en una ciudad adulta y reluciente. Con un gran puerto fluvial Berlín conservaría su sello de ciudad inacabada, su rostro anómalo de ciudad no acuática pero proliferante de orillas; ciudad dispersa y dubitativa (Morábito, También Berlín se olvida 29-30).

Este fragmento nos muestra entonces que el borde (representado por el puerto), al ser un lugar de cambios e intercambios incesantes, es un lugar inconcluso, diríamos aspectualmente, incoativo. Dado que lo incoativo implica no llegar a un término, de algún modo, propone una perduración del comienzo. Así, de este modo, tanto en el caso de la ciudad de Berlín como en el poema “Dueño de una amplitud”, el tener una extensión llana, un borde, evita que un lugar se cristalice en un centro y, en consecuencia, se cierre, condenando al sujeto que lo habita a un confinamiento en una sola forma de ser, definitiva. Éste es el riesgo que en su topofilia Bachelard no alcanza a señalar, hecho que Bollnow critica y la poesía de Morábito pone al descubierto. Por eso el personaje dice: “Mejor no tener casa que estar en ella como un ciego”, como alguien que ha perdido la posibilidad de *ver* (la perspectiva) que la amplitud en tanto borde puede darle.

Como se ha dicho, el tiempo incoativo indica una acción que comienza o bien se da progresivamente pero no marca su conclusión, por eso en el poema “Dueño de una amplitud” prevalece ese tiempo que indica un futuro próximo, inminente, “*voy a* mirar este terreno”. En esta frase (y en las otras que le siguen: “*voy a* recorrerlo”, “no *voy a* olvidar”, “*voy a* quedarme aquí”, “*voy a* oírlo todo”) el verbo está además modalizado por el adverbio “lentamente” como si con ello se pretendiera *retardar* toda conclusión.

Tal ralentización en el mirar, pero también en el recorrido que del terreno hacen los ojos y los pies, aseguran su permanencia en la memoria: “porque lo quiero recordar cuando la casa me lo

oculte”. Lo que confirma lo visto en los análisis anteriores: la lentitud favorece la memoria, o mejor dicho, el recuerdo.<sup>40</sup>

Otro modo de retardar el cierre, o bien de hacer durar la amplitud, es a través del permanecer en una suerte de ensoñación poética —para ser fiel a Bachelard—, puesto que la contemplación del terreno representa una *epoché*, puesto que se trata de una mirada desprovista de prejuicios concentrada sólo en el acontecer mismo, en el ser mismo de lo visto: “Voy a quedarme aquí / despacio, / nativo y pobre, / viendo el terreno *cómo es*, / no imaginando nada, / ni un muro, ni un ladrillo”.<sup>41</sup>

Por otra parte, interesa destacar que la sintaxis también colabora en el efecto de duración en este poema. Tan sólo las primeras once líneas (una tercera parte del poema) forman un bloque semántico; se trata de una oración coordinada de tipo causal, cuyo antecedente (de las líneas 1 a la 7) tiene dos ramificaciones que derivan del verbo *voy*: *a mirar* y *a recorrer*. Este segundo sintagma (“a recorrer”) se extiende con tres circunstanciales, uno de instrumento (“con los ojos y los pies”), otro de tiempo (“antes de...”) y el tercero de modo (“como un paisaje...”). Asimismo, el consecuente también se despliega en dos sintagmas: “lo quiero recordar...” y “no quiero...”.

La siguiente oración se desdobla en dos objetos directos, de los cuales el segundo, que es propiamente una proposición subordinada sustantiva en función de objeto directo, también se distiende en dos predicativos (“dueño de una amplitud” y “de todo lo que tengo”).

La frase que continúa es más breve. Pero la última, que va de la línea 20 a la 31, replica la estructura de la primera, pues del verbo principal “voy” se ramifican dos sintagmas (“a quedarme...” y “a oírlo...”). Ambos sintagmas se distienden en diversos modificadores.

---

<sup>40</sup> Quizá sería oportuno aclarar que cuando digo memoria, en realidad, estoy pensando en una modalidad específica de ella: el recuerdo. Pues como lo ha planteado en diversas ocasiones Raúl Dorra, en una perspectiva evidentemente agustiniana, la memoria comprendería tanto el recuerdo como el olvido.

<sup>41</sup> Las cursivas son mías.

Lo que se ve en términos de sintaxis es una suerte de dilatación. A pesar de que las líneas poéticas son cortas, por su estructura morfosintáctica, la inercia del sentido obliga a encabalarlas. Pero sobre estos aspectos que atañen a las modulaciones de la voz hablaré precisamente en el último capítulo.

En suma, el terreno virgen así como el lote baldío y, en general, todo espacio “inútil”, se convierte en un borde, pero no un borde que carezca de espacialidad, porque, como lo han puesto en evidencia los análisis, precisamente al alejarse del centro *abren* un espacio de libertad, una llanura, un paréntesis que permite, para decirlo con Bachelard, la expansión del ser e incluso la del no-ser, no-ser un *uno* acabado sino un uno capaz de modificarse, de re-hacerse.

Esta apertura del espacio es lo que Rilke llamaría *lo abierto*,<sup>42</sup> el espacio del acontecer que nos hace intuir el infinito, un territorio que se expande: una *amplitud*. Esta amplitud le confiere al sujeto mayor lucidez y mayor gozo, un gozo trasvasado por lo inteligible, pues como afirma Bollnow “la ampliación del horizonte le confiere al hombre más capacidad de juicio” (Bollnow 78). Ello explicaría entonces por qué el sujeto prefiere el terreno virgen y no la casa.

Esto se confirma una vez más en el poema “No tener casa”: “Yo sé que cada muro / es el comienzo / de una *nueva casa*, / es el atisbo de una casa / aún *posible*. / Quiero una casa que no apague / esos *vislumbres*, / [...] / y esté *empezando siempre* / [...] / quiero una casa que *regrese* / a la *primera piedra cada día*, / que se *despoje* de sus muros / [...] / que sea una casa *abierta* / a toda profecía” (Morábito, *La ola que regresa* 83-84). Atendiendo a las frases que he puesto en cursivas se ve claramente que este tiempo incoativo, cuyo modo de existencia semiótico vendría a ser el *potencial*, proporcionan al sujeto esa ansiada lucidez.

---

<sup>42</sup> Esto lo dice en la Octava Elegía. He consultado la edición hecha por Jenaro Talens, bajo el sello de Hiperión.

#### 4.2 Los lugares de la interioridad y las formas del tiempo

Dado que se considera la casa uno de los símbolos del arraigo más universales, en tanto es capaz de evocar sentimientos de protección y de estabilidad, todo espacio que el hombre habita verdaderamente no puede sino ser una reminiscencia de la casa primordial.<sup>43</sup>

A ello habría que agregar que la casa es depositaria de la memoria, sin la cual ningún arraigo sería posible. Inclusive, podría pensarse que por ser, precisamente, el espacio donde el sujeto tiene la posibilidad de establecerse y estabilizarse, le da al hombre un lugar para la edificación y la conservación de una memoria. Tan sólo por este hecho es que la casa adquiere su valor simbólico.

Para nadie resultará extraño que, cuando nos mudamos y llegamos a una nueva casa, de entre las cajas laboriosamente empacadas tarde o temprano terminan por emerger los recuerdos, no sólo de la casa que dejamos sino también de la más antigua que hayamos tenido. A veces, un pequeño e insignificante objeto —alguna figurilla tallada en madera, un búho pongamos por caso, un libro con su desleída dedicatoria, una carta sin fechar pero cuyas primeras líneas nos reinstalan de inmediato en el sosiego de aquella noche cuando, en el resguardo de nuestra habitación, la leímos— puede evocarnos una época dichosa de nuestra vida. Por eso, Bachelard afirma que cuando “vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como Inmemorial” (Poética del espacio 36). Y agrega:

---

<sup>43</sup> Aunque, como se ha visto en los análisis de la poesía de Morábito, la casa no es el lugar del arraigo, sí lo es en el cuento “Velero” del volumen *Madres y perros* (2016), donde se narra las estratagemas de un hombre por volver a visitar el departamento que habitara en su infancia. Estamos ante un hombre que justamente añora retornar a la casa del “origen”, al menos por unos momentos y a pesar de los desazones que hubiera podido vivir ahí, porque justamente no ha dejado de sentir que ella es su lugar de arraigo. Aunque el departamento está habitado por otros inquilinos, Ricaño, el personaje en cuestión, se arregla para visitarlo. Una vez que se encuentra a la puerta y la mujer que la ha abierto lo invita a pasar: “le bastó pararse en el vestíbulo para tener la certeza traumática de haber sido un niño entre esas paredes. Lo estremeció volver a ver los dinteles, los picaportes de las puertas y sobre todo las baldosas del piso” (Morábito, *Madres y perros*, 9).

Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más especializados [debería decir espacializados]. Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros. [...] Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios” (Bachelard, *Poética del espacio* 39-40).

De este continuo retorno a la casa primordial, la poesía de María Teresa Andruetto se alimenta. Y dado que la casa suele ser una proyección del sujeto, este retorno adquiere en Andruetto la gravedad y la largura de un viaje interior. Desde el capítulo 2, ya había señalado que la experiencia de migración inaugura un relato: de un estado de conjunción se pasa a uno de disjunción. Frente a esta situación el sujeto busca colmar la carencia que lo ciñe a través de la recuperación del objeto de valor perdido. Así el sujeto se dará a la tarea de (re)construcción de una genealogía personal y, de algún modo, literaria. Para recobrar esta memoria, el relato se hace necesario.

Y un relato es también un viaje. En el caso de María Teresa Andruetto, ese viaje es hacia el pasado, como se observa en *Pavese*, y no pocas veces hacia esa patria primera que es la infancia, como se advierte en *Kodak*. La infancia representa un tesoro porque ofrece un inagotable repertorio de experiencias, que sin temor calificaré de *sensibles*. Por eso Rainer María Rilke la consideraba una fuente para el quehacer poético. El autor de las *Elegías* impelía a cierto joven, que aspiraba ser poeta, con estas palabras:

¿no le quedaría todavía su infancia, esa riqueza preciosa y regia, ese camarín que guarda los tesoros del recuerdo? Vuelva su atención hacia ella. Intente hacer resurgir las inmensas sensaciones de ese vasto pasado. Así verá cómo su personalidad se afirma, cómo se ensancha su soledad convirtiéndose en penumbrosa morada, mientras discurre muy lejos el estrépito de los demás. [...] Pues verá en ellos su más preciada y natural riqueza: trozo y voz de su propia vida (Rilke 10).

Este bello pasaje, nos muestra la infancia, ya convertida en memoria, como un “vasto” territorio, susceptible de ser *recorrido*. Con ello, el autor nos señala entonces que también el tiempo es susceptible de adquirir los rasgos de la espacialidad, como la *extensión*, en este caso. Desde luego, esta perspectiva no es nueva. Ya San Agustín, en sus *Confesiones*, concebía la memoria de manera espacial:

Y llego a los *anchurosos espacios y vastos palacios* de la memoria, *donde* se encuentran los tesoros de las innumerables imágenes acarreadas por la percepción de toda suerte de objetos. Allí está *almacenado* también todo lo que construye nuestra mente, sea *aumentando*, sea *disminuyendo*, sea *modificando* de cualquier modo los objetos que percibieron los sentidos (Agustín 158).<sup>44</sup>

Aunque el fragmento citado es transparente y no ameritaría mayor explicación, he puesto en cursivas las palabras que destacan esa condición espacial de la memoria. Quisiera llamar la atención sobre una cuestión en particular: el hecho de concebir la memoria como un almacén, puede inducir al error de pensarla como inamovible —el mismo Bachelard ha utilizado el adjetivo “inmóvil”—. Y en esto radica, a mi parecer, la mayor parte de las críticas a la concepción del tiempo como espacio.

Se piensa que espacializar el tiempo es congelar lo que por naturaleza es flujo. Pero si observamos las otras palabras que he puesto en cursivas en la cita de San Agustín, se advertirá que el espíritu *manipula* el contenido de la memoria, por lo tanto, ésta es maleable y no fija. De ahí su calidad de fuente incesante y no de mero reservorio de imágenes. ¿Quién es capaz de contar la misma historia dos veces? Siempre algo se agrega, se omite o se deforma. Por ello no nos extraña que, por ejemplo, en el volumen *Kodak*, haya dos versiones de un poema de Pavese: la memoria selecciona, enfoca, se demora, hace énfasis en ciertos aspectos y no en otros en cada versión.

Para el análisis de las formas del tiempo, distintas perspectivas pueden ser adoptadas, física, filosófica, psicológica, sociológica, etcétera. Existe una inmensa literatura en filosofía, en

---

<sup>44</sup>Las cursivas son mías.

cuyo interior se diversifican laberínticamente las posturas (realistas, idealistas, nominalistas), al grado de que algunas de ellas se contraponen radicalmente. Se puede considerar al tiempo, por ejemplo, un fenómeno de orden físico, como en Aristóteles, o, por el contrario, concebirlo como algo que no tiene una realidad en sí pues sólo es una representación de base para otras intuiciones, como sucede con Kant. No es mi propósito aquí entrar en este intrincado debate, ni siquiera reseñar las discusiones que en la historia del pensamiento humano se vienen sucediendo. El enfoque que he adoptado para esta investigación, me disculpa de hacerlo.

Está claro que el tiempo es una materia sumamente difícil y huidiza porque se trata de un término que empleamos para referir una noción abstracta cuyo referente nunca queda del todo claro. Tenemos que habérnoslas con un vocablo polisémico. Si consultamos un diccionario de uso, se verá que por “tiempo” puede entenderse las estaciones del año, las oscilaciones del clima, la sucesión de los años, una época, una oportunidad, el calendario, las edades de la vida, etcétera.

El obispo de Hipona varios siglos atrás lanzaba su queja a los cielos: “¿Quién sería capaz de explicarlo sencilla y brevemente? ¿Quién podría, para formularlo con palabras, aprehenderlo siquiera con el pensamiento?” (Agustín 193). Lo cierto es que el tiempo sólo puede ser comprendido afectivamente. Con ello quiere decir que para identificar sus formas hay que rastrear sus huellas en la experiencia. Y accedemos a la experiencia porque ésta se manifiesta en discursos; como afirma Roberto Flores: “el sentido temporal es un efecto del discurso” (13). Es por ello que un análisis de los usos temporales, que se expresan de manera especial en el verbo aunque no exclusivamente en él, nos alumbrará sobre las formas en que es percibido, experimentado y organizado el tiempo. A continuación presentaré el análisis de dos poemas que, por un lado, ejemplifican bien la compleja red temporal tejida en la poesía de Andruetto y, por otro, ponen en evidencia la participación de las modulaciones de la voz para la creación del efecto de lentitud.

Me detendré primero en dos poemas titulados “Pavese”, los cuales son dos versiones de un poema a Pavese. Según el orden de aparición en el volumen con el que trabajo, denominaré a la primera, versión A y, a la segunda, versión B.

Versión A  
Se parece a mí, que me busco  
el trabajo en el corazón.  
C.P. 12 de setiembre  
de 1942. Diario.

Pavese

Entre mujeres solas hemos hablado de él  
uno de estos días de marzo,  
y de la tarde en que mi padre lo vio  
pasando la caserma.<sup>45</sup> Dos perros  
lo arrastraban y esa tristeza  
que no ha vencido nadie. Il diavolo  
sulle coline acecha. Es el 45 y la guerra  
cansa. Están en Piazza Cavour  
o en Superga. En Torino, no en Le Langhe.  
Mi padre muerto parece que me dice  
al oído “he pasado Stupinigi  
hacia mi pueblo”. El otro se llama Cesare  
y escribe en plenitud acerca de esas cosas  
pequeñas que nos suceden a todos  
y de volver y no encontrar ya nada.  
Mi padre es partisano, un partisano  
de Ghío, y ha cumplido veintitrés. Antes  
que cante el gallo me dará esas voces  
que se oyen desde lejos, el eco  
en la colina. Están cerca las tierras  
fértiles, el cuerno de oro devastado,  
y la ciudad gris, no tiene  
cielo. Alguna vez dirá no escribo más,  
el lápiz cruzado sobre el diario. No habrá  
qué hacer en la ciudad vacía sino esperar  
y esperarás que llegue. Por esta calle hasta  
el hotel mañana, vendrá la muerte y tendrá  
tus ojos.

Versión B  
Nada. Tengo un carbón en el cuerpo,  
brasas bajo las cenizas. Oh C., por  
qué por qué?  
C.P. 27 de marzo de 1950 (noche)  
Diario.

Pavese

<sup>1</sup> Entre mujeres solas hemos hablado de él  
uno de estos días de marzo oscuros  
contra el cielo rojo y de la tarde  
en que mi padre lo vio pasando la caserma.  
<sup>5</sup> De las correas dos perros lo arrastraban  
y una tristeza que no ha vencido  
nadie. Il diavolo sulle coline acecha,  
siembra de sangre estos lugares familiares.  
Es el 45 y la guerra cansa.  
<sup>10</sup> Están en Piazza Cavour o en Superga.  
En Torino, no en Le Langhe, ciprés  
y casa sobre el borde de tu tierra. Mi padre  
muerto me dice al oído “he pasado Stupinigi  
hacia mi pueblo” y el dolor se desvincula  
<sup>15</sup> del ansia y subsiste solo en el alma. El otro  
se llama Cesare y escribe sobre las cosas  
que nos suceden a todos cuando volvemos  
y no encontramos nada. Mi padre  
es partisano, un partisano de Ghío  
<sup>20</sup> y ha cumplido veintitrés. Antes que cante  
el gallo me dará esas voces  
que se oyen desde lejos, el eco  
en la colina. Están cerca las tierras fértiles  
sitios que no son un lugar entre los otros  
<sup>25</sup> sino un aspecto de las cosas ahora devastadas.  
La ciudad era como un lago de luz, se ha  
vuelto gris, no tiene cielo. Alguna vez dirá  
no escribo más, el lápiz cruzado  
sobre el diario, y acabará el oficio  
<sup>30</sup> de vivir. No habrá qué hacer en la ciudad  
vacía sino esperar y esperarás que llegue.  
Dirás palabras no, si fuera un gesto. No  
escribas más y ella vendrá, por esta calle  
hasta el hotel mañana, ella vendrá  
<sup>35</sup> y tendrá tus ojos.

Ambos poemas comparten el mismo asunto: un grupo de mujeres se ha reunido para hablar de un “él” —el contexto nos indica que se trata de Cesare Pavese; además en el prólogo al volumen *Pavese/Kodak* se cuenta esta misma escena y queda dicho el nombre del escritor italiano— y del momento en que este “él” es visto por otro hombre —el padre del personaje femenino que detenta

---

<sup>45</sup> La palabra “caserna” no existe en el español, sino “caserna”. Suponemos que María Teresa Andruetto ha preferido escribir el vocablo en italiano “caserna” como una reminiscencia de la lengua materna.

la voz en el poema—. Ciertamente, hay un pequeño relato; sin embargo, por la intensidad de la mirada, la historia se nos presenta como una *escena*, es decir, un momento suspendido en el tiempo.

Seguramente, se trata de una estrategia del narrador, quien para contar la historia requiere de esta detención parcial del devenir del tiempo, propio de toda narración. Por ello se opera esta manipulación del tiempo narrativo con miras a su lentificación (lo que hace que el poema parezca a su vez una descripción) que convoca la presencia de un descriptor. Esto le ofrece al sujeto la posibilidad de explorar ese acontecimiento del pasado, le permite demorarse en detalles, afinar el oído y la memoria a fin de que su relato rescate aquel momento único. Así, escena y relato serán reconstruidos por la memoria desde distintos enfoques, los cuales terminan por tejer una red de temporalidades.

La narración es el principal articulador de dicho tejido temporal, como bien apunta Paul Ricoeur: “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (Ricoeur 39). Pero el relato sólo puede articularse por el discurso. Esto ya lo había advertido Émile Benveniste desde el segundo volumen de *Problemas de Lingüística general*: “Es por la lengua como se manifiesta la experiencia humana del tiempo” (Problemas de Lingüística General II 76). Por ello, es preciso detenernos en el análisis de la red temporal en estos textos.

Así como dije, en capítulos anteriores, que no se puede hablar, en estricto sentido, sino en primera persona aun cuando en el uso acudamos a expresiones tales como “narrador en segunda persona”, etcétera, de igual manera hay que insistir en que el único tiempo propio del acto de enunciación es el presente. Y desde este punto de anclaje se organizan todos los tiempos verbales. Como bien apuntó Benveniste. “El presente lingüístico es el fundamento de las oposiciones temporales de la lengua” (Problemas de Lingüística General II 77). Por lo tanto, el punto de partida será el momento de enunciación, es decir, el momento en que la voz inaugura el enunciado, donde se encontrará una diversidad de tiempos verbales, los cuales introducen matices de los tres tiempos básicos que la lengua reconoce: pasado, presente y futuro.

Me referiré primero al poema que he denominado “versión A”. La situación comunicativa, repito, es la siguiente: una mujer refiere los hechos narrados por ella y un grupo de mujeres en un día de marzo. Suponemos que la distancia temporal que separa el momento de referir esos hechos y el momento en que se produjo el encuentro entre las mujeres es más o menos estrecha, porque el tiempo utilizado es el antepresente o pretérito perfecto compuesto (“hemos hablado”), el cual se utiliza para hacer referencia a acciones que han ocurrido recientemente. Esto lo corrobora el circunstancial de tiempo: “uno de *estos* días de marzo”. El uso del adjetivo demostrativo *estos* indica esa proximidad entre el momento de enunciación y ese día de marzo en que las mujeres hablaron.

El complemento circunstancial de tema es doble: se ha hablado de un “él” (Cesare Pavese) y de la tarde en que el padre de la mujer que habla en el poema vio a Pavese pasando por un edificio militar (la caserma). El resto de la versión A se encargará de reconstruir aquella tarde. En esta reconstrucción, el narrador deviene descriptor y rápidamente se instala en ese pasado que aparece fechado en su propio discurso. Dicha concomitancia entre sujeto y objeto es propio de la descripción: “Es el 45 y la guerra cansa”. Como se advierte, los verbos están conjugados en tiempo presente: no se dice “fue” o “era”, como correspondería dado que los hechos *ya* han pasado.

De hecho, la vuelta al pasado es marcada primero a través del uso del copretérito: “Dos perros lo *arrastraban*”. Pero este copretérito tiende a deslizarse hacia un presente, tal vez debido a que aun siendo un tiempo pasado muestra la acción en su duratividad. Todo parece gravitar en torno al presente, inclusive la frase “y esa tristeza que [todavía] *no ha vencido* nadie”. Pensando en términos narrativos, lo esperable hubiera sido que la frase dijera: “Dos perros lo *arrastraban* y esa tristeza que *no venció* nadie”. Sin embargo, usar el pretérito hubiera significado marcar la acción como terminada, y eso habría marcado una distancia entre el hecho (el arrastre de Pavese por los perros y la tristeza) y quien da cuenta de ellos, como si le fueran ajenos. Pero precisamente como los hechos no le son ajenos, el narrador ha optado nuevamente por el uso del antepresente: “esa tristeza que *no ha vencido* nadie”, porque este tiempo verbal señala también una acción del

pasado pero que *todavía* tiene vigencia en el *presente* (un presente, claro está, que corresponde a aquel año de la guerra). Por eso digo que tanto el copretérito como el antepresente se deslizan hacia el presente, puesto que la tristeza persiste en tanto que no la ha vencido nadie *todavía* en aquel momento del pasado.

Las siguientes oraciones están sintomáticamente expresadas en tiempo presente, pues la descripción de aquella escena del pasado obliga al narrador a ejercer el rol de descriptor por lo que esa función lo empuja a ubicarse en *ese entonces*: “Están en...”, “parece que me dice”, “se llama”, “escribe”, “es partisano”, “están cerca las tierras”, “la ciudad no tiene cielo”. Acaso también debido a la fuerza emotiva que esos hechos pasados tienen es que la descripción exige el uso del tiempo presente.

Sin embargo, cada tanto, el narrador volverá a imponer, de algún modo, un orden cronológico al relato, por lo que se introducirán algunos hechos futuros, desde luego, considerando que el punto de referencia se trasladó del presente de la enunciación hacia el presente de los hechos descritos (el año 45). Así, se dirá: “antes que cante el gallo me *dará* esas voces”, “alguna vez *dirá*”, “no habrá qué hacer”, “vendrá la muerte”, “tendrá tus ojos”.

Estos desplazamientos en el tiempo suponen cambios en la focalización. El personaje femenino que detenta la voz termina por adoptar la perspectiva del padre, por eso se instala en un presente que es el presente que el padre debió haber vivido. Sólo a través de este punto de visión puede dar detalles de aquel tiempo pasado, pues quien ha vivido la devastación a causa de la guerra es el padre. Este empalme de miradas es una constante en el volumen *Pavese/Kodak*, uno de cuyos textos, “Kodak”, resume el espíritu de este poemario:

Yo miraba,  
tras la lente de una Kodak  
con la que él sacó fotos de la guerra,  
antes que la muerte disolviera  
sus pupilas y delegara en mis ojos  
el dolor de mirarme devastada

por la ausencia (Andruetto, Pavese/Kodak 49).

El narrador oscila entonces entre el presente de la enunciación y el pasado de los hechos que, por intensidad de la mirada que hace emerger la figura del descriptor, se convierte en un presente. Otro tiempo que forma parte de esta red de temporalidades es el futuro. La mayoría de los pasajes escritos en futuro se refieren a la figura de Pavese y a su trágico desenlace: “Alguna vez dirá no escribo más”, “esperarás que llegue”, “vendrá la muerte y tendrá tus ojos”. “No escribiré más” fue la última frase que Pavese consignó en su diario, con ella concluye su *oficio de vivir*; como se sabe, el poeta decidió poner fin a su vida en la habitación de un hotel, el Roma, en la ciudad de Turín. Junto al cuerpo se encontró su libro *Diálogos con Leucó* (un libro de una belleza profunda) en cuya primera página dejaría su mensaje de despedida. Las otras frases pertenecen al poema “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”.

En comparación con la versión B, en la versión A se observa un predominio de la narración por sobre la descripción porque el sujeto pareciera concentrarse más en la ordenación de los hechos. En cambio en la versión B, la descripción será la dominante, lo que sugiere que al sujeto de la enunciación le interesa, más que la trama de los hechos, retener el momento y el lugar en que estos acontecieron, pues las descripciones agregadas amplían los detalles. Por ejemplo en A sólo se lee “la ciudad que es gris, no tiene cielo”. En contraste, en B leemos: “La ciudad era como un lago de luz, se ha vuelto gris, no tiene cielo”. O bien, en los primeros versos tenemos en A: “...hemos hablado de él / uno de estos días de marzo, y de la tarde ...”; en B tenemos: “...hemos hablado de él / uno de estos días de marzo oscuros / contra el cielo rojo y de la tarde”. Por ello la versión B, con respecto a la A, tiene un tempo más lento. La versión B ralentiza el tempo narrativo.

No obstante, ambas versiones no dejan de operar una manipulación del tempo que apunta hacia la desaceleración en el sentido en que apelan, por obra de la descripción, a la concomitancia entre el sujeto del enunciado y los hechos objeto de su enunciación, es decir, se apela un presente que se alarga o se espacializa en su duración.

Lo anterior muestra que los cambios de enfoque tienen su impacto tanto en la elección del tiempo verbal como en las modulaciones de la voz. Al haber un protagonismo del descriptor en la versión B, el discurso se expande mediante largos fraseos. Por el contrario, la versión A tiende a la concreción, no obstante, en ella vemos mayores encabalgamientos fuertes, lo que relativiza o atenúa las pausas que la estructura sintáctica breve impone. Lo que es claro, de cualquier manera, es que la lectura es menos entrecortada en la versión B.

Aunque he señalado algunas similitudes, es importante también señalar las diferencias, principalmente sobre un hecho que pone la nota distintiva, la más radical, entre ambas: la enunciación de la muerte.

En la versión A la presencia de la muerte es declarada —“No habrá qué hacer en la ciudad vacía sino esperar y esperarás que llegue. Por esta calle hasta el hotel mañana, vendrá la muerte y tendrá tus ojos”—, no así en la versión B. Si bien es fácil advertir una isotopía de asolamiento que atraviesa ambos poemas y que en A culminará con la mención explícita de la muerte, en B la muerte está, extrañamente, elidida. O quizá habría que decir está presente desde la ausencia. Con ello la autora consigue un efecto mucho más patético. Desde luego, como he dicho, el paisaje devastado por la guerra, la soledad de las mujeres que hablan de un alguien hace tiempo desaparecido y la propia tristeza del personaje Pavese, todo esto no hace sino anunciar la muerte, evocarla como un fantasma que, sin poder verse (¿o precisamente porque no se puede ver?), se deja sentir con toda su intensidad. Justamente este vacío enunciativo revela la presencia de la muerte.

Este modo elusivo de indicar la presencia de la muerte es recurrente en la poesía de Andruetto. Acaso esta actitud evasiva frente a la desaparición, frente al desamparo, obedece al vértigo que el sujeto siente ante el vacío que va dejando a su paso el devenir. Por tal razón, el sujeto calla: sabe que el lenguaje no alcanza para decir su dolor. Bien decía el poeta griego Giorgio Seferis “la memoria, donde se la toque, duele”. No obstante, el lenguaje permite señalar esa ausencia, la evoca, la invoca a través de “la presencia del signo” (Bossi 13).

La elipsis es una figura a la que el poeta suele recurrir para nombrar lo misterioso o bien la muerte. Así lo confirma Elena Bossi en su interesante estudio sobre la lírica jujeña: *Leer poesía, leer la muerte*. En el caso de Andruetto, la elipsis tiene un papel importante para suscitar efectos que declinan hacia lo disfórico, abonando al efecto de lentitud.

Curiosamente, en “Ahora que viene el tiempo de los pájaros”, volvemos a encontrar recursos discursivos semejantes a los expuestos en el análisis de las dos versiones de un poema de Pavese. Me detendré ahora en este poema:

Ahora que viene el tiempo de los pájaros  
y de los brotes en las ramas y la blancura  
del almendro,

ahora que salgo al aire por las tardes  
y riego plantas y veo cómo la tierra bebe  
el agua,

ahora que se agitan las polleras  
al murmullo de la brisa,

ahora que los niños conquistan el baldío  
y construyen refugios y saltan vallas,

ahora que en el barrio las mujeres se sientan  
a la sombra de los fresnos y toman mate  
y hablan,

yo miro a cada instante hacia el Oeste, hacia  
tu casa (Andruetto, Pavese/Kodak 15).

Para observar el juego de temporalidades que se articulan en el poema, vale la pena detenerse primero en el nivel del sonido. El poema consta de 6 estrofas constituidas de entre 2 y 3 versos de tipo amétrico, aunque con tendencia a adoptar las medidas del verso de arte mayor. A continuación expongo la organización rítmica a partir de la distribución de los acentos.

Figura 4 Esquema acentual

Estr.	Verso 1	Verso 2	Verso 3
1	- / - - / - / - - - / - - 13-1 =12	- - - / - - - / - - - - / - 14	- - / - 4
2	- / - - / - / - - - / - 12	- / - / - - / - / - - / - / - 15	- / - 3
3	- / - - - / - - - / - 11	- - / - - - / - 8	
4	- / - - - / - - / - - - / - 14	- - / - - / - - / - / - 12	
5	- / - - - / - - - / - - / - 14	- - / - - - / - - / - / - 13	/ - 2
6	- / - - - / - - - / - - - 13	- / - 3	

El esquema nos muestra que si bien existe regularidad en el metro usado, pues hay versos desde dos hasta de 15 sílabas, sí podemos advertir, aunque no de manera plenamente sistemática, cierta regularidad acentual en algunos de ellos; señalemos cada caso.

Los primeros versos de las estrofa 1 y 2 tienen un ritmo acentual casi igual; también el primer verso de las estrofa 3, 5 y 6 tienen un esquema muy semejante. Sin embargo, el ritmo del primer verso de la cuarta estrofa no se observa en ningún otro momento.

Salvo entre el verso 1 y 2 de la tercera estrofa, en la que por obra del encabalgamiento vemos cierta uniformidad rítmica: “ahora que se agitan las polleras / al murmullo de la brisa”, los segundos versos de todas las estrofas no parecen guardar ninguna similitud entre sí ni con el verso que les antecede en su estrofa correspondiente.

Sin embargo, si consideramos el verso 2 y 3 de la primera estrofa veremos que si los uniéramos tendrían un mismo patrón. Esto se debe a que hay un encabalgamiento suave entre ellos: “y de los brotes en las ramas y la blancura / del almendro”. También advertimos otro encabalgamiento suave entre el segundo y el tercer versos de la segunda estrofa: “y riego plantas

y veo cómo la tierra bebe / el agua”. De esta manera habría una continuidad rítmica en la frase “la tierra bebe el agua”.

En términos generales, diríamos que en las tres primeras estrofas hay cierta cadencia que refuerzan los encabalgamientos suaves. La cuarta estrofa, en cambio, llama la atención porque sucede como si el ritmo se quebrara, sobre todo en el segundo verso. De hecho si comparamos el esquema acentual entre los dos versos de esa estrofa son muy diferentes. Esta suerte de tropiezo se hace sentir más porque la estrofa siguiente muestra una regularidad mayor, que se enfatiza por el encabalgamiento que comienza en el primer verso y abarca casi por completo el segundo: “ahora que en el barrio las mujeres se sientan / a la sombra de los fresnos”, pues ya el resto del segundo verso “y toman mate” y el tercero “y hablan” cambian de ritmo. La mayor parte de esta estrofa, hasta la palabra “fresnos” parece lentificarse, respecto de la estrofa anterior cuyo ritmo es muy irregular; lo observamos, por ejemplo, en la distancia que hay entre los acentos, prácticamente de tres sílabas, lo que produce una especie de arrastre; en cambio, el resto de la estrofa parece precipitarse un poco “y toman mate / y hablan”.

Pero este remanso que representa la mitad de la estrofa 4 comienza a tener una suerte de aceleración que de inmediato se detiene por la lógica de la entonación, que exige una pausa mucho más prolongada que las señaladas al final de las estrofas anteriores, a pesar de que también termina en una coma. Este corte divide en dos partes el poema no sólo en el ritmo sino también semántica y sintácticamente, de tal suerte que esta pausa no es caprichosa.

De igual manera, interesa observar lo que sucede en el nivel sintáctico. El poema se compone de una sola oración compuesta. El sujeto, “yo”, aparece en la última estrofa junto con el verbo principal, “miro”. El resto de los sintagmas son complementos del predicado (frases adverbiales de tiempo, un circunstancial de tiempo, “a cada instante” y dos complementos, “hacia el Oeste” y “hacia tu casa”, a los que me referiré más adelante).

Las cinco primeras estrofas son frases adverbiales de tiempo que indican las circunstancias temporales en las cuales se realiza la acción expresada por el verbo. Responden a la pregunta ¿cuándo miro?: “ahora que viene el tiempo de los pájaros...”. Dichas estrofas guardan un paralelismo en su construcción: están encabezadas por el adverbio “ahora” seguido del relativo “que” el cual introduce las oraciones subordinadas que dependen del adverbio. Ya hemos visto cómo se configuran los esquemas métricos en el interior de cada estrofa, falta ver cómo su organización sintáctica plantea un cierto ritmo y cómo se crea un cierto tempo.

Vale la pena detenerse en el hecho de que el primer verso de las estrofas 1 a 5 es semejante; de hecho vimos que en estos versos fue donde se producían las regularidades rítmicas, seguramente por su estructura sintáctica paralela. Todas las estrofas inician con el adverbio “ahora” que funciona como anáfora que tanto da énfasis a la palabra misma, como dota a la frase de un ritmo circular, a través de la repetición. Si bien es cierto que después del modernismo los poetas tienden al verso libre que implica disolver no sólo el metro sino también las estructuras estróficas y la rima, con lo cual se suscitan vacilaciones entre verso y prosa, también es cierto que se buscarán otro tipo de apoyos rítmicos que compensen esa falta. Así lo constata Tomás Navarro Tomás en su amplio estudio de *Métrica española*:

aun en los casos en que el verso libre parece más alejado de toda relación métrica, se le ve en el fondo al principio esencial del metro ordinario. Actúa de manera más suelta que éste en la colocación de sus apoyos rítmicos, abarca más amplio margen en la oscilación de sus periodos, describe con menos regularidad el perfil de sus movimientos, pero no parece mostrar ningún indicio de poseer naturaleza diferente ni de proceder de fuente distinta (Navarro Tomás, *Métrica española* 490).

La cuestión es saber entonces cuáles son esos otros apoyos rítmicos. Según el mismo Tomás Navarro Tomás la versificación libre buscará fundarse en dos acciones: a) sucesión de apoyos psicosemánticos y b) empleo reforzado de recursos de correlación léxica o gramatical (*Métrica española* 499). En el caso del poema que estamos analizando, vemos que tanto el paralelismo en la estructura sintáctica de los primeros versos de las estrofas 1 a 5, así como la anáfora (“ahora”),

vienen a ser apoyos rítmicos, contruidos por la recurrencia de una misma forma y de un mismo sonido.

Esta redundancia produce la imagen de un tiempo cíclico, algo retorna una y otra vez; curiosamente la idea de retorno guarda en sí la de volver atrás, regresar, de tal forma que este tiempo cíclico provoca la ilusión de vuelta atrás cuando se avanza, creando entonces la sensación de que algo dura en ese retorno, en ese estar siendo *otra vez*.

El elemento anafórico, el adverbio “ahora”, tiene una peculiaridad que nos gustaría señalar, es polivalente en términos aspectuales; puede ser puntual cuando indica el momento justo de la ejecución de algo (por ejemplo, cuando alguien da la orden de salir corriendo al mismo tiempo y dice “ahora”); puede ser terminativo cuando refiere que la acción recién acaba de realizarse (por ejemplo, “acaba de irse ahora”), pero también puede ser prospectivo cuando indica que la acción se realizará en un futuro muy próximo (ejemplo, “ahora lo hago”); además puede referir a un presente durativo (como cuando decimos “ahora, en esta época”). En el poema parece predominar este último sentido, la insistente repetición del “ahora” lo que hace es enfatizar la noción de *presencia*, la presencia *presente*.

Ya habíamos señalado que la enunciación enunciada remitía el tiempo presente de la enunciación, hay un *yo aquí* que habla *ahora* de un “ahora”, de un estar sucediendo. Suceden, ciertamente muchas cosas, pero antes de referirnos a ellas cuando abordemos el nivel semántico, conviene detenernos particularmente en las primeras cinco estrofas para ver su organización morfosintáctica. Cada una de ellas constituye una frase adverbial del tiempo cuyo núcleo es el adverbio “ahora” al que remiten las oraciones subordinadas. Describamos brevemente cada una.

En la primera estrofa, sólo hay una oración subordinada cuyo núcleo es el verbo “viene”, que tiene un doble sujeto “el tiempo” —sustantivo acompañado por dos complementos nominales “de los pájaros” y “de los brotes en las ramas”— y “la blancura del almendro”. Todos estos sintagmas

se presentan como una enumeración encadenada mediante la conjunción “y”. Esta conjunción da una continuidad a toda la estrofa, pero al mismo tiempo la dilata debido a la enumeración.

La segunda estrofa contiene 3 oraciones subordinadas: “salgo al aire por las tardes” “y riego plantas” “y veo cómo la tierra bebe el agua”, esta última, a su vez contiene una proposición subordinada substantiva en función de objeto directo.

La tercera estrofa, a diferencia de las anteriores, es mucho más sencilla sintácticamente, sólo presenta una oración subordinada compuesta por un sujeto, un verbo y un circunstancial de modo: “que se agitan las polleras al murmullo de la brisa”.

La cuarta estrofa tiene 3 oraciones subordinadas muy breves, coordinadas entre ellas por la conjunción “y”, están construidas con sencillez, constan de un verbo y su objeto directo: “los niños conquistan el baldío”, “construyen refugios”, “saltan vallas”.

La quinta estrofa está conformada por tres oraciones subordinadas, cuya organización sintáctica va de lo complejo a lo simple: la primera es más larga porque comienza con un circunstancial de lugar (“en el barrio”), seguido de el sujeto (“las mujeres”), al que continúa el verbo reflexivo (“se sientan”), más otro complemento circunstancial de lugar que tiene como núcleo un sustantivo más un complemento nominal (“a la sombra de los fresnos”); la segunda oración subordinada se conforma nada más de un verbo y un objeto directo (“toman mate”), la tercera se reduce a un simple verbo (“hablan”). Todas las oraciones están coordinadas por la conjunción “y”.

La sexta estrofa contiene los siguientes sintagmas: el sujeto cuyo núcleo es el pronombre “yo”, el verbo principal “miro”, un circunstancial de tiempo (“a cada instante?”) y dos circunstanciales de lugar (“hacia el oeste” y “hacia tu casa”).

Habiendo hecho la descripción de la estructura morfosintáctica, es momento de correlacionarla con la entonación. ¿Por qué interesa la entonación? Porque si bien no afecta a la

significación de las palabras en sí mismas, sí afecta al sentido del discurso y porque mediante ella se expresan los movimientos del ánimo. Por tal razón, me parece importante observarla porque en las inflexiones melódicas del discurso es posible que se produzcan los efectos temporales.

Tradicionalmente se entendía por verso una “serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico” (Navarro Tomás, Manual de entonación española 34-35) basado fundamentalmente en la regularidad de los apoyos acentuales. No obstante, hemos visto ya que el poema no guarda una regularidad plena ni en el metro ni en la distribución de los acentos, por lo que nos hemos tenido que remitir a otros niveles para encontrar dónde se expresa el ritmo. Para Samuel Gili Gaya, la poesía contemporánea en español no tiene como unidad rítmica el pie ni la sílaba sino la frase. Y la frase, como señala Tomás Navarro Tomás, “se divide en unidades melódicas en correspondencia con la diferenciación que se hace entre sus elementos semánticos” (Manual de entonación española 29), y habría que agregar también que estos elementos semánticos están, a su vez, en correlación con los elementos sintácticos.

La unidad melódica se definiría como “la porción mínima de discurso con forma musical determinada, siendo al propio tiempo una parte por sí misma significativa dentro del sentido total de la oración” (Navarro Tomás, Manual de entonación española 29). Su extensión coincide con la del grupo fónico. De algún modo es el grupo fónico la base sobre la que se configura la unidad melódica. La demarcación del límite del grupo fónico está dada más que por la pausa, por una declinación de la intensidad.

Hay varios tipos de entonación según sea el tipo de oración. Puede ser interrogativa, condicional, exclamativa, etc. El poema que estamos analizando es, en su conjunto, una oración compuesta declarativa o enunciativa. Este tipo de frases enunciativas constan generalmente de una parte tensiva y de otra distensiva; la primera recibe el nombre de prótasis, se encarga de estimular y reclamar la atención; la segunda se denomina apódosis y se encarga de completar el sentido de la frase, respondiendo así al interés despertado en la primera parte (Navarro Tomás, Manual de entonación española 40).

Es fácil distinguir estas dos partes en el poema. La prótasis abarca desde la estrofa 1 a la 5, cuya tensión se ve reforzada por la inversión sintáctica ya descrita. Al anteponer las frases adverbiales, se posterga la llegada al núcleo verbal de la oración principal causando una expectación por partida doble. Por un lado, “expectación” refiere a una espera casi siempre curiosa o tensa de un evento que interesa; la espera expresa el deseo de completar el sentido de la oración, el lector busca saber cuál es el hecho que acontece propiamente en esas circunstancias descritas por frases adverbiales que, en última instancia pueden leerse como circunstanciales de tiempo, pues indican las condiciones temporales en las que se realiza la acción. Por otro lado, por “expectación” también se entiende la contemplación de algo que se muestra a un público, lo que tenemos en esas cinco estrofas es una relativamente larga descripción de la escena.

Y si tenemos descripción, como he dicho anteriormente, ello supone la presencia en el discurso de un observador o descriptor, que es también un agente de la percepción. Siguiendo a Hamon, Filinich apunta: “la descripción dispone el material verbal basándose en el criterio de la simultaneidad temporal e instala en el discurso la presencia de un descriptor y un descriptario” (Descripción 16). La descripción aquí también juega un papel fundamental para la configuración del tiempo, puesto que “sustrae al objeto del encadenamiento temporal, de la sucesión y lo presenta como una duración temporal, como instalado en un tiempo suspendido pero no negado” (Filinich, Descripción 16). Es por ello que se provocaría la imagen de un tiempo espacializado, pero no necesariamente estático.

El “ahora” es objeto de una más o menos larga descripción, pero llena de movimiento. De hecho, decíamos que pasan muchas cosas. Las oraciones subordinadas tienen en su mayoría verbos de movimiento: *viene* el tiempo de los pájaros, yo *salgo* al aire, yo *riego* plantas, la tierra *bebe* el agua, las polleras se *agitan*, los niños *conquistan* el baldío y *construyen* refugios y *saltan* vallas, las mujeres se *sientan* y *hablan*. Es un cuadro lleno de vida que se nos ofrece a la contemplación mientras sucede, mientras dura. Y este durar afecta también el tiempo del discurso.

Ya en sí misma la descripción implica un despliegue de rasgos del objeto de descripción, esto aunado a la subordinación, provoca entonces una dilatación del discurso. Sucede entonces que esa tensión de la prótasis se atenúe de algún modo, pero que hacia el final de la quinta estrofa recobre su fuerza. Se mencionaba que justamente a la mitad del segundo verso de esa estrofa se producía un repunte del ritmo para luego quedarse en suspenso al final. Esta pausa tiene una duración mayor que las anteriores aun cuando sea una coma el signo de puntuación utilizado. Esta pausa es mayor sencillamente porque marca el final de la prótasis y anuncia el inicio de la apódosis, con lo cual se produce nuevamente una desaceleración que abarca toda la estrofa sexta: “yo miro a cada instante hacia el oeste, hacia / tu casa”.

Estas dos partes establecen un fuerte contraste no sólo en términos de entonación y de sintaxis, sino también en términos semánticos. En la primera (estrofas de la 1 a la 5) se describe un cuadro lleno de vida, donde predomina la tensión y la intensidad, donde además se presenta una gama de temporalidades que no carece de interés. Tan sólo en “Ahora que *viene* el tiempo de los pájaros / y de los brotes en las ramas y la blancura del almendro”, se expresan diversos tiempos en la medida en que involucran diferentes aspectos. Por principio está el “ahora” que tanto marca un tiempo de la inminencia, de lo que se anuncia, de lo que está por ser, como la duración actual, donde acontecen otros hechos “el tiempo de los pájaros”, “los brotes en las ramas”, “la blancura del almendro”. Cada uno de estos hechos contiene en sí un tiempo diferente; el “viene el tiempo de los pájaros” sería más bien un advenir lento, un acercarse, un avance progresivo y gradual, se trata del tránsito de una estación a otra anunciada por el vuelo de los pájaros que uno imagina como presencias que van apareciendo paulatinamente en el cielo; mientras que el tiempo de los “brotes” implica un tiempo súbito, casi instantáneo como un sobrevenir. Asimismo, la “blancura del almendro” alude al *proceso* de floración. En botánica, se considera al almendro como una especie de floración temprana, esto es, que se produce muy al inicio de la primavera, la idea de proceso supone también la de duración.

Los verbos de las otras oraciones en su mayoría son durativos o iterativos: salgo por las tardes, riego las plantas, veo, se agitan las polleras, los niños conquistan, construyen, saltan, las mujeres se sientan, toman mate, hablan. Diríamos entonces que esta primera parte guarda una gama de temporalidades pero que, aunque juegan del lado de la tensión y de la intensidad, el empleo de la anáfora, el paralelismo en las estructuras sintácticas, la variedad de tempos producidos por los matices aspectuales, hacen contrapeso dotando al conjunto de un cierto equilibrio. Ciertamente las imágenes de movimiento y vibración del nivel semántico van de la mano de este flujo del discurso que al tiempo que avanza, retorna, y cuyo efecto está favorecido por la articulación de las oraciones subordinadas a través de la conjunción “y” así como los encabalgamientos observados en las estrofas 1, 2, 3, y 5.

El punto de inflexión más acentuado se produce hacia la última estrofa con la pausa de mayor extensión que las anteriores. Los dos versos con que cierra el poema resuelven la tensión: “yo miro a cada instante hacia el oeste, hacia tu casa”. El contraste es muy marcado. Mientras en la primera parte advertíamos la intensidad de la presencia presente, en esta segundo se nos revela la presencia ausente.

La intensidad de la presencia presente adquiere valor en tanto se la contrasta con su opuesto: la presencia ausente. Para decirlo con Fabio Morábito, “es relativamente fácil dejar de ver algo que existe. Lo difícil es dejar de ver algo que ha desaparecido. La desaparición pesa. La cosa ausente se torna más concreta cuando no la vemos” (Morábito, También Berlín se olvida 55-56).

Por tal motivo, llama la atención que en la última estrofa sólo se indique la orientación de la mirada (“hacia el oeste” y “hacia tu casa”) pero no con exactitud el objeto de ella. No es casual esta forma de expresión porque justamente el objeto de la mirada es la ausencia, que no puede nombrarse sino de manera sesgada, oblicua.

La ausencia no está declarada de manera explícita. Es inefable, por ello se expresa, diríamos, metonímicamente a través de la casa. La ausencia, la muerte, es la clausura del tiempo, su término.

Esto explicaría la pertinencia los dos elementos paratextuales que abren y cierran el poema. La cita de Pavese no podía entonces ser más elocuente: “Estación abierta, retorno. En la vida no hay retorno”. Efectivamente, en la primera parte, mediante todos los recursos ya analizados, vimos que la imagen del tiempo creada era circular, un tiempo cíclico, donde el retorno es posible. En cambio, en el tiempo de la vida humana no. Esto confiere un tono dramático a la estrofa final porque además de corresponder al período de distensión, semánticamente provoca un efecto disfórico que termina impregnando al resto del poema de una suave melancolía.

Y en esta tesitura nostálgica, que lejos está de la estridencia, pues no hay un dramatismo altisonante, se despliega el volumen *Pavese/Kodak*. Precisamente porque es la pérdida y su consecuente señalamiento el tema general. Por ello, no dudaríamos en afirmar que estamos ante el relato de una ausencia que la memoria trata de colmar a través del recuerdo. Hemos insistido en hablar de relato y estamos acostumbrados a pensarlo en términos de continuidad, incluso de orden lógico-cronológico. No obstante, en la poesía de Andruetto, la memoria seguirá otros rumbos menos predecibles. Las elecciones acaso nos parecerán azarosas, o al menos inexplicables; sin embargo, como decía Rilke, “en lo profundo, todo es ley”.

Para esbozar su genealogía, el sujeto se sumergirá en los vastos territorios de la infancia y su memoria hará lo propio: seleccionará, encuadrará, editará escenas, paisajes, momentos, hechos, circunstancias, mediante una estrategia que no dudará en llamar fotográfica, pues la alusión es obvia. Los poemas se presentan como pequeñas viñetas, cuadros, dicho con más precisión, instantáneas, a través de las cuales se cuenta una pequeña historia.

Así, el pasado vendrá a ocupar el lugar del presente. Por eso no extraña que éste sea, junto con el imperfecto, uno de los tiempos verbales predominante en el poemario *Kodak*. Esta presentificación del pasado implica también un desplazamiento de la mirada, como ya habíamos visto en los análisis anteriores: el presente de la enunciación parece trasladarse al pasado, pero esto es un efecto del cambio de perspectiva. En el caso del poema “Pavese” la focalización correspondía a la del padre y, en el volumen de *Kodak* corresponderá más bien la perspectiva de la hija, que no

pocas veces se desplaza en el tiempo para instalarse en la mirada infantil, aunque la voz que prevalece es la de esa mujer adulta que evoca pasajes de su infancia —un día de reyes, antiguas costumbres como visitar a las amigas de la abuela, comer dulces, escuchar leer al padre. La mirada adulta con frecuencia está delatada por algún quiebre temporal, como sucede en el poema “Hamaca”:

Estoy en cama  
    (la enfermera  
    se llama Erminda)  
Por la ventana que da al patio,  
mi hermana pasa a bordo de una hamaca.  
Pasan también las moras, el verano,  
las chicharras. Ha de ser octubre,  
como esta tarde, o tal vez noviembre,  
y el calor agobia, porque mi padre  
que llega del trabajo, se ha soltado,  
cosa extraña, la corbata. Yo estoy  
en cama. Y Ana que pasa alegre,  
viva, a bordo de una hamaca.  
Habrá sido de vidrio el aire,  
como esta tarde (Andruetto, Pavese/Kodak 37)

La mayoría de los verbos están expresados en tiempo presente, excepto el último que aparece en la frase final conjugado en antefuturo o futuro perfecto: “*Habrá sido* de vidrio el aire, como esta tarde”. Y aquí está el quiebre. A diferencia del giro “Ha de ser octubre” que indica una cierta incertidumbre en el reconocimiento de una fecha, la forma “habrá sido” corresponde a un tiempo verbal utilizado para referirse más bien a un hecho acontecido en el pasado, pero ¿cuál es este? No está dicho explícitamente, pero queda aludido por el propio poema a través del adjetivo “viva”, que en ese momento del poema resulta redundante: si el personaje “pasa” alegre, ello supondría que está vivo. ¿Para qué entonces la aclaración?

Sólo queda suponer que si el personaje ha visto a su hermana Ana “viva” es porque ya no lo está más. Si no hay plena certeza de en qué época se encuentra el personaje, sí la hay del día en

que Ana dejó de estar. El acontecer de su muerte está claro que fue en un día “como esta tarde” en que su presencia *in absentia* se hace patente en la visión de la hermana, para quien en ese momento Ana sigue viva. Quien advierte su ausencia es la mujer adulta que puede hacer empatar, hemos de suponer, tres tiempos distintos: el presente de la enunciación, el presente del enunciado que hace más vivo un momento que en realidad pertenece al pasado infantil (esto sólo se entiende leyendo el conjunto del volumen *Kodak*, que como he dicho presenta los poemas como fotografías, instantáneas) y aquel otro momento del pasado (que alguna vez fue presente) de la muerte de Ana que se evoca en el presente del enunciado.

Así como en “Ahora que viene el tiempo de los pájaros”, en “Hamaca” el tema del devenir —tema muy caro a Pavese y que expresó bellamente en *Diálogos con Leucó*—, se revela con gravedad pero sin afectación: *pasa la vida* así como pasan las moras, el verano, las chicharras, con la única diferencia de que para la naturaleza existe la posibilidad del retorno no así para el hombre. Es comprensible entonces que, ante la zozobra que produce el devenir, se acuda a ciertas estrategias de “recuperación” de lo que sin cesar *pasa*.

En este sentido, la fotografía emerge de una intensificación de la experiencia del tiempo, como apunta Raymundo Mier en “Hacia una percepción sin intensidades. La proximidad cotidiana de la imagen”. Pero no del modo en que Barthes señalaba en *La cámara lúcida* donde afirma que la fotografía nos dice “Esto ha sido”. Considerando estos cambios de perspectiva, las instantáneas que nos ofrece Andruetto al densificar el presente nos dicen “Esto *es* así”.

No obstante, la mirada del adulto no se engaña y sabe que el “Esto es así” es un artilugio, un modo de eludir la muerte de aquellos instantes debido a que el curso del tiempo crónico-social es lineal. Sin embargo, la memoria es capaz de conservar un registro de las experiencias que *nos pasan*. Es capaz de evocar y aun convocar en el presente la imagen de lo que ya dejó de ser, para que *eso que ya ha sido siga siendo aún*. Por eso el poema-fotografía no hace sino eternizar de algún modo ese instante captado en una hora azarosa del tiempo pasado. Hay un halo de intemporalidad, de eterno presente, en la imagen que podría decirse que la fotografía no es sólo,

como quisiera Raymundo Mier, una crónica de las desapariciones, sino, a la vez, una crónica de la obstinación de la memoria y, todavía más, de su capacidad retentiva y evocativa.

La memoria es entonces el único asidero frente al irrefrenable devenir, fuente, muchas veces, de incontables angustias. La memoria es lo único que permite al hombre tener conciencia de su permanencia, de su *sí* entendido como identidad. El ser precisa de la dialéctica entre estabilidad y movimiento, cambio y permanencia. La fotografía sustrae un punto del devenir, donde el sujeto podrá mirarse después con detenimiento. En ese sentido, le damos toda la razón a Bachelard cuando afirma:

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere ‘suspender’ el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso (Bachelard, *Poética del espacio* 38).

¿Qué otra cosa es la fotografía sino espacio que conserva tiempo comprimido? Por ello, en el caso especial de María Teresa Andruetto, tiempo y espacio están íntimamente vinculados. Los espacios en el caso de María Teresa Andruetto están hechos de tiempo. Aun cuando la memoria sólo guarde instantes, ellos están alojados como duración, en un tiempo que Bachelard llamaría vertical. Se diría entonces que, si el devenir opera sintagmáticamente según su curso continuo, la percepción sustrae momentos puntuales que la memoria conservará en forma de paradigma, pero que en el acto de lenguaje volverán a cobrar su forma sintagmática y en alguna medida recuperarán algo de su extensión primordial.

En suma, podría decirse que el tiempo vivido en la poesía de María Teresa Andruetto es un tiempo evocado: un *rememorar* un tiempo, que quisiéramos entender como *un volver a morar*, a habitar un momento del devenir. Para ello es necesario que se transforme en un espacio, es decir, que dure para que el sujeto pueda estar en él, morar.

Por su parte, en el caso de Morábito, el tiempo en que se instala el sujeto perceptor es el presente, pues ante todo su hacer es un ver, es un descriptor como decíamos, lo que exige que haya concomitancia entre el tiempo de enunciación y el tiempo de observación. Ya decíamos que la descripción hace del objeto un espectáculo. Por ello, el objeto dura mientras dura la mirada y — como la contemplación, el tipo de visión que predomina en Morábito— hace que el tiempo se suspenda en un puro acontecer, en su duración y aparezca entonces como espacio.

Así se advierte que, si bien ambos autores generan atmósferas de lentitud, lo han hecho por vías diferentes: Morábito a través de la recreación de espacio llanos, que son paréntesis y que por lo tanto suponen una suspensión del tiempo en un presente que dura, y Andruetto siguiendo el régimen fotográfico, resistiéndose a la desaparición del pasado. Ambos procedimientos suponen una espacialización del tiempo con la intención de que dure pero sobre todo de que per-dure.

## Capítulo 5

### Modulaciones de la voz y derivas de la afección

La lentitud, como he tratado de mostrar, no constituye un *tema* ni en Morábito ni en Andruetto. Se hace presente como un efecto-afecto resultado de una cierta manera de mirar y de una cierta manera de *enunciar*. Junto con la mirada, las modulaciones de la voz son responsables de la creación de una atmósfera que inclina al espíritu hacia estados del ánimo que oscilan entre la nostalgia, la melancolía y la ecuanimidad.

La lectura de estos poetas se deja llevar por la cadencia de una respiración pausada, la de quien habla en tono bajo. No diría que el tiempo se detiene... pero las cosas se suceden ante nuestros ojos con otro ritmo, con otro tempo. Sentimos que estamos inmersos en una corriente que fluye sin prisas y por ello nos permite ver los detalles de los que está llena la vida. Algo se acompasa en nuestro interior, algo se reanima aunque nunca de un modo violento. Es la mirada atenta, contemplativa, que nos muestra el mundo en sus minúsculos acontecimientos, en su deshielo silencioso. Y es la voz. La voz que, ajena a los meandros y acrobacias verbales, busca la medida limando la expresión, rehuendo de toda grandilocuencia. Cómo son las modulaciones de la voz será la cuestión a tratar en este capítulo. Por voz entenderé el aura que envuelve las articulaciones fonológicas y de este modo dota las palabras de un sentido determinado. La voz se vincula con el concepto clave de entonación, que tiene como base la noción de tono.

Cuando leemos un texto literario es casi seguro que sentiremos y percibiremos un cierto aire, un cierto tono, incluso un cierto temperamento. Hemos de suponer que son el resultado de una manera particular de conformar la experiencia sensible. La poesía ambiciona no sólo comunicar la experiencia sensible que el poeta ha vivido sino sobre todo suscitarla en otros. Semejante empresa exige dar forma a esa masa bruta de impresiones sensoriales. El lugar donde

toman forma estas impresiones se conoce como espacio tensivo o tensividad. Recordemos que ésta se define como

el lugar imaginario en el que se reúnen la intensidad es decir, los estado de ánimo, lo sensible y la extensidad los estados de cosas, lo inteligible. [Se trata de una] junción indestructible [que] define un espacio tensivo que recibe las magnitudes que ingresan en el campo de presencia: al entrar en este espacio, toda magnitud discursiva se ve calificada tanto por la intensidad, como por la extensidad (Zilberberg, Breviario de gramática tensiva 12).

Si bien son imprescindibles ambas categorías (intensidad y extensidad) para hacer inteligible la experiencia —volverla propiamente semiótica—, Zilberberg otorga a la intensidad un papel subordinante. Los estados de cosas dependen de los estados de ánimo. Esto parece lógico cuando pensamos en la experiencia estética que la literatura proporciona.

En su ensayo “La invención estética”, Paul Valéry advierte que en la obra de arte encontramos dos tipos de constituyentes: a) unos cuya génesis no depende propiamente de un sujeto porque no son actos realizados por éste, aunque a partir de tales elementos puedan operarse otros actos, y b) otros constituyentes que se han podido pensar y articular. Me parece que esta idea de Valéry condensa, en pocas palabras, el proceso de semiosis. Atendamos el siguiente fragmento:

La composición musical, por ejemplo, exige la traducción en *signos de actos* (que tendrán por efectos sonidos) de ideas melódicas o rítmicas [...] La música está provista de un universo de elección el de los *sonidos* seleccionados del conjunto de los *ruidos* [...]. Estando así el universo de los sonidos bien definido y organizado, el espíritu del músico se encuentra de algún modo en un solo sistema de posibilidades: el estado musical le viene dado. Si se produce una formación espontánea, plantea de inmediato un conjunto de relaciones con la totalidad del mundo sonoro, y el trabajo reflexionado vendrá a aplicar sus actos sobre esos elementos: consistirá en explotar sus diversas relaciones con el campo al que pertenecen sus elementos (204).

Esta primera diferenciación entre sonidos y ruidos refiere al universo de las precondiciones del sentido planteado por la semiótica, específicamente a una primera organización del campo perceptual, por la cual se discrimina entre lo amorfo de los ruidos y las primeras formas del sonido

(que implican ya una organización que los diferencia precisamente del ruido). Ahora bien, lo que Valéry llama “el estado musical” del músico, vendría a equivaler, nos parece, al espacio fórico-tensivo donde ciertas formaciones atractivas para el sujeto dejan su impronta. Dichas formaciones serían más o menos espontáneas. Al no ser gestadas por el sujeto no pueden catalogarse como actos sino como *acontecimientos*, los cuales expresarían una idea melódica o rítmica. Aquí “idea” tendría el sentido de “vaguedad”, de algo poco definido.

Sobre esas primeras formas se operará un “trabajo reflexionado”. De las primeras articulaciones sensibles se pasará a articulaciones que posean mayor inteligibilidad. Esta articulación más compleja, trasvasada por lo inteligible, si excita el deseo de realizarse, tendrá un destino, tenderá a un *fin*: la obra. Según Valéry “la consciencia de tal destino llama a todo el aparato de los medios y adquiere el aspecto de la acción humana completa”, de tal manera que aparecen “[d]eliberaciones, ideas previas, tanteos” en una fase articulada (204).

Esta fase “articulada” tiene que ver con la intención o, en términos fenomenológicos, con la *intencionalidad* como preferiría Greimas. Este concepto que “sin identificarse con el concepto de motivación ni con el de finalidad” los amalgama (Greimas y Courtés 224). Aunque podría tenerse la tentación de equiparar la noción de *fin* con el concepto semiótico de *meta*, no sería prudente hacerlo porque ésta se ubica en la dimensión de las precondiciones, mientras el *fin* se halla en el “momento en que la creación estética debe adquirir los caracteres de una fabricación”, lo cual se daría más bien en el nivel de la enunciación. Este fin o finalidad sería la “conservación de la forma”, una vez agotado el contenido semántico, la cual se produce por la solidaridad entre sonido y sentido. Dicha conservación quedaría puesta en evidencia en lo que Valéry llama la “resonancia”, por la que entiende los “efectos psíquicos que producen las agrupaciones de palabras y de fisonomías de palabras” (206), eso que aquí he denominado aroma o atmósfera. Toda configuración semántica produce no sólo efectos de sentido sino también afectos.

La poesía al operar sobre el plano de la expresión de las lenguas naturales, se constituye como una semiótica secundaria. Por tal razón es capaz de proponer vínculos motivados entre el

significante y el significado; ello es propiamente su trabajo. En consecuencia, el significante cobra un valor inusitado, que no tiene, o al menos no en el mismo grado, en la lengua natural. Sólo considerando la poesía como semiótica secundaria, es posible afirmar como lo hace Dámaso Alonso que el significado no es sólo un concepto transmitido por un significante. Para este autor, el significado “no es esencialmente un concepto” sino “una intuición que produce una modificación inmediata, más o menos violenta, más o menos visible, de algunas o todas las vetas de nuestra psique” (D. Alonso 30) porque la poesía es productora de afectos. Lo que él llama “significantes parciales” (como la entonación, el tempo, el volumen, el timbre, la cantidad, la intensidad, entre otros tantos) tienen un correlato, es decir, un “significado parcial”, que en solidaridad provocan reacciones en el receptor. Este tipo de significantes los apreciamos con frecuencia en la poesía porque son más evidentes. La poesía es un habla particularmente afectiva gracias a diversos elementos y recursos discursivos, entre los cuales se hallan el tempo y el tono.

Se entiende entonces el afán de Poe por dar el tono adecuado al poema, para que el lector quede envuelto por una atmósfera específica y provoque en él un estado de alma determinado. De este modo se logra cumplir con el efecto previsto por él, un efecto que tiene naturaleza afectiva. Poe pretende, en última instancia, suscitar en el receptor una experiencia estética, que no puede sino pasar antes por ser una experiencia estética. Al respecto su *Filosofía de la composición* es sumamente aleccionadora, me detendré un momento en ella.

Uno de los primeros problemas a resolver, según las reflexiones de Poe, es elegir el efecto y el medio de su consecución:

me digo a mí mismo, en primer lugar: “De los innumerables efectos a los cuales el corazón, el intelecto o (considerado de una manera más general) el alma, son más sensibles, ¿cuál elegiría yo en la ocasión presente?” Habiendo elegido en primer lugar una novela y, luego un efecto intenso, entro a considerar si este último podrá lograrse mejor mediante la acción o el tono (10).

Para su célebre poema *The Raven*, Poe prefirió la estrategia del tono y en él concentró la fuerza del efecto que buscaba: el placer más intenso y puro, esto es la elevación del alma a través

de la contemplación de lo bello. Y el *tono* más elevado de la manifestación de la belleza es, para Poe, el de la tristeza. Escritor romántico, al fin y al cabo, sólo podía ver en la melancolía “el más legítimo de los tonos poéticos”. Después de tener claro el efecto y la estrategia general para lograrlo (el tono), se cuestiona sobre las herramientas discursivas más efectivas para su propósito. Poe va haciendo el recuento de cada una de ellas con suma lucidez que uno, en tanto analista, no puedo sino sacar provecho de su lección.

Me pregunto entonces ¿de qué otros registros, además de los ya vistos en los capítulos anteriores, proviene el efecto de lentitud en la poesía de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto? Así, pues, me he dado a la tarea de indagar en los registros más profundos de su arquitectura verbal, no sin antes examinar más a fondo el concepto mismo de tono para entender cómo a través de él se hace posible la generación de efectos afectivos.

Se recordará que cuando inicié mi reflexión sobre la lentitud, decía que la poesía de María Teresa Andruetto y Fabio Morábito “desprendía un cierto aroma”, que emanaba una especie de “aire de lentitud”. A partir de esta primera experiencia sensible con los textos, surgió la pregunta natural *por qué*, pero sobre todo, *cómo* estos poemas generaban ciertos estados del ánimo. Para referirme a estos efectos que se hacían presentes como afectos, apelé al término de “atmósfera” y al de “aroma”.

En aquel momento mi primera hipótesis fue adjudicarle dicho efecto al tempo, supuse que, dado que la lentitud es una declinación del tempo, era entonces obra de esta subvalencia o más precisamente subdimensión, tal como la define Zilberberg en el campo de la semiótica tensiva. Pero conforme he ido avanzando en análisis he advertido que, a su vez, el tempo está sobredeterminado por el tono. Es por ello que se requiere ahondar más en este concepto.

El término “tono” viene del latín *tōnus* que a su vez proviene del griego *tónos* y significa “acento”, con mayor exactitud, “tensión de una cuerda”. Deriva de *téinō* que significa “yo tiendo,

pongo tirante” (Corominas 573). Por su parte, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española ofrece algunas acepciones de tono particularmente interesantes y que he resaltado con *itálicas*:

1. Cualidad de los sonidos, dependiente de su frecuencia, que permite ordenarlos de graves a agudos.
2. *Inflexión de la voz y modo particular de decir algo, según la intención o el estado de ánimo de quien habla.*
3. *Carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar.*
4. *Energía, vigor, fuerza.*
5. Orientación ideológica o moral.
6. Grado de coloración.
7. (En lingüística) acento musical de las palabras en algunas lenguas.

Las dos primeras definiciones y la última están referidas a la acústica, al objeto sonido. La segunda involucra un componente de orden afectivo, al apelar al sujeto productor del sonido, pues la cualidad de éste depende de la disposición anímica del hablante o bien del propósito comunicativo que lo obligaría a elevar o descender la altura de su voz (el tono también se denomina altura en la teoría de la música).

Las otras acepciones reiteran la relación entre el tono con un estado de ánimo. Mediante el tono se expresa una cierta “intención” del sujeto, como una conciencia metalingüística encargada de calcular el resultado de la acción de quien habla. Se puede argüir que esa “intención” del hablante no siempre es consciente o voluntaria. Pensemos en alguien aquejado por un fuerte dolor físico producido por alguna enfermedad o por un dolor emocional debido a la pérdida de un ser amado o bien imaginemos la alegría de quien ha ganado un reconocimiento importante. En cualquiera de estos casos, si la persona está totalmente entregada a su lacerante o estimulante condición, es fácil imaginar que el tono de su voz reflejará su dolor o su alegría, quiéralo o no.

Los estado anímicos, ya sean eufóricos o disfóricos, llegados al punto del desbordamiento rebasan la volición del sujeto, quien ya no puede decidir siquiera sobre el impacto que tendrá su

discurso. Se trataría de un cuasi-sujeto o de un no-sujeto —en la terminología de Coquet— cuyo abatimiento o bien cuya rebotante alegría fuera tal que, a pesar suyo, dejaría ver su condición emocional a través de las inflexiones de su voz sin pretender siquiera que de ello pueda desprenderse algún efecto particular en el receptor. Es cierto, en este caso quizá no podría hablarse, *stricto sensu*, de intención, como una voluntad, por parte del hablante para apelar a su interlocutor.

Sin embargo, en el campo de la creación literaria, resulta difícil creer que no haya una cierta conciencia en el uso del lenguaje que permita prever que la elección de una y otra forma lingüística tendrá un determinado sentido. Quiero decir que me parece casi inconcebible que el escritor no prevea que tal o cual configuración del mensaje generará algún efecto sobre el receptor. El escritor no puede desconocer que una particular inflexión de la voz inscrita en la escritura<sup>46</sup> suscitará algún efecto en el lector. La creación poética, siendo ante todo forma, exige necesariamente una particular articulación de diversos elementos fónicos, semánticos, sintácticos, plásticos, lo que supone una conciencia sobre las calidades y el manejo de la materia verbal.

En la tercera definición de tono —“carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar”—, además de la calidad acústica y del sujeto enunciativo, entran en juego otros elementos: la materia o asunto y el ánimo que se pretende suscitar. Esto lleva a preguntarse si la naturaleza de lo enunciado predetermina el tono de su enunciación. ¿Habrá temas que exijan un tono grave o agudo? Si así fuera, ¿el tono respondería a un criterio cultural o habría algo más bien de fondo, estructural, que modula el discurso? y ¿cuál será este talante anímico que desean reflejar los autores estudiados? Esto es lo que precisamente trataré de indagar en este apartado.

---

<sup>46</sup> Por ahora no pretendo traer a colación el tema de la relación entre voz y escritura, pero diré que al menos para el ámbito de la poesía, el hecho de que nos enfrentemos a ella como escritura, no invalida el tema de la voz ni todo lo que respecta a la prosodia. De tal suerte que el juego sonido-sentido está presente aun cuando el modo de transmisión sea el escrito. Como afirmaría Paul Valéry, la poesía se cumple en el acto mismo de su realización sonora: “solo existe en el momento de su dicción, y su *verdadero valor* es inseparable de *esta condición de ejecución*. Lo que equivale a decir hasta qué punto es absurda la enseñanza de la poesía que se desinteresa totalmente de la pronunciación y de la dicción” (Valéry, 207).

Respecto de la cuarta definición, observamos que es muy coincidente con la perspectiva semiótica de corte tensivo, pues está planteado el tono en términos de tensión, de fuerza.

En resumen, a partir de las definiciones ofrecidas por el diccionario, vemos que el concepto de tono puede ser visto desde distintos enfoques: *acústico*, *prosódico* y *semiótico-tensivo*. La primera acepción indica que el tono es un fenómeno acústico (“cualidad de los sonidos”). Las otras entradas del diccionario utilizan un término más general: “modo”, ofreciendo así la posibilidad de que el término tono se aplique a otras materias no verbales y, en general, no sonoras, por ejemplo, bien puede hablarse de tonalidades del azul, del rojo, etcétera. Pero ¿acaso no es posible también hablar de *tonalidades* del ánimo? Puesto que el interés de esta investigación está en mostrar que la lentitud es un efecto de sentido que adviene como *afecto*, se hace necesario indagar en la dimensión patémica que sugieren las distintas acepciones de tono que he presentado.

El conjunto de las acepciones, especialmente la cuarta, deja claro que el tono expresa grados de *intensidad*, grados de tensión, de ahí que se hable, por ejemplo, del tono muscular, de un cuerpo bien tonificado, etcétera. Ahora, tal parece que hay dos polos en ese eje de la intensidad. Para el sonido, los extremos son lo agudo y lo grave, así lo señala una de las acepciones (cualidad de los sonidos, que dependiendo de sus frecuencias, se puede clasificarlos u ordenarlos de graves a agudos). Esto está íntimamente relacionado con el tempo.

La frecuencia es la repetición mayor o menor de un suceso. Un sonido grave es aquel que tiene una frecuencia de vibraciones menor o pequeña, en comparación con un sonido agudo. Un sonido agudo es aquel cuya frecuencia de vibraciones es mayor o grande. Dicho de otro modo, en un sonido grave hay menor número de vibraciones y en un sonido agudo mayor número de vibraciones. Este dato nos puede hacer pensar entonces que si hay mayor número de vibraciones, esto es, mayor cantidad de veces en que sucede la vibración, tenderemos a percibir ese tono agudo como rápido y como ascendente, mientras que, para el caso del tono grave, al haber menor número de vibraciones, tenderemos a percibirlo como lento y en consecuencia pesado, como si descendiese.

Estas impresiones son fáciles de corroborar en la experiencia y el diccionario mismo las consigna en el uso de las palabras; por ejemplo, algunas acepciones de agudo son: *vivo, gracioso, oportuno, sutil, perspicaz, subido* (si se refiere a un olor, pero también en el habla aplica al color), *intenso* (si se refiere a un sabor), *vivo y penetrante* (si se refiere a un dolor). Otras más son: *puntiagudo, punzante, afilado, ligero y veloz*; por ello, cuando una persona es veloz para mirar o pensar o darse cuenta de una situación, decimos que es aguda.

Etimológicamente “agudo” viene del latín *acūtus*, que es el participio pasivo de *acuere* que significa “aguzar”: sacar filo o punta a un arma o bien a alguno de los sentidos o bien al entendimiento para que esté atento y perciba mejor. Aguzar significa “aguijar”, esto es picar con una aguja, una vara con punta, al buey o a los bueyes para que avancen rápido. Aguijar es también acelerar el paso, estimular, avivar, incitar. De tal suerte que una persona aguda es aquella, como se dice coloquialmente, que está “a las vivas”, atenta.

Por el contrario, lo *grave*, del latín “*gravis*” que significa pesado, se emplea para designar cosas que son pesadas. En este sentido, lo *grave* está en oposición a la “ligereza”, rasgo que le correspondería a lo agudo. Quizá por esta razón imaginamos lo *grave* como lento. Otras acepciones son las siguientes: grande, de mucha entidad o importancia, circunspecto, serio, que causa respeto y veneración, arduo, difícil, que se distingue por su circunspección, decoro y nobleza (si se refiere al estilo). De algún modo, la idea de “serio”, solemne, implicada en lo *grave*, lleva a considerarlo menos tónico, menos intenso, con menos acento, en definitiva, atenuado.

Ahora bien, la pregunta es ¿cómo o a través de qué podemos rastrear el tono en el discurso poético escrito, puesto que un análisis acústico-experimental queda fuera de nuestro ámbito de acción? Desde el marco teórico elegido, no hay más que el texto. Es preciso entonces examinar sus cimientos, sus articulaciones formales. Si el tono está ligado con el acento, esto conduce a indagar dos fenómenos ligados a la organización acentual: el metro y el ritmo.

### 5.1 La medida

En el caso de Fabio Morábito, la cuestión del estilo y, en general, de la escritura, está tematizada no sólo en su obra poética sino también en su producción narrativa y ensayística. Por ejemplo, en *El idioma materno* (2014) hay un par de textos que bien pueden leerse como metadiscursos en tanto alumbran los procesos de creación poética. Uno de ellos es “Robar”, donde el autor equipara la figura del ladrón con la del escritor. Recuerda que cuando era niño aprovechaba la hora de la siesta para hurtar a sus padres algunas monedas con las que pagaría la entrada al cine: “Me temblaban las manos al hurgar en los bolsillos del saco de mi padre y en el monedero de mi madre. Reconocía al tacto las monedas que necesitaba sustraer y sólo me llevaba la cantidad justa para la entrada, ni una moneda más” (Morábito, *El idioma materno* 13). Más que la comparación, me interesa destacar la idea de *justeza*: ni una moneda más, sólo las necesarias. Lo mismo sucede en su escritura: ni una palabra más, sólo las necesarias.

Es esta economía de la expresión es una de las principales características de la poesía de Morábito, que se hace más evidente en su primer poemario “Lotes baldíos”. En éste la voz se afana por seguir formas muy estructuradas, que le dan al conjunto un ritmo más o menos uniforme. La justeza se expresa a través de la métrica: el heptasílabo es el metro predominante. De 38 poemas que integran este libro, sólo siete presentan un metro irregular: “En filas parten”, “Hoy no mido mis versos”, “Canciones defañas” (compuestas por cuatro textos) y “Despedida”. Asimismo, la formación de las estrofas sigue ciertos patrones:

- 19 poemas tienen tres tercetos y un cuarteto.
- Seis poemas están escritos en septetos.
- Cinco poemas optan por los tercetos.
- Dos poemas acuden a lo quintetos.
- Un poema sigue la forma de los cuartetos.

Apenas cuatro poemas presentan irregularidad estrófica. En cuanto a formas convencionales, sólo hay un soneto. En esta regularidad puede leerse la voluntad de imprimir un ritmo a través de la organización estrófica.

Es notable que el 69 % de *La ola que regresa* esté escrita en versos de arte menor.<sup>47</sup> De estos predomina el heptasílabo (42 %). El 79% de “Lotes baldíos”, uno de los tres libros que integran ese volumen, está escrito en ese metro. Aquí presento tres gráficos: un cuadro comparativo, seguido de una tabla con el concentrado del tipo de versos junto con el porcentaje que tienen y una gráfica que representa los porcentajes de los versos de arte mayor y de arte menor.

---

<sup>47</sup> Atendiendo al número de sílabas, los versos se clasifican en simples y compuestos. Dentro de los simples, estos se consideran de arte menor si contienen hasta ocho sílabas y de arte mayor si tiene entre nueve y once sílabas. Son compuestos los que tengan más de once sílabas Fuente especificada no válida..

Figura 5 Cuadro comparativo de *La ola que regresa*

<b>Lotes</b>	#	%	<b>De lunes</b>	#	%	<b>Alguien</b>	#	%
Heptasílabo	734	78.5	Heptasílabo	592	37	Eneasílabo	315	25
Octosílabo	54	5.7	Eneasílabo	308	19	Heptasílabo	270	21.3
Pentasílabo	36	3.8	Pentasílabo	242	15	Endecasílabo	225	18
Endecasílabo	36	3.8	Tetrasílabo	154	9	Pentasílabo	125	10
Trisílabo	19	2	Endecasílabo	93	6	Tetrasílabo	83	6.5
Tetrasílabo	15	1.6	Hexasílabo	66	4	Tridecasílabo	71	5.6
Hexasílabo	14	1.4	Octosílabo	52	3.2	Octosílabo	51	4
Eneasílabo	14	1.4	Trisílabo	46	2.8	Decasílabo	33	2.6
Bisílabo	8	.8	Decasílabo	18	1.1	Hexasílabo	27	2.1
Decasílabo	2	.2	Tridecasílabo	12	0.7	Trisílabo	25	2
Tridecasílabo	2	.2	Dodecasílabo	10	0.6	Pentadecasílabo	15	1.1
<b>Total</b>	<b>934</b>		Bisílabo	5	0.3	Dodecasílabo	14	1.1
			<b>Total</b>	<b>1598</b>		Alejandrino	5	.39
						Bisílabo	4	.39
						Hexadecasílabo	1	.07
						Heptadecasílabo	1	.07
						<b>Total</b>	<b>1265</b>	

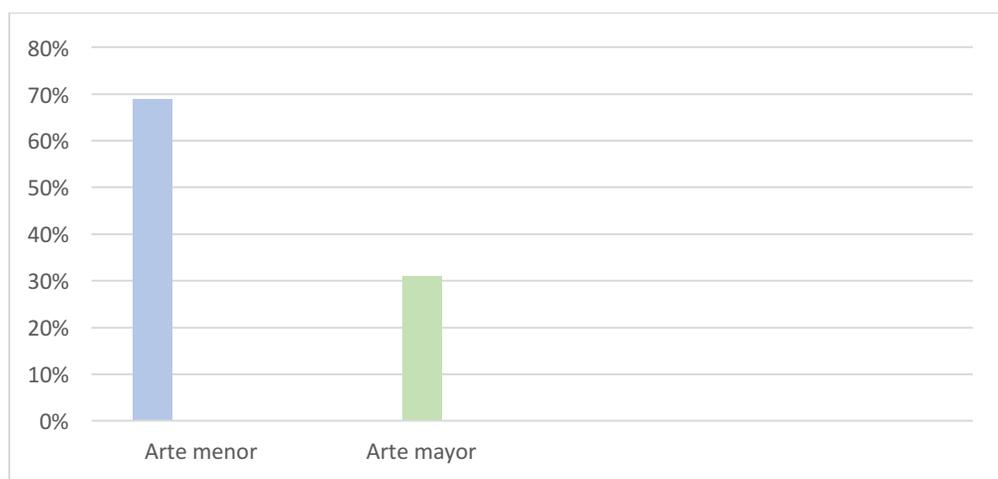
Figura 6 Concentrado de metros en *La ola que regresa*<sup>48</sup>

<b><i>La ola que regresa</i></b>	#	%
Heptasílabo (7)	1596	42
Eneasílabo (9)	637	17
Pentasílabo (5)	403	11
Endecasílabo (11)	354	9.3
Tetrasílabo (4)	252	7
Octosílabo (8)	157	4
Hexasílabo (6)	107	3
Trisílabo (3)	90	2.3

<sup>48</sup> Indico entre paréntesis el número de sílabas que tiene cada verso y por el cual recibe su nombre.

Tridecasílabo (13)	85	2.2
Decasílabo (10)	53	1.4
Dodecasílabo (12)	24	.6
Bisílabo (2)	17	.4
Pentadecasílabo (15)	15	.3
Alejandrino (14)	5	.1
Hexadecasílabo (16)	1	.02
Heptadecasílabo (17)	1	.02
<b>Total</b>	<b>3797</b>	
Versos de arte menor	2622	69
Versos de arte mayor	1175	31

Figura 7 Porcentaje de versos de arte mayor y de versos de arte menor



Suele decirse que el verso de arte mayor es el más adecuado para tratar los “grandes temas”, o sea, los temas nobles o solemnes. Por el contrario, el verso de arte menor, se dice, es propio de los asuntos, digamos, modestos. Por tal razón, aquél se vincula directamente con la poesía culta y éste con la poesía popular.

Aparentemente, esta percepción generalizada estaría en consonancia con lo observado en la obra de Morábito y Andruetto, puesto que su mirada se sumerge en la corriente sorda de la cotidianeidad a fin de convencernos de que en ella es posible hallar un ritmo. Observar un lavacoches, rondar por un parque, hacer una caminata, regar las plantas, son temas susceptibles de calificarse “menores”, en tanto carecen del “brillo” de lo extra-ordinario... y sin embargo. Sin embargo, en estos hechos mínimos, en apariencia intrascendentes, hay una singularidad, una belleza que sólo la repetición y el desgaste le dan, acaso porque en esa repetición late un ritmo, un acompañamiento. Se diría, incluso, que un poco gracias a ese desgaste se insinúa algún brillo, aunque nunca demasiado estridente. A riesgo de incurrir en un oxímoron, diría que ese brillo tiene sus veladuras, y la astucia de la mirada consiste en lograr ver algo ahí donde otros sólo encuentran insustanciales tinieblas.

En este sentido, podríamos imaginar una estética de lo opaco, al modo en que la sugiere Tanizaki, que encaja armónicamente con la poética de la lentitud. Se recordará que, en *El elogio de la sombra* a propósito del gusto japonés, afirma: “No es que tengamos ninguna prevención contra todo lo que reluce, pero siempre hemos preferido los reflejos profundos, algo velados, al brillo superficial y gélido” (30). El mejor brillo es aquel que está “alterado” por el paso del tiempo, el que evoca

irresistiblemente los efectos del tiempo. “Efectos del tiempo”, eso suena bien, pero en realidad es el brillo producido por la suciedad de las manos. Los chinos tienen una palabra para ello, “el lustre de la mano”, los japoneses dicen “el desgaste”: el contacto de las manos durante un largo uso [...] produce con el tiempo una impregnación grasienta; en otras palabras, ese lustre es la suciedad de las manos (30-31).

De manera análoga, lo que nos muestran Morábito y Andruetto en su obra es ese lustre extraño que el mundo de la cotidianeidad tiene y que por esa razón le da un cierto aire de belleza, porque su condición “grasienta”, al ser resultado del contacto de múltiples manos, nos recuerda nuestro vínculo con los otros. Se diría que esa condición grasienta del mundo nos deja ver “el trabajo humano [...] el esfuerzo de otros / el hilo conductor / que todo lo sostiene, / para que tú

recuerdes / que hay una historia nómada / anónima, sin voces” (Morábito, La ola que regresa 39-40).

Aunado a lo opaco y lo grasiento, habría que pensar en lo precario, cualidad que Morábito a menudo reivindica, como en el poema “Época de crisis”: “Un edificio tiene / su época de oro, / los años y el desgaste / lo adelgazan / le dan un parecido / con la vida que transcurre. / La arquitectura pierde peso / y gana la costumbre / gana el decoro” (62-64).

El hecho de que la poesía de estos dos autores tenga como fuente temática lo cotidiano explicaría hasta cierto punto el uso del verso de arte menor. Pero no del todo, porque también encontramos metros superiores al octosílabo, especialmente en la poesía de Andruetto, en donde los metros que más abundan son el decasílabo (16.7 %), el dodecasílabo (14.1 %) y el endecasílabo (13.7%). A la inversa de lo que se observa en Morábito, en Andruetto tienen mayor proporción los versos de arte mayor (68 %) que los de arte menor (32 %). A continuación presento el cuadro comparativo de los metros, una tabla con el concentrado del tipo de metros en el volumen Pavese/Kodak y la gráfica de porcentajes de los versos de arte mayor y de los de arte menor.

Figura 8 Cuadro comparativo de Pavese/Kodak

Pavese	#	%	Kodak	#	%
Dodecasílabo	36	22	Decasílabo	41	15.3
Decasílabo	31	19	Endecasílabo	36	13.4
Endecasílabo	23	14.1	Octosílabo	30	11.2
Tridecasílabo	21	13	Eneasílabo	28	10.4
Eneasílabo	12	7.3	Heptasílabo	25	9.3
Alejandrino	11	7	Dodecasílabo	25	9.3
Octosílabo	6	3.6	Pentasílabo	21	8
Heptasílabo	5	3	Tridecasílabo	20	7.4
Hexasílabo	3	2	Hexasílabo	14	5.2
Tetrasílabo	3	2	Tetrasílabo	13	5
Trisílabo	3	2	Trisílabo	7	2.6
Bisílabo	2	1.2	Bisílabo	4	1.4

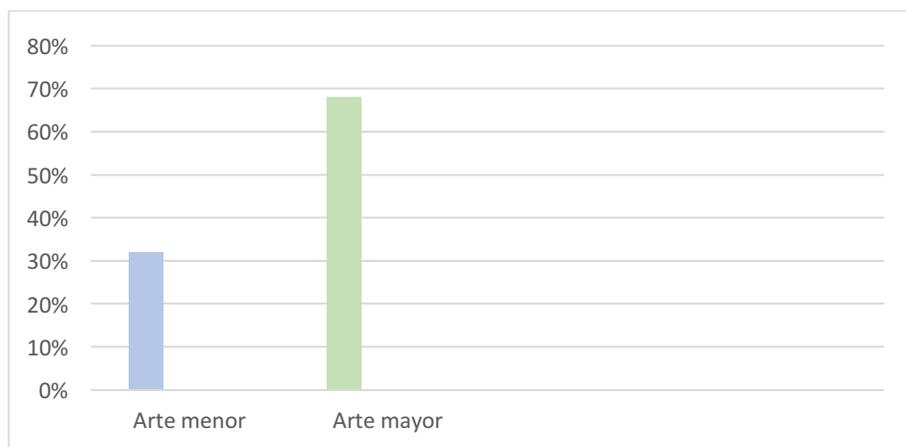
Pentasílabo	2	1.2	Alejandrino	3	1.1
Pentadecasílabo	2	1.2			
Hexadecasílabo	1	.6			
Heptadecasílabo	1	.6			
Octodocasílabo	1	.6			
Total	163			267	

Figura 9 Concentrado de metros en *Pavese/Kodak*<sup>49</sup>

Pavese/Kodak	#	%
Decasílabo (10)	72	16.7 %
Dodecasílabo (12)	61	14.1 %
Endecasílabo (11)	59	13.7
Tridecasílabo (13)	41	9.5
Eneasílabo (9)	40	9.3
Octosílabo (8)	36	8.3
Heptasílabo (7)	30	6.9
Pentasílabo (5)	23	5.3
Hexasílabo (6)	17	3.9
Tetrasílabo (4)	16	3.7
Alejandrino (14)	14	3.2
Trisílabo (3)	10	2.3
Bisílabo (2)	6	1.3
Pentadecasílabo (15)	2	.4
Hexadecasílabo (16)	1	.2
Heptadecasílabo (17)	1	.2
Octodocasílabo (18)	1	.2
Total	430	
Versos de arte menor	138	32
Versos de arte mayor	292	68

<sup>49</sup> Indico entre paréntesis el número de sílabas que tiene cada verso y por el cual recibe su nombre.

Figura 10 Porcentaje de versos de arte mayor y de versos de arte menor



En Morábito, a pesar de que los versos de arte mayor sólo representan el 31 %, a partir de “De lunes todo el año” irán ganando terreno progresivamente. Para el tercer libro, “Alguien de lava”, el heptasílabo habrá cedido su primer lugar al enneasílabo, el cual cubre el 25 % de ese texto y representa el 17 % de la obra general, ocupando así el segundo lugar, tal como se observa en la Figura 1.

Ante la evidencia de las cifras, tendría que desconfiarse de esta asociación que liga el verso de arte mayor con los temas nobles y el de arte menor con los temas populares. En primer lugar, porque el tema *per se* no puede ser juzgado como circunspecto o jocoso. El tratamiento del asunto es lo que otorga la circunspección o la jocosidad. Pongamos por caso el tema de la muerte, que no es sino el tema del devenir, que pone al descubierto nuestra finitud. A este respecto, Pacheco ha dado múltiples muestras de la gravedad de la cuestión en un estilo igualmente grave:

No hay nada que soporte sin hendirse (11 sílabas)  
la tempestad del siglo, la cortante (11 sílabas)  
voracidad que extiende el deterioro. (11 sílabas)  
Se hunde el cielo, redobla la tormenta. (11 sílabas)  
Dondequiera relámpagos se prenden, (11 sílabas)

cicatrizan el aire, se desploman (11 sílabas)  
en la boca sin fin de las tinieblas. (11 sílabas)  
(13).

Los endecasílabos son perfectos, tienen su acento en la sexta y la décima sílabas. Pero ¿podríamos decir que son menos graves las célebres coplas a la muerte de su padre, escritas por Jorge Manrique, sólo porque utiliza versos de arte menor?:

Recuerde el alma dormida, (8 sílabas)  
avive el seso e despierte (8 sílabas)  
contemplando (4 sílabas)  
cómo se passa la vida, (8 sílabas)  
cómo se viene la muerte (8 sílabas)  
tan callando (4 sílabas)  
(47).

Por otra parte, si pensamos en algunos poemas de “largo aliento” y grandes vuelos filosóficos como *Muerte sin fin*, veremos que sus endecasílabos se alternan con pentasílabos y heptasílabos, versos de arte menor:

Lleno de mí —ahíto— me descubro (11 sílabas)  
en la imagen atónita del agua, (11 sílabas)  
que tan sólo es un tumbo inmarcesible, (11 sílabas)  
un desplome de ángeles caídos (11 sílabas)  
a la delicia intacta de su peso, (11 sílabas)  
que nada tiene (5 sílabas)  
sino la cara en blanco (7 sílabas)  
(Gorostiza 5).

La combinación de versos de arte mayor con versos de arte menor es característica de algunas formas estróficas como la lira (la cual se compone de dos endecasílabos y tres heptasílabos), la estancia (una de cuyas variedades alterna endecasílabos con heptasílabos) o bien la silva (que también conjuga endecasílabos con heptasílabos), forma por cierto muy empleada en la poesía del Siglo de Oro español. *Primero sueño* es otro ejemplo de la conjugación de versos de arte mayor con versos de arte menor:

Piramidal, funesta de la tierra (11 sílabas)  
nacida sombra, al cielo encaminaba (11 sílabas)  
de vanos obeliscos punta altiva, (11 sílabas)  
escalar pretendiendo las estrellas; (11 sílabas)  
si bien sus luces bellas (7 sílabas)  
exentas siempre, siempre rutilante, (11 sílabas)  
la tenebrosa guerra (7 sílabas)  
(De la Cruz 183).

Considerando estos ejemplos, nos vemos obligados a buscar en otro registro la fuente de los efectos de solemnidad y jocosidad de los versos. Retomando lo que respecta a los autores estudiados, quizá el uso del verso de arte menor, más que a la naturaleza de las temáticas, responde a su pretensión de vincularse con el habla. Morábito busca “la prosa” y Andruetto el “poema-relato”, que de alguna manera es también prosa. Así lo expresa, por ejemplo, Morábito:

Verso tras verso (5 sílabas)  
busco la prosa de este idioma (9 sílabas)  
que no es mío. (4 sílabas)  
No busco su poesía, (7 sílabas)  
sino bajar del piso alto (9 sílabas)  
en que amanezco. (5 sílabas)  
(La ola que regresa 130)

Rescatando su etimología, *prosa*<sup>50</sup> se entiende aquí como la expresión más directa del decir. Llana, austera, sin vericuetos que nos extravíen, la poesía de Morábito aspira llegar al núcleo del decir, al hueso, a esa parte dura y consistente de la expresión.

Hay que recordar que si los versos de arte menor se relacionan con la poesía popular es porque están más cerca de los hábitos de la lengua. Como diría Tomás Navarro Tomás, “son los que mejor se acomodan por su extensión silábica al marco en que alternan los principales grupos fónicos de la prosa ordinaria” (Métrica española 35). Según los estudios de este autor, que siguen siendo un referente para los lingüistas actuales, los grupos fónicos con mayor frecuencia en el

---

<sup>50</sup> Del adjetivo latino *prosus*, significa “el que anda en línea recta” (Corominas, 478).

habla son los de cinco a 10 sílabas, con predominio del octosílabo. Sin embargo, en el caso de Morábito, queda la sospecha de si no estamos frente a un artificio. ¿Qué pasaría si uniéramos los versos de la cita anterior?:

Verso tras verso busco la prosa de este idioma (14 sílabas)  
 que no es mío. No busco su poesía, (11 sílabas)  
 sino bajar del piso alto en que amanezco. (12 sílabas)

Hagamos una prueba con un poema de “De lunes todo el año”, donde el heptasílabo sigue ocupando el primer lugar (37 %) pero en mucho menor medida con respecto al libro anterior en el que tenía cerca del 80 %.

Versión original	
LA MESA	LA MESA
A veces la madera de mi mesa tiene un crujido oscuro, un desgarrón difuso de tormenta.	A veces la madera de mi mesa (11 sílabas) tiene un crujido oscuro, (7 sílabas) un desgarrón difuso de tormenta. (11 sílabas)
Una periódica migraña la tortura.	Una periódica migraña la tortura. (13 sílabas)
Sus fibras ceden, se descruzan, buscan un acomodo más humano.	Sus fibras ceden, se descruzan, (9 sílabas) buscan un acomodo más humano. (11 sílabas)
Es la madera que recuerda viejos brazos.	Es la madera que recuerda viejos brazos. (13 sílabas)
Y que recuerda que reverdecían.	Y que recuerda que reverdecían. (11 sílabas)

Evidentemente, se obtienen versos de arte mayor. A partir del segundo libro, “De lunes todo el año”, se hace más extensa la presencia de los versos de arte mayor, por ejemplo, el eneasílabo, que ocupaba el octavo lugar en “Lotes baldíos” (aparece 14 veces), asciende a la segunda posición (aparece 308 veces). Lo mismo sucede con el endecasílabo, de 36 veces asciende a 93, como lo muestran las figuras 1 y 2. Veamos otros casos semejantes.

Versión original	
El parque está más sucio que otros años, sucio de fiestas infantiles, de platos de cartón y servilletas.	El parque está más sucio que otros años, 11 sílabas sucio de fiestas infantiles, 9 sílabas de platos de cartón y servilletas. 11 sílabas
De una lejana sangre viene el mosco, viene a robarnos lo que crees que es suyo, viene derecho al grano. Como los que han vivido demasiado, él lo ha probado todo	De una lejana sangre viene el mosco, (11 sílabas) viene a robarnos lo que cree que es suyo, (11 sílabas) viene derecho al grano. (7 sílabas) Como los que han vivido demasiado, (11 sílabas) él lo ha probado todo (7 sílabas)
Yo siempre llego tarde a los entierros cuando los ojos de los concurrentes se han secado y algunos ya olvidaron la cara del difunto, qué edad tenía, de qué murió.	Yo siempre llego tarde a los entierros (11 sílabas) cuando los ojos de los concurrentes (11 sílabas) se han secado y algunos ya olvidaron (11 sílabas) la cara del difunto, qué edad tenía, (11/12 sílabas) de qué murió.
Ahora, después de casi veinte años	Ahora, después de casi veinte años (11 sílabas) lo voy sintiendo como un músculo que se atrofia (14 sílabas)

<p>lo voy sintiendo  como un músculo que se atrofia  por la falta de ejercicio  o que ya tarda  en responder  el italiano  en que nací, lloré,  crecí dentro del mundo  -pero en el que no he amado  aún-  se evade mis manos [<i>sic</i>]  a las paredes como antes</p>	<p>por la falta de ejercicio o que ya tarda (12 sílabas)  en responder el italiano (9 sílabas)  en que nací, lloré, crecí dentro del mundo (13 sílabas)  -pero en el que no he amado aún- (10+1= 11 sílabas)  se evade mis manos [<i>sic</i>] ya no se adhiere (11 sílabas)</p>
<p>Mi madre ya no ha ido  al mar,  lleva una buena cantidad de años  tierra adentro  un siglo de interioridad  cumpliéndose  Se ha resecao de sus hijos  Y vive lejos  de otros consanguíneos.</p>	<p>Mi madre ya no ha ido al mar, (8+1=9)  lleva una buena cantidad de años tierra adentro (14 sílabas)  un siglo de interioridad cumpliéndose (12-1=11 sílabas)  Se ha resecao de sus hijos (9 sílabas)  Y vive lejos de otros consanguíneos. (11 sílabas)</p>
<p>Debería haber nacido  en un país así,  que sólo quiso  colindar,  no madurar,  no recoger los frutos,  que no dibuja  ningún círculo,  que no rodea ninguna  cumbre</p>	<p>Debería haber nacido en un país así, (13+1=14)  que sólo quiso colindar, (8+1=9)  no madurar, no recoger los frutos, (11 sílabas)  que no dibuja ningún círculo, (10-1=9)  que no rodea ninguna cumbre (9 sílabas)</p>

Al unir algunos versos obtenemos, he dicho, versos de arte mayor. Y esto que pudiera parecer una obviedad, en realidad, lo que hace es ponernos en alerta: ¿podría leerse en este comportamiento del metro la expresión de una medida, en otras palabras, una voluntad de contención?, ¿una especie de disciplina verbal autoimpuesta tal como recomiendan las filosofías

de corte estoico: vivir con lo mínimo, es decir, hacer con lo mínimo? Desde mi punto de vista, la respuesta es sí. Con esto cobran realidad los versos del poema “Hoy no mido mis versos”: “Hoy mi corazón es un gallinero / [...] / a él acuden los versos / como estas gallinas acuden / a mis manos de ciudad // versos llanos, / los menos empinados / de mi corazón, // hermanos menores / de todos los versos, // como gallinas y burros / son hermanos menores / del ave, del caballo, / eso dicen, // porque no poseen / la libertad y belleza / de aquéllos, aunque tienen / algo mejor: la santidad, // mucho más espaciosa, mucho más misteriosa” (Morábito, *La ola que regresa* 34-35).

Encuentro un argumento más en uno de los textos de *El idioma materno*, cuyos tópicos de reflexión son la lengua, la escritura, la poesía y, en general, los procesos de creación. En “Samsonite”, se expone uno de los rasgos sobre los que he insistido aquí: la economía de la expresión que se refleja en la medida de la voz, o bien en la medida de los versos. El autor afirma que la principal influencia para su escritura es la línea de maletas Samsonite. Esto que a primera vista puede parecernos una broma, en el fondo, no carece de verdad si advertimos que la lógica de esta línea es el ingenio o el arte para aprovechar al máximo el menor espacio, que es la lógica de toda economía: la buena distribución de los recursos.

Si siguiéramos la comparación propuesta por el autor, una samsonite sería lo opuesto a uno de esos bolsos lujosos de diseñador, cuyo último propósito sería la eficiencia del espacio, pues lo que importa es el diseño *per se*. Si esto lo trasladamos al ámbito del lenguaje, habría que suponer la oposición entre prosa y poesía. Pero este contraste sería equívoco. La poesía no tendría por qué ser reducida al fasto. Lo correcto sería hablar en términos de figura, de grados de la figura. Raúl Dorra, explorando la relación entre cuerpo y discurso, plantea que así como la cultura clásica pensó en dos estados extremos del cuerpo —uno en completa distensión (sin hacer figura) y otro moldeado por el ejercicio (el que hace figura)—, podemos pensar en dos estados extremos del discurso: uno cuyo valor sería del todo pragmático y que por tanto exhibiría un grado cero de la figura, y el otro moldeado artísticamente, es decir, un discurso retórico que hace figura y se muestra como un espectáculo (Dorra, *La retórica como arte de la mirada*).

Considerando tales parámetros, se puede afirmar que la poesía de Morábito aspira a un término *medio*: no desde luego un discurso desprovisto de valor artístico, sin figura, tampoco un espectáculo verbal, sino un término medio. Pretende un discurso que siendo poesía aprenda a caminar en sentido recto, *en prosa*, diríamos. Esta actitud respecto del proceso creativo es coherente con aquel temple que la voz expresaba en el poema “Milán”: “No supiste enseñarme / a perderme, te debo / los frutos más oscuros / de mi alma: el *rigor* / al que aspiro, el odio / a todo lo que es falso / y mi pudor, mi calma”<sup>51</sup> (Morábito, La ola que regresa 23).

Estas reflexiones que he ilustrado con la poesía de Morábito, están en consonancia con la estética de María Teresa Andruetto. En el inicio del volumen *Pavese/Kodak*, la autora insiste en su intención de *contar*, de ahí que evoque el *poema-relato*. Sus poemas adquieran un tono conversacional de “sobriedad estilística” para usar la expresión que el propio Pavese empleó para referirse a su poema “I mari del Sud” (Pavese, El oficio de poeta 103). Hay poemas que están escritos en forma de diálogo, ya sea en estilo indirecto o en estilo directo, como “Visita”, que analicé en el capítulo 2, o este otro, “Teoría sobre el cielo”:

—¿Quién pasa?  
—Un niño.  
—¿A dónde va?  
—Al cielo.  
—¿Y por dónde sube?  
—Por una escalera larga / que está allá lejos, / al final del pueblo. (Andruetto, Pavese/Kodak 43)

En otros poemas de Andruetto no hay un diálogo explícito pero está sugerido por la marca que hace el enunciador de su interlocutor (apelación a un “Tú”) como en estas citas pertenecientes a distintos poemas: “yo miro a cada instante hacia el Oeste, hacia *tu casa*”, “*Llévate* los días”, “ella vendrá / y tendrá *tus* ojos”, “Es domingo y yo no tengo dónde *verte*”, “*te* ofrecí mis brazos”, “yo la llevaba conmigo, / *tu* última carta”, “es su fuerza lo que miro, / *te* diría”.

---

<sup>51</sup> Las cursivas son mías.

Asimismo, hay un rasgo discursivo muy presente en Andruetto que está ligado, más que a la conversación, al diálogo, en un sentido muy amplio que enseguida explicaré. La denominación más acertada para este rasgo sería la de *encajes discursivos*,<sup>52</sup> que alude a la presencia de un discurso en otro “que aparentemente no le pertenece, es decir, que sería la puesta en escena de otro proceso de significación que allí se incrusta [...] pero que, sin embargo, ha sido construido para integrar la misma extensión sintagmática” (Ruiz Moreno y Solis Zepeda 10-11). Había llamado la atención al respecto en el capítulo 2 cuando analizaba la introducción al volumen *Paves/Kodak*. En esa introducción encontramos señalados en cursivas distintos versos de Pavese que se *encajan* en el discurso poético de Andruetto. Desde mi punto de vista, estos encajes tejen dos voces en una para mostrar una filiación, una hermandad de estéticas, que va más allá de la simple citación. Hay algunas semejanzas de orden técnico que es preciso mencionar. En “El oficio de vivir”, donde Pavese reflexiona en torno al proceso de creación de “Los mares del Sur”, confiesa la dificultad de encontrar un metro acorde a su intención narrativa dentro del poema, hasta que de un modo natural e instintivo encontró la medida murmurando frases:

Sabía naturalmente que no existen metros tradicionales en sentido absoluto, sino que todo poeta rehace en ellos el ritmo interior de su fantasía. Y me descubrí una vez murmurando cierta letanía de palabras [...] siguiendo una cadena enfática que desde niño, en mis lecturas de novelas, acostumbraba señalar, murmurando las frases que más me obsesionaban. (Pavese, *El oficio de poeta* 109)

Este metro, curiosamente, apela a metros extensos. Según Horacio Armani, el traductor al español del volumen *Poemas inéditos*, buena parte de la poesía de Pavese está escrita en “un verso arrítmico de trece sílabas [que a juicio del autor] no tiene equivalencia en castellano [y agrega que] si se respeta la medida original [para la traducción] se destruye el tono conversacional o coloquial que constituye la columna vertebral de los poemas” (Armani 10). Podría pensarse entonces que la intención narrativa (y no el tema en sí) es la que conduce a la elección de versos de arte mayor.

---

<sup>52</sup> El término fue propuesto por el grupo de investigadores del Programa de Semiótica y Estudios de la Significación. El libro *Encajes discursivos* (2008), cuyas editoras fueron Luisa Ruiz Moreno y María Luisa Solís Zepeda, recoge las reflexiones así como las discusiones que tuvieron lugar en sus sesiones de trabajo.

Para Pavese su necesidad de recurrir a “líneas largas” se debía a que tenía “mucho que decir y que no debía [aferrarse] a una razón musical en [sus] versos, sino a satisfacer también una lógica” (Pavese, *El oficio de poeta* 109). En el caso de Andruetto, esto es evidente: el 85 % de la sección “Pavese”, la más narrativa, está escrita en versos de arte mayor. El dodecasílabo, el decasílabo y el endecasílabo son las medidas predominantes, con 22 %, 19 % y 14.1 % respectivamente. Y en el total del volumen los versos de arte mayor ocupan el 68 %.

Dados los resultados obtenidos del análisis de la obra de Morábito y Andruetto, se puede afirmar que no son el tema ni el metro *per se* los responsables de crear el efecto de solemnidad o jocosidad o bien de lentitud, que es el punto de interés de esta investigación. Sin embargo, hemos encontrado que cuando la intención narrativa emerge ésta apela a metros más extensos. Lo que sugeriría entonces que el modo discursivo es una variable en la determinación del tempo. Pero ¿no existe también una prosa viva, altamente tónica y rápida? Hace falta una pieza más en este rompecabezas. Habrá que buscar en otros niveles. Quizá tampoco el modo discursivo por sí mismo justifique tal o cual tempo. Exploremos ahora lo que acontece en el ámbito del ritmo. Tal vez en la organización de los acentos sea donde encontremos la respuesta.

## 5.2 *El ritmo*

La cuestión del ritmo es sumamente compleja. La complejidad radica en que el ritmo no existe por sí solo como un objeto en el mundo, sino que, finalmente, es el resultado de una construcción, la construcción de una forma. Paul Fraisse, desde la introducción a su clásico estudio *Psicología del ritmo*, pone al descubierto la dificultad para definirlo. Incluso su etimología es confusa, tanto que Benveniste le dedicó un estudio filológico muy serio, “La notion de « rythme »

dans son expression linguistique”. En ese texto, el autor desmonta algunas asociaciones equívocas que se habían establecido y reproducido entre la noción de ritmo y la noción de fluir.

El análisis pormenorizado de múltiples fuentes históricas griegas emprendido por Benveniste arroja que el término griego ῥυθμός no significó en su origen ritmo en tanto movimiento de vaivén de las olas del mar (fluir) como se había difundido por mucho tiempo, sino que el auténtico sentido de ritmo es el de *forma distintiva*. Se trata de una forma que no debe confundirse con otros términos que también designan forma, tales como σχημα, μορφή o εἶδος. Por ejemplo, σχημα (esquema) refiere una forma fija ya realizada en un objeto, mientras que ῥυθμός (rhythmós) designa “la forme dans l’instant qu’elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de qui n’a pas consistance organique” (Benveniste, Problèmes de linguistique générale 333),<sup>53</sup> es pues una forma “improvisée, momentanée, modifiable”. Sólo de ahí se entiende que ritmo aluda a una “manera particular de fluir”. Y esta manera particular de fluir muestra una cierta disposición, una cierta configuración pero que está sujeta a cambio.

Es con Platón, apunta Benveniste, que el vocablo ritmo adquiere un nuevo sentido al referirlo al movimiento, pero un movimiento sujeto a medida y, en consecuencia, a un orden, como el que realiza un bailarín. Así, Benveniste concluye que es a partir de ese vínculo con la medida introducido por Platón que derivará la noción de ritmo como aparición regular de un fenómeno:

Et c’est l’ordre dans le mouvement, le procès entier de l’arrangement harmonieux des attitudes corporelles combiné avec un mètre qui s’appelle désormais ῥυθμός. On pourra alors parler du « rythme » d’une danse, d’une démarche, d’un chant, d’une diction, d’un travail, de tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés (Problèmes de linguistique générale 335).<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Mi traducción al español es: “la forma en el instante en que ella es asumida por lo que es movimiento, móvil, fluido, la forma de lo que no tiene consistencia orgánica”.

<sup>54</sup> Mi traducción al español es: “Y es este orden en el movimiento, el proceso entero de la disposición armoniosa de las actitudes corporales combinado con un metro que se llamará de aquí en adelante ῥυθμός. Se podrá entonces hablar de ‘ritmo’ de una danza, de una marcha, de un canto, de una dicción, de un trabajo, de todo lo que supone una actividad continua descompuesta por el metro en tiempos alternados”.

Y ésta es la concepción de ritmo que ha quedado establecida desde entonces. Sin embargo, esta definición no facilita del todo la comprensión de la experiencia o percepción rítmica, no al menos cuando nos acercamos a la poesía contemporánea de cara a la poesía tradicional fundada en una métrica regular. La discusión es añeja y no es necesario recordar su larga historia. Autores diversos, entre ellos Amado Alonso, Dámaso Alonso y Gili Gaya, advirtieron pronto que el ritmo si bien es la repetición de un fenómeno en el tiempo, dicho fenómeno puede ser, además de acústico, conceptual, de ahí que se hable de un ritmo de pensamiento.

El hecho de que sea más difícil determinar la regularidad matemática de un ritmo no quiere decir que no exista o que la dimensión del sonido en la poesía amétrica haya dejado de tener alguna participación en las modulaciones de la voz y, en consecuencia, en la configuración del plano de la expresión y, en última instancia, en la significación. Tal vez deberíamos suponer que estamos ante esa noción más elemental de ritmo develada en su estudio por Benveniste, esto es, estamos ante otra forma, ante una apariencia distinta del ritmo, porque simplemente no se puede prescindir de él. Precisamos de él no sólo porque nos otorga una experiencia del tiempo y del devenir, sino sobre todo porque precisamos del sentido. Como bien lo afirma Raúl Dorra, el ritmo “es una necesidad del espíritu pues le permite discretizar y ordenar la inabarcable continuidad de las experiencias que provienen del mundo sensible, mundo que, sin el ritmo, sería intolerable” (Tiempo, ritmo, tempo 5).

Se ha debatido extensamente sobre la naturaleza del ritmo en la poesía en lenguas romances, particularmente, en español. Andrés Bello fue uno de los primeros teóricos que se empeñó con intenso afán en mostrar que el ritmo del verso en español era de naturaleza acentual y no cuantitativa como la poesía griega, la cual había servido de molde durante mucho tiempo. Como lo puntualizó Tomás Navarro Tomás, son los apoyos del acento de intensidad los que constituyen la base del ritmo del verso en español. Dicho de otro modo, el verso adquiere su forma gracias a la combinación de sílabas, acentos y pausas. Señala además que “La representación formal del verso resulta de sus componentes métricos y gramaticales” (Navarro Tomás, Métrica

española 36). De la configuración del periodo rítmico depende que “el movimiento del verso sea lento o rápido, grave o leve, sereno o turbado” (Navarro Tomás, *Métrica española* 36). Esto quiere decir que según el tipo de cláusula rítmica que predomine en el verso se tendrá un efecto temporal (rápido o lento) así como un efecto tonal (grave o leve, sereno o turbado).

El periodo rítmico se organiza, a su vez, en cláusulas, esto es, en agrupaciones de sílabas de las cuales una es la acentuada y las otras inacentuadas. Para efectuar el análisis rítmico en estos términos consideré algunos criterios gramaticales que señala Antonio Quilis en su manual *Métrica española*, respecto del tipo de palabras que llevan acento. Éstas son: el sustantivo, el adjetivo, el pronombre personal, los pronombres posesivos, los demostrativos, los numerales, el verbo el adverbio, las locuciones qué, cuál, etcétera —cuando funcionan como interrogaciones—, y algunas conjunciones.

Debo señalar que, a pesar de tener claros estos parámetros teóricos, en los hechos el análisis no deja de suscitar dudas, vacilaciones, contrariedades: sucedía, por ejemplo, que un acento se dejaba sentir ahí donde la teoría señala que no puede haberlo por tratarse de una palabra catalogada como inacentuada, por ejemplo, una preposición. En este sentido, es forzoso aclarar que los datos obtenidos son resultado, finalmente, de una lectura que ha seguido los criterios ya señalados y que quizá otro lector pudiera hacer otra lectura diferente. Aunque no sería radicalmente diferente, pues como quiera que sea el verso está acotado por los límites propios de la lengua. Esto no significa que los datos carezcan de validez. Lo que sin duda alguna puedo afirmar es que muestran claras *tendencias* en el comportamiento rítmico. A continuación presento los cuadros que sintetiza los resultados.

Figura 11 Cuadro comparativo del tipo de cláusulas rítmicas en *La ola que regresa*

Cláusula	óó	óóó	óóóó	ó4+ <sup>55</sup>
Lotes	54 %	37.6 %	7 %	1.4 %
De lunes	40.3 %	26 %	25.2 %	8.5 %
Alguien	38.3 %	22.1 %	28.6 %	11 %

Figura 12 Concentrado del tipo de cláusulas rítmicas en *La ola que regresa*

La ola	óó	óóó	óóóó	ó4+
8958	3835	2444	1987	692
	43 %	27 %	22 %	8 %
	<b>43 %</b>			<b>57%</b>

Figura 13 Cuadro comparativo del tipo de cláusulas rítmicas en *Pavese/Kodak*

Cláusula	óó	óóó	óóóó
Pavese	38 %	36 %	26 %
Kodak	50 %	46 %	4%

Figura 14 Concentrado del tipo de cláusulas rítmicas en *Pavese/Kodak*

<sup>55</sup> Esta notación significa sílaba acentuada con cuatro o más sílabas inacentuadas.

Pavese/ Kodak	óó	óóó	óóóó
922	408	378	136
	44 %	41 %	15 %
	<b>44 %</b>		<b>56 %</b>

Estos resultados están en consonancia con lo observado por Gili Gaya y Tomás Navarro Tomás en sus estudios experimentales: el tipo de ritmo predominante es el binario con acento en la primera sílaba, el llamado trocaico (43 % en Morábito y 44 % en Andruetto). Se trata del ritmo característico del español.

En su presentación al libro de Gili Gaya *Estudios sobre el ritmo*, Isabel Paraíso indica tres rasgos distintivos del español: la gravedad, la marcialidad y la claridad. Asevera que la impresión de gravedad que los extranjeros tienen de nuestro idioma se debe a dos factores: los tonemas finales “que descienden dos semitonos más que en otras lenguas” y el tono medio de la oración junto con la curva melódica, pues son “más graves en su conjunto que la italiana o la francesa”. En cuanto a la impresión de marcialidad, ésta obedece a la fuerza del acento cuya naturaleza es intensiva (no cuantitativa). Y la claridad parece resultar de la “escasa modulación melódica del cuerpo central de la frase [y] por la firmeza que posee nuestro sistema vocálico” (Paraíso en Gili Gaya, *Estudios sobre el ritmo* 24).

Esta descripción explicaría, en parte, ese efecto de lentitud que se percibe en las modulaciones de la voz en la poesía de Morábito y Andruetto. Hay además un dato en un estudio experimental llevado a cabo por Gili Gaya que no carece de interés para esta investigación. El experimento consistía en pedir a diferentes personas de distintas edades y condición social que pronunciaran indefinidamente la sílaba *ta*. La mayoría tendió a efectuar agrupaciones binarias cargando el acento en la primera, o sea, *táta táta táta*. Este mismo experimento fue realizado por Rousselot pero con hablantes de lengua francesa y lo que obtuvo fue también agrupaciones binarias

pero con acento en la segunda sílaba (yámbico), es decir, tatá tatá tatá. Lo que demuestran estos experimentos es que la manera de agrupar los sonidos está vinculada con los hábitos fonéticos de cada lengua.

Pero, lo que más me interesa destacar es que Gili Gaya encontró una correlación entre ritmo y tempo con ayuda de un metrónomo. Observó que la regularidad del ritmo trocaico de la cláusula o pie intensivo (táta) dependía del tempo andante, pues cuando el metrónomo (que no veían pero sí escuchaban los sujetos) aceleraba o desaceleraba el ritmo, la regularidad se perdía. Por tal razón, Gili Gaya afirma que este hecho “altamente significativo, vendría a confirmar el *andante* como *tempo* medio más usual de la lengua hablada. Alrededor del *andante*, el pie intensivo trocaico tiene lugar con la mayor regularidad” (Gili Gaya, Estudios sobre el ritmo 58).

Si bien el ritmo trocaico fue el de mayor ocurrencia en este experimento, ya en el ámbito del habla y, en particular, del discurso literario, intervienen muchos otros factores que pueden modificar ese ritmo de base que está en el idioma. En el caso que me ocupa se observa la presencia de otros tipos de cláusulas: acentuada con dos inacentuadas, acentuada con tres inacentuadas. Incluso, llegué a encontrar cláusulas de cuatro y más de cuatro sílabas, aunque en un porcentaje realmente mínimo (11 % en *La ola que regresa*). Este tipo de cláusulas que ni siquiera Tomás Navarro Tomás menciona en su obra *Métrica española*, dada su infrecuencia, sí lo menciona Gili Gaya en su introducción a los estudios de Bello.

En dicho texto, se cuestiona: si la cláusula rítmica o pie intensivo, como él la llama, es en esencia un movimiento rítmico compuesto de una tensión y una distensión, ¿cuántas sílabas pueden agruparse en cada uno? Bello, habiendo estudiado el repertorio literario de su época, había identificado sólo pies de dos y de tres sílabas. Pero Gili Gaya, en sus estudios experimentales, encontró grupos acentuales de más de tres sílabas. Teóricamente, dice este lingüista español, “puede haber pies de mayor número de sílabas [claro] dentro de las condiciones prosódicas de cada lengua” (Gili Gaya, Estudios sobre el ritmo 156). Este autor registra en el habla cláusulas de

cuatro y cinco sílabas. Isabel Paraíso piensa que podría haber incluso de más de cinco sílabas. En su introducción a los estudios de Bello, Gili Gaya concluye:

El verso libre de nuestro tiempo, y en todos los países, significa a mi modo de ver un ensayo que procura extender las cláusulas rítmicas (pies y versos) entregándolas sólo al balanceo tensivo-distensivo de la entonación y al corte de las pausas, con olvido del cómputo silábico y del acompañamiento acentual. Al desvalorizar estos factores tradicionales, el versículo contemporáneo pone al descubierto los cimientos prosódicos del idioma, y hace borrosas las fronteras entre el ritmo de la prosa y el del verso (Gili Gaya, Estudios sobre el ritmo 156).

En efecto, se observa que, en la obra de Morábito más que en la de María Teresa Andruetto, se han extendido las cláusulas rítmicas. Ahora bien, ¿cuál sería la repercusión de ello? Dado que en el español la base del ritmo es el acento, bien puede considerarse éste como el acontecimiento que aparece cada cierto tiempo, de tal suerte que las sílabas inacentuadas vendrían a ser el intervalo entre un acento y otro dentro del período rítmico, es decir, dentro de cada verso.<sup>56</sup> Avanzando en este razonamiento, podría suponerse entonces que la distancia entre un acento y otro haría posible establecer una correlación con el tempo y vislumbrar así los efectos temporales de lo rápido y lo lento. Siguiendo los planteamientos de la semiótica tensiva, diríamos que a mayor distancia entre un acento y otro la intensidad de éste se iría diluyendo y esto provocaría el efecto de lentitud. Por el contrario, si la distancia entre un acento y otro fuera menor, crearía el efecto de rapidez, puesto que la intensidad antes de perder su fuerza recibiría un refuerzo al enlazarse con el próximo acento.

Como se observa en la figuras 8 y 10 el porcentaje del tipo de cláusula óo es mayor tanto en Morábito, con 43 %, como en Andruetto, con 44 %. Esta cláusula tiende hacia un tempo equilibrado, el *andante*, que no es ni rápido ni lento. En este sentido, debemos suponer que la presencia de los otros tipos, (óoo, óoo y ó4+), aunque tienen un porcentaje menor, darían un efecto de desaceleración; dicho de otro modo, más que retardando estarían moderando el movimiento

---

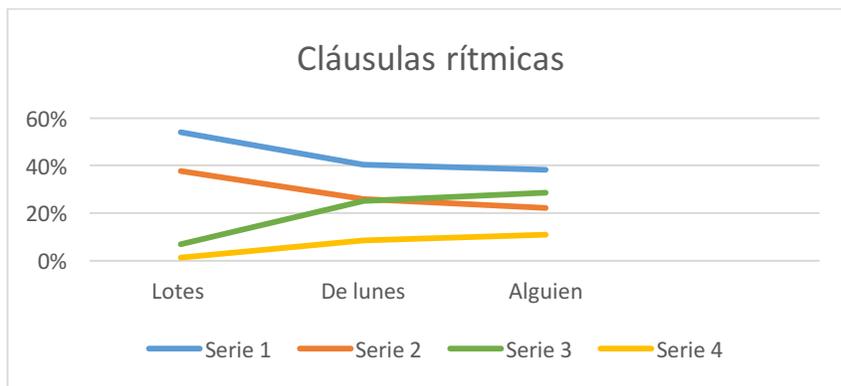
<sup>56</sup> Utilizo la palabra verso por pura convención, pues podemos cuestionarnos que verso es una noción fundada en una poesía tradicional, métrica quiero decir. Y puesto que son otros los parámetros con que se configura la poesía actual, quizá tendríamos que pensar en otro término. Francisco López Estrada había propuesto la denominación de línea poética. Decido no entrar en este problema porque me desviaría del tema central de mi investigación. Pero señalo que esto sigue siendo un asunto por resolver.

temporal del discurso o *rallentando*, como se dice en la terminología musical. Por cuanto se ubican debajo del tempo *andante* (con un 57 % en Morábito y 56 % en Andruetto) estarían en conjunto marcando una tendencia hacia un tempo lento, equiparable, por ejemplo, con el *adagietto*.

Lo visto hasta aquí me lleva a concluir que más que el metro es el tipo de cláusulas el que puede inducir un efecto temporal de moderación que tiende hacia lo lento. Sin embargo, hay una cierta correlación entre el metro y el ritmo. Y a su vez entre metro y modo discursivo. Según los resultados del análisis métrico la cláusula rítmica óo tiene mayor presencia cuando el metro es más corto, por ejemplo, es en “Lotes baldíos” donde alcanza su porcentaje más alto (54 %), y es en ese libro donde el heptasílabo tiene el primer puesto (78.5 %). Este mismo comportamiento sucede en Andruetto. En Kodak la cláusula óo tiene el mayor porcentaje (50 %), y ahí también encontramos en mayor proporción versos de arte menor (42.7 %).

Inversamente, la presencia de cláusulas con tres o más sílabas inacentuadas se observa cuando predominan los versos de arte mayor, es decir, versos más largos. En Morábito es muy evidente que de “Lotes baldíos” a “Alguien de lava” hay progresivamente una diversificación del metro que comienza a dar lugar a medidas más extensas, mientras que, en un sentido inversamente proporcional, los versos de arte menor van disminuyendo a la par que vemos incrementarse las cláusulas de acentuada con tres inacentuadas, tal como lo ilustra el siguiente gráfico, en el que la serie 1 indica la cláusula óo, la serie 2 la cláusula óoo, la serie 3 la cláusula óooo y la serie 4 la cláusula ó4+.

Figura 15 Comportamiento de las cláusulas rítmicas en *La ola que regresa*



El ritmo entonces ha resultado ser un factor relevante para la configuración de un tono menor, grave, medurado, y, en consecuencia de un tempo lento. Pero hay otro recurso discursivo que colabora en la producción del efecto de lentitud. Se trata de lo que podría denominarse isotopías tonales o campos semánticos, de los cuales depende también la generación de la atmósfera afectiva del texto. Los campos semánticos van tejiendo una red anímica, tonal, que es preciso observar porque nos permitirán saber cuáles son las derivas de la afección.

### 5.3 Isotopías tonales

El título suele considerarse una clave interpretativa. Y lo es porque ovilla las isotopías más importantes. Es como el núcleo de un campo imantado donde gravitan los principales contenidos semánticos. Por ello puede ser tomado como punto de partida para el análisis.

El poemario “Pavese”<sup>57</sup> de María Teresa Andruetto está integrado por nueve poemas y un pequeño prólogo. Es evidente que el poeta italiano es clave. No sólo da nombre al título, también es el tema de dos poemas y tanto el conjunto como cada texto llevan como epígrafe alguna cita tomada de su diario *El oficio de vivir*.

En la figura de Pavese se aglutinan diversos temas. Por principio, como se mencionó en el capítulo 2, está asociado al recuerdo del padre de esta mujer que habla y cuenta las historias que de niña escuchaba. El sentido general de este poemario tiene entonces el de rememorar hechos del pasado, de la historia familiar. Son recurrentes algunas imágenes como el arrastre de Pavese por dos perros y sobre todo los paisajes devastados por la guerra. Rememorar estas escenas se convierte en un trabajo de la afección y ése es el sentido del último poema titulado “Del latín recordis”. Como se sabe “recordis”, recordar, significa volver a pasar por el corazón:<sup>58</sup>

El [*sic*] nos leía a Pascoli en la luz  
de la mañana y hablaba de las tardes  
aquellas de otoño, los perros oliendo  
entre las setas, cuando iba con su padre  
a buscar trufas. Ella sabía de memoria  
la vida de él. El nombraba la guerra,  
los años escapando, el abrazo  
de Paolo y Etiopía. Ella escondía  
bajo el plato las cartas que llegaban,  
y les sabía los nombres a los primos  
lejanos. A veces en las tardes  
recientes del otoño, ella recuerda  
a Pascoli y a un pueblo que no ha visto:  
hay un niño con su padre y unos perros,  
y hay un hombre que se larga por los techos,  
y un amigo, y es otoño,  
y es la guerra (28).

---

<sup>57</sup> Todos los poemas citados pertenecen al volumen *Pavese/Kodak*, así que solo indicaré el número de página.

<sup>58</sup> La relación etimológica entre recuerdo y corazón se conservó en francés, por ejemplo, aprender de memoria se dice apprendre par coeur.

Si bien la voz pertenece a esta mujer que recuerda a su padre, la focalización corresponde a éste, pues es él, un partisano de Ghío, quien ha vivido esos terribles acontecimientos. Ciertamente, pero su dolor ha sido heredado a la hija, para quien en esta memoria, que *donde quiera que se la toque duele*,<sup>59</sup> hallará un territorio de anclaje y de arraigo. Una memoria que sólo es posible por la acción de la palabra y específicamente por obra del relato —de ahí, justamente la apelación al poema-relato pavesiano. Porque la palabra ejerce su eficacia simbólica. Esto lo expresa el epígrafe del poema citado: “No nos liberamos de una cosa evitándola, sino solamente atravesándola”.

El tema de la muerte, ligado a la guerra, conduce al de la ausencia, a lo desierto, a lo devastado. El primer poema “No vayas en noviembre” introduce la nota grave que prevalecerá en el resto del poemario. He dicho grave porque como se ha visto al inicio de este capítulo está asociado con lo disfórico, con lo sombrío:

No vayas en noviembre al cementerio  
cuando asesina la luz sobre las bardas,  
ni vayas en febrero  
cuando las bocas de la higuera sangran.

No vayas a esa tierra de álamos.

Los manzanares viejos no tienen brotes,  
les ha bordado el viento la noche (13).

En este texto está clara la fuerza que pueden llegar a tener los operadores tonales. La luz que culturalmente se juzga como positiva adquiere una connotación negativa porque se dice que “asesina”. La noción que subyace al verbo asesinar es herir y se enlaza con “sangran” (las bocas de la higuera). “Asesinar” y “herir” desembocan en “noche”. Todo ello alude a la muerte. Este poema habla de la imposibilidad de un tiempo fértil. A pesar de que noviembre corresponde a la

---

<sup>59</sup> Esta frase evoca las palabras del poeta griego Giorgos Seferis.

primavera y febrero al verano, parece imposible que haya *nueva* vida, pues lo manzanares ya están tan viejos que no producen brotes, es decir, vida. Esta visión desencantada se refuerza con el epígrafe: “Esperar es todavía una ocupación. Es no esperar nada lo que es *terrible*”<sup>60</sup> (13). Por eso quien alguna vez vivió la espera como esperanza termina por resignarse y aconseja o demanda “No vayas en noviembre al cementerio” porque a pesar de que sea primavera o verano (estaciones asociadas al resurgimiento de la vida) no encontrarás sino muerte: noche.

En este mismo tenor gravitan el resto de los poemas. Se recordará el análisis hecho sobre dos versiones del poema “Pavese” y se observaba que la segunda se extendía más en las descripciones, esto permite que los operadores tonales hagan su labor. Por ejemplo, se agregaban las siguientes descripciones: “uno de estos días de marzo *oscuros* / contra el cielo *rojo*”; aquí nuevamente se evoca el rojo de la sangre y la ausencia de la luz; de hecho, uno de los versos que se agrega es “[Il diavolo] siembra de sangre estos lugares familiares”. Otro verso que no está en la primera versión es “y el *dolor* se desvincula del *ansia* y subsiste solo en el alma”, los términos puestos en cursivas no hacen sino acentuar esta atmósfera patética. Una vez más se hará mención a lo infértil: “Están cerca las tierras fértiles, / sitios que no son un lugar entre los otros / sino un aspecto de las cosas ahora *devastadas*”. Como en “No vayas en noviembre”, también se reitera la ausencia de la luz: “La ciudad era como un lago de luz, se ha / vuelto gris, no tiene cielo”.

Particularmente el tópico de la ausencia, resultado de la pérdida, atraviesa todo este poemario en diferentes grados. Por ejemplo, “Instante”, “Lapataia/94” y “Entre los ramos” hace mención a la soledad. A continuación cito algunos fragmentos de cada uno y subrayo los operadores tonales:

1) *Nadie* / en la pescara, *ni* las góndolas / *lúgubres*. En el puente Canaregio / *ni* las de lujo *ni* el vaporetto, / sólo pequeñas barcasas [...] / Allí al fondo, un hombre barre / [...] El resto, / *nada*. (14)

2) Somos nosotros los que vamos / bajo la lluvia, pero parece / que *nadie* fuera, / que nos hubiéramos hecho de *aire* / entre las lengas. (17)

---

<sup>60</sup> Las cursivas son mías.

3) Es domingo y yo *no* tengo dónde verte. (27)

Otros poemas hablan de pérdidas más profundas, como “Ahora que viene el tiempo de los pájaros”, que analicé en el capítulo anterior, y “Entre tus fauces”, que aborda el dolor de la memoria:

Río de lomo azul donde navego  
con la cabeza otra vez contra  
la orilla, devuélveme el resuello  
y el talle que he tenido entre tus *fauces*,  
y esta memoria que se lo *come* todo,  
llévatela. Aquella niña calando  
sandía en el patio y los *amargos*  
granados abiertos, diamantes  
de azúcar, llévatelos. Llévate también  
a ese hombre de cejas espesas  
y mirada viva que me ha mirado tanto.  
Llévate los días, y el recuerdo  
de los días, y la tarde en que se fueron,  
y el abrazo. Muchas veces Caronte  
me pidió que entregara la dádiva,  
y yo la di, y los subí a la barca,  
y los empujé hacia el agua  
que hace sombra. Vuelve siempre  
un camino de cipreses y el crujido  
de mis pasos en la arena. Vuelven  
los que trazan la huella de los días  
y reclaman: Mira hacia arriba.  
Y yo por el cielo, *huérfana*, buscando  
el Caprino, los Gemelos, un recuerdo  
de agua azul sin *alimañas*. Mira  
hacia arriba, dicen, y yo en tus fauces  
otra vez, contra la orilla (18-19).

Este poema empieza, como si de una cinta cinematográfica se tratara, por la mitad de la historia. La escena se desarrolla en un tiempo presente: una mujer navega por un río que describe

como si fuera un animal puesto que tiene lomo (color azul) y fauces. A este río le pide: llevarse su memoria “que se lo come todo”. Lo doloroso es el exceso de memoria. En esa memoria se hallan ciertos recuerdos: una niña calando sandía y amargos granados, un hombre que la ha mirado insistentemente, los días, la tarde en que se fueron (no se sabe si los que se han ido son los días o ciertas personas), el abrazo. Después de la descripción de esta escena, la mujer recuerda haber entregado el pago a Caronte para que se llevara a sus muertos. Ella misma los subió a la barca y los empujó hacia el agua “que hace sombra”. Este cuadro hace pensar que el personaje se encuentra en alguno de los ríos del inframundo.

En su versión de los mitos griegos, Robert Graves sitúa a Caronte en el Estigia (el río del odio) al que desembocaban los muertos después de haber recorrido un bosque de álamos negros. Ahí Caronte aceptaba llevarlos a la otra orilla para que continuaran su camino hacia el Tártaro siempre que pagaran el correspondiente tributo, un óbolo. El Estigia desemboca en los ríos Aqueronte, Flegetonte, Cocito, Aornis y Lete. Como se sabe el Lete o Leteo es el río del olvido. Tal vez es éste el río donde navega el personaje, pues su reclamo no es otro que el olvido. La memoria, como decía Seferis, donde se la toque duele. El personaje está agobiado por los recuerdos que obsesivamente lo persiguen y lo sumergen en la oscuridad del recuerdo. Por eso desea el olvido. La atmósfera en este poema tiene la pesantez de las aguas oscuras del Leteo, la pesantez no del sueño sino de la pesadilla: “Y yo por el cielo, huérfana, buscando / [...] un recuerdo de agua azul sin alimañas”, es decir, un recuerdo que no duela. Esta pesantez termina por provocar el efecto de lentitud.

Con una coloración mucho menos sombría, “Kodak” nos ofrece 19 instantáneas del universo cotidiano. La mayoría de ellas nos revelan fragmentos de la infancia. En ocasiones el punto de vista se desplaza hacia el pasado, hacia la mirada infantil, quizá por ello la muerte no produce aflicción sino apenas un extrañamiento. La muerte todavía no se convierte en una herida es tan sólo un misterio. En los poemas “Hamaca” y “Marin’ a” aunque la voz es la de una mujer adulta la perspectiva pertenece a la niña. Esta mirada contagia a la voz de un tono neutro, si acaso

con un toque melancólico pero no sufriente. Por ejemplo, en “Hamaca”, que ya he analizado en el capítulo anterior, una niña enferma que está en cama ve pasar a su hermana, que ha muerto, volando en una hamaca, como en una visión de cuento infantil:

Yo estoy  
en cama. Y Ana que pasa alegre,  
viva, a bordo de la hamaca.  
Habrá sido de vidrio el aire,  
como esta tarde (37).

La visión de Ana volando es de la hermana cuando era pequeña, no hay sufrimiento en la pequeña porque incluso ve *feliz* a Ana. La pincelada nostálgica la da la mujer adulta al final del poema: “Habrá sido de vidrio el aire...”, sin embargo, su tono es más bien ecuánime. La tristeza, si la hay, está atenuada. Lo mismo sucede en el poema “Marin’ a”:

Mi madre está dormida, con su solero  
de flores sobre la colcha (tiene el pelo  
tomado con invisibles, huele a agua  
colonia). Mi abuela se acerca,  
le dice algo al oído y lloran las dos.

La que ha muerto tenías las uñas  
amarillas, un misal y un relicario  
con pelos de Santa Cecilia.

Hay murmullos de rezos,  
una cama vacía, una pañoleta  
oscura, una taza de café  
(pasa el vapor todavía)  
el piso de ladrillos,  
la mecedora, las glicinas...

Alguien nos alzó  
hacia el tufo de la muerta  
(se llamaba Elizabeta),  
para que viéramos (40).

Toda la escena nos habla del modo en que la niña mira. Por eso las estrofas primera y tercera nombran el tiempo en presente; tienen la viveza del momento que la niña está viviendo. Las otras dos estrofas acuden al tiempo pasado porque corresponden a la perspectiva de la mujer adulta. La descripción, en general, es objetiva; se centra en los actores y en los objetos que pueblan el lugar, prácticamente no se hace mención de los sentimientos. Los adjetivos calificativos son escasos, lo que le da al texto ese tono ecuánime. En este mismo tenor se halla “Las amigas de mi abuela” donde se hace un retrato de las mujeres y de los hombres piemonteses emigrados: “Íbamos a verlas / los días de los muertos, / cuando la muerte no dolía. / [...] Tenían una casa oscura / las amigas de mi abuela, y el tamaño de un hombre. Ellos en cambio / eran flacos, frágiles como niñas” (39).

Si bien el tono parecería neutro, no es del todo así. Algunos poemas tienen, incluso, una nota juguetona que evocan cuentos o canciones infantiles como “Teoría del cielo”, que ya he citado, y “Caballito”:

Eran una niña y su madre.

*Esta piedra parece un caballo  
dijo la niña,  
y se hincó junto al agua.*

La madre abrió las manos  
y el caballito galopó  
hasta la página (51).

Otros más recuerdan motivos felices de la vida familiar. “Peras” cuenta el momento en que unas niñas oyen pasar a los reyes magos. “Lunes” recuerda la rutina de ese día, cuando el papá llevaba a sus hijas chocolates Suchard que ellas devoraban entre lágrimas al escuchar las historias tristes de los negros de *La cabaña del Tío Tom* que su mamá les leía. “Citroën” habla de los viajes y el regreso a casa en auto mientras el padre y las hijas cantan. “Banjo en la cocina” describe una tarde de domingo en la que un padre toca su instrumento musical animando el juego de los chicos,

al tiempo que la madre realiza las tareas domésticas. “Casa con palmeras” es casi un pequeño cuento fantástico: bajo la vegetación, a un lado de una casa vieja con dos palmeras y un “senderito de piedras negras”, dos niñas juegan al gallo ciego. La madre sale a esparcir flores y semillas y las niñas desaparecen: “se van por el senderito / sin dejar huella” (53).

No todos los recuerdos infantiles son completamente felices, algunos hablan del desencuentro como “Extravío” y “Paisaje”. El primero cuenta una experiencia infantil muy común: la de hacer los mandados. Han encargado a una pequeña que todavía no sabe decir ni su nombre hacer las compras que su madre ha escrito en un papel que ella lleva en su manita. Para no perderse fija su mirada en los pies y cuenta sus pasos porque “cree (*...pero es una intuición / oscura*) que quien se mira / los pies no se extravía” (42). Sin embargo, termina perdiéndose. El segundo trata de la excursión de una pequeña, a quien le habían prometido que vería un hermoso paisaje repleto de árboles y aves. Pero en medio del camino es sorprendida por una fuerte lluvia y su viaje termina en decepción: “(*cuando la lluvia acabó / ya era tarde, / no encontró pajaritos ni sauces / y el agua corría pro todas / partes*) (44).

Además del universo de la infancia, en Andruetto lo femenino está muy presente. Y el rasgo que más se destaca de las mujeres es su fortaleza, más que corporal, espiritual. Ejemplos de ellos son “Desnuda en la tienda” cuyo epígrafe, perteneciente a June Jordan, condensa el sentido del poema: “No era coqueta. Era fuerte”. Se trata de dos amigas, una de las cuales le pide a la otra ir a comprar una blusa “alegre, de color subido”. En el vestidor la mujer que narra ofrece sus brazos, a falta de percheros, a su amiga mientras se desviste hasta quedar al desnudo. El poema termina con la siguiente escena: “te miraste al espejo y me miraste / y yo vi tu pecho crudo, las costillas / el aire, y después tu corazón / como una piedra, fuerte y fatal / como una piedra” (47).

Esta historia sugiere que la mujer que desea la blusa ha pasado o pasa por alguna enfermedad pues se la describe con pecho crudo y con costillas al aire. Además hay una pausa elocuente en el momento en que ella se mira al espejo para después dirigir una mirada a su amiga, acaso en busca de su complicidad o de su solidaridad. Todo esto hace pensar en que el deseo de

comprar una “blusa alegre, de color subido” tiene el propósito de compensar los estragos que su cuerpo padece, mostrando así una voluntad de sobreponerse a algún mal.

Otro ejemplo de la fuerza femenina es “Instantánea con caballo” donde se hace la descripción de la fotografía de un muchacho que está montado en un caballo, rodeado de otros tantos niños. Pero no es este joven que aparece en primer plano el *punctum* de la imagen, como diría Barthes, sino la madre que aparece al fondo, “escondida tras los niños”, quien “sostiene todo”. Quien describe la foto focaliza la mirada en un punto clave: “Veo las piernas y la pollera; / es su fuerza lo que miro, / te diría” (54).

Esa fuerza se hace necesaria para hacer frente, de alguna manera, a la fragilidad, a la rutina que algo de nuestro ser nos roba. En este sentido esa fuerza se vuelve un coraje, el coraje que exige la vida para ser vivida. De ello nos habla uno de los poemas más conmovedores de *Kodak*, “Tendedero”:

Mi madre cuelga ropa en la soga,  
echa al sol nuestras cosas: blusitas,  
pañales, toallones...

(...ya no azula las prendas con azul  
de lavar)

A veces se queda mirando la espuma  
y en el fondo de su corazón  
grita una niña.

Ella la friega, la estruja,  
(... y la niña tiembla  
en la tarde limpia) (48).

El punto de quiebre en este poema es el momento en que la mujer en medio de la acción de lavar la ropa, ocupación doméstica que parece absorber su vida. Se suscita una pausa cuando su mirada se abisma en la espuma, que la conduce a un ensimismamiento semejante al que tenemos ante el mar. Y en ese acto contemplativo se revela la niña que fue, esa que grita “en el fondo de su

corazón”. Esta escena me hace evocar una imagen recurrente de la lírica tradicional española: “Miraba la mar / la malcasada / que miraba la mar / cómo es ancha y larga”.<sup>61</sup> ¿Por qué grita esa niña? ¿Qué es lo que la mujer adulta ve en ese grito de la niña que su reacción es fregarla y estrujarla como si de otra prenda más se tratara? Quien grita siente dolor o desea ser escuchado, traer hacia sí la atención. Acaso la mujer advierte en ese grito el abandono de esa niña a causa de las obligaciones domésticas. Y ese grito de desconsuelo le habla de su propio desconsuelo, de su propio abandono, del olvido de sí, a tal grado que se vuelve insoportable y por eso acalla ese grito estrujando a esa niña, lavándola para atenuar esa nota discordante y dejar intacta así la limpidez de la tarde.

El tono en “Kodak” oscila, pues, entre notas alegres pero no excesivamente alegres y notas de una suave melancolía. Prevalece el tono bajo, pues hay una continua veta, muy sutil, de nostalgia, porque estas viñetas no dejan de hacer evidente la pérdida.

*Pavese/Kodak* está cimentado en el vacío y en el sentimiento de la ausencia, incluso diría, en lo fantasmagórico entendido como la estela de la presencia, la constancia de lo que ha desaparecido pero al mismo tiempo vuelve o no termina de irse. La memoria se afana en conservar estos rastros. El sujeto se mantiene en una extraña espera de lo que ya se ha ido porque, como ha dicho Pavese, esperar es todavía una ocupación. Sin esta espera esperanzada el sujeto viviría en una angustia peor, pues no esperar ya nada es terrible.

Tal panorama revela la configuración del campo de presencia. Éste oscila entre la presentificación de la ausencia y la ausentificación de la presencia. En el primer caso, se observa que a pesar de que el objeto de la percepción se ha alejado hacia las fronteras del campo, el sujeto trata de captar su estela o su fantasma a través de la memoria, que opera como una cámara fotográfica. El consecuente estado de ánimo que se desprende es la nostalgia y la reminiscencia. En el segundo caso, el sujeto guarda no la certeza sino la esperanza de que la presencia retornará

---

<sup>61</sup> Esta copla, por cierto, es analizada por Raúl Dorra en su artículo “La mirada en el tiempo” publicado en el número 4 de la revista *Tópicos del seminario*.

y pasará por el centro del campo. En consecuencia, el sujeto se convierte en un sujeto de la espera. En tales condiciones, “el sujeto suspende la consciencia de su presente inmediato para seguir el desplazamiento de una figura todavía ausente” (Fontanille, La base perceptiva de la semiótica 17)

Pero este sujeto de la espera no se engaña del todo pues sabe que el devenir arrastra consigo las cosas, de ahí ese tono nostálgico que no sólo atañe al pasado, incluso es proyectado hacia el futuro como lo deja ver el último poema que precisamente lleva por título “Víspera”:

Se va la tarde. Decís, a este sitio  
vendremos: escribirás, sembraré,  
pasaremos los días de viejos.  
Sobre la casa que nace, cruzó  
una torcaza. Más allá hay un halcón  
y unas loras. La luz moja la falda  
del Mogote, aviva los manchones  
amarillos. Todo es hermoso, digo,  
y sin embargo, hay una nota  
de tristeza sobre talas y espinillos.  
Será porque es invierno, decís,  
Será porque es domingo (56).

El sujeto está instalado en este vaivén de los tiempos: se va la tarde, pero ellos vendrán a esa casa naciente. El tiempo se va pero ellos *aún* no. Este vaivén lo observábamos en “Ahora que viene el tiempo de los pájaros” pero en sentido inverso: volvía el tiempo de primavera pero no la vida de quien murió. Y esta verdad simple y lapidaria a la vez, ante la que nada se puede, impregna el aire de un sentimiento de resignación.

En Morábito también encontramos este sentimiento de resignación, incluso, diría, de una resignación hasta cierto punto feliz. La palabra más acertada sería *aceptación*. En la poesía de Andruetto encontrábamos distintas modulaciones del tono pero que derivaban en un mismo tipo de afecto: la resignación, una resignación impregnada de nostalgia porque no se termina de aceptar la pérdida por más que el sujeto temple su ánimo frente a la adversidad. Por el contrario en Morábito, el tono es más estable, es ecuánime, pero se diversifica en su expresión afectiva. En este

sentido, podría decirse que en su poesía más que resignación hay una resignificación de la experiencia. Y esto es lo que da esa ecuanimidad.

En Andruetto digamos que el sujeto es un sujeto sorprendido por lo exabrupto de los acontecimientos que hacen mella en su ánimo y el sujeto busca recomponerse, hace, como se dice en psicoanálisis, un trabajo de duelo. Pero en Morábito tenemos un sujeto precavido. Su astucia consiste en adelantarse a los hechos, de tal modo que cualquier desavenencia jamás lo toma por sorpresa porque de antemano se ha preparado. Estamos ante un sujeto estoico que ha hecho un trabajo previo de desapego, que ha aprendido a renunciar.

Mientras que en Andruetto la lentitud viene de lo disfórico, la nostalgia, la melancolía, en Morábito la lentitud viene de una moderación del ánimo. En Andruetto tenemos, si se puede decir así, una lentitud estésica mientras que Morábito muestra una lentitud ética, pero que ha transitado por un manejo “sabio” de lo estésico.

La noción misma de lentitud no es tan ajena a una actitud ética. Se recordará que en el primer capítulo donde hago un recuento de los avatares de esta investigación, una de las primeras formulaciones apuntaba en este sentido. Aquí agregaré algunas otras acepciones que ayudarán a esclarecer esta dimensión ética.

La “lentitud” la define el *Diccionario de uso del español* como cualidad de lento. “Lento”, viene del latín <lentus> y tiene algunas acepciones interesantes que no tienen que ver con el tiempo o el movimiento, por lo que me detendré sólo en ellas:<sup>62</sup>

- 1) Calidad “*flexible*” o “*correosa*” de las plantas.
- 2) “*Pegajoso*” y “*glutinoso*”.
- 3) “*Blando*”.
- 4) “*Húmedo*”.

---

<sup>62</sup> Resaltaré en cursivas los términos y las expresiones que me interesan.

Por su parte, Corominas agrega la acepción latina “viscoso”, la cual procede al anticuado “liento” que significa “húmedo”, de donde “relentecer” que quiere decir “humedecer”. De ahí viene “relente” que es la humedad nocturna. Moliner en la entrada de “relente” señala una etimología distinta: del francés <relent>, de <reler>, del latín <regelare>, helar, por lo tanto, “relente”, define Moliner, es la humedad que se nota en la atmósfera al refrescarse ésta en las noches serenas.

Aquí se abre una veta importante, puesto que “serena” o “sereno” tienen en el *Diccionario* de Moliner dos entradas. La primera señala al sustantivo, que deriva del latín <serenum>, y lo define así: ambiente de la noche; particularmente, humedad del ambiente durante la noche. También nos indica que “sereno” nombraba al hombre que vigilaba por la calle durante la noche desde que se cerraban los portales, y que además cantaba las horas, añadiendo después el estado del tiempo, por ejemplo: “¡Las tres en punto y sereno!”. Vale la pena también señalar que la expresión “al sereno” se refiere al aire libre durante la noche, por ejemplo, “dormir al sereno” significa dormir a la intemperie. La otra entrada de “sereno”, en el *Diccionario* de Moliner, se refiere al adjetivo, que deriva del latín <serenus> que significa, *tranquilo*, sin nubes. “Sereno” se aplica entonces al cielo o al tiempo, sin nubes o niebla, como sinónimo de “despejado”. Y agrega que la expresión “una tarde serena” alude también a la calma del ambiente.

Otro uso de “sereno” se aplica, nos dice Moliner, a personas y, correspondientemente, a su *estado de ánimo, aspecto o palabras* —poco a las acciones, aunque sí se aplica, por ejemplo, a <resolución>—, *no perturbado por alguna pasión o una alteración de ánimo* tal como el miedo. Al respecto, es importante anotar un conjunto de sinónimos: aplomado, dueño de sí, *impasible*, reposado, sosegado, tranquilo. También señala: aplomo, calma, dominio de sí, equilibrio, imperturbabilidad, inalterabilidad, presencia de ánimo, sangre fría, serenidad. Otras expresiones más que quisiéramos destacar son: a sangre fría, recobrase, *reponerse*, reportarse, componer el semblante, serenarse.

Este recorrido lexicográfico nos ha hecho descubrir un camino que conecta con lo ético, por cuanto nos permite tender un puente entre lentitud y serenidad que a su vez se liga con las nociones de *moderación* del ánimo, del aspecto de una persona e inclusive de sus palabras. En esta dirección, lentitud se perfila hacia el concepto de *templanza*, cuya significación lo circunscribe al ámbito de la moral y la ética.

La templanza es una de las cuatro virtudes cardinales planteadas por Platón; las otras son la sabiduría o prudencia, el valor o coraje, y la justicia. Particularmente los estoicos se preocuparon por establecer una clasificación de las virtudes, así como por equiparar la virtud con “el acto de seguir un determinado cauce: el que marcaba la naturaleza, el que era determinado por la facultad esforzada”. La virtud es “un hábito del alma que sigue los cauces de la moderación y la rectitud”, en suma, una “prudencia sagaz” (J. Ferrater Mora 988-989).

La prudencia, insistimos, es la moderación del comportamiento para acomodarlo a lo que es sensato, discreto, según María Moliner. Otra forma de la moderación es la paciencia, que se define como la tranquilidad para esperar, de donde se desprenden las expresiones sinónimas “aguantar” y “conformarse”. Puesto que la paciencia es también la capacidad para padecer sin rebelarse o sin desesperarse, es, pues, la experiencia de la resignación. La lentitud, así, alude a una manera de ser y de actuar ética y moralmente. En la poesía de Fabio Morábito, la lentitud constituye una pequeña constelación donde gravitan diversas formas del ser ético, que a continuación expongo.

La templanza es la forma que mejor expresa la lentitud como una postura ética, como una manera de ser y estar en el mundo. En la poesía de Morábito, parece haberse forjado en la experiencia de migración, como ha quedado dicho en el capítulo dos, donde revisé el poema “Recuento” y había puesto el énfasis de cómo el dejar el país de origen imprimía su impronta en el sujeto. Pero esta impronta no sólo es una huella mnémica que da constancia del pasado sino que tiene su proyección hacia el futuro porque ha templado el carácter: “Entonces comprendí / que a los que emigran, porque / ya han visto demasiado // lo agreste les da paz, / en él se reconocen”

(28).<sup>63</sup> Dicha experiencia ha dotado al sujeto de *prudencia*, esto es de sabiduría, como se expresa en el poema “Mudanza”:

A fuerza de mudarme  
he aprendido a no pegar  
los muebles a los muros,  
a no clavar muy hondo,  
a atornillar sólo lo justo.  
He aprendido a respetar las huellas  
de los viejos inquilinos:  
un clavo, una moldura,  
una pequeña ménsula,  
que dejo en su lugar  
aunque me estorben.  
Algunas manchas las heredo  
sin limpiarlas,  
entro en la nueva casa  
tratando de entender,  
es más,  
viendo por dónde habré de irme.  
Dejo que la mudanza  
se disuelva como una fiebre,  
como una costra que se cae,  
no quiero hacer ruido.  
Porque los viejos inquilinos  
nunca mueren.  
Cuando nos vamos,  
cuando dejamos otra vez  
los muros como los tuvimos,  
siempre queda algún clavo de ellos  
en un rincón  
o un estropicio  
que no supimos resolver (68-69).

La expresión “a fuerza de” indica la iteración de una acción: mudarse. Esta experiencia da al sujeto un saber, pues ha dicho “he aprendido”. ¿Qué es lo aprendido? No *pegar* los muebles...,

---

<sup>63</sup> Dado que todas los poemas citados pertenecen al volumen *La ola que regresa*, sólo indicaré el número de página.

*no clavar muy hondo, atornillar sólo lo justo, respetar las huellas... aunque estorben.* Las palabras puestas en cursivas ponen en evidencia el *des-apego* no sólo material sino también de tipo simbólico: el sujeto no pelea *contra* el mundo sino se *aviene* a su devenir, muestra conformidad con el orden de las cosas, de ahí la relevancia de la concesión “aunque” me estorben. Y la concesión, para la semiótica tensiva de Zilberberg, es predominantemente decadente; plantea una declinación de la intensidad que la lleva a un nivel de *moderación*. El sujeto se muestra más que pasivo *paciente* con el tiempo de la naturaleza: “dejo que la mudanza se disuelva... no quiero hacer ruido”.

La moderación expresa de este modo la virtud, tal como es definida por Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*: “La virtud, entonces, es un término medio, o al menos tiende al medio” (Aristóteles 62) , pues los extremos, ya sea el que tiende hacia el exceso (al más de más) o el que tiende al defecto (al menos del menos), son viciosos. Una de las corrientes filosóficas que hizo del *medio* el corazón de su ética fue el estoicismo. Epicteto, por ejemplo, en *Enquiridión*, una especie de manual de vida, señala que el hombre que aspira a la felicidad debe renunciar a tener gobierno (o creer que tiene gobierno) sobre las cosas externas a él. La persona debe ocuparse únicamente de las acciones que dependen de sí, de esta manera no sufrirá turbación alguna y su alma permanecerá tranquila. Tal es la forma de la felicidad: la imperturbabilidad del alma. Por ello este filósofo recomienda desplegar “un movimiento moderado hacia todo” así como “comprender la naturaleza y seguirla” (Epicteto 130, 131), lo que quiere decir, aceptarla. Un ejemplo más de esto, lo encontramos en el siguiente poema:

Cuando tocando madera  
dices toco madera,  
¿qué pájaro se cae,  
qué flor se extingue en algún lado?  
Cuando tocas madera  
para desviar el rayo que temes,  
¿qué rima estás matando?  
Tocas madera para apagar un eco,  
para matar un brillo,

para no ser herido,  
ganas rebaño  
a cambio de la savia que pierdes,  
dejas un poco, para ser madera, de ser árbol,  
el árbol que lo acepta todo:  
la flor, el pájaro, el rayo (143).

Como se sabe la fórmula “toco madera” se usa para conjurar algún mal. Precisamente frente al infortunio es cuando el hombre más debe mostrar su sabiduría: puesto que no puede luchar contra la fuerza aciaga de los acontecimientos. Debe aceptar éstos como parte del orden de la naturaleza. La experiencia del dolor debe ser un asentimiento, un modo de la conformidad. Ante la irracionalidad del devenir, el sabio debe oponer su racionalidad y soportar. En otras palabras debe soportar como un estoico: “ser capaz de acomodarse a cualquier cosa” (Rist), ya que, como dice Morábito en uno de sus poemas, “nada es reversible” (87).

Este saber soportar exige entonces un esfuerzo del sujeto para mantenerse impasible. La impasibilidad es otra forma, digamos, de la lentitud. A este respecto habla el poema “Corteza”:

De niño me gustaba  
desprenderla  
dejar al descubierto  
la verde urgencia  
de otra capa,  
sentir debajo de los dedos  
la rectitud del árbol,  
sentirlo atareado  
allá en lo alto,  
en otro mundo,  
indiferente a mis mordiscos,  
capaz de sostenerse  
sin corteza  
capaz de reponerse  
de cualquier ofensa (80).

El árbol, en nuestra cultura, simboliza la sabiduría. Quizá se trata de una de las figuras más virtuosas. La virtud era el fin al que aspiraba buena parte de la filosofía griega. En este sentido, la

rectitud del árbol nos habla menos de una dirección espacial que de una cualidad ética, la que debería alcanzar todo hombre. Imposible soslayar a quien la historia tiene por el más sabio entre los hombres, a Sócrates. Él, que fue acusado injustamente, perseveró, no cejó ni un solo instante en su *deber ser* y llevó hasta sus últimas consecuencias esa rectitud. En el diálogo “Critón o del deber” habla Sócrates así: “Aunque la fortuna me sea adversa, no puedo abandonar las máximas de que siempre he hecho profesión; ellas me parecen siempre las mismas y, como las mismas, las estimo igualmente”. Su principio rector fue: “en ninguna circunstancia es permitido ser injusto ni volver injusticia por injusticia, mal por mal” (Platón 23, 26). He ahí la lentitud como una actitud ética: sostenerse impasible y aún reponerse de cualquier ofensa.

Pero la impasibilidad no significa no-sentir dolor o no ser presa de las pasiones, sino que apunta a la capacidad para controlarlas, pues evitarlas es imposible. El trabajo del espíritu consiste en atenuarlas con la finalidad de conducir las a un nivel medio. En esto consiste la sabiduría. En la obra de Morábito hemos visto que se opera constantemente la atenuación de las sensaciones, en general, y de las pasiones, en lo particular.

Por ejemplo, el poema “Un viaje a Pátzcuaro” narra la experiencia de un viaje fallido. El personaje decide rechazar hospedarse en la habitación de un hotel ubicado en plena plaza y desde donde podía admirar una estatua de Vasco de Quiroga, sólo porque le había parecido demasiado lujosa. A pesar de que tenía “la luz [de sus] dieciséis años” no se atrevió a tomarla. Termina metiéndose en el asfixiante cuarto de un hotel “oscuro y anodino” que “daba a un patio gris”, donde además alguien le gritó que se callara cuando comenzó a tocar su guitarra. En el poema, el personaje recuerda: “Cómo me odié despacio / por ese viaje / que no sabía llevar a cabo”. Desde luego, el odio es un sentimiento de antipatía de gran intensidad pero aquí el verbo “odiar” está modalizado por el adverbio “despacio” que produce una merma en la intensidad de la pasión, pues no se puede pensar este adverbio, en el contexto de la frase, en su acepción temporal en estricto sentido.

Esta misma atenuación se advierte en otros textos de Morábito. Al respecto, el título *La lenta furia* es bastante elocuente. Nuevamente una pasión de gran intensidad, la furia, es sometida a una declinación a través del adjetivo “lenta”. De ese volumen de cuentos, hay uno en particular que vuelve a mostrar este procedimiento de atenuación, se trata de “Los Vetriccioli”.<sup>64</sup> Quisiera detenerme un poco en algunos pasajes para observar las modulaciones de la afectividad, que aparece sometida a la atenuación y aún, diría, a la contención.

Los Vetriccioli son una incontable familia de traductores perfectamente organizados para su trabajo. Los que habitan en el ala este de la casa se distinguen por “el abuso de la forma pasiva y el punto y coma; lo que llegaba ahí vivaracho y con buen ritmo salía circunspecto y solemne. Era la llamada *cadencia levantina*, buena para las memorias y el género epistolar”. Pero también había zonas de la casa especializadas en las expresiones de “arrebato lírico”. Así, un mismo texto a traducir pasaba por cientos de escritorios, por lo que prácticamente nadie había leído por completo un solo texto: “Quiero decir [aclara el personaje que narra la historia] que la vida de casi todos transcurría entre breves párrafos y frases trucas. Eso *impedía emocionarse y perder el control* sobre el texto, aguzando nuestra sensibilidad para el valor de cada palabra”.<sup>65</sup> A diferencia de sus rivales, los Guarnieri, que sólo buscaban la fama, los Vetriccioli no olvidaban la esencia de su tarea de traductores: “el secreto de nuestro oficio era la rehabilitación lenta y caritativa”. Así, la vida de los Vetriccioli se consumía en la búsqueda “del adjetivo justo y del giro más sobrio” (Morábito, *La lenta furia* 26, 28). La frase que puse en cursivas parece la clave: se atenúa la ira para no perder el control.

Vuelvo ahora al poema “Un viaje a Pátzcuaro”. Después el personaje se cuestiona la razón de haber viajado: “¿Por qué viajar / para volver / para probarse, tapándose los ojos? / Estuve a un pelo de tener mi edad, / tal vez, / a un pelo de tocar el fondo sin dolor”. La explicación de su modo

---

<sup>64</sup> Este cuento ha sido objeto de un minucioso análisis por parte de Luisa Ruiz Moreno y José Omar Aca Cholula en “Variaciones de la lentitud”, publicado en el segundo volumen dedicado al tema “Formas de la lentitud” de la revista *Tópicos*, número 27.

<sup>65</sup> Las cursivas son mías.

de conducirse lo halla en, digamos, la formación recibida. El sujeto exclama o reclama: “¡El viejo vicio de los míos / de creer en la experiencia, / no en los ojos, / y no coger al vuelo nada, como un pecado!”. Sin embargo, esto que parece una recriminación será asumido al final como un logro: “No estuve cuatro días en Pátzcuaro, / sólo el primer minuto, / y sólo en ese tiempo fui perfecto, / el tiempo de dar vuelta a los portales / sin que nadie me viera ni me oyera” (99-100).

Curiosamente el momento de perfección, para el personaje, está en ese punto de inflexión: el dar la espalda a eso que parecía excesivo para él. El rechazo al brillo de la primera habitación y conformarse con el gris de la otra parece haber sido “la prueba”, que adquiere un poco el tinte de prueba de iniciación. ¿En qué radica su logro? En no haber cedido al deslumbramiento, “no coger al vuelo nada”, en no dejarse “engañar” por el brillo y preferir lo austero, ello como muestra de un autocontrol.

Éste es el corazón de la lentitud: llevar a un punto medio la intensidad de las pasiones. Así lo describe metafóricamente el autor en el poema “Los surfedores”:

Miro a los surfedores  
con envidia:  
se saben atener  
a su propósito,  
suspenden sus pasiones,  
se simplifican  
donde el mar  
se descortez,  
saben el arte  
de no gravitar,  
o gravitar lo mínimo,  
y encuentran  
el camino menos arduo.  
En todo, a lo mejor,  
hay un camino así,  
hay una línea de menor  
fricción,  
la línea de un hallazgo,

de un desliz secreto (113-114).

Cuando el personaje dice que mira con *envidia* hay que entender ésta no tanto como una pasión propiamente dicha sino como un sinónimo de “aspiración” o deseo de emular a otro. ¿Cuál es el bien deseado? Se trata de un bien que se despliega en tres cualidades: atenerse a un propósito, suspender las pasiones y simplificarse. Dichas cualidades son resumidas bajo la denominación “arte de gravitar lo mínimo”, el cual permite encontrar el camino menos “arduo”, es decir, el de menor esfuerzo, el de menor fricción. Una de las acepciones de fricción es enfrentamiento o falta de acuerdo. Así, el arte en cuestión consiste en lograr conformidad con la naturaleza, como proponen los estoicos, porque se hace necesario justamente ahí donde el mar se descortezca, ahí donde la vida nos instala en un punto crítico. El arte de suspender las pasiones para poder seguir la corriente de los hechos sin dolor equivale a la templanza.

Se diría entonces que el sujeto aspira a la virtud, a un bien vivir, en suma, a la felicidad. Pero una felicidad que no sea costosa. Una felicidad que no tenga nada de heroico. He ahí la esencia del buen vivir. En múltiples poemas, Morábito expresa este anhelo de simplicidad, como en “Tres ciudades” donde recuerda una de sus primeras “patrias”, Alejandría: “Por qué todo lo árabe / me pone pensativo / y me hace desear / un ascetismo pleno // como esa vida simple / pintada en los cigarros / Camel: una palmera, / un camello, un desierto” (Morábito, *La ola que regresa* 21). La imagen del desierto vendrá a ser la proyección del deseo de una vida contemplativa. De ahí la insistencia en los lotes baldíos que son, digamos así, los desiertos de la urbe.

En el poema “Canto al lote baldío”, el personaje hace una suerte de apología de este tipo de espacio: “Lo vi pasando y quise / entrar como de chico / entraba en una iglesia. / Me atrajo el santo olor / de hierba y de basura”. De entre los diversos materiales desperdigados observa una cebolla de la que exclama: “¡Tener de esta cebolla / que de una capa a otra / se quita con alivio / su estilo de pensar, / su desnudez, su brisa!”. Y de la lata de cerveza dice: “¡O ser como esa lata / de cerveza, de nuevo / hueca, de nuevo amiga”. Las cualidades que se aprecian en estos objetos, la desnudez y la oquedad, son trasladadas al plano de lo moral cuando el personaje proclama que

habría que llevar a ese lote la casa, la familia, los amigos para “vaciamos de carácter / [y] dejar la caja hueca / con una sola cuerda, / la de la fantasía” (Morábito, La ola que regresa 57). Lo que se plantea es una ascesis total, una suerte de despojamiento y quizá también podría decirse una epojé, en definitiva, se aspira llegar a la mayor simplicidad.

En otro poema, “El mapa de Chile”, encontramos este mismo deseo: “sólo me siento seguro / siguiendo una verdad / latente que progresa, / debería haber nacido / en una patria así, / estrecha y dura, / monosilábica, / que sigue tercamente / a su primera rosa / y por seguirla / alcanza su medida más austera”, así como este país el sujeto aspira a ser, dice, “exterior en todo, / librarme de mis inclinaciones, / hallar a cada paso / tan sólo la verdad que se precisa” (160).

Por lo visto, parece oportuna traer aquí la distinción que François Jullien hace entre eficacia y eficiencia. Mientras que la eficacia es resultado del cumplimiento de un plan previamente diseñado con el más riguroso cálculo, la eficiencia se logra cuando se tiene la capacidad de sacar provecho de lo que se denomina “potencial de situación”. Para decirlo con más precisión, la eficacia al establecer un plan determinado es más vulnerable porque está a expensas de un fin de imponderables, esto es, de las circunstancias impredecibles y, en consecuencia, es más proclive a la *fricción*.

Por esa razón los estoicos alertaban: “No trates de que las cosas que ocurren ocurran como tú quieres; quiere, más bien, que las cosas que ocurren sean como son, y la vida transcurrirá tranquila” (Epicteto 41). No obstante, esto no es una invitación hacia la inacción, sino de algún modo un irse adaptando a la situación que se presente. Como lo expresa Jullien, el potencial de situación consiste precisamente en saber tomar la situación “en el sentido en que se desarrolla, no a contrapelo” (Jullien, Conferencia sobre la eficacia 5) tal como lo hace un surfista, quien busca la línea de menor fricción.

La fricción se definiría como la “resistencia que nos oponen las circunstancias cuando proyectamos sobre el mundo nuestra acción planificadora” (Jullien, Conferencia sobre la eficacia

8). Las circunstancias, vistas desde el punto de vista de la eficacia, se convierten en un obstáculo que o bien pueden frustrar el plan preestablecido o volverlo excesivamente costoso. Esto se ejemplifica perfectamente mediante el género épico: mientras más padece el héroe todo tipo de percances más heroicidad gana. Se trataría de una victoria, espectacular.

Por el contrario, la eficiencia se nutre de la imprevisibilidad y no tiene dificultad en ir transformando la acción porque de entrada no hay un plan, aunque sí un objetivo. La eficiencia, afirma Jullien, es discreta e invisible, opera “apoyándose sobre las transformaciones silenciosas, sin destacar ningún acontecimiento, de manera de hacer crecer progresivamente el efecto a través de una desarrollo. Se trata menos de conducir –pomposamente, heroicamente- que de inducir el efecto” (Jullien, Conferencia sobre la eficacia 24) por eso parece que esta estrategia es fácil.

En el ámbito de la milicia, el que estudia Jullien, desde la perspectiva de la eficiencia, la mejor victoria es aquella que se ha conseguido a bajo costo porque “la gran estrategia radica en que no hubo necesidad de arriesgarse ni de exponerse” para obtenerla. Esta aparente “falta de mérito”, dice, es el gran mérito (Jullien, Conferencia sobre la eficacia 13). Parece fácil porque está construida sobre la base de la flexibilidad y de la simplicidad. Estas dos cualidades bien pueden ajustarse al estilo de los autores aquí estudiados, en quienes lo menos es más. Pero esto es tan sólo un *efecto* resultado de esa estrategia silenciosa, paciente y austera.

## Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación ha sido determinar los mecanismos discursivos por los cuales se genera el efecto-afecto *lentitud*. En un inicio para referirme a este efecto-afecto apelé a la denominación de *aroma* para indicar la condición esquivada del fenómeno. No obstante, las perspectivas teóricas elegidas han mostrado su eficacia para la exploración de la dimensión afectiva de los textos. Por afección se ha entendido la impresión que algo causa en otra cosa conduciéndola hacia cierto estado.

Todo discurso responde a la necesidad elemental de esquematizar la experiencia. En la obra poética de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto, que se ha analizado, esa experiencia primordial ha sido la migración. Independientemente de las razones que hayan motivado su desplazamiento, el migrante padece la pérdida del lugar de origen. Esta pérdida es el germen de un viaje y de un relato que lo acompaña. El sujeto buscará resarcir su estado de carencia. La poesía de los autores estudiados narra el trayecto y las estrategias por las cuales se logra pasar de un estado de disjunción a un estado de conjunción con el objeto deseado. En Morábito ese nuevo lugar de arraigo será la lengua, la lengua literaria. En Andruetto será la memoria a la que da forma a través del poema-relato.

En la obra de estos dos poetas, la experiencia de migración se constituye en una estesis migrante, para usar la denominación de Pierre Ouellet, por cuanto plantea, en primer lugar, maneras de sentir. Sobre la base de las modulaciones de la afección se derivan modos de instalarse y actuar en el mundo, esto es, una ética. Ambas, estética (maneras de sentir) y ética (maneras de actuar), conforman una poética. De ésta es posible, incluso, perfilar un estilo semiótico.

Esta investigación ha encontrado que la poética de la lentitud se asienta en dos grandes pilares: la mirada, por cuanto la percepción juega un papel relevante para la esquematización de

las experiencias, y la voz, por cuanto atañe a la enunciación de dichas experiencias, y la enunciación tiene como base la percepción. La lentitud, se insistió, no es un motivo del que Morábito y Andruetto escriban, sino un efecto resultado de modos particulares de modular la voz y de enfocar la mirada. Por tales razones, éstas fueron los dos grandes dominios que guiaron el análisis del corpus.

En cuanto a los modos de visión, propuse concebir ésta como un espectro conformado por grados que va transitando de lo sensible a lo inteligible. Aprovechando los vocablos proporcionados por el uso, distinguí entre una mirada sensible, para la que utilicé el término “mirar”, y una mirada inteligible, que denominé “ver”. El eje de la visión propuesto tiene un punto medio: la contemplación, puesto que se trata de una forma de la mirada tanto sensible como inteligible.

Tomando en cuenta esta organización gradual de la visión, fue posible caracterizar el tipo de mirada predominante en los poetas estudiados. En Fabio Morábito se privilegia el ver, es decir, lo inteligible puesto que el sujeto está regido por la modalidad “querer saber”. Aspira a una verdad, una especie de hueso o núcleo al que se llega despojando al objeto de todo artificio que signifique ornato. De ahí la desconfianza frente a todo aquello que seduzca por su brillo. Esta operación procede por *reducción* del objeto a lo más *simple*. La acción de ver exige una retirada por parte del sujeto para ganar *distancia* del objeto a fin de observarlo mejor. Y exige también una cierta duración. La distancia, que conlleva un aumento de la extensión, provoca una declinación de la intensidad y con ello el efecto de lentitud. El tipo de esquema que prevalece es el descendente, lo que conduce a un reposo cognitivo.

También se encontró el esquema de amplificación representado por el contemplar. Éste es un modo de la visión que establece una tensión entre la extensión y la intensidad. Se corresponde con un tipo de esquema que Fontanille vincula con el énfasis, pero no es el caso de la contemplación porque ésta implica una justa medida de lo sensible y de lo inteligible a la par. Por esta razón —tanto en el sentido de causa como de “razón directamente proporcional”— no

pensaría que el énfasis fuera el término más acertado para este tipo de esquema, sino el de *equilibrio*.

En lo que respecta a la obra de María Teresa Andruetto, es el mirar el principal modo de visión. El mirar al incrementar la intensidad reduce la distancia entre sujeto y objeto. Digamos que la aprehensión es más sensible y menos inteligible. De ello se deriva el esquema ascendente, que genera una tensión afectiva. La mirada transita de lo invisible a lo visible, lo que bien puede traducirse en un ir de la ausencia a la presencia, aun cuando ésta no sea la presencia en sí sino su evocación por mediación de la memoria.

El mirar en Andruetto se expresa bajo la forma del *concernimiento*. No hay aprehensión, en estricto sentido, sino la fuerza intencional de la mirada que escudriña la vastedad de la ausencia en busca de la estela que ha dejado el objeto. Si hay captación, es la del fantasma de la presencia. La anulación de la distancia, más que la captación propiamente dicha, pretende la cercanía con el objeto como en un gesto de conmiseración: hacer del dolor del otro algo propio. He dicho objeto, pero sería más exacto decir sujeto, porque en Andruetto la meta de la mirada siempre es otro sujeto. El otro es el horizonte hacia el cual la mirada tiende. La mirada se convierte así en la experiencia del otro como sí mismo. La alteridad deviene mismidad. Es por ello que, a diferencia del ver que es inteligible, el mirar no puede ser sino afectivo, porque la mirada del otro tiene, a su vez, la misma fuerza apelativa. La mirada del otro es vivida por el sujeto como un llamado y, todavía más, como una conminación.

La estrategia que ha seguido el sujeto, en la poesía de María Teresa Andruetto, es semejante a la de la fotografía. Por obra de la evocación, sustentada básicamente en la eficacia de la descripción, el sujeto pretende recobrar hechos del pasado para eternizarlos en una instantánea. El ejercicio de rememoración se sustenta en la narración, ciertamente, pero con la imprescindible ayuda de la descripción. Esta forma discursiva establece, por un lado, una concomitancia temporal entre el sujeto de la percepción y el objeto, esto es, instaura una duración cuyos efectos se dejan sentir en el relato. La *descripción* tiene la capacidad de incidir en el tiempo de la narración, casi

siempre a favor de la lentitud. Los pasajes descriptivos hacen del objeto observado un espectáculo —entendido como aquello que se da a ver— que forzosamente debe tener una duración. Si bien la descripción no congela ni detiene el tiempo, sí lo desacelera, diseminando, digamos así, llanuras a lo largo del discurso.

La acción de ver, en la obra de Morábito, tiene como marco el espacio. En Andruetto, el mirar se extiende en el tiempo. Por ello se hizo una caracterización de las formas del espacio y las formas del tiempo. En Morábito se observó que el tipo de espacios que pueblan su obra poética dan lugar a la lentitud. El mar y el lote baldío son los principales motivos. Se trata de espacios exteriores, abiertos, llanos. Particularmente, el lote baldío aparece como una suerte de paréntesis en el paisaje urbano, lo que le otorga una naturaleza marginal y lo hace propicio para la ensoñación poética. Viene a ser como un pequeño desierto en la ciudad, donde el sujeto encuentra la amplitud justa para la reflexión y la contemplación. Esta amplitud del espacio está vinculada con la dilatación temporal. En el lote baldío no sucede nada, no tiene una utilidad práctica, es como un tiempo de reposo.

Su condición periférica expresa la voluntad del sujeto por rehuir de todo centro. El centro es un punto de convergencia carente de extensión y por lo tanto concentra la intensidad. Alejarse de él significa optar por la dispersión, para ganar mayor extensidad y, en consecuencia, mayor inteligibilidad. Esta característica se aviene con lo abierto. Incluso, se vincula con un rasgo aspectual: lo incoativo, tal como lo mostró el análisis de los textos. Así se obtuvo la oposición de dos triadas: abierto/periferia/incoativo versus cerrado/centro/terminativo, que resultan clave para vislumbrar el perfil de la ética que estos autores proponen.

En el caso de María Teresa Andruetto, el espacio está hecho de tiempo. Ese lugar temporal es la infancia. Resultó altamente significativo el uso del tiempo verbal imperfecto, el cual es un tiempo abierto e inacabado, a través del cual se exalta la duración de las acciones. Es la estrategia usada por el sujeto para conservar los recuerdos.

El hecho de que el tiempo adquiriera rasgos del espacio tiene la finalidad de instaurar un punto de reposo. La estabilidad espacial posibilita el arraigo, que se efectúa en la memoria. Pero una memoria que está siendo continuamente actualizada en un presente, el de la enunciación, por obra de la red verbal empleada. En este presente convergen los otros tiempos. Tal como lo explicara San Agustín, el presente es un triple presente: presente pasado, presente presente, presente futuro. En la obra de Andruetto hay una yuxtaposición de tiempos que crean el efecto de un todo, de un ahora que (per)dura, de ahí su efecto de tiempo lento. Este empalme de tiempos se manifiesta mediante encajes discursivos: voces y focalizaciones de otros se incrustan en la voz del sujeto de la enunciación. Este fenómeno no es una simple citación o una manifestación de la intertextualidad, sino que obedece al imperativo de tejer un vínculo filial, incluso, una genealogía literaria. En definitiva, la memoria constituye el único asidero frente al inevitable devenir.

El efecto de lentitud es el mismo en ambos autores, pero conseguido de modos diferentes. Morábito a través de la descripción de espacios llanos que conducen a una suspensión del tiempo. Andruetto siguiendo la estrategia de la fotografía para eternizar instantes del pasado.

El espacio también mostró un vínculo con el cuerpo en relación con la vida en la ciudad. Dado el ritmo de vida de la urbe, se infirió que a mayor intensidad sensorial provocada por el aumento de velocidad, menor inteligibilidad perceptiva y propioceptiva. Esta lógica corresponde al esquema ascendente. Pero en la obra de Morábito, se observó una dinámica que va a contrapelo. El sujeto buscará un equilibrio (esquema de amplificación) de tal suerte que la propiocepción no sea penosa sino, por el contrario, sea fuente de placer moderado. Un placer nacido de la dimensión inteligible. Así la experiencia sensible moldeada por lo inteligible se convierte en una fuente de saberes.

En suma, el espacio se reveló como un factor que incide decisivamente en la variación del tiempo. Favorece entonces la desaceleración cuando es amplio o abierto, por el contrario cuando es contraído o cerrado da lugar a la rapidez. La amplitud favorece la desaceleración y en consecuencia la posibilidad de habitar el espacio, pues la existencia es por naturaleza espacial. Si

hay dilatación del espacio, hay dilatación del tiempo. Así, se da lugar a la expansión del ser. Gracias a la duración se obtiene estabilidad.

El espacio también mostró su participación en las modulaciones de la memoria. Según el análisis realizado, la lentitud induce el recuerdo y la percepción del cuerpo propio en tanto *sema*. Mientras que la rapidez induce el olvido y mengua la percepción inteligible del cuerpo propio, reduciéndolo a un cuerpo-carne, es decir, a *soma*.

En cuanto a las modulaciones de la voz, uno de los hallazgos más importante ha sido que el principal elemento generador de afectos es el tono y no tanto el tempo como lo propone Claude Zilberberg. Se ha dicho que en la perspectiva de la semiótica tensiva, se ha asignado a la intensidad un papel rector, con el cual estoy completamente de acuerdo, pues el análisis así lo dejó ver. Y dentro de la intensidad, compuesta de tono y tempo, Zilberberg le otorga todo el poder al tempo como el regulador de la intensidad de la sensación. En “Breviario de gramática tensiva”, donde expone los principios fundamentales de la semiótica tensiva, afirma: “El tempo es dueño de nuestros pensamientos y de nuestros afectos; controla despóticamente los incrementos y las disminuciones constitutivas de nuestras vivencias” (Zilberberg, Breviario de gramática tensiva 11). “Despóticamente” ha dicho, es decir, sin sujeción a ninguna otra cosa.

Sin embargo, en mi análisis de la obra de Fabio Morábito y María Teresa Andruetto, fue más bien el tono el que sobredeterminó al tempo, algo que en un principio no había visto, a pesar de que estaba ya anunciado desde la definición misma de lentitud: dirección descendente del tempo, esto es, *declinación de la intensidad*. Lo que provoca la declinación de la intensidad es el tono, no el tempo. De hecho, el mismo Zilberberg cuando aborda el problema de la intensidad la liga directamente al “acento” y éste atañe por naturaleza al tono, como lo reveló el recorrido lexicográfico realizado, no al tempo. Del descenso del tono se desprende el descenso del tempo. La lentitud es resultado de una manipulación del tono. Esto es lo que se puso en evidencia con el análisis de los poemas.

Ahora bien, esta diferencia entre Zilberberg y lo arrojado por el análisis, con respecto a los papeles asignados al tempo y al tono, se debe a la perspectiva adoptada. Zilberberg parece haber adoptado el punto de vista del acontecimiento, mientras que yo adopté el punto de vista del sujeto, puesto que el acontecimiento en sí mismo no puede ser abordado sino a través del discurso, que esquematiza la experiencia del sujeto. Discurso que a su vez está dotado de una capacidad afectiva puesto que el sujeto ha dado forma a la experiencia afectiva que está comunicando.

Con el respaldo que me dan los datos obtenidos, puedo afirmar que el principal responsable del efecto-afecto lentitud es el tono. A lo largo de los análisis se vio que de los cuatro tipos de esquemas, el que se presentó con mayor frecuencia, casi de manera sistemática, fue el descendente. Esto se vio claramente en el análisis del plano del contenido a través del estudio de los modos de visión y de las formas del espacio y del tiempo. Pero también fue el tono el responsable del efecto de lentitud en el plano de la expresión, lo que se puso de manifiesto a través de los fenómenos del metro y el ritmo, así como de lo que denominé isotopías tonales. Estos fenómenos constituyen la urdimbre del estilo.

Respecto al metro se observó que los versos de arte menor se vinculaban al habla y al diálogo más que a la naturaleza de los asuntos tratados, ya sea alto o bajo. Aunque, también es cierto que el hecho de que los temas abordados por ambos autores giren en torno a lo cotidiano, contribuye a darle a su poesía un tono menor. Según el análisis, los versos de arte mayor responden al impulso narrativo. En Andruetto éstos tuvieron un porcentaje más alto. Por el contrario, en Morábito fueron los versos de arte menor. Sin embargo, se advirtió que probablemente se trataba de un artificio que respondía a la voluntad de imponerse una especie de disciplina, una *mesura* verbal.

Y esta cualidad, la *mesura*, constituye la esencia de la economía de su expresión, con lo cual se perfila un estilo que no dudaré en calificar de llano. Esta sobriedad estilística también distingue a la poesía de Andruetto. En ambos casos, el discurso se instala en un término medio: no

está desprovisto de la figura, es decir, de valor artístico, pero tampoco se trata de un espectáculo verbal.

Aunque el metro por sí mismo no figuró como un elemento relevante para crear el efecto de gravedad —el cual está ligado a la lentitud—, se advirtió que cuando había una intención narrativa había la tendencia a usar versos de arte mayor. Esto sugeriría que el modo discursivo podría ser una variable en la determinación del tempo. Para explicar con precisión esta idea, debo referir lo que el análisis rítmico mostró.

La identificación del ritmo fue complicada. No obstante, fue posible hallar ciertas tendencias. No hubo un ritmo marcadamente predominante. Si bien el que tuvo un porcentaje más o menos alto fue el binario de tipo trocaico (óo) —un ritmo que está en la base de los hábitos fonológicos del idioma español, pues finalmente la poesía está acotada por los límites de la lengua—, le hicieron contrapeso otros tipos de cláusulas rítmicas. El tipo de cláusula óo, caracterizada por Gili Gaya e Isabel Paraíso como *moderada* por su tono grave y tendiente a seguir el tempo andante, tuvo el 43 % en la obra de Morábito, y 44 % en la obra de Andruetto.

Pero lo más significativo fue la presencia de cláusulas con dos, tres y hasta cuatro sílabas inacentuadas. El conjunto de ellas —57 % en Morábito y 56 % en Andruetto— creó un efecto de desaceleración. Estos resultados indican que más que el metro, es el ritmo un factor relevante para el efecto de lentitud. Sin embargo, se encontró una correlación entre metro y ritmo. Los versos largos o de arte mayor se vinculan con el tempo lento, pues fue en estos donde aparecían con mayor frecuencia las cláusulas de más de tres sílabas.

Otro elemento importante fue el de las isotopías tonales, pues aparecieron como el lugar de la dehiscencia de los afectos. En el caso de Andruetto predomina la isotopía de la ausencia, lo devastado, lo oscuro, el dolor, lo infértil. Esto, en general, le da un tono grave a su poesía. De esta pesantez de lo grave surge el efecto de lentitud, por cuanto suscita estados del ánimo disfóricos.

Esta isotopía de la ausencia se pudo observar también en la configuración del campo de presencia. Tanto la presentificación de la presencia como la ausentificación de la presencia señalan los tipos de sujeto que se encuentran en la poesía de Andruetto: el sujeto reminiscente, que da lugar al sujeto nostálgico, y el sujeto de la espera que tiene la capacidad de ser paciente, pues padece sin rebelarse, se halla en la vía de la resignación.

Si bien hubo modulaciones de la afección que por momentos tocaban lo tónico, como la alegría, la mayoría tendió hacia la declinación. Así, en Andruetto la lentitud se desprende de los estados del ánimo disfóricos. Se trata de una *lentitud estésica*.

En Morábito tenemos un sujeto ecuánime, que aspira a la virtud o a las virtudes: la templanza y la prudencia principalmente. Ambas basadas en la impasibilidad que sólo el desapego proporciona. Estas actitudes de corte estoico se encaminan al autocontrol y a la racionalidad. Como se vio en los análisis anteriores, tiene mayor privilegio lo inteligible.

En la obra de Morábito, las modulaciones de la afección tuvieron un tono más estable. Las formas —como la prudencia, la paciencia y la impasibilidad— en que la lentitud se expresaba giraron en torno a la templanza, cuyo eje es la moderación del ánimo. De aquí proviene el efecto de lentitud. En este sentido, bien puede aseverarse que se trata de una *lentitud ética*.

El análisis del plano del contenido y del plano de la expresión llevado a cabo dio respuesta al interrogante de base: cómo se genera el efecto lentitud. Con ello se ha mostrado que la afectividad, si bien es de difícil aprehensión —de ahí quizá su virtud—, es susceptible de estudiarse puesto que emana de una organización formal que se ha podido rastrear desde las estructuras más profundas del discurso. La capacidad afectiva de los textos consiste en la producción de efectos de sentido en forma de afectos que conducen a estados del ánimo.

Los textos no sólo comunican un sentido proposicional sino maneras de sentir que devienen maneras de *hacer, ser y vincularse* con el mundo y con los otros. Y si lo comunicado es lo afectivo, ello quiere decir que la significación también es afectiva y no sólo conceptual.

Esta misma base afectiva moldea un estilo, una estética, y funda una ética. El análisis del corpus evidenció que las principales estrategias operadas desde la instancia de enunciación que dieron lugar al efecto lentitud fueron:

- a) El esquema descendente. Se dijo que éste consiste en un *decremento* de la intensidad, a favor de un aumento de la extensidad. El resultado de esta proporción es el *reposo cognitivo*.
- b) El esquema de amplificación. Éste supone un aumento tanto de la intensidad como de la extensidad, pero que, en el caso de los autores estudiados, el aumento nunca era enfático, pues no llegaba al estallido, sino que se mantenía en un *equilibrio*.

El esquema ascendente, sólo se presentó en Andruetto porque el tipo de visión era la mirada, cuya carga afectiva era intensa en perjuicio de la extensión, por lo que no consumaba la captación del objeto. Sin embargo, el sujeto emprendía alguna estrategia de compensación que lo conducía, finalmente, a atenuar esa carga afectiva, para hacer emerger un sujeto paciente, el cual para serlo requiere al menos un mínimo de lucidez.

En otras palabras, aun cuando la experiencia fuese dolorosa, el sujeto procuraba no llegar al estallido. En este sentido, echaba mano del esquema de atenuación para *disminuir* la intensidad de la afección. Así, se observa permanentemente una declinación en las modulaciones de la afección.

En general, fue evidente una declinación de la tonicidad, pero que nunca llegó a un punto cero, sino que era llevada a un punto medio. El decrecimiento de la tonicidad resulta de la atenuación que se detiene en un gradiente intermedio: la *moderación*. Zilberberg señala que la declinación de las coerciones esquemáticas puede abordarse desde dos puntos de vista: la

tonicidad decreciente o bien la atonía creciente. En mi análisis lo que observé fue el primer caso, el decrecimiento del tono. Para este caso, Zilberberg plantea los siguientes grados:<sup>66</sup>

+ tonicidad		- tonicidad	
Reducción	Moderación	Extenuación	

Puesto que el examen de los textos mostró siempre la búsqueda de la moderación, y la operación encargada de ello fue la atenuación, puede decirse que el esquema de atenuación fue el subyacente a todos los demás. No obstante, hay que señalar que el reposo al que aspira no es absoluto sino moderado, el suficiente para brindarle al sujeto una estabilidad para mantenerse en su calidad de sujeto y asegurarle un grado suficiente de lucidez.

Esta moderación de las afecciones, que se halla en la base del proceso de significación, se manifiesta en el nivel del discurso como un estilo, cuyos rasgos esenciales han emergido desde las estructuras profundas. Se dijo que la experiencia fundamental fue la migración, de la que deriva una estesis migrante. Ésta, a su vez, planteó modos de sentir. Estos modos de sentir siguieron la vía de la ascesis, no la del exceso. De esta ascesis proviene la sobriedad estilística de Fabio Morábito y de María Teresa Andruetto, y expresa el valor último al que aspiran: la medida.

Se puede concluir entonces que el estilo se funda en las modulaciones de la afectividad. Ello ofrece la oportunidad de proponer un tercer elemento a la clasificación de los estilos semióticos hecha por Zilberberg en *Ensayos sobre semiótica tensiva*, la cual se asienta en la distinción hecha antes por Wölfflin en su célebre obra *Renacimiento y Barroco*. Aunque estos dos términos, renacimiento y barroco, no son utilizados propiamente por Zilberberg, sino más bien reformulados a la luz de la semiótica tensiva, sigue manteniendo la misma oposición. Dicha

---

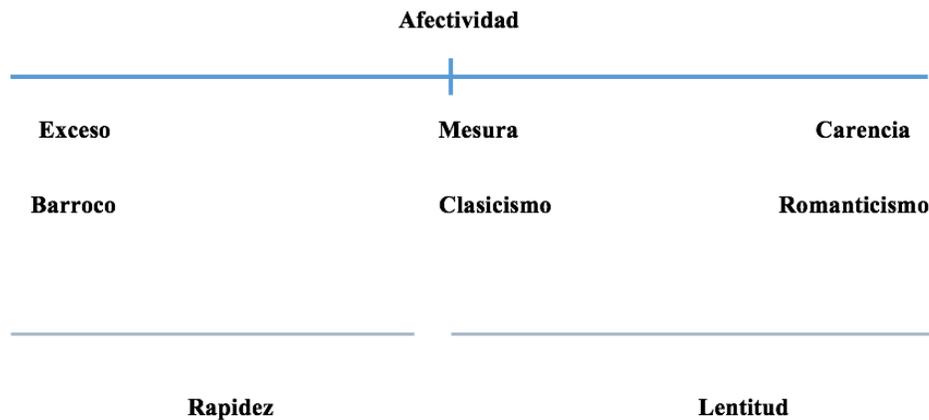
<sup>66</sup> Este cuadro lo he reformulado sólo en su presentación gráfica, el contenido es exactamente el mismo que aparece en el libro *Semiótica tensiva y formas de vida* (1999), de Zilberberg, ubicado en la página 33.

oposición la establece entre el devenir y el sobrevenir que corresponden al clasicismo y al barroco respectivamente.

En cuanto al plano de la expresión, el tempo propio del devenir (= clasicismo) es la desaceleración. En cambio, el tempo del sobrevenir (= barroco) es la aceleración. Respecto del plano del contenido, el tempo que se vincula con el devenir es la ecuanimidad y el tempo que le atribuye al sobrevenir es el “golpe”.

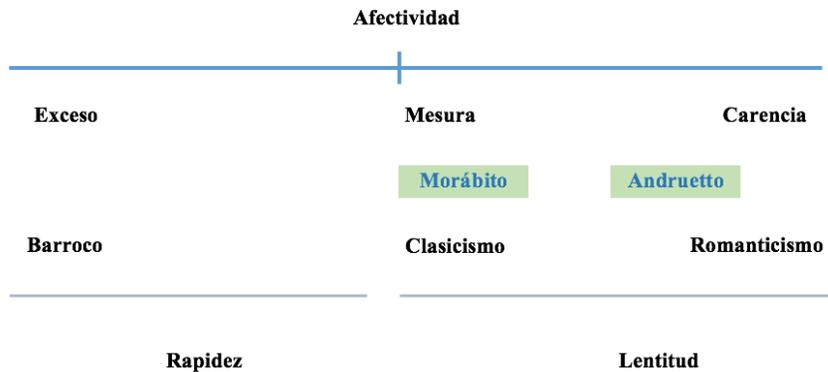
Mi propuesta aquí —inspirada en dos fuentes: *Ética a Nicómaco* de Aristóteles y “El hombre y el animal” de Raúl Dorra— es convertir la dicotomía en un eje, diría tensivo, con tres puntos nodales. En su artículo, Raúl Dorra reflexiona sobre la relación del sujeto con su cuerpo y halla tres posibilidades que vincula con tres estilos del arte: el barroco, el clasicismo y el romanticismo.

Esa clasificación es posible vincularla con la disertación que Aristóteles hace en torno a la virtud. La virtud se opone al vicio. La virtud equivale a la medida de los apetitos. Por su parte, el vicio puede darse por exceso o por defecto, o sea, por la carencia. Desde mi punto de vista, el exceso se relaciona con el barroco y el defecto con el romanticismo, mientras que el punto medio lo ligo con el clasicismo. En este orden de ideas, diría que el exceso se asocia con la rapidez (que Zilberberg vincula con el sobrevenir). La medida sería propia del clasicismo (que Zilberberg relaciona con el devenir). El defecto hallaría su correspondencia con la carencia. Esta propuesta quedaría organizada en el siguiente gráfico.



Si he extendido la línea de la lentitud de tal forma que abarca la medida, obedece al punto de vista adoptado. Aristóteles explica que entre los términos exceso, medida y carencia hay distintas oposiciones. En efecto, la oposición más radical se establece entre los extremos, es decir, entre el exceso y el defecto, por ello propuse incorporar al romanticismo como representante de la carencia. La medida se opone tanto al exceso como al defecto. Aristóteles señala que en algunas ocasiones alguno de los extremos se asemeja al medio. Por ejemplo, la temeridad (el exceso) está más cerca del valor (el medio) que de la cobardía (el defecto). La moderación (el medio) no tiene como opuesto la insensibilidad (el defecto) sino la intemperancia (el exceso), debido a que, como explica Aristóteles, somos más proclives al placer, de ahí que sea más fácil tender al desenfreno que a la austeridad. En este sentido, la medida resulta de un decremento de la intemperancia. Por ser una declinación la he ubicado en el dominio de la lentitud.

En este orden de ideas, podemos ubicar la obra de Morábito y de Andruetto en este eje tensivo de la siguiente manera:



De hecho, Wölfflin constantemente juzga al clasicismo como un estilo *sereno*. Lo sereno, vimos, es próximo a la lentitud. Opuesto al barroco, que busca los efectos de “sobresalto, éxtasis, embriaguez”, por lo que da la impresión de rapidez, una obra del Renacimiento es “más lenta y más suave” y por eso mismo más duradera” (Wölfflin 39). Tal descripción me ha convencido de considerar la medida en el dominio de la lentitud.

Por su parte Quintiliano, en su *Institución oratoria*, le otorga un lugar relevante a la cuestión de los afectos, porque de su manejo depende el efecto que tendrá el discurso en el juez. Por esa razón considera los afectos “el alma” del discurso. Distingue dos especies de afectos: el *pathos* y el *ethos*. Los primeros son “fuertes y vehementes”, los segundos “apacibles”. Por la pasión “el hombre se mueve arrebatadamente, por [el ethos] con mansedumbre” (296). Quintiliano aconseja al orador que atienda al ethos porque dota al estilo de naturalidad, le da un tono “suave y apacible”, pues rechaza “toda hinchazón y arrogancia”. Mediante este “estilo mediano” es más fácil ganar el favor del juez (Quintiliano 297).

La medida se expresó tanto en la voz como en la mirada. Especialmente los modos de visión han dado la clave para develar el perfil de esta ética por la que interrogué. He dicho ética en singular, porque al inicio de esta investigación supuse que eso encontraría. Pero los resultados

de mi estudio me llevan a corregirme. Aunque las modulaciones de la afección en la obra de Morábito y Andruetto son parecidos y, en general, producen casi el mismo efecto de sentido, dan lugar a distintas *éticas*. La disimilitud proviene de los valores puestos en perspectiva por los modos de visión.

En Andruetto el mirar, que tiende a lo sensible, instaura la cercanía con el otro, por lo cual la alteridad deviene mismidad. Diría que su ética se funda en la semejanza, de ahí ese recurso a los encajes discursivos. De este modo, el sujeto apuesta por una identidad filial. Esto está en consonancia con el espacio interior representado por ese lugar de arraigo que es la memoria, que se relacionó con la infancia y con la casa. Al ser la casa un prototipo del arraigo, puede decirse que el modo que se desprende es asimilable al sedentarismo. Mientras que en Morábito fue el ver el principal modo de visión, el cual instaura la distancia. Esta distancia hace emerger la diferencia. Su ética entonces descansa en la preservación de la alteridad. Se trata de una ética de la diferencia. No es la identidad lo que busca el sujeto sino ir más allá de ella, esto es, aspira a la anonimidad, que es una manera, paradójicamente, de vincularse con el otro en comunidad. De ahí su apología del lote baldío. En este sentido, el modo de vida hacia el que tiende es a un saber vivir en el desarraigo. Dicho con mayor precisión, el tipo de arraigo que propone es un arraigo dinámico, que consiste en un equilibrio entre el deseo de arraigo y el deseo de fuga.

Finalmente, es posible afirmar que la anatomía de la experiencia afectiva esquematizada en el discurso da lugar a una determinada manera de configurar el sentido, esto es, a un determinado estilo semiótico, desde el cual se alumbra y vislumbra la fisonomía de la dimensión ética de la significación, pues como diría Merleau-Ponty, el poeta no hace sino comunicar su encuentro con el mundo.

## Bibliografía

- Agustín, San. *Confesiones*. 13ª ed. México: Porrúa, 1999.
- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1986.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5ª ed. Madrid: Gredos, 1993.
- Andruetto, María Teresa. «El hermano Pavese.» (2008).
- . *El secreto de Rembrandt*. Córdoba: Llanto de mudo ediciones, 1998.
- . *Pavese/Kodak*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2008.
- . *Stefano*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 2014.
- Armani, Horacio. «Prólogo.» Pavese, Cesare. *Poemas inéditos*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1975. 7-11.
- Bachelard, Gaston. *Poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . *Poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970.
- Balbín, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1975.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. 7ª ed. Barcelona: Paidós, 1999.
- Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2013.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. Trad. Juan Almela. 24ª ed. Vol. I. México: Siglo XXI, 2007.
- . *Problemas de Lingüística General II*. Trad. Juan Almela. 17ª ed. México: Siglo XXI, 2004.
- . *Problèmes de linguistique générale*. Vol. I. Paris: Gallimard, 1966.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México: Porrúa, 2000.

- Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Trad. Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Labor, 1969.
- Bossi, Elena. *Leer poesía, leer la muerte*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Braun, Eliezer. *El saber y los sentidos*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro, 1995.
- Casasco, Guillermina. «Los alrededores, la mirada.» *Visio. La revue de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle* 7.3-4 (2002-2003): 131-140.
- Certeau, Michel De. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Ed. Luce Giard. Trad. Alejandro Pescador. Vol. I. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de estudios Superiores de Occidente, 1997.
- Coquet, Jean-Claude. «Del papel de las instancias.» *Tópicos del seminario* 11 (2004): 41-52.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª. ed. Madrid, 2003.
- Darrault-Harris, Ivan. «Sémiotique subjectale.» s.f.  
 <[https://www.google.com.mx/search?q=s%C3%A9miotique+subjectale+ivan+darrault&ie=utf-8&oe=utf-8&gws\\_rd=cr&ei=BG79Vp\\_8LsmdjwSDw7OoBQ](https://www.google.com.mx/search?q=s%C3%A9miotique+subjectale+ivan+darrault&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=BG79Vp_8LsmdjwSDw7OoBQ)>.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. *Obras completas*. México: Porrúa, 2010.
- Dorra, Raúl. *Aquí en este destierro*. Rosario, Argentina: Constancio C. Vigil, 1967.
- . «El hombre y el animal.» Dorra, Raúl. *con el afán de la página*. Córdoba: Alción, 2003. 151-176.
- . «Entre el sentir y el percibir.» Landowski, Eric, Raúl Dorra y Ana Claudia Oliveira. *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo-Puebla: Educ- BUAP, 1999.
- . *Fundamentos sensibles de la discursividad*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 1997.
- . *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- . *La casa y el caracol*. Puebla: Plaza y Valdés/ BUAP, 2005.
- . *La retórica como arte de la mirada*. Puebla: Plaza y Valdés/ BUAP, 2002.
- . *La retórica como arte de la mirada*. Puebla: Plaza y Valdés/ BUAP, 2002.

- . «Tiempo, ritmo, tempo.» *Elementos* 33 (1999): 3-8.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. 16ª edición. México: Siglo XXI, 1994.
- Epicteto. *Enquiridión*. Ed. José J. de Olañeta. Barcelona: El barquero, s.f.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. 3ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.
- Filinich, María Isabel. *Descripción*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- . *Enunciación*. 2ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 2012.
- Flores, Roberto. «El significado de las formas de presente y futuro.» *Tópicos del seminario*. *Revista de semiótica* 4 (2000): 11-28.
- Fontanille, Jacques. «La base perceptiva de la semiótica.» *Morphé* 9-10 (1993-1994): 5-35.
- . «La base perceptiva de la semiótica.» *Morphé* 9-10 (1993-1994): 9-35.
- . *Sémiotique du discours*. Limoges: Université de Limoges, 1998.
- . *Semiótica del discurso*. Trad. Oscar Quezada Macchiavello. Lima: Fondo de Cultura Económica/Universidad de Lima, 2001.
- . *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima, 2008.
- Fraisse, Paul. *Psicología del ritmo*. Trad. Dolores Blasco. Madrid: Ediciones Morata, 1976.
- Gervitz, Gloria. *Migraciones*. México: Edición de autor, 2000.
- Gili Gaya, Samuel. *Elementos de fonética general*. 5ª ed. Madrid: Gredos, 1988.
- . *Estudios sobre el ritmo*. Isabel Paraíso. Madrid: Istmo, 1993.
- González Ochoa, César. *Apuntes acerca de la representación*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2001.
- . «La mirada y el nacimiento de la filosofía.» *Tópicos del seminario* 2 (1999): 65-81.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin*. México: UNAM, 2008.
- Graue Wiechers, Enrique, Rafael Álvarez Cordero y Melchor Sánchez Mendiola. «El Síndrome de “Burnout”: La despersonalización, el agotamiento emocional y la insatisfacción en el trabajo como problemas en el ejercicio de la medicina y el desarrollo profesional.» *Seminario El Ejercicio Actual de la Medicina*. México: UNAM, s.f. s/p.

- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Trad. Esther Gómez Parro. 2ª ed. Madrid: Alianza, 2001.
- Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982.
- Greimas, A. J. y J. Fontanille. *Semiótica de las pasiones*. Trad. Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores. México: Siglo XXI/BUAP, 1994.
- Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica/Colegio de México, 1985.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1974.
- Jitrik, Noé. «Negatividad y significación.» *Tópicos del seminario. Revista de semiótica* 18 (2007): 191-199.
- Jullien, François. *Conferencia sobre la eficacia*. Trad. Hilda García. Buenos Aires: Katz, 2006.
- . *Las transformaciones silenciosas*. Trad. José Miguel Marcén. Barcelona: Bellaterra, 2009.
- Kundera, Milan. *La lentitud*. México: Tusquets, 2009.
- Leclerc, Georges-Louis. *Discurso sobre el estilo*. México: UNAM, 2004.
- Maia, Circe. *La pesadora de perlas. Obra poética. Conversaciones con María Teresa Andruetto*. Córdoba: Viento de fondo, 2013.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. 2ª ed. Barcelona: Castalia, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Madrid: Altaya, 1999.
- . *Lo visible y lo invisible*. Trad. José Escudé. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- Mier Garza, Raymundo. *Inflexiones de la experiencia estética*. Puebla: BUAP/SES, 2010.
- Minkowski, Eugène. *El tiempo vivido. Estudios fenomenológicos y psicológicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Molinié, Georges. *La stylistique*. 2ª ed. Paris: PUF, 2014.
- Moncada, Francisco García. *Teoría de la música*. México: Ediciones Framong, 1995.
- Morábito, Fabio. *Caja de herramientas*. Valencia: Pre-textos, 2009.
- . *El idioma materno*. México: Sexto piso, 2014.

—. *La enfermedad y el viaje*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1984.

—. *La lenta furia*. México: Vuelta, 1989.

—. *La ola que regresa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

—. *La ola que regresa. Poesía reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

—. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets, 2004.

Moreno de Alba, José . «Minucias del lenguaje.» s.f. *Fondo de Cultura Económica*. 18 de octubre de 2015.

<<http://www.fondodeculturaeconomica.com/obras/suma/r3/buscar.asp?idVocabulum=411&starts=V&word=ver+%2F+mirar>>.

Muñiz-Huberman, Angelina. *El canto del peregrino. Hacia un poética del exilio*. México: UNAM, 1999.

Navarro Tomás, Tomás. *Manual de entonación española*. Madrid: Guadarrama, 1974.

—. *Métrica española*. Barcelona: Guadarrama, 1974.

Ouellet, Pierre. «El arte de la lentitud. Precipitado de la historia.» *Tópicos del seminario. Revista de semiótica* (2011): 25-57.

—. *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*. Montréal: Éditions Trait d'union, 2003.

—. *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Limoges: PULIM, 2000.

—. *Semiótica y estética: la mirada del otro*. Puebla: Programa de Semiótica y Estudios de la Significación/ BUAP, 2004.

Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano*. Ed. Ana Clavel. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Parret, Herman. *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires: Edicial, 1995.

Pavese, Cesare. *Diálogos con Leucó*. Trad. Esther Benítez. Barcelona: Tusquets, 2001.

—. «El oficio de poeta.» Dorra, Raúl. *El poeta y su trabajo*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1980. 103-113.

Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

- Pessoa, Fernando. *Antología poética*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de autores portugueses, s.f.
- Platón. *Diálogos*. México: Porrúa, 1998.
- Poe, Edgar Allan. *La filosofía de la composición*. 2ª ed. México: Fontamara, 2011.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. 6ª ed. Barcelona: Ariel, 1991.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Institución oratoria*. Trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. México: CONACULTA, 1999.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Trad. Agustín Neira. 3a. Vol. I. México: Siglo XXI, 2000.
- Rilke, Rainer María. *Cartas a un joven poeta*. Libros en red, 2010.
- Rist, J. M. *La filosofía estoica*. España: Ariel, 2017.
- Ruiz Moreno, Luisa y María Luisa Solís Zepeda. «Presentación.» Ruiz Moreno, Luisa, y otros. *Encajes discursivos*. Puebla: Seminario de Estudios de la Significación/BUAP Ediciones de Educación y Cultura, 2008.
- Sansot, Pierre. *Del buen uso de la lentitud*. Trad. Mercedes Corral y Jean-Michel Píkias. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Saraceni, Gina. «El ruido menor. Poesía y sonoridad en la obra de Fabio Morábito.» *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* 1 (2015).
- Sennet, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Trad. César Vidal. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Simmel, Georg. *El rostro y el retrato*. Trad. Mahias Andlau. Madrid: Casimiro, 2011.
- Spitzer, Leo. *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Suetonio. *Vida de los Césares*. Trad. José David Castro de Castro. Madrid: Alianza, 2010.
- Tanizaki. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2012.
- Thoreau, Henry David. *Pasear*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor, 1999.
- Todorov, Tzvetan. *El hombre desplazado*. Trad. Juana Salabert. México: Taurus, 2008.
- . *La vida en común*. Trad. Héctor Subirats. México: Taurus, 2008.
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Trad. Carmen Santos. 2ª ed. Madrid: Visor, 1990.

- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Trad. Equipo editorial Alberto Corazón. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 1991.
- Xirau, Ramón. *El tiempo vivido*. 2ª ed. México: Siglo XXI, 1993.
- Yllera, Alicia. *Estética, poética y semiótica literaria*. 3ª ed. Madrid: Alianza, 1986.
- Zilberberg, Claude. «Breviario de gramática tensiva.» *Escritos 27* (2003): 7-43.
- . *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . *La estructura tensiva*. Ed. Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, 2015.
- . *Semiótica tensiva*. Trad. Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, 2006.
- . *Semiótica tensiva y formas de vida*. Trad. Roberto Flores. Puebla: BUAP /Seminario de Estudios de la Significación, 1999.