



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Aspectualidad en el discurso

Autor:

Colella, Elida Marta

Tutor:

Flores Ortiz, Roberto

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

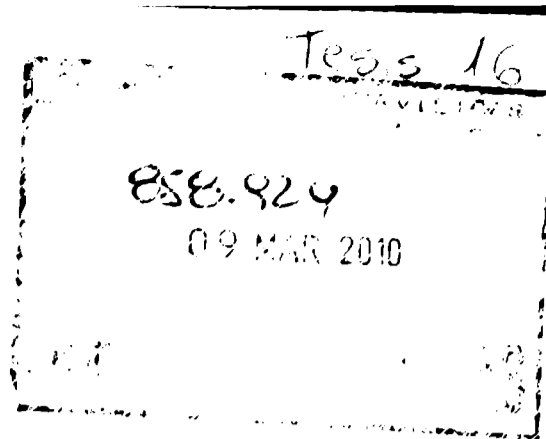
Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis  
16.6.22



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**ASPECTUALIDAD EN EL DISCURSO**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE**  
**MAGISTER EN ANÁLISIS DEL DISCURSO**

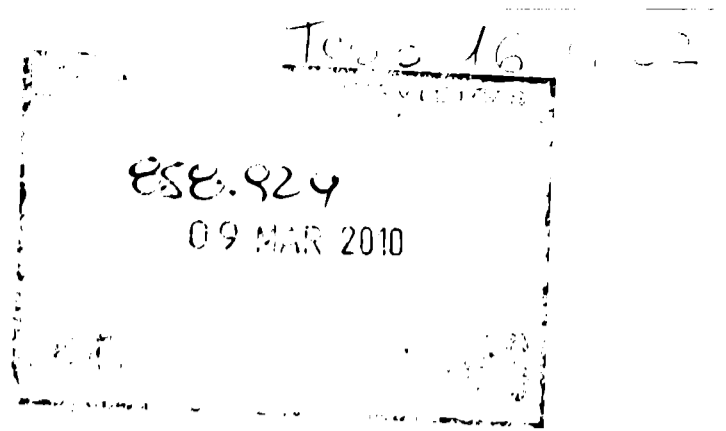
Presentada por

**Elida Marta Colella**

**Director de Tesis: Dr. Roberto Flores Ortiz**  
**Co-director de Tesis: Dr. José Amícola**

Buenos Aires, Marzo de 2010

Tesis  
16.6.22



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**ASPECTUALIDAD EN EL DISCURSO**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE**

**MAGISTER EN ANÁLISIS DEL DISCURSO**

Presentada por

**Elida Marta Colella**

**Director de Tesis: Dr. Roberto Flores Ortiz**  
**Co-director de Tesis: Dr. José Amícola**

Buenos Aires, Marzo de 2010

**Director de Tesis: Dr. Roberto Flores Ortiz**  
**Co-director de Tesis: Dr. José Amícola**



# Índice

<b>Prólogo</b>	3
<b>Capítulo 1. Aspecto y aspectualización</b>	
1.1. Introducción	6
1.2. Cuestiones metodológicas	10
1.2.1. Clausura metodológica	10
1.2.2. Segmentación y clausura descriptiva	12
1.2.3. La secuencialidad y progresión narrativas	15
1.3. Conclusión	24
<b>Capítulo 2. Enunciación y Tiempo</b>	
2.1. Introducción	26
2.2. Aspecto y tiempo verbal	28
2.3. Aspecto léxico o aspecto inherente	35
2.3.1. Zeno Vendler	36
2.3.2. Anthony Kenny	38
2.3.3. En torno al verbo y sus argumentos	39
2.3.4. Interacción del aspecto inherente con el aspecto flexivo	43
2.4. La categoría del aspecto en el discurso	45
2.5. Conclusión	52
<b>Capítulo 3. Causalidad y Aspecto</b>	

3.1. Introducción	53
3.2. Tipología verbal y causalidad	54
3.3. La causalidad como dinámica de fuerzas	58
3.4. La causalidad, la progresión narrativa y la aspectualidad	62
3.4.1. La presuposición narrativa	62
3.4.2. Algunas consideraciones sobre la <i>Aktionsart</i>	65
3.4.3. El programa narrativo	66
3.4.4. Otras alternativas	79
3.5. Conclusión	81
<b>Capítulo 4. Aspectualización espacial y actorial</b>	
4.1. Introducción	82
4.2. Aspectualización del espacio	85
4.2.1. El espacio como proyección de una conciencia	87
4.2.2. El desempeño actorial	92
4.3. Conclusión	97
<b>Capítulo 5. Conclusiones generales</b>	98
<b>Apéndice</b>	
“El muerto”, Jorge Luis Borges	101
“A la deriva”, Horacio Quiroga.	105
“Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, Gabriel García Márquez	108
<i>El Año del Desierto</i> , Pedro Mairal (Fragmentos)	114
<b>Referencias bibliográficas</b>	117

## **Prólogo**

La categoría del aspecto y las distintas operaciones que permiten la manifestación de la aspectualidad en el discurso son las bases de este trabajo de investigación. La elección de este tema se debió a un interés en indagar en los procedimientos de los que se vale el enunciador al momento de la puesta en discurso para expresar, junto con la noción de *tiempo stricto sensu* –es decir, la ubicación del evento como anterior, concomitante o posterior al acto de enunciación que le da origen–, aquellos matices de sentido, también relacionados con el tiempo, que visualizan al evento como *proceso*.

La categoría del aspecto –“aparentemente una de las menos manejables de las categorías verbales” (Bybee et al.,1994: 2)<sup>1</sup>, tradicionalmente asociada en la gramática con las variaciones que sufre el verbo en su morfología y generalmente analizada junto con el modo, el tiempo, la persona y la voz– adquiere nuevo sentido a la luz de los estudios semióticos actuales, cuyo objeto de análisis es el discurso.

El enfoque sobre la aspectualidad en el discurso ya no restringe su atención sólo al verbo como expresión del tiempo, según sea *observado* en su devenir o en un momento dado (durativo / puntual), en el inicio de la acción, en su punto medio o en su finalización (incoativo / mediano /

---

<sup>1</sup> Bybee J., Perkins R. and Pagliuca W. (1994), *The Evolution of Grammar. Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*. (Mi traducción)

terminativo), o en su carácter de terminado o aún por terminar (perfectivo / imperfectivo), sino que expande su campo de análisis hacia otros elementos presentes en el discurso, tales como el espacio y el desempeño de los actores. Podemos entonces hablar de aspectualización *temporal*, aspectualización *espacial* y aspectualización *actorial*.

Nótese que nos hemos referido, en el párrafo anterior, “al tiempo según sea observado”. Esto supone la instalación de un *observador* al momento de la discursivización, quien tendrá a su cargo tanto la percepción del tiempo, como así también la del espacio y la del desempeño actorial, además de su plasmación en el discurso. El observador, entonces, como simulacro discursivo instaurado por la instancia de enunciación, proyecta puntos de vista en el enunciado, al observar y presentar el hacer ya sea en su desarrollo, enfocándolo en alguno de los momentos del devenir o al presentarlo como realizado o no realizado. Esto significa que, además del sujeto del hacer presente en el enunciado, habrá otro actante, el observador, que opera como sujeto cognoscitivo.

El marco teórico utilizado para la observación y análisis de los hechos de lengua aquí presentados es la teoría semiótica de la Escuela de París, de inspiración greimasiana, que “se inscribe en una tradición europea lingüístico-humanista” (Latella, 1985:55)<sup>2</sup> y cuyos supuestos básicos se apoyan en la percepción y en “la experiencia sensible como primera articulación de la significación” (Filinich, 2000:151)<sup>3</sup>.

La organización de esta tesis es la siguiente: El primer capítulo se concentrará en los criterios que se siguieron para la constitución del corpus y en esas dos importantes operaciones semióticas que son la clausura y segmentación de los textos elegidos; el segundo capítulo

---

<sup>2</sup> Latella, Graciela (1985), *Metodología y Teoría Semiótica*.

<sup>3</sup> Filinich, Ma. Isabel (2000), “Aspectualidad y Modalidades”, *Tópicos del Seminario 3*.



atenderá al aspecto en su relación con el tiempo; el tercer capítulo se considerará el aspecto en su relación con la expresión de la causalidad en el discurso; el cuarto capítulo estará destinado al desarrollo de la actualización en el plano espacial y actorial y el quinto ofrecerá las conclusiones derivadas del estudio realizado.

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a mi director de tesis, el Dr. Roberto Flores Ortiz, por su guía clara y precisa y por sus comentarios y sugerencias en todo momento del proceso de elaboración de la tesis, como así también a mi co-director de tesis, el Dr. José Amícola, por su lectura atenta de la misma y sus observaciones. También agradezco a las Dras. Elvira Narvaja de Arnoux y Angelita Martínez, por sus palabras de aliento, y a todos los profesores que tanto contribuyeron con sus clases en los seminarios a los que asistí a abrirme la mente hacia un campo tan apasionante como es el Análisis del Discurso.

E.M.C.

# 1

## ***Aspecto y aspectualización***

### **1.1. Introducción**

La categoría del *aspecto* tiene larga historia en los estudios gramaticales y lingüísticos. Analizada por los estoicos en relación al verbo griego, fue posteriormente olvidada y redescubierta en el siglo XIX por gramáticos que observaron su funcionamiento en las lenguas eslavas. Desde ese momento, y con diferentes ritmos, fue siendo introducido su análisis en las gramáticas griegas, latinas, germánicas, etc. En su uso corriente, el término *aspecto* se reserva para referirse a la categoría morfosemántica utilizada en la descripción del verbo y el sintagma verbal, que da cuenta de los matices de sentido relacionados con la expresión de la acción como proceso.

Sin embargo, el tratamiento del aspecto es mucho más complejo que esto y comprende distintos tipos de fenómenos, además del aspecto gramatical o flexivo.

El término *aspectualidad* es entendido como una de las dimensiones del discurso que abarca un conjunto de operaciones semántico-sintácticas y operaciones aspectuales propiamente dichas que, junto con la *temporalidad*, dan cuenta de la percepción de los sucesos y eventos como susceptibles de ser *deformados* por una mirada –la del *observador*, en sus distintas variables– siempre bajo el control de la instancia de enunciación que les dio origen.

Desde el punto de vista lingüístico, los modos como se manifiesta el aspecto son variados. Además del aspecto *flexivo* o *gramatical*, debemos considerar el aspecto *léxico* o *inherente* (*Aktionsart*); el aspecto *de fase*, expresado por verbos de fase tales como *comenzar* o *terminar*, el aspecto *composicional*, expresado por el verbo y sus argumentos; el aspecto *frasal*, que se manifiesta por el uso del verbo unido a una partícula adverbial, en lenguas satelitales, como el inglés; y, por último, el aspecto *cuantificacional*, expresado por el verbo más una frase adverbial.

La aspectualización en el discurso es analizable como “una sobredeterminación de la temporalidad”<sup>4</sup> pues, al introducir semas aspectuales en la expresión del tiempo, con su articulación en pasado, presente y futuro, de carácter topológico, instaura la percepción del mismo como un proceso divisible en fases o caracterizable en cuanto a su duración (Greimas & Courtés, 1991: 28).

Esto implica un doble desembrague al momento de la discursivización: por un lado, se instala en el discurso un *sujeto de hacer* y, por otro, un *actante observador* que “juega el papel de una escala de medida antropomorfa”<sup>5</sup>, que permite el paso desde las estructuras narrativas profundas, de naturaleza lógica, a estructuras figurativas de

---

<sup>4</sup> Greimas A.J. y Courtés J, (1982), *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*.

<sup>5</sup> Greimas A. J. y Courtés J (1991), *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje II*.

superficie, que se insertan en un tiempo y espacio y que manifiestan una determinada “cualidad” en la realización:

...la inscripción en un tiempo a escala humana permite la discursivización en términos de duración (con los límites que son lo incoativo y lo terminativo) cuantitativa (en horas, días, meses, años) o cualitativamente (...). La aspectualización espacial remite, igualmente, a las capacidades de desplazamiento y a la posibilidad de ver que tiene un observador antropomorfo: se puede, de este modo, discursivizar el espacio en términos de distancia entre dos lugares o de acceso a la mirada; la “cualidad” de la realización depende de la aspectualización actorial... (op.cit. Greimas & Courtés, 1991: 27)

De lo dicho anteriormente se desprende, entonces, que la presencia del observador –como simulacro discursivo en el seno del enunciado– no sólo se concentra sobre la *temporalidad*, expandiendo o segmentando el desarrollo de la acción y estableciendo la relación entre lo continuo y lo discontinuo, sino que también afecta a otros niveles del discurso, como son el *espacio* –donde se instaura la distancia– y el *desempeño actorial*– donde se observa la cualidad del mismo.

Este simulacro discursivo instala el punto de vista (o los puntos de vista) que circula al interior del enunciado. Dicho punto de vista es producto de una operación de *desembrague actancial* al momento de la enunciación. El sujeto de la enunciación delega el saber en un actante (locutor, focalizador, narrador) responsable de la puesta en circulación del saber. Se instala, entonces, un sujeto cognitivo independiente del enunciador implícito “que va a manipular, por intermedio del enunciado mismo, la competencia de observación del enunciatario” (Fontanille, 1989: 17)<sup>6</sup>. El actante observador puede tomar distintas formas en el enunciado, dependiendo del tipo de desembrague que se produzca y el nivel en que este desembrague se inscriba. Así podrá pasar de ser un simple

---

<sup>6</sup> Fontanille, Jacques (1989), *Les Espaces Subjectifs*, Introduction a la sémiotique de l'observateur.

*Focalizador* –con un desembrague actancial mínimo, sólo responsable de las selecciones, focalizaciones u ocultaciones espacio-temporales en el enunciado– hasta ser un *Asistente Participante* –con desembrague actancial, espacio-temporal, actorial y temático completo, que participa en los eventos del enunciado.

Las consecuencias epistemológicas de estos conceptos son importantes, ya que nos alejan de la concepción de la comunicación como transmisión de saber desde un destinador a un destinatario, a través de un canal y por medio de un código en un contexto determinado –que siguiendo a Fontanille (op.cit.: 14), podría ser graficado de la siguiente manera-:

Enunciador -----> Enunciado -----> Enunciatario

y nos ubican en una concepción de la dimensión cognitiva de la comunicación como operaciones en “el recorrido generativo de la significación y de la semiosis (que) son asumidas tanto por el enunciatario como por el enunciador”, por lo cual tanto la lectura como la escritura de la significación de un texto es una construcción y los sujetos de la enunciación no se encuentran hacia un lado y hacia el otro del enunciado, sino en “el mismo lugar” con respecto a él. La representación gráfica sería, entonces, la siguiente:

(Enunciador) -----> ENUNCIACIÓN <----- (Enunciatario)  
                                  |      |  
                                  ENUNCIADO

Si bien tanto el enunciador como el enunciatario son actantes que están en una posición simétrica en relación a la Enunciación-Enunciado, no se encuentran en la misma situación con respecto al saber como objeto

de valor: El enunciador será responsable de la *construcción / manipulación* del saber y el enunciatario del *reconocimiento / reconstrucción* del mismo (op. cit. Fontanille: 15).

En este capítulo nos concentraremos en la definición del corpus elegido sobre el que se va a operar, dando cuenta de los métodos y criterios aplicados para su selección.

## **1.2. Cuestiones metodológicas**

### **1.2.1. Clausura metodológica**

Una de las primeras dificultades que debí enfrentar al momento de iniciar mi trabajo de análisis fue la definición de un corpus representativo sobre el que tendría que operar. La selección del objeto de estudio supone un recorte, la imposición de límites y el reconocimiento de las fronteras entre los textos. Supone decidir, en primera instancia, el tipo de discurso que se analizará (político, científico, literario, etc.) y, en segundo término, las partes del mismo que se tomarán, es decir, cómo se lo fragmentará y qué fragmentos se seleccionarán. Esto impone operaciones de *segmentación* y *clausura* de los discursos, a partir de marcas que indican divisiones tanto internas como externas en los mismos. Esta operación ya es en sí parte del recorrido analítico.

En una primera aproximación, el texto se nos presenta sólo como posibilidad, como una unidad de sentido abierta al análisis y a la indagación:

Visto desde una perspectiva fenomenológica todo relato es, en primera instancia, una multiplicidad, potencialmente infinita, de sucesos puestos en situación sin más ordenamiento que el de las posibles trayectorias de sus aconteceres. (M. Ariza, 2003: 176)<sup>7</sup>

Se hace necesario, entonces, proponerse pasos sucesivos provisionales, con un creciente grado de complejidad, para acceder al significado profundo que subyace a la linealidad del texto.

La primera fase de este proceso consiste en la selección y constitución del corpus. Si consideramos al discurso como “sinónimo de proceso semiótico” –como la suma de todos los textos de un universo discursivo o de una cultura– y, por lo tanto, “como la realización sintagmática de un universo semántico”, llegaremos a la conclusión de que el texto es una unidad de menor extensión que expresa dicho universo semántico o, dicho de otra manera, es una instanciación del discurso considerado como una abstracción (Flores Ortiz, 1991: 108)<sup>8</sup>. La selección de determinados textos, en consecuencia, teniendo en cuenta las regularidades en ese campo o universo semántico, es el presupuesto para la constitución del corpus. Las operaciones de *extracción* y *clausura* son operaciones importantes desde el punto de vista semiótico, puesto que permiten una selección dentro del conjunto en el cual el texto se inscribe y dan la posibilidad de acceder a toda su complejidad a través del análisis de su coherencia interna. Esto permitirá reconocer que el texto constituye un “todo” en sí mismo, a la vez que se relaciona con su contexto.

Una vez elegidos los textos, procedimos a su análisis interno. A partir de la concepción de los mismos como un proceso dinámico con un

---

<sup>7</sup> Ariza, Miguel (2003), “Hacia una formalización de la presuposición narrativa y su relación con la progresión ordinal y cardinal en el discurso histórico”

<sup>8</sup> Flores Ortiz, Roberto (1991), “Segmentación y clausura del discurso”.

encadenamiento de sucesos que se relacionan entre sí de principio a fin, nos concentramos en el análisis de las secuencias en que es posible dividir el texto para facilitar su análisis (ver § 1.2.2. abajo) y, posteriormente, tomamos algunas de esas secuencias, las cuales conformarán el corpus que se observará en esta tesis.

Los textos seleccionados para este trabajo se insertan dentro del discurso literario, género cuento y novela, todos ellos en lengua española. Se trata de “El Muerto”, de Jorge Luis Borges; “A la deriva”, de Horacio Quiroga; y “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, de Gabriel García Márquez. En cuanto a la novela, se tomaron fragmentos de *El Año del Desierto*, de Pedro Mairal.

### **1.2.2. Segmentación y clausura descriptiva**

A partir de una primera clausura metodológica<sup>9</sup> por la cual se definieron los textos que serán analizados a lo largo de este trabajo, procedimos a una segmentación inicial del texto en secuencias, atendiendo a marcas, en la organización sintagmática del mismo.

Algirdas J. Greimas propone diferentes procedimientos de segmentación, teniendo en cuenta las disjunciones en la superficie del texto, las cuales pueden categorizarse como:

---

<sup>9</sup> Flores Ortiz, Roberto en “Segmentación y clausura del discurso” (1991) dice: “...la primera operación del análisis es la construcción de la unidad discursiva como hipótesis y no el reconocimiento de hechos como evidencias existentes por sí mismas: esto constituye lo que aquí se llama la *clausura metodológica* del discurso. Se trata de una clausura hipotética y por ello provisional que el análisis mismo tendrá que confirmar o modificar.”



- a. disjunciones narrativas, atendiendo a criterios temporales, espaciales y actoriales;
- b. disjunciones lingüísticas: que se dan por el uso de disjuntores lógicos como las conjunciones, por disjunciones tópicas producidas por cambios de tema y por recurrencias ya sea de frases o de lexemas; o
- c. criterios gráficos, como la división en párrafos y capítulos.

Aún cuando Greimas considera a las disjunciones narrativas como las más significativas para la segmentación de los relatos, no descarta el uso de los otros procedimientos, como lo demuestra en su cuidadoso análisis del cuento “Dos amigos” de Guy de Maupassant<sup>10</sup>. A manera de ilustración de este procedimiento de segmentación, véase el texto “El Muerto” de J. L. Borges en el Apéndice, pág 101.

En el caso de *El Año del Desierto*, que es una novela de significativa extensión, el procedimiento contempla, en primer lugar, la división del texto total en episodios y, luego, la determinación de secuencias dentro del mismo. Un episodio es un fragmento dentro de la totalidad del texto que constituye un relato en sí mismo y que se integra como parte del relato global (Everaert-Desmedt, 2007: 22)<sup>11</sup>. Los episodios ponen en evidencia la estructura general del relato, es decir, este tipo de segmentación se da a nivel de la macro-estructura.

En esta novela en particular, cada episodio coincide con la división en capítulos hecha por el autor. Cada uno de los diez capítulos que componen el relato marca una disjunción temporal y espacial con respecto al anterior y en cada uno de ellos se da una transformación principal, que constituye

---

<sup>10</sup> Greimas A. J. (1976), *La semiótica del texto: Ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*.

<sup>11</sup> Everaert-Desmedt, N. (2007), *Sémiotique du récit*.

el punto de partida para la transformación que se desarrollará en el capítulo siguiente. A su vez, cada capítulo incluye sub-episodios que aportan a la transformación principal en el mismo.

Ahora bien, para analizar las acciones de los personajes, no es suficiente realizar sólo una división en episodios. Se hace necesario recurrir a una segmentación que exprese un mayor grado de delicadeza y, en consecuencia, los episodios son segmentados en unidades más manejables, siguiendo los criterios arriba mencionados. Es decir, se realiza una segmentación inicial en secuencias tomando las marcas que se manifiestan a nivel de la superficie del texto y luego se realiza una segmentación posterior que opera sobre niveles más profundos. De esta manera, se accede a unidades narrativas, que pueden “dar cuenta de la totalidad del texto como una articulación narrativa” (op. cit. Flores Ortiz, R. 1991)

Es a partir de esta segmentación que hemos definido el corpus, el cual se compone de fragmentos de los textos mencionados, que serán analizados en los capítulos siguientes. El criterio por el cual se seleccionaron esos fragmentos obedeció a la consideración de que los mismos expresaran el accionar de los protagonistas y que dicha acción se enmarcara en un tiempo y espacio unitarios, respondiendo a los criterios aristotélicos de delimitación de la unidad dramática. Por lo tanto, no fueron considerados aquellos segmentos en los relatos que son manifestaciones de la enunciación enunciada, es decir, en los que interviene el enunciador, de manera más o menos explícita. En el próximo punto, analizaremos cómo se relacionan entre sí los sucesos en el relato y cómo se encadenan para expresar la progresión del mismo de inicio a fin, ya que el análisis aspectual se asienta sobre este principio básico.

### **1.2.3. La secuencialidad y progresión narrativas**

La lectura de los sucesos que componen el relato desde el principio hasta el fin permite una apreciación del mismo en su desarrollo a medida que los mismos se van desplegando o develando. Como primera aproximación al texto, este tipo de lectura nos introduce en un “entramado heterogéneo”, en una “multiplicidad, lugar potencial de todo acontecer”. Para desentrañar la configuración de tal entramado se requiere la intervención del analista (Ariza, 2003: 176), que es la que inicia el proceso de demarcación de las partes que componen el texto e inaugura el recorrido analítico.

La integración de los sucesos en el relato supone una secuencialidad o encadenamiento de las acciones o sucesos, por la cual una acción o suceso antecede o es causa de otra acción o suceso que le sigue; éste, a su vez, antecede o es causa de otro, y así sucesivamente. Como vemos, se trata de una relación antecedente-consecuente, que tiene un sentido lógico. Pero para llegar al significado profundo del texto, este enfoque no resulta suficiente.

El tema ya fue planteado por A. J. Greimas (1982), quien propone la conveniencia de una lectura de los relatos a partir del consecuente –es decir, del final al inicio–, de manera de lograr detectar los vínculos de dependencia que encadenan a los sucesos entre sí. También Gerard Genette (1968) considera que la situación final es la que condiciona toda la cadena de acciones anteriores, por la cual, toda unidad del relato se encuentra en correlación con otra unidad anterior (citado en Everaert-Desmedt.2007: 17). Este método de lectura permite ganar en profundidad, pues, de esta manera, se observará la correspondencia o relación que

existe entre dos o más sucesos y el ordenamiento lógico de las acciones. Estamos haciendo referencia al concepto de *presuposición narrativa*.

Se entiende por *presuposición narrativa* la relación entre dos sucesos, atendiendo al encadenamiento causal y lógico, por el cual “un suceso consecuente requiere necesariamente de la presencia discursiva de otro suceso que sea su antecedente” (Flores Ortiz, en prensa: 28)<sup>12</sup>. Esto quiere decir que dos sucesos A y B, unidos por *presuposición*, suponen a uno de ellos como *antecedente necesario* y al otro como *consecuente posible*. R. Flores Ortiz (op.cit. en prensa: 32), reformulando una serie de preguntas propuestas por D. Heise para comprobar la existencia o no de *presuposición*, sugiere dos para definir la relación entre sucesos. La primera de ellas es: Dado el consecuente, ¿el antecedente tuvo que haberse producido? La segunda pregunta es: Si el antecedente no se hubiera producido, ¿el consecuente podría haberse producido? Si la respuesta es afirmativa para la primera pregunta y negativa para la segunda, entonces hay *presuposición*.

Cuando los sucesos en un relato están articulados de esta manera, entonces nos encontramos con un tipo de relato que expresa una *secuencialidad ordinal o cerrada*, con un límite impuesto a su extensión por la capacidad de articulación entre ellos; cuando los sucesos son relativamente autónomos y sólo hay un mínimo de relación, se trata de un caso de *secuencialidad cardinal o abierta*, de extensión potencialmente ilimitada. En este último caso, se trata de “una *secuencialidad aditiva* entre acontecimientos autónomos, es decir, de una forma de *narratividad*, la *sucesividad*, en que cada proceso sigue a otro y en cierta manera se ‘*substituye*’ a él; en ella, los procesos son independientes unos de otros y corresponde al observador la tarea de agruparlos *cardinalmente* (vs.

---

<sup>12</sup> Flores Ortiz, Roberto (en prensa), “Fundamentos Semióticos de la Historiografía.”

agrupación ordinal entre sucesos no-autónomos) en una totalidad narrativa por composición como si fueran bloques...” (Flores Ortiz, 1998)<sup>13</sup>. En cada relato será posible encontrar ambos tipos de secuencialidad, con mayor o menor predominio de alguna de ellas. Para realizar el análisis de la presuposición narrativa, es conveniente segmentar el texto en secuencias, como se indica arriba (§ 1.2.2.). Asimismo, es imprescindible hacer un inventario de los sucesos entre los que se hacen las dos preguntas para identificar el suceso antecedente necesario de otro suceso dentro de ese texto.

En resumen, además de la relación que se da entre sucesos por su ubicación en el tiempo, que expresa la progresión de los mismos en el relato de principio a fin, atendemos a su relación lógica en términos de antecendencia-consecuencia. De hecho, la relación lógica subyacente entre sucesos es la base para el análisis de las relaciones temporales y causales.

La secuencialidad se reconoce al seguir el encadenamiento presuposicional, pero al pasar a una lectura de principio a fin, de antecedente a consecuente, se crea el efecto de una progresión narrativa. Es posible examinar el contenido semántico de los sucesos así vinculados de manera que sea posible examinar el modo en que se establece el tránsito de un suceso a otro. Son dos las relaciones susceptibles de ser reconocidas alrededor de la progresión narrativa: por una parte la relación causal que es posible reconocer entre dos sucesos heterogéneos y, por otra, la vinculación de dos sucesos en apariencia heterogéneos (condición para su inscripción en el árbol presuposicional), pero semánticamente homogéneos, como fases de un suceso más amplio (macrosuceso), lo que corresponde a un vínculo aspectual entre sucesos. (Flores Ortiz, en prensa: 43-44)

Asumiendo, entonces, que la división del texto en secuencias permite un análisis más profundo de la totalidad, dado que cada una de ellas es representativa del todo, como parte de una cadena, analizaremos ahora, en

---

<sup>13</sup> Flores Ortiz, Roberto (1998), “La categoría del aspecto en la progresión narrativa”

términos de presuposición narrativa, la última secuencia del cuento “El Muerto”, de Jorge Luis Borges, que es el que tomaremos en consideración, más adelante, en el capítulo 3, referido a Causalidad y Aspecto. Reproducimos a continuación dicha secuencia.

La última escena de la historia corresponde a la agitación de la última noche de 1894. Esa noche, los hombres del *Suspiro* comen cordero recién carneado y beben un alcohol pendenciero. Alguien infinitamente rasguea una trabajosa milonga. En la cabecera de la mesa, Otálora, borracho, erige exultación sobre exultación, júbilo sobre júbilo; esa torre de vértigo es un símbolo de su irresistible destino. Bandeira, taciturno entre los que gritan, deja que fluya clamorosa la noche. Cuando las doce campanadas resuenan, se levanta como quien recuerda una obligación. Se levanta y golpea con suavidad a la puerta de la mujer. Esta le abre enseguida, como si esperara el llamado. Sale a medio vestir y descalza. Con una voz que se afemina y se arrastra, el jefe le ordena:

-Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a vista de todos.

Agrega una circunstancia brutal. La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora. Arrasada en lágrimas, le besa la cara y el pecho. Ulpiano Suárez ha empuñado el revólver. Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto.

Suárez, casi con desdén, hace fuego.

En esta secuencia se desarrollan dos Recorridos Narrativos (RN), el de Benjamín Otálora (que se confunde, en parte, con el de “los hombres”, en general) y el de Azevedo Bandeira. Ambos confluyen en un determinado momento del relato. Veamos cómo interactúan.

El orden de aparición de las acciones en el texto no tiene que coincidir, necesariamente, con el orden en que se organizan las mismas teniendo en cuenta la cadena (o árbol) de presuposiciones. El ordenamiento por presuposición tiene una direccionalidad de carácter lógico y, en este sentido, el encadenamiento es unilateral.

En el RN de Benjamín Otálora, que comparte la mesa con los otros hombres, se observan las siguientes acciones:

1. / comer / (cordero recién carneado)
2. / beber / (un alcohol pendenciero)
3. / erigir / (exultación sobre exultación)
4. / ser besado / (en la cara y el pecho)
5. / comprender /

Ninguna de estas acciones está relacionada a la que le antecede o sucede por presuposición. /Beber/ no es condición necesaria para requerir la presencia de /comer/, ni tampoco /comer/ es condición necesaria para /beber/. Lo mismo puede decirse de las otras dos acciones. La ocurrencia de la acción que se da en primera instancia no es condición necesaria para la ocurrencia de la acción que le sigue, ni tampoco la ocurrencia de esta última es condición suficiente para que se haya dado la primera. Se podrían haber agregado otras acciones para reflejar el clima de celebración que se expresa en el relato.

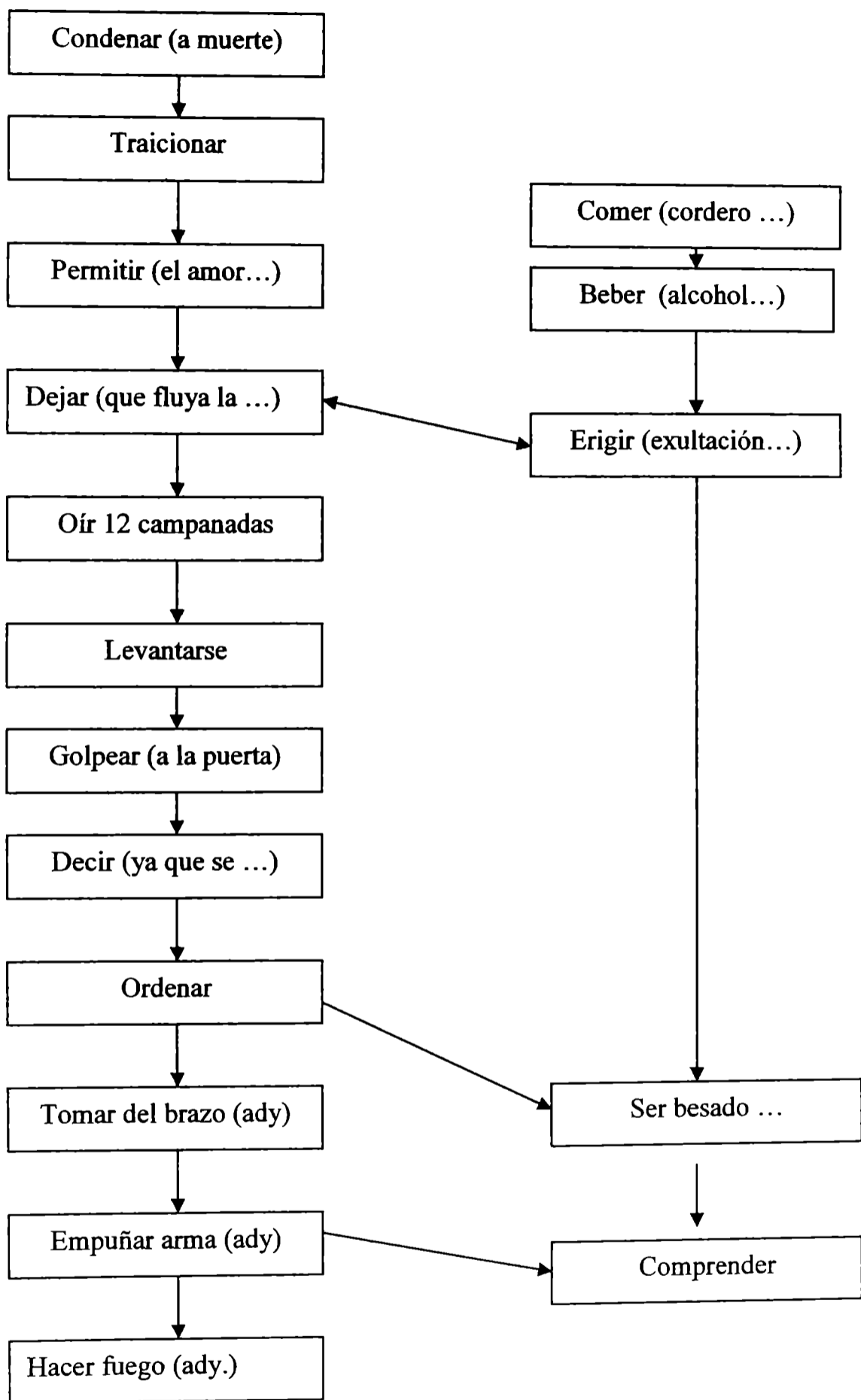
No sucede lo mismo con el accionar de Azevedo Bandeira, que permanece en actitud de aislamiento aunque esté físicamente presente. Es evidente que aún cuando no participe activamente en las celebraciones de Año Nuevo, él mantiene un control sobre la situación y sobre una cantidad de actores. Recordemos que si leemos el relato a partir del final, podremos reconstruir la progresión del mismo al enlazar una acción consecuente posible con una acción antecedente necesaria. El cuento culmina con la acción de Ulpiano Suárez, “el capanga o guardaespaldas” de Bandeira, que hace fuego y mata a Otálora. Ulpiano Suárez no ha sido instaurado en ninguna parte del cuento como un actor independiente. Ulpiano Suárez es

Azevedo Bandeira, es su adyuvante, es quien ejecuta la orden dada por Bandeira. Haciendo una retro lectura, vemos que Suárez mata a Otálora, porque la decisión ya había sido tomada y esa decisión es de Bandeira, quien en todo momento es el jefe, el que “ordena”, tanto a la mujer como a Suárez. El orden de las presuposiciones, entonces, es el siguiente:

1. /traicionar/
2. /condenar/ (a muerte)
3. /permitir/(el amor, el mando, el triunfo)
4. /dejar/ (que fluya la noche)
5. /(Oír)/ (doce campanadas)
6. /levantarse/
7. /golpear/ (a la puerta)
8. /decir / (“ya que se quieren tanto...”)
9. /ordenar/
10. /tomar / (del brazo) y /echar/ (sobre Otálora) (a través de adyuvantes)
11. /hacer fuego/ (a través de su adyuvante)

La reconstrucción del árbol de presuposiciones que encadenan estos sucesos es la siguiente:





/Haber condenado a muerte/, /haber traicionado/ y /haber permitido el amor, el mando, el triunfo/ se ubican en primer lugar en el árbol de presuposiciones, aún cuando en el texto aparezcan más adelante. Su conjugación en Pretérito Perfecto Compuesto está de acuerdo con la decisión del narrador de utilizar el Presente histórico –cuya función consiste en trasladar el origen a un momento anterior al del discurso y no en acercar la situación pasada al presente<sup>14</sup>- como tiempo verbal en su relato, ya que estas acciones son anteriores a las que se refieren al momento específico en que se desarrollan los sucesos narrados. /Haber traicionado/ merece una consideración especial por la carga valorativa que lleva. Se debe relacionar esa acción con el hacer cognitivo de Otálora, que se manifiesta por medio del verbo /comprender/, que marca el reconocimiento de lo que sucede: Otálora comprende que lo han traicionado. De hecho, el acto de /comprender/ es la culminación del relato, que incluye y subsume el accionar de todos los actores del mismo. /Traicionar/ expresa el punto de vista de Otálora, y no el de Bandeira. Es a partir de una decisión inicial de Bandeira de frenar el avance del “forastero agauchado” que le disputa el liderazgo, y a quien condena a muerte –y que Otálora interpreta como una traición– que se encadena el resto de las acciones del jefe.

No obstante, hay que considerar también lo que Otálora ha venido haciendo para usurpar el terreno del jefe, lo cual también representaría, desde el punto de vista de Bandeira, una traición hacia él. De ahí, entonces, la condena a muerte que Bandeira dispone para Otálora y su decisión de permitirle el amor, el mando y el triunfo. Tomar el lugar de

---

<sup>14</sup> Rojo Guillermo (1988), “Temporalidad y aspecto en el verbo español”

Bandeira en el enfrentamiento con la gente ríograndense, montar el colorado del jefe y dormir “con la mujer de pelo reluciente” pasan a constituirse en licencias otorgadas por el jefe a quien ya no cuenta entre sus seguidores. La condena a muerte se da muy temprano en el relato. Esto nos permite hacer una relectura del accionar de Otálora, el cual pasa a ser, en última instancia, intrascendente. De la manera como está planteado el relato, se advierte que el observador ha asumido el punto de vista de Otálora, pero la reconstrucción de la secuencialidad por vía de las cadenas de presuposiciones permite percibir la polémica subyacente y la búsqueda de compensación por parte de Bandeira.

Un primer punto de confluencia en el texto –que se desprende del análisis del árbol de presuposiciones– se da en el momento en que Bandeira /deja que fluya clamorosa la noche/ y Otálora /erige exultación sobre exultación/. Esta confluencia produce una estructura en Y, que conjuga el *laisser-faire* de Bandeira con la participación de Otálora en el clamor de la noche.

Las acciones que siguen: /levantarse/(luego de oír las doce campanadas), /golpear/(a la puerta), /ordenar/, /tomar/ del brazo y /echar/ (a la mujer) sobre Otálora, /hacer fuego/ se derivan de las decisiones anteriores. Bandeira está sentado, taciturno, a la mesa, dejando fluir la noche. Ya tiene elaborado su plan. Cuando suenan las doce campanadas, que marcan el paso hacia el nuevo año –conjugando, de esta manera, la isotopía del paso del tiempo con la isotopía auditiva de la fiesta –, se levanta y ejecuta su plan. /Levantarse/ tiene como condición necesaria, en este caso, haber estado sentado, que si bien no está expresado, se sobreentiende; /golpear la puerta/ requiere levantarse y desplazarse hacia ese lugar; lo mismo sucede con /ordenar/. Ésta última acción está dirigida a la mujer y no a U. Suárez, que es quien abre fuego

contra Otálora. No hace falta la repetición, el accionar de Suárez queda presupuesto a partir de los atributos del jefe. En el caso de la orden a la mujer, Bandeira ordena y expresa la razón por la cual lo hace: “Ya que se quieren tanto”. Esta expresión permite recuperar el “quererse”, que une esta secuencia a secuencias anteriores en el relato.

Ambos haces de acciones confluyen, nuevamente, en un punto: el momento en que Ulpiano Suárez apunta hacia Otálora. Allí Otálora “comprende” cómo se ha dado el encadenamiento de los sucesos. Es éste otro caso de estructura de confluencia en Y (Flores Ortiz, en prensa: 32)<sup>15</sup>.

### 1.3. Conclusión

En este capítulo, partimos de la definición de las dimensiones que contempla el concepto de *aspectualización* (aspectualización temporal, espacial y actorial) y que constituirán los lineamientos que seguiremos y que profundizaremos en esta tesis. Pasamos, luego, a definir el *corpus* sobre el que operaremos, el cual ha sido extraído de textos narrativos de los géneros cuento y novela. Procedimos después a validar dicha selección explicando los métodos que se siguieron para segmentar los relatos en episodios y secuencias y explicamos que se tomaron solo aquellos segmentos en los que se da unidad de acción, tiempo y espacio, y en los que se expresa el hacer pragmático de los protagonistas.

---

<sup>15</sup> Roberto Flores Ortiz, en “Fundamentos Semióticos de la Historiografía”, considera que la construcción de los árboles de presuposiciones en el relato puede adoptar tres tipos de estructura típicas, de acuerdo al número de antecedentes y consecuentes relacionados en un momento dado del relato: a) *estructura en I*, cuando las presuposiciones se organizan de manera lineal, un antecedente con su consecuente, y éste a su vez con otro consecuente. b) *Estructura en Y* cuando, como en el caso arriba analizado, se produce una confluencia de dos haces de acciones unidas por presuposición, y c) *estructura en Y invertida o estructura de bifurcación*, cuando un suceso es el antecedente de dos o más consecuentes distintos.

En el próximo capítulo, nos concentraremos en el aspecto en relación con la temporalidad, es decir, en la expresión del tiempo como proceso, con una determinada duración o enfocado en una determinada fase de su devenir.

# 2

## ***Enunciación y tiempo***

### **2.1. Introducción**

La *temporalización* –proceso que, junto con la *actorialización* y la *espacialización*, permite el pasaje desde las estructuras semio-narrativas a las discursivas a partir de la instancia de la enunciación– supone procedimientos tales como la *programación* y *localización temporales* y la *aspectualización*.

El primero de estos procedimientos –la *programación temporal*– consiste en la conversión del eje de las presuposiciones (de carácter lógico - § 1.2.3.) en “eje de las consecuciones (orden temporal y pseudo-causal de los acontecimientos)” (Greimas & Courtés, 1982: 405).

La *localización temporal*, por su parte, permite establecer, a través de los mecanismos de *desembrague*, la separación entre el tiempo del **ahora**, o tiempo enunciativo, y el tiempo del **entonces**, o tiempo enuncivo, y aplicar a ambos la categoría (op.cit. Greimas & Courtés: 249):

concomitancia / no-concomitancia

|                      |  
anterioridad      posterioridad

Por lo tanto, a partir de este doble desembague, que se da a nivel del ahora de la enunciación y del entonces del enunciado, y al establecer la concomitancia o no concomitancia y, en este último caso, la anterioridad o posterioridad a un tiempo cero, se construye una compleja red temporal. En el caso del relato, la localización temporal cero se ubica en el “programa narrativo de base, es decir, en la prueba decisiva”. (op. cit. : 249).

El tercero de los componentes de base de la temporalización, la *aspectualización*, instala la mirada de un “actante observador” en el discurso, el cual transforma “las funciones narrativas (de tipo lógico) en procesos (op. cit.: 405). La aspectualidad involucra la fase del suceso (incoativo, mediano, terminativo); el tipo de suceso (estados, actividades, etc.), que ponen en juego rasgos como duración / no duración, abierto / cerrado, transformación / no transformación; y el modo de ocurrencia (iterativo / intensivo, etc.)

La representación del tiempo así entendida nos sugiere que no tiene que haber, necesariamente, una coincidencia entre las medidas temporales objetivas (pasado, presente y futuro) y su plasmación en discurso: “... un largo período de tiempo puede ser narrado en un párrafo, como así también la narración de los sucesos de un día ocupar la extensión de una novela” (Filinich, 1998: 51).

Diversos son los procedimientos de los que se vale la lengua para elaborar la temporalidad en el interior del texto y ellos son contemplados

desde ámbitos y disciplinas tan dispares como la filosofía, la lógica, la crítica literaria y la lingüística, entre otros.

En este capítulo abordaremos el análisis de la aspectualización en el relato, como categoría íntimamente ligada al tiempo verbal en la expresión de la temporalidad. Consideraremos, en primer término, la relación entre aspecto gramatical y tiempo verbal; indagaremos luego en la capacidad que tienen los verbos a nivel lexemático de manifestar valores aspectuales, ya sea en sí mismos o en su combinación sintagmática con la frase nominal y, por último, estableceremos una relación entre este último enfoque y el encadenamiento sintagmático de los sucesos a nivel del enunciado. Como conclusión, analizaremos, desde esta perspectiva, segmentos de uno de los textos que son objeto de estudio en el presente trabajo.

## **2.2. Aspecto y tiempo verbal**

El *tiempo verbal* y el *aspecto* son dos categorías que se encuentran en mutua dependencia en la expresión de la temporalidad y, por ello, se requiere un tratamiento conjunto de las mismas, particularmente en lenguas que –como el español– expresan variaciones aspectuales en la morfología del verbo.

Ahora bien, si la categoría del *tiempo verbal* ha ido sufriendo modificaciones en su tratamiento y ha sido enfocada de manera diferente por distintos autores, las discrepancias en torno a la categoría del *aspecto*



son aún mayores entre los lingüistas<sup>16</sup>, con grandes diferencias en su definición (Rojo G., 1988).

Se utiliza la categoría de *tiempo verbal* para determinar la ubicación de la acción<sup>17</sup> descrita en una oración con respecto a un punto temporal que le servirá de anclaje –como el tiempo de la enunciación enunciada, que se produce a partir del desembrague con respecto al tiempo cero del **ahora**– o con respecto a un suceso descrito en otra oración o cláusula dentro de la misma cadena discursiva, a partir del tiempo cero del **entonces**. En otras palabras, se pueden dar expresiones temporales complejas que son el resultado de encadenamientos con otros ejes temporales que guardan una relación primaria con el acto de enunciación y que, de esta manera, se orientan indirectamente con respecto al punto de origen (op. cit. Rojo, 1988). En este sentido, el tiempo verbal es deíctico.

La categoría del *aspecto* define las propiedades temporales de las acciones descritas y se refiere a la manera como es presentada la acción, cómo dicha acción se despliega en el tiempo, ya sea como terminada o en proceso, es decir, como perfectiva o imperfectiva; si se la focaliza en el inicio, en el proceso o en su culminación (fase); si es puntual, iterativa, frecuentativa, etc. En una palabra, el aspecto aporta la perspectiva desde la que se presenta la acción y, en este sentido, no es deíctico. Esto no significa que consideremos que el aspecto es objetivo, sino que se inscribe en una manera de enfocar la acción del verbo y supone la presencia de un “observador”, que adopta una determinada perspectiva. Greimas y

---

<sup>16</sup> Rojo, Guillermo (1988), en “Temporalidad y aspecto en el verbo español”, dice que la categoría del *aspecto* fue reintroducida en los estudios gramaticales de las lenguas románicas y germánicas, a partir de su redescubrimiento en las lenguas eslavas. Con respecto al español, la Real Academia Española no la menciona en su Gramática del año 1913. Aparece, sí, por primera vez en la Gramática de 1931, en la que se considera a todos los tiempos compuestos como expresando la acción como terminada y a los tiempos simples, incluido el Pretérito Indefinido, como expresando la acción como no terminada. En la página 266 de ese trabajo, se reproduce el cuadro que aparece en la GRAE, 1931.

<sup>17</sup> Por el momento, utilizaré el término *acción* para referirme, en general, a verbos de *estado*, de *acción*, etc. Ver § 2.3 para una categorización más detallada.

Courtés, (op. cit. 1982: 405), en la entrada correspondiente a *temporalización*, dicen que en el análisis del tiempo

... se distinguirá, primero, la **programación temporal**, cuya principal característica es la conversión del eje de las presuposiciones (orden lógico del encadenamiento de los programas narrativos). Por otro lado, la **localización temporal** (o temporalización en el sentido estricto) utiliza los procedimientos de desembrague y embrague temporales, segmenta y organiza las sucesiones temporales: así establece el marco en que se inscriben las estructuras narrativas. Finalmente, la **aspectualización**<sup>18</sup> transforma las funciones narrativas (de tipo lógico) en procesos, evaluado por la mirada de un actante observador instalado en el discurso-enunciado.

La expresión del aspecto a nivel de la morfología del verbo se da, en español, en el modo indicativo, en los dos pretéritos simples y los dos pretéritos compuestos. En su carácter de pretéritos, los cuatro tiempos verbales localizan la acción en el pasado, en un punto distante del presente, pero, mientras el pretérito perfecto simple enfoca a la acción como puntual y cerrada, el pretérito imperfecto la expresa como abierta y extendida en el tiempo, sin tener en cuenta su culminación<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Marcados en negrita en el original.

<sup>19</sup> Rojo (op. cit.) considera que estos dos tiempos verbales no presentan diferencias aspectuales sino temporales. Lo explica diciendo que, mientras el Pretérito Perfecto Simple (*llegué*) es un tiempo primario, que indica una relación de *anterioridad* con respecto al tiempo O de origen, el Pretérito Imperfecto (*llegaba*) no está relacionado directamente con el origen, sino con un tiempo anterior al origen con el cual expresa *simultaneidad*. Establece, por lo tanto, una relación compleja con respecto al origen. Desde mi punto de vista, dicha categorización no incide negativamente en el valor aspectual que el Pretérito Imperfecto tiene, ya que, de la misma manera que el Presente, simultáneo con respecto al punto O de origen, expresa la temporalidad como abierta, el Pretérito Imperfecto, simultáneo con respecto a un punto anterior al tiempo de origen, también expresa la temporalidad como abierta y durativa. También siguiendo los conceptos de Rojo, diremos que el Pretérito Imperfecto es "la forma mediante la cual establecemos el trasfondo de la narración, el tiempo inactual y, a través del concepto de dislocación, sus valores modales de no realidad." El Pretérito Imperfecto es usado en situaciones que indican: a) propósito: *Ayer viajaba a Mar del Plata*, que no indica con certeza si la acción se ha cumplido o no; b) cortesía: *Deseaba ver el sweater que está en vidriera*; c) actividad lúdica: *¿Querés que vos eras Batman y yo Robin?*; d) en lugar del condicional en cláusulas condicionales: *Si hubiese sabido que venías, te iba a buscar a la estación* o en lugar del condicional cuando éste indica una acción futura en el pasado: *Quedamos en que me venía a buscar*; e) narrativo: *La semana pasada llegaba la Fragata Libertad al Puerto de Buenos Aires* (normalmente utilizado en titulares en los diarios, para dar mayor relieve al hecho relatado)

## Ejemplos<sup>20</sup>:

1. Una tarde *estaba* en mi cuarto oyendo la lluvia. *Empezaba* a anochecer. (Pretérito imperfecto – imperfectivo)
2. Me *quedé* oyendo el viento que parecía romperse contra los balcones y las medianeras. (Pretérito perfecto simple – perfectivo)

Los tiempos compuestos –Pretérito Anterior y Pretérito Pluscuamperfecto–, indican anterioridad con respecto a otra acción, pero mientras que el primero ubica a la acción en un momento inmediatamente anterior en relación con otro suceso en el pasado, el segundo no expresa esa relación de inmediatez. Sin embargo, el Pretérito Anterior ha caído en desuso y ha quedado restringido a la lengua literaria escrita. En su lugar, en situaciones similares, se utiliza el Pretérito Pluscuamperfecto o el Pretérito Perfecto Simple. En resumen, por ser Pretéritos, ambos se refieren a la acción como ubicada en el pasado y por ser perfectos, ambos dan la idea de anterioridad con respecto a otra acción en el pasado. Ninguno de los dos es independiente de esa acción en el pasado. En referencia a la dimensión aspectual, uno enfoca a la acción como inmediatamente anterior y puntual, mientras que el otro la presenta como expandida en el tiempo, sin enfocar su culminación. Bybee et al. (1994: 54)<sup>21</sup> confirman estos conceptos al decir que los tiempos “Perfectos” o “Anteriores” señalan que la situación ocurre con anterioridad a un tiempo dado y que la misma es relevante con respecto a ese tiempo. Son los “Perfectivos” los que presentan la situación como cerrada y, por lo tanto, son adecuados para las secuencias narrativas de eventos discretos.

---

<sup>20</sup> Los ejemplos han sido tomados de *El Año del Desierto*, de Pedro Mairal.

<sup>21</sup> Bybee, J., Perkins R. & Pagliuca, W. (1994), *The Evolution of Grammar, Tense, Aspect and Modality in the Languages of the World*.

En el artículo anteriormente mencionado, Guillermo Rojo (1988) argumenta que, en el caso de las formas compuestas, asistimos a un proceso histórico que indica que “surgen como formas perfectivas y a ese valor se asocia inmediatamente el de anterioridad. La evolución posterior del sistema hizo pasar a primer plano el valor que inicialmente era sólo una consecuencia y, en contrapartida, el antiguo valor primario (el aspecto perfectivo) pasó a ser secundario.”

Bybee et al. (op.cit. 1994) también analizan la evolución histórica de lo que ellos denominan “grams” (grammatical morphemes), concentrándose en aquéllos que están asociados a la expresión del tiempo, el aspecto y el modo en el verbo. Estos morfemas gramaticales se pueden manifestar como afijos, como auxiliares, por cambios en la raíz verbal, por reduplicación, o por construcciones complejas (como “be going to” en inglés, que originalmente mantuvo el concepto de trayectoria como parte de su significado, imponiendo, de esta manera, restricciones en su uso). Argumentan que los morfemas gramaticales se desarrollan gradualmente a partir de morfemas léxicos o combinaciones de morfemas léxicos con morfemas gramaticales, cuando tales morfemas léxicos pierden su riqueza semántica original por un proceso de generalización. En este proceso de generalización, se da una reducción y erosión semántica que va acompañada, en muchos casos, por una reducción fonológica. Así, por ejemplo, “come” (venir) y “go” (ir), entre los verbos de movimiento, “do” (hacer) como verbo transitivo dinámico, y “have” (tener / haber) y “be” (ser / estar) como verbos de estado, son los más proclives a sufrir este proceso de gramaticalización (p. 9). Todos ellos son verbos que hacen referencia a “nociones básicas e irreductibles –ya sea en lo que concierne a la existencia o al movimiento en el espacio, o a estados, perspectivas y eventos psicológicos y sociales– que sirven de base al significado gramatical en las lenguas humanas” (p. 10, mi traducción).

La trayectoria que siguen estos verbos en su evolución, de acuerdo con estos autores, es la siguiente: *Completivos* y *resultativos* evolucionan hacia *anterior* y éste pasa ser *perfectivo* y *pasado*. Los *completivos* provienen de verbos dinámicos y los *resultativos* de verbos de estado (p.51)<sup>22</sup>.

Volvamos, entonces, a la comparación entre los distintos tiempos verbales en el español. La diferencia entre Pretérito Perfecto Simple y el Pretérito Perfecto Compuesto<sup>23</sup> puede obedecer a lo que Lyons<sup>24</sup> considera como diferentes niveles de completitud. De acuerdo con su concepción, la línea que separa el tiempo verbal del aspecto no es siempre clara, dado que la anterioridad (completitud a nivel temporal) generalmente va de la mano de la perfectividad (completitud a nivel aspectual) (p.689). Puede ser ésta la razón por la cual la Real Academia Española cambió la nomenclatura del primero de los tiempos mencionados, de Pretérito Indefinido a Pretérito Perfecto Simple, sin que la nueva nomenclatura indique con suficiente claridad la diferencia entre los dos tiempos y su relación con el Pretérito Anterior. En cuanto a su valor semántico, el Pretérito Perfecto Simple expresa la acción como perfectiva, es decir, como cerrada en el pasado. El Pretérito Perfecto Compuesto, por su parte, en su condición de Perfecto, da la idea de anterioridad con respecto a un tiempo presente. Si bien la acción se localiza en el pasado, carece de la noción de “cerrado” que caracteriza al otro. Su auxiliar (haber) en presente indica la diferencia de foco entre un tiempo y otro. La perspectiva desde la cual se

---

<sup>22</sup> Los autores definen cada uno de estos términos de la siguiente manera (pp.54-55): *Completivos*: hacer algo minuciosamente hasta su completitud. *Resultativos*: señalan que el estado existe o es el resultado de una acción pasada. *Anteriores*: (con frecuencia llamados “perfectos”) difieren de los completivos en el sentido de que son relacionales. Un anterior señala que la situación ocurre con anterioridad al tiempo de referencia y que es relevante a la situación en el tiempo de referencia. *Perfectivos*: Señalan que la situación es percibida con límites temporales. *Pasados*: Indican que una situación ocurrió antes del momento de la enunciación.

<sup>23</sup> La distribución en el uso de estos dos tiempos verbales en el habla del Río de la Plata no es pertinente para el alcance que este estudio se propone. A manera de síntesis, diremos que el Pretérito Perfecto Compuesto ha sido reemplazado por el Pretérito Indefinido, particularmente en el español hablado.

<sup>24</sup> Lyons J. (1977), *Semantics* (Vol. 2) Cambridge University Press, Cambridge.

enfoca la acción es por su incidencia en el presente y, por esa razón, admite expresiones temporales tales como “hoy”, “esta mañana”, “ya”.

Ejemplos:

Ha llamado varias veces *esta mañana*.

Ya hemos analizado los detalles del problema.

De ahí que, en algunos casos, y dependiendo del significado interno del verbo o de la combinación del verbo con sus argumentos (§ 2.3. y § 2.4.), pueda expresar la acción como terminada (*He recitado un poema*) y en otros, como terminada o no (*He corrido toda la mañana*).

Ejemplos<sup>25</sup>:

1. La Mesa de Enlace *lanz*ó ayer un nuevo paro de siete días de duración.
2. “El paro lo *ha provocado* el Gobierno. (La coparticipación de 30% de las retenciones a la soja) es un agravio al productor argentino y lo *ha hecho reaccionar*”, explicó Hugo Luis Biolcati.

Tabla 1. Valores temporales y aspectuales de los tiempos verbales

	Perfecto (Categoría temporal)	Perfectivo (Categoría aspectual)
Pretérito Perfecto Simp.	-	+
Pretérito Perfecto Comp.	+	-
Pretérito Anterior	+	+

<sup>25</sup> Ejemplos tomados del matutino *Clarín*, del 21/03/09, página 3.

Pretérito Pluscuamp.	+	-
----------------------	---	---

Nos concentraremos ahora en la consideración de la incidencia del aspecto en la conformación semántica del verbo a nivel lexemático y la relación del mismo con las frases nominales que operan como argumentos del verbo.

### 2.3. Aspecto léxico o aspecto inherente

El verbo en su capacidad de predicar puede tener propiedades semánticas que le son inherentes y que tienen influencia sobre su uso. Como manifestamos en el punto anterior, el hecho de que el verbo se pueda utilizar en diferentes tiempos (en el sentido de la palabra “tense”, en inglés) indica su relación con el concepto de tiempo (“time”). Pero no es ésta la única forma en que el verbo puede expresar la temporalidad. Un verbo puede sugerir la noción de tiempo de manera sutil a través de sus contenidos semánticos internos, incluidos en su núcleo sémico (Greimas & Courtés, 1991: 28). Dichas propiedades semánticas permiten clasificarlos de acuerdo al tipo de proceso que expresan.

Se conoce con el nombre de *Aktionsart* (Modo de acción) a la categoría de tipo léxico –a diferencia de su manifestación morfológica o flexiva (Ver § 2.2. arriba)– por la cual “se pueden clasificar los verbos a partir de oposiciones semánticas ‘objetivas’ como (...) *estado / proceso*;

*puntual / durativo; o télico / atélico.*” (Albertuz F., 1995)<sup>26</sup>. El término *Aktionsart* fue utilizado por W. Streitberg en 1891, con la intención de introducir un vocablo técnico para referirse al aspecto, al analizar los valores semánticos de los verbos en alemán. También se lo llama *aspecto inherente* (Comrie, 1976) o *carácter aspectual* (Lyons, 1977).

### 2.3.1. Zeno Vendler

Z. Vendler (1957)<sup>27</sup>, al clasificar los verbos en la lengua inglesa, sugiere la siguiente clasificación, teniendo en cuenta la dinamicidad o no del proceso y si está orientado, o no, hacia un fin:

- Verbos que refieren a *actividades*: expresan la acción de modo dinámico y atélico<sup>28</sup>. Ej: caminar, correr, dibujar, empujar un carro, etc.
- Verbos que refieren a *ejecuciones o realizaciones (accomplishments)*: expresan duración temporal y son télicos. Debe alcanzarse un punto para considerar a la acción como realizada. Ej: convencer, correr un kilómetro, dibujar un círculo.
- Verbos que denotan *estado*: son verbos cuya significación es estática y atélica. No indican procesos que se desarrollan en el tiempo. Ej: gustar, ser, existir, amar, etc.
- Verbos que expresan *logros o eventos puntuales (achievements)*<sup>29</sup>: expresan la acción de modo instantáneo, es decir, que sucede en un

---

<sup>26</sup> Albertuz, Francisco (1995), “En torno a la fundamentación lingüística de la *Aktionsart*”, *Verba* 22, pp. 285-337

<sup>27</sup> Vendler, Zeno (1957), *Linguistics in Philosophy*.

<sup>28</sup> Los términos *télico* y *atélico* derivan del Griego telos : fin último. Télico: que tiende hacia un fin, según definición en Merriam Webster Dictionary (mi traducción)



momento definido, puntual. Son télicos. Ej: nacer, alcanzar la cima, detectar algo, etc.

De acuerdo con los conceptos de Vendler, éstos son los esquemas temporales que gobiernan el comportamiento de la mayoría de los verbos, aunque haya algunos que, por sus características semánticas, traspasen las fronteras de las diferentes categorías y cuya inclusión en una u otra sea de difícil resolución, como es el caso del verbo *ver*. Sin embargo, desde la perspectiva semiótica, es posible proponer que estas características son contextuales, propias de las construcciones sintácticas y, en general, del discurso.

Según Vendler, los esquemas temporales vinculados a la significación interna de los verbos impondrán algunas restricciones de uso para los distintos tipos de verbos en determinados tiempos verbales. Las actividades y ejecuciones/realizaciones (*accomplishments*) admiten su conjugación en tiempos continuos, mientras que los estados y los logros (*achievements*) –en su conjugación *por defecto*– no admiten los tiempos continuos. Las actividades representan procesos homogéneos con sucesivas fases regulares que se despliegan en el tiempo, las ejecuciones representan un proceso que apunta hacia un fin, los logros tienen un carácter puntual y los estados carecen de esa característica procesual aún cuando se extiendan en el tiempo.

---

<sup>29</sup> Se han hecho diferentes traducciones de las categorías propuestas por Vendler, lo cual puede inducir a confusión al hacer referencia a las mismas. Por esta razón, agrego el equivalente en inglés a continuación de aquellas categorías cuyas traducciones han sido más variadas.

### 2.3.2. Anthony Kenny

Este mismo fenómeno fue analizado por Anthony Kenny (1963)<sup>30</sup>, quien –basándose en Aristóteles– llegó a conclusiones similares, partiendo de la clasificación de los verbos en dos grandes grupos:

- Estados
- Verbos de acción

Éstos últimos, a su vez, se pueden subdividir en *performancias* y *actividades*. A grandes rasgos, las *performancias* corresponderían a las ejecuciones / realizaciones (*accomplishments*) de Vendler y tienden hacia un fin, y las *actividades*, a las actividades de Vendler y expresan el proceso de modo homogéneo. Las diferencias entre los esquemas temporales que los distintos tipos de verbos expresan, se haría evidente al ser utilizados en distintos tiempos verbales. Por ejemplo, si decimos *Lo he amado toda la vida*, la significación del verbo de estado /*amar*/ se extiende hasta el presente y lo comprende. Si decimos *He corrido por varias horas*, el verbo /*correr*/, que expresa una actividad en la que el proceso es homogéneo, no necesariamente incluye el presente, aunque tampoco lo excluye. En cambio, sólo podemos decir *He dibujado un círculo* si el círculo ya está terminado o *He construido mi casa*, si mi casa está terminada.

También imponen restricciones en el pasaje del presente al pasado. Si decimos, por ejemplo, *Juan está manejando un camión*, se conservan los criterios de verdad si al día siguiente decimos *Juan manejó un camión*. No sucede lo mismo con verbos que indican *performancias* o ejecuciones / realizaciones. Si decimos hoy *Juan está construyendo su casa*, no

---

<sup>30</sup> Kenny, Anthony (1963), "States, Performances , Activities", en *Action, Emotion and Will*, Routledge, Taylor and Francis Group, London & New York.

podremos decir, después de tres meses, *Juan construyó su casa*, conservando los criterios de verdad, ya que Juan puede haber abandonado la construcción, por falta de dinero, por ejemplo.

También varían las frases adverbiales con las que se combinan. Los predicados orientados hacia un fin admiten frases adverbiales englobantes:

Fangio corrió las cien millas *en* una hora.

\* Fangio corrió las cien millas *por* una hora.

Juan construyó su casa *en* tres meses.

\*Juan construyó su casa *por* tres meses<sup>31</sup>.

Las performances se realizan *en* un período de tiempo, las actividades y los estados se prolongan *por* un período de tiempo. Y podríamos agregar, para incluir la cuarta categoría de Vendler, los logros suceden *en* un momento determinado. Esto nos lleva a preguntarnos – adoptando un criterio semántico no referencialista– si la caracterización de los tipos de eventos no se derivará fundamentalmente de los tipos de construcción sintáctica que admiten, más que de los hechos a que refieren.

### **2.3.3. En torno al verbo y sus argumentos**

Los argumentos que acompañan al verbo también influyen sobre la significación global del sintagma ya que el significado se construye a partir

---

<sup>31</sup> Esto no significa que oraciones tales como *Juan construyó su casa por tres meses* sean gramatical o discursivamente imposibles, sino que su significado va a ser diferente. En el caso de usar *por* con una frase verbal que indica performance, el significado sería que estuvo dedicado a la construcción durante tres meses y después la abandonó.

de la combinación de los elementos que lo componen. Si tomamos dos de los ejemplos propuestos por Z. Vendler a los que nos referimos más arriba (§ 2.3.1.):

1. Juan /dibujar/
2. Juan /dibujar/ un círculo.

y consideramos su clasificación en dos categorías diferentes, el primero como *actividad* y el segundo como *ejecución / realización (accomplishment)*, notaremos que no es el verbo en sí el que ha variado en cuanto a su significado básico. La variación se produce por la limitación que le impone el sintagma nominal que lo acompaña. Esto nos lleva a considerar al sustantivo como portador de determinados rasgos semánticos que pueden ser significativos en relación a la configuración de la categoría del aspecto, lo cual contribuye a la consideración del aspecto como un sema contextual.

Uno de estos rasgos semánticos está dado por la capacidad del nombre de expresar el *dominio* al que se refiere como *cerrado* o *abierto*: es la diferencia que se manifiesta entre sustantivos contables y sustantivos de masa o incontables (Langacker, 1990: pp. 69-73)<sup>32</sup>. De la misma manera en que considerábamos a la acción de ciertos verbos como homogénea (ej.: correr, saltar, § 2.3.1. y 2.3.2.), también la homogeneidad es una característica de los nombres de masa<sup>33</sup>, mientras que el dominio cubierto por los nombres contables es “típicamente heterogéneo”, ya sea entre los miembros o componentes del dominio en sí (ej.: árbol), o en la relación que se establece entre cada miembro y su entorno (ej.: mancha,

---

<sup>32</sup> Langacker, Ronald (1990), “Nouns and Verbs”

<sup>33</sup> En algunas lenguas (ej. Nahuatl), algunos nombres, cuando se los pluraliza, se convierten en adjetivos. Ejemplo: Xochitl (flor) se pluraliza como Xo?xochiyo (que no significa flores sino florido o floreado) en Peralta Ramírez, Valentín. (1991) “La Reduplicación en el Náhuatl de Tezcoco”, en Amerindia N° 16.

pues aunque la mancha sea internamente homogénea, no lo es en relación a la superficie que la rodea).

Al ser intrínsecamente homogéneo, un nombre de masa admite su expansión o contracción indefinida: El *agua* es *agua* en el océano y lo es también en el vaso que tomamos para calmar la sed. En cambio, los nombres contables, al ser unidades discretas, tienen la propiedad de replicabilidad y se pluralizan: *árbol* / *árboles*; *mancha* / *manchas*. Observemos que la pluralización opera en el sentido del nombre contable, produciendo en el mismo un efecto de homogeneidad. Veamos ejemplos:

1. Esta actriz /actuar/ muy bien.
2. Estas actrices /actuar/ muy bien.

En su libro *A Theory of Aspectuality. The Interaction between Temporal and Atemporal Structure* (1996), H. J. Verkuyl llega a conclusiones similares (aunque lo haga desde una perspectiva diferente) en lo que él denomina Aspecto Predicacional, al cual ubica en un nivel básico en la expresión de la temporalidad. El aspecto gramatical se ubicaría, entonces, en un nivel intermedio y el tiempo verbal sería el más superficial:

Tiempo Verbal [ Aspecto Gramatical (Aspecto Predicacional)]

El aspecto predicacional, que se analiza a nivel de la forma atemporal del verbo, es el resultado de la composicionalidad entre el verbo y sus argumentos. Si el verbo expresa la acción de modo dinámico y va acompañado de argumentos expresados como una cantidad específica, SQA (Specified Quantity of A), entonces la acción expresada por el verbo es *terminativa*. En todos los demás casos la acción será *durativa*. Ejemplos:

1. Juan /beber/ un vaso de leche.

2. Juan /beber/ leche.
3. Juan /querer/ leche.

En los tres ejemplos, el sujeto que realiza la acción es una persona determinada y, por lo tanto, limitada en términos de cuantificación. En los ejemplos 1. y 2., la acción es expresada por un verbo dinámico, mientras que en el ejemplo 3. se trata de un verbo de estado. En el ejemplo 1. un vaso de leche es una cantidad específica, mientras que en los ejemplos 2. y 3. se trata de nombres de masa y su cantidad no es especificada. Por lo tanto, a nivel predicacional, sólo el primer ejemplo muestra a la acción como terminativa. Las otras dos, son durativas.

En:

1. El camino /ir/ de la costa a Buenos Aires.
2. Juan /ir/ de la costa a Buenos Aires.

Se trata de un verbo que indica *performancia* o *ejecución / realización*. Los argumentos que lo acompañan inciden en la significación de la siguiente manera:

- En (1.), el camino es visualizado en toda su extensión, lo que desdibuja los límites del mismo o los torna irrelevantes, mientras que
- en (2.), Juan es visto como un elemento de extensión limitada que debe recorrer esa distancia punto por punto.

### 2.3.4. Interacción del aspecto inherente con el aspecto flexivo

Los valores semánticos de los distintos tipos de verbos (§ 2.3.1.), al interactuar con el aspecto gramatical o flexivo –el aspecto que se relaciona con la flexión o morfología que el verbo manifiesta en su conjugación– tendrá incidencia en los matices de significado que el hablante quiera expresar. Nos concentraremos aquí en el contraste entre Pretérito Indefinido o Pretérito Perfecto Simple y Pretérito Imperfecto. Para ello, comenzaremos con un cuadro en el que indicaremos los valores de los distintos tipos de verbos.

Cuadro 2. Valores semánticos de los tipos de verbos

Tipo de verbo	Delimitación o tendencia a un fin	Duración	Dinamicidad	Homogeneidad
Estados	-	+	-	+
Logros/achievements	+	-	+	-
Ejecuc./realizaciones/ accomplishments	+	+	+	-
Actividades	-	+	+	+

Como vemos en el cuadro, los *logros (achievements)* –llegar, nacer, salir– y las *ejecuciones / realizaciones (accomplishments)* –construir una casa, dibujar un círculo, leer una novela– expresan la acción de un modo dinámico y no homogéneo. No es éste el caso de los *estados* y las

*actividades*, que son homogéneos en su significación interna y no delimitados hacia un fin. Cuando se usa a los *logros (achievements)* y *ejecuciones / realizaciones (accomplishments)* en el Pretérito Indefinido, ellos expresan el significado de la acción como un *evento único*. En cambio, en el Pretérito Imperfecto, dan la idea de *habitualidad*.

Ejemplos:

- a. María *salió* temprano. (logro o evento puntual)
- b. María *salía* temprano.
- c. Julio *remodeló* su casa. (ejecución / realización)
- d. Julio *remodelaba* su casa.

En ambos casos, admiten construcciones adverbiales tales como *ayer*, *el año pasado*, para a. y c. y *todos los días* o *cada cuatro años*, para b. y d., respectivamente. Expresiones distributivas tales como *todos los días* y *todos los años* o *cada cuatro años* pluralizan la ocurrencia del verbo, dando la idea de repetición, y lo transforman en habitual. Por supuesto que ambos admiten también otras lecturas, dependiendo del contexto en el que se inserten. El posible decir, por ejemplo, *Julio remodelaba su casa cuando lo visité*, y en dicho caso *remodelaba* expresa una ocurrencia única, en desarrollo, y da la idea de simultaneidad con respecto a *visité* (§ 2.2. Ver nota al pie 19, p. 30). En este sentido, es equivalente a la perífrasis verbal *estaba remodelando* su casa.

Con verbos que no manifiestan tendencia hacia un fin en su significado inherente y que enfocan la acción como homogénea, es decir, con *estados* y *actividades*, el contraste que expresa el uso de uno u otro tiempo verbal es *completo* (con el Pretérito Perfecto Simple) y *en desarrollo* (con el Pretérito Imperfecto)



Ejemplos:

- a. Los jóvenes se *movieron* en bloque.
- b. Los jóvenes se *movían* en bloque.
- c. Fangio *fue* un buen corredor.
- d. Fangio *era* un buen corredor.

Sin embargo, si a las *actividades* se les agrega un adverbio que manifieste reiteración del hecho, el significado *en desarrollo* se puede convertir en *habitual*: *Los jóvenes se movían en bloque cada vez que asistían a un recital.*

Pasaremos ahora al análisis del aspecto en un fragmento de la novela *El Año del Desierto*, de Pedro Mairal.

## **2.4. La categoría del aspecto en el discurso**

Los puntos que hemos desarrollado en apartados anteriores dan cuenta de la categoría del aspecto en contextos restringidos a la oración o a la frase, lo cual implica una limitación en el análisis. Cabe preguntarnos, entonces, cuál será la incidencia de dicha categoría en el fluir del discurso y más precisamente en la progresión narrativa. Pondremos en consideración aquí la manera en que las acciones que constituyen un acontecimiento se relacionan entre sí y cómo los acontecimientos se entrelazan para constituir un relato (siempre dentro de la unidad de sentido que representa un relato, tal como ha sido definido en Capítulo 1, § 1.2.).

Para poder establecer tal relación, se hace necesario atender al encadenamiento de las acciones en el relato en términos de *antecedencia* y *consecuencia*, no desde el punto de vista temporal, sino desde el punto de vista lógico. Nos interrogaremos lo siguiente: ¿Qué acciones suponen necesariamente un antecedente? ¿Manifiesta el relato dicho encadenamiento o se trata de acciones que se suman unas a otras sin una relación lógica entre ellas? ¿Cómo contribuyen en este sentido las propiedades semánticas del verbo? ¿Cuándo podemos considerar a un discurso como potencialmente abierto y cuándo, como potencialmente cerrado?

Para definir estas cuestiones, retomaremos la noción de *presuposición* como punto de partida para realizar el análisis. Recordemos que se entiende por *presuposición* la relación de dependencia por la cual un suceso consecuente se liga a otro suceso antecedente, ya sea que éste se encuentre presente o no en el relato. Un relato así conformado es intuitivamente percibido como que tiene un límite y, por lo tanto, es cerrado (relato con progresión ordinal), mientras que una sucesión de acciones no relacionadas entre sí en términos de *antecedencia* / *consecuencia*, es potencialmente ilimitado y, por lo tanto, abierto (relato de progresión cardinal) (Ver Capítulo 1, § 1.2.3.)

... la categoría del aspecto juega (...) tanto con duraciones potencialmente infinitas como con duraciones necesariamente cerradas. Esta última distinción requiere, más que del contraste antecedente / consecuente, de la condensación / expansión que da cuenta de las propiedades elásticas del discurso: es decir, de la posibilidad de que una misma acción pueda ser relatada en modo condensado o en modo expandido, en una frase o en toda la novela. (op.cit. Flores Ortiz 1998, pp.51/52)

Analicemos ahora algunos segmentos de la novela bajo consideración. Tomemos, por ejemplo, el siguiente segmento del episodio que se

desarrolla en el capítulo sexto de la novela *El Año del Desierto*, cuyo título es "Ocean Bar" (Ver Anexo, pág. 114):

En la puerta vi que la *Negra* andaba con otros perros del otro lado de la calle. Salí sin que me viera porque no quería que estuviera siguiéndome. Caminé hasta la esquina pensando que quizá él no aparecería, un marinero debe dejar promesas incumplidas en cada puerto, además, no había sido siquiera una promesa, sólo una propuesta. (Pero ahí estaba Frank...)

y analicemos las acciones realizadas por el actor principal del relato: *vi* /salí (sin que me viera)/ no quería (ser seguido) /caminé (pensando). Veamos si estas acciones están relacionadas entre sí por presuposición o si están ligadas por yuxtaposición<sup>34</sup>.

La primera de dichas acciones /*vi* / es un verbo de percepción, que podría, en este contexto, ser considerada como un *logro* (*achievement*), de acuerdo a la categorización de Z. Vendler (§ 2.3.1.) en una de las muchas acepciones de este verbo (en este caso, detectar la presencia de); la segunda acción /salí (sin ser visto)/ es una ejecución, cuya fase en este contexto puede considerarse como incoativa, ya que si bien *salir* supone desplazarse de un interior a un exterior, en este caso abre la secuencia de acciones que conforman el episodio. /*Salir* (sin ser visto) / es una acción compleja, con valor pragmático (*salir*) y valor cognitivo (*sin ser visto* vs. el *vi* anteriormente mencionado y que calificamos como *logro*); y la última acción /caminé hasta la esquina/ es también una ejecución (*accomplishment*), dado que el /*caminar* / tiene un límite, *la esquina*, donde María tiene que encontrarse con Frank. Cabe también hacer notar que la primera acción / *vi* /, como *logro* inicial, marca una discontinuidad con la secuencia anterior, referida a los preparativos de María antes de la

---

<sup>34</sup> Flores Ortiz, Roberto (1998), "La categoría del aspecto en la progresión narrativa", *Morphé 15/16* y "Sentido léxico-oracional, resemantización y estructuras narrativas en un brevísimo relato".

salida, como sucede, en muchos casos, en que un *logro (achievement)* inaugura una nueva secuencia.

Las tres acciones, /vi/, /salí/ y /caminé/ están en pretérito perfecto simple, mostrando a la acción en su aspecto terminativo, o sea, como circunscripto al pasado, en relación con el tiempo O de origen. Hay una clara relación de presuposición entre /salir/ y /caminar hasta la esquina/, ya que la segunda supone la realización de la primera. La relación de presuposición no es tan evidente entre /ver / y las otras dos. Sin embargo, el hecho de salir a hurtadillas conecta a estas acciones con el /ver/ y /no querer ser seguido/ anteriores. Hay, por lo tanto, presuposición entre estas acciones.

Observemos ahora la siguiente secuencia del mismo episodio (se indica la segmentación en subsecuencias) :

(Subsecuencia 1) Miré por el visor. / (Subsecuencia 2 intercalar) Era una imagen en blanco y negro de una chica dormida, parecida a mí, desnuda en un *chaise longue*; de fondo se veía un cartón pintado con unos cisnes y un lago. ¿Dónde había visto eso? La chica se movía. Miré bien. Era yo. Se me veía todo. El fotógrafo alemán me había sacado fotos cuando estaba enferma, delirando en su casa. El muy hijo de puta./ (Continuación subsecuencia 1) Sacudí la máquina con rabia, estaba furiosa, no tanto por estar desnuda, sino porque el tipo se había aprovechado de mi invalidez. (Subsecuencia 3) Frank me agarró del brazo y me apartó hacia la esquina. Le expliqué lo que había pasado. Se quedó callado y me dijo que lo esperara ahí. Miró dentro de uno de los carros que estaban estacionados frente a la Recova y sacó una cuerda; se acercó al kinetoscopio y la ató a la pata. Vino rápido hacia donde yo estaba y no tuve ni tiempo de preguntarle qué había hecho. / / (Subsecuencia 4 intercalar) Se oyó el ruido. El carro arrancaba, arrastrando la máquina que se azotó contra una de las columnas, con un ruido desastroso, y se desarmó. El caballo se espantó al galope, con los pedazos a la rastra. / / (Continuación subsecuencia 3) Frank me agarró del brazo y nos acercamos disimulando, sumándonos a los curiosos que miraban el carro que se alejaba. Yo aproveché la distracción para juntar las

fotos, eran varias tarjetas, como postales. Las junté todas y nos fuimos rápido, cómplices./

El segmento es introducido por el verbo */miré/*, que se repite unas líneas más abajo, como */miré bien/*. Entre ambos y a continuación del segundo, hay una secuencia intercalar descriptiva de la imagen que se proyecta en la pantalla del kinetoscopio. Ésta provoca la *furia* del actor principal, María, que *sacude* con rabia la máquina. Tenemos, entonces, la acción */mirar /* que se presenta de manera iterativa. Ahora bien, */mirar/*, como tal, podría ser considerada una *actividad* y, por lo tanto, homogénea y sin delimitación u orientación hacia un fin. En este caso, sin embargo, debemos definir a la acción como */mirar las imágenes/*, con una duración –ya que al principio no se reconoce–, que es lo que provoca el *estado* de furia. Es el reconocimiento, expresado por */miré bien/* el que interrumpe la actividad y conduce a la *ejecución (accomplishment) /sacudir/* la máquina. */Mirar/* y */sacudir/* se presentan en pretérito perfecto simple. No sucede lo mismo con */estar furiosa/*, que está en pretérito imperfecto, posiblemente por el desplazamiento de dicho enunciado, en el texto, en posición posterior a */sacudir /*, por lo cual aparece más como explicación de la reacción de */sacudir/* que como consecuencia de la acción de */mirar/* las imágenes proyectadas. Tengamos en cuenta que */estaba furiosa /* se presenta como una opción paradigmática de */me enfurecí /* o */me puse furiosa/* que podrían haberse ubicado inmediatamente después del segmento descriptivo. Al quedar desplazada la expresión, al ubicarse después del verbo */sacudí /*, pierde la fuerza que las otras dos tendrían, ya que el adjetivo */furiosa/*, como *estado*, no expresa el mismo carácter procesual que el verbo conjugado refleja (Langacker, 1990:74-79). Esa explicación es dada por el narrador (en primera persona), de manera que la sacudida aparece como una respuesta inmediata e irreflexiva, que

demuestra que el sujeto se encuentra bajo el dominio de la pasión y es incapaz de reconocer sus propias emociones.

Ahora bien, en este segmento, interactúan dos Recorridos Narrativos (RN), el de María, que se encuentra dominada por la pasión, y el de Frank, que se inicia a partir de esa manifestación pasional. Influenciado por la acción somática de la joven, que sacude la máquina con furia, sin llegar a dar forma en su conciencia a lo que desea, él reacciona para remediar su carencia y organiza su RN, que culmina con la destrucción de la máquina. La reacción de Frank es claramente contrastante, pues lo proyectan como un sujeto plenamente cognitivo, que se toma su tiempo para reaccionar y mantiene el control de su hacer.

El RN de Frank se da a través de una serie de acciones interconectadas: Al principio permanece callado, procesando la información que ha recibido. Es allí cuando adquiere las modalidades del hacer que inicia su RN. Luego */miró/* dentro de uno de los carros, */sacó /* una cuerda, */se acercó /* al kinetoscopio y */ató /* la cuerda a una de sus patas. Todas estas acciones son *ejecuciones / realizaciones (accomplishments)*. En términos de la relación antecedente-consecuente, vemos que, para */sacar /* la cuerda es necesario */mirar /*, para */atar /* es necesario */haber sacado la cuerda/* y para */atar/* es necesario */acercarse/*. Las acciones que siguen también están unidas por presuposición: */venir/* rápido hacia donde yo estaba implica haberse alejado antes (me *apartó* hacia la esquina y me dijo que lo esperara). Tanto */venir/* como */apartar/* son *ejecuciones / realizaciones*. La serie de *ejecuciones / realizaciones* (en términos de Vendler) o *performances* (en términos de Kenny) traen como consecuencia el golpe y destrucción de la máquina contra una columna al iniciarse el desplazamiento del caballo que tira del carro. No sabemos, pues el texto no lo manifiesta de manera explícita, cuál es el motor que inicia el movimiento del animal, pero el

verbo / *arrancar* /, en pretérito imperfecto (durativo), sugiere que la puesta en marcha del caballo y del carro no sería producto de un golpe proporcionado por Frank para provocar su desplazamiento. Las acciones que Frank realiza, a su vez, provocan el susto y la reacción del caballo, que sale disparado, arrastrando los restos de la máquina en su corrida. Frank aparece como un actor básicamente racional, con una identidad modal de saber-hacer. Sus acciones aparecen como programadas con miras a la obtención de un resultado.

Pero vayamos un paso más adelante en nuestro análisis, teniendo en cuenta lo expresado por A. Kenny como una propiedad de las performances: Las performances llegan a su fin en un estado.

Cualquier performance es descriptible en la forma: "causar / provocar que *p*". Lavar los platos es causar/provocar que los platos estén limpios; aprender francés es causar/provocar que yo sepa francés; caminar hacia Roma es causar/provocar que yo esté en Roma. En todos estos casos, lo que se ha provocado es, según nuestro criterio, un estado: "está limpio", "sabe", "está en Roma" son todos verbos de estado. Se puede causar/provocar una performance tanto como un estado: si el policía está obligando al prisionero a caminar hacia la comisaría, entonces el policía está causando/provocando que el prisionero esté causando/provocando que él esté en la comisaría. En consecuencia, en "causar/provocar que *p*", "*p*" puede contener un verbo de performance, en lugar de un verbo de estado (Kenny, op. cit.: p. 124/5. Mi traducción).

En nuestro ejemplo particular, el accionar de María provoca el accionar de Frank, y éste, a su vez, provoca el accionar del caballo. Esta serie de acciones en cadena llegan a su fin al lograr el objetivo propuesto: el kinetoscopio está roto, ellos observan desde afuera y se alejan rápido, cómplices. Si tenemos en cuenta que definimos a un relato como la representación de un acontecimiento y que un acontecimiento en un

programa narrativo dado implica un pasaje de un estado 1 (E1) a un estado 2 (E2) a través de un proceso de transformación, vemos la coincidencia que se da en lo expresado en este desarrollo.

## 2.5. Conclusión

En este capítulo, hemos abordado los diferentes vertimientos que contribuyen a la discursivización de la temporalidad, a partir de las estructuras semio-narrativas subyacentes. Nos referimos a la programación temporal, con el análisis de la conversión del eje de las presuposiciones –de orden lógico– en eje de las consecuciones –de orden temporal o pseudo-causal–, a la localización temporal y a la aspectualización. Atendimos a la interacción de dos metacategorías– el *tiempo* (como “tense”, en inglés) y el *aspecto* y nos concentramos luego en la metacategoría del *aspecto*, en sus dos formas: *aspecto gramatical o flexivo* y *aspecto léxico o inherente*. Consideramos cómo la composición semántica interna del verbo influye en la selección de la forma verbal adecuada, de acuerdo a la intencionalidad comunicativa del hablante. La interacción del *aspecto inherente*, en ocasiones considerado como ‘objetivo’, con el *aspecto flexivo* supone la instauración de la figura de un *actante observador* que enfoca la acción en su inicio, en su final o en su duración; como finalizada o en desarrollo; o como única o iterativa.

A partir de los conceptos de Kenny, referidos en § 2.3.3., nos concentraremos ahora en la causalidad y su influencia en cómo se manifiesta en la acción del verbo.



# 3

## ***Causalidad y aspecto***

### **3. 1. Introducción**

En el capítulo anterior hemos analizado el aspecto desde el punto de vista morfológico o flexivo (§ 2.2.), léxico (§ 2.3.) y composicional (§ 2.3.3.), definiéndolo globalmente como la proyección de la mirada de un observador sobre el desarrollo de los eventos y, por lo tanto, sobre la acción del verbo. Vimos que los distintos mecanismos con que cuenta la lengua para manifestar matices aspectuales interactúan de manera sutil para producir efectos de sentido.

Hemos visto también, al considerar las tipologías verbales propuestas por Zeno Vendler (§ 2.3.1.) y Anthony Kenny (§ 2.3.2.) que éste último analizaba el caso de las *performances* –las cuales están en relación de correspondencia con las *ejecuciones* (*accomplishments*) y los logros o eventos puntuales (*achievements*) de Vendler– como el único tipo de verbo que llega a su fin en un estado o actividad (ver cita en § 2.4.). Kenny agrega (pág. 128):

Los estados, performances y actividades se relacionan entre sí de la siguiente manera. Muchos de los estados adquiridos por las performances son capacidades y muchas actividades son ejercicios de las capacidades así adquiridas. (Mi traducción)

Dichos estados pueden ser:

- a) lograr que algo exista o deje de existir: *construir una casa o demoler un edificio*.
- b) Lograr un cambio o alteración en alguna sustancia o algún cambio de lugar: *cocinar un pastel o poner un plato sobre la mesa, etc.*

Esto significa que los verbos que expresan eventos dinámicos (*actividades, ejecuciones y eventos puntuales*) llevan implícita, en muchos casos, la idea de propósito, volicionalidad y agencialidad.

A partir de estos conceptos, analizaremos, en este capítulo, la incidencia que tiene la expresión de la causalidad en la progresión narrativa y en los valores aspectuales expresados a través de esa progresión.

### **3.2. Tipología verbal y causalidad**

Un lexema cualquiera lleva –en su nivel inmanente– una carga semántica compuesta por *semas*<sup>35</sup> –sean éstos *nucleares* o *contextuales*– que definen su valor en el plano del contenido. En el caso de los lexemas

---

<sup>35</sup> El *sema* designa comúnmente a la “unidad mínima” de la significación, situado en el plano del contenido. (Semiótica: Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje, pág 348). Los *semas nucleares* entran en la constitución del *núcleo sémico* (o figura nuclear), considerado como un “mínimo sémico permanente” o especie invariante, mientras que los *semas contextuales* se presentan como variables sémicas que dan cuenta de los cambios de efecto de sentido que pueden registrarse; son detectables y están determinados por el contexto. (G. Latella, 1985: 25-26)

verbales que nos ocupan, veremos que algunos de ellos llevan un sema con valor causal como parte de su significación, dependiendo del tipo al cual pertenecen. Tal es el caso de las *ejecuciones (accomplishments)*, que –al expresar una transformación– integran el concepto de causalidad a su carga semántica. Si decimos, por ejemplo:

*Juan caminó hasta el parque.*

podemos entender que Juan realizó una acción que implicó llegar hasta el parque:

Juan (caminar) CAUSAR ----> pasar a ESTAR en el parque.

es decir, A (CAUSAR) B, en la cual A no necesariamente tiene que ser un agente antropomorfo, como se ve en

*El vendaval destruyó decenas de casas.*

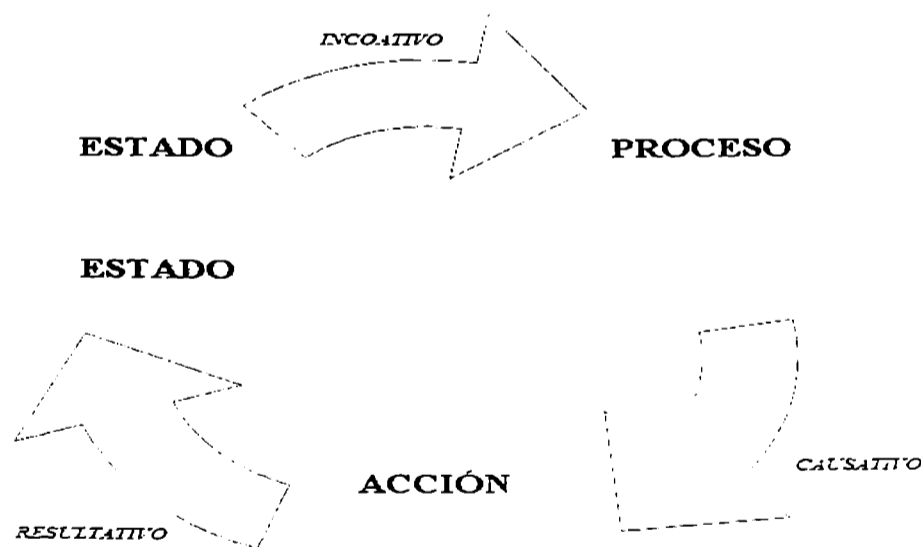
Así, es posible referirse al sentido de cada uno de los tipos de verbos por medio de un verbo más general, que exprese globalmente la orientación de los mismos: HACER expresa el significado básico de las *actividades*; CAMBIAR o PASAR A SER (BECOME, en inglés), el de los *logros o eventos puntuales*, y CAUSAR, el de las *ejecuciones (accomplishments)*. (Martha R. Islas, 2004, en su Tesis Doctoral, en referencia a Van Valin: pp. 143 y 171)<sup>36</sup>. También siguiendo a Van Valin, la autora agrega que los tipos de eventos mantienen una relación de lo simple a lo complejo en lo que a su composición morfológica y patrón derivacional se refiere:

---

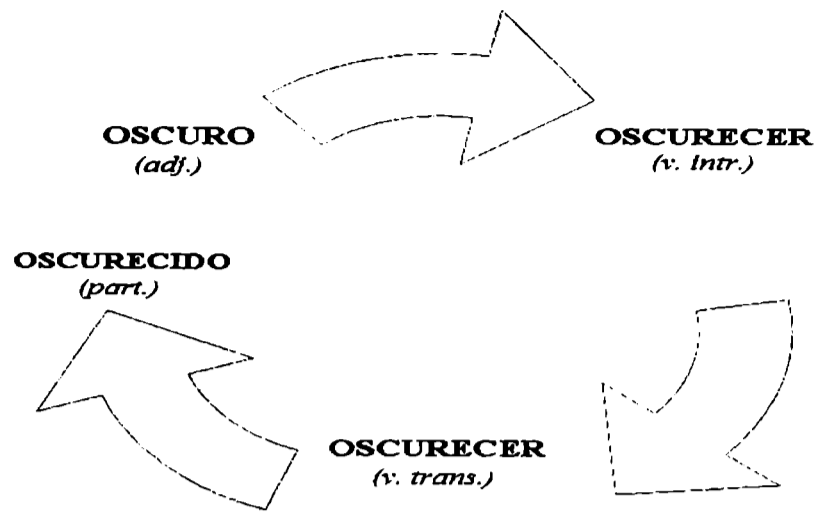
<sup>36</sup> Islas, M. R. (2004), *Verbos de Emoción y Aktionsart*, Tesis doctoral. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Colegio de México. Es necesario aclarar, sin embargo, que HACER contempla aquellas acciones que son realizadas por un agente. En otros casos, tales como la ocurrencia de hechos naturales, por ejemplo, el significado de base sería SUCEDER o ACONTECER.

estado ----> achievement ----> accomplishment ----> estado  
 oscuro            oscurecer            oscurecer (algo)            oscurecido

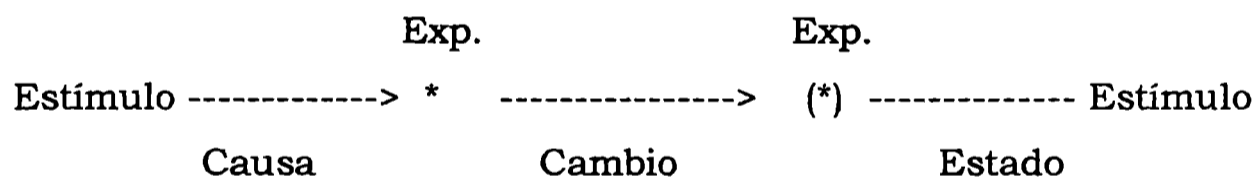
A partir de un estado, *oscuro*, por ejemplo, el proceso morfológico de derivación más común produce un verbo incoativo (*achievement*), *oscurecer*, como en *Oscureció temprano ayer*, del cual deriva un verbo causativo, que normalmente mantiene la misma forma, pero que denota una acción que causa que algo suceda, como en *Oscurecimos la solución*, y termina en un resultativo que denota el resultado de dicha acción, *oscurecido*, como en *El líquido así oscurecido puede utilizarse como reactivo*. Los conceptos *incoativo*, *causativo* y *resultativo* describen una elipse que parte de una palabra que denota un *estado*, continúa en un *proceso* y luego en una palabra que denota *acción*, y termina en un *estado* resultado de esa acción, que generalmente tiene un significado más específico que la palabra que originó el *incoativo*. (Hurford & Heasley, 1983: 212)<sup>37</sup>.



<sup>37</sup> Hurford, James R. & Heasley, Brendan (1983), *Semantics: A Coursebook*, Cambridge University Press.



También W. Croft (Islas, 2004: pp. 175-6) considera que las *performances* tienen una base causal y, al ubicarlos en la cadena causal que él diseña:



-que analiza a partir del extremo derecho de la cadena-, interpreta que los verbos ubicados en el tercer eslabón de la misma son *causativos* e implican transmisión de energía de un participante a otro del evento, lo cual se representa con flechas en el diagrama. Entonces, los verbos ubicados en el primer eslabón (*estados*) no se presentan marcados con flechas, pues no hay una relación causal de transmisión de energía entre los participantes en el evento, aunque sí haya una mutua influencia de uno a otro. Los verbos del segundo eslabón, que corresponden a

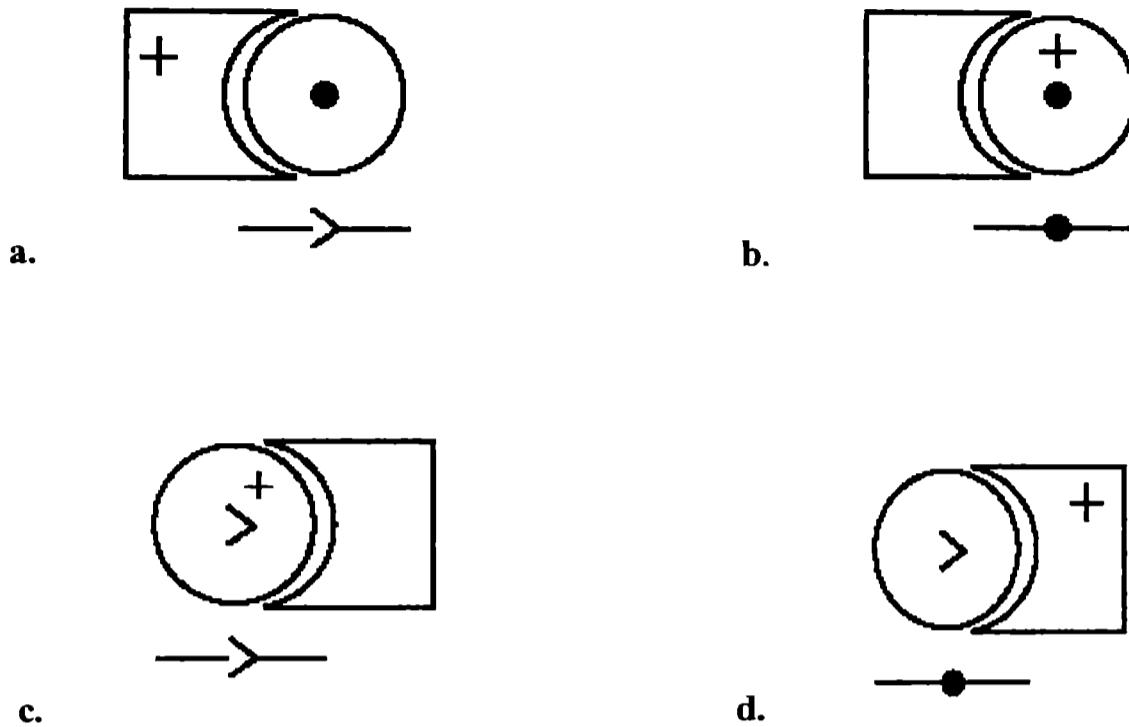
*achievements* –o *incoativos*, en la terminología de Croft– ya suponen transmisión de energía –como lo demuestra la flecha– que provoca un cambio de estado. Pero son los del último eslabón –que Croft denomina *causativos*– los que suponen una relación causal y transmisión de fuerza dinámica.

### **3.3. La causalidad como dinámica de fuerzas**

Otro modelo que hace referencia a la manifestación de dinámica de fuerzas en diferentes niveles de la lengua es el de Leonard Talmy (2000: 409)<sup>38</sup>, que analiza cómo funciona tal dinámica más allá de las típicas estructuras causativas, tanto en “open-class items” (elementos léxicos, tales como sustantivos, verbos, adjetivos) como en “closed-class elements” (preposiciones, conjunciones, etc.). Partiendo de cuatro esquemas básicos de ejercicio de fuerza, generaliza el concepto y analiza su expresión en la lengua, para abarcar interacciones modales, sociales, psicológicas, discursivas, etc. Estos cuatro esquemas suponen la interacción entre dos entidades participantes, a las que Talmy denominará el *agonista* (es decir, aquél sobre el que recae el foco de atención) y el *antagonista* (es decir, la fuerza que interactúa con el anterior). Supone, también, la tendencia del agonista al reposo o al movimiento y el equilibrio de fuerzas entre ambos. Talmy lo grafica con los siguientes íconos:

---

<sup>38</sup> Talmy, Leonard (2000), “Toward a cognitive Semantics”, *Concept Structuring Systems*, Vol. I,



El círculo corresponde al agonista y la figura cóncava, al antagonista; la fuerza intrínseca con tendencia a la acción o al reposo está representada por una punta de flecha ( > ) o un punto ( \* ), respectivamente; y el equilibrio de fuerzas, por el signo más ( + ), para la entidad con mayor fuerza. El signo menos ( - ) para la entidad con menor fuerza, no se indica en el diagrama, por considerarse innecesario hacerlo. La línea que aparece debajo de cada esquema indica la resultante de dicha interacción, ya sea movimiento ---->----- o reposo -----\*-----.

- El esquema a., con un agonista con tendencia al reposo y un antagonista más fuerte que provoca el cambio de estado del primero, es un caso básico de causación:

*La lámpara cayó por efecto del viento.*

- El esquema b. presenta a un agonista con tendencia al reposo, que es más fuerte que su antagonista. El resultado es, entonces, el reposo, “a pesar de” la acción del antagonista. Este es un caso de resistencia a la fuerza:

*El puente se mantuvo firme a pesar de la crecida del río.*

- El esquema c. nos muestra un agonista con tendencia a la acción, que es más fuerte que su antagonista. Vence entonces la resistencia que éste ofrece y mantiene su tendencia intrínseca al movimiento. Se produce la superación de tal resistencia:

*Continuamos avanzando a pesar del viento en contra.*

- Por último, el esquema d. muestra a un agonista con tendencia a la acción, la cual se ve impedida por un antagonista más fuerte, produciendo como resultado el reposo. Se trata de un bloqueo:

*El agua quedó estancada por la acumulación de desperdicios en la boca del río.*

Vemos, entonces, que en los casos en que el antagonista es más fuerte, se produce el efecto de cambio de estado a partir de la modificación de la tendencia intrínseca del agonista. La lengua capta esta relación por medio de expresiones que equivalen a “a causa de”. En cambio, cuando el agonista es más fuerte, la fuerza dinámica del antagonista no logra modificar la tendencia intrínseca del agonista y esta relación se manifiesta en la lengua por medio de expresiones equivalentes a “a pesar de”. Como vemos, en los casos de causación estricta, se produce un cambio de estado en la tendencia del agonista, como se manifiesta en a. y d., mientras que



en otros, se da una permanencia en el estado inicial del agonista, como se ve en b. y c.

La causalidad así analizada, en la cual se incorporan otras relaciones además de la causación estricta, es decir, relaciones de resistencia o superación de obstáculos, significa, según L. Talmy, una generalización del concepto de “causativo”, que era visualizado como un “concepto irreductible (y) es ahora visto como un complejo constituido por nuevos conceptos primarios”. (Talmy 2000: 428. Mi traducción).

Ahora bien, vemos, a partir de los ejemplos dados, que la causalidad no requiere, para su expresión, de la mención de todos los factores intervinientes: basta en algunos casos referir el efecto para inferir la eficacia de la causa. Si decimos: *Rompí el florero que estaba sobre la mesa*, deberemos reconstruir el acontecimiento que provocó tal efecto, que podríamos expresar de la siguiente manera: *Pateé la pelota y provoqué la ruptura del florero en cuestión*. Esto nos lleva a considerar que, en el discurso, no es la agencialidad –es decir, la consideración de un actor o agente que lleva a cabo o realiza la acción expresada por el verbo– sino la relación entre dos eventos o entre dos acontecimientos lo que interesa. La acción es considerada en tanto acontecimiento que se relaciona con otro acontecimiento, ya sea como causa o como efecto. Así podemos llegar a una definición como punto de partida:

Un acontecimiento (A) causa otro acontecimiento (B) cuando la ocurrencia de (A) produce la ocurrencia de (B).<sup>39</sup> (Flores Ortiz, 2005. Mi traducción)

---

<sup>39</sup> Flores Ortiz, Roberto, “Causalité et sémiotique des événements », citando a Jaegwoon Kim, a su vez citado por M. Hulswit, en « Causality and Causation : The inadequacy of the Received View », Marzo 11, 2005.

Por lo tanto, atenderemos aquí a los efectos de sentido que se dan en el discurso a partir de las relaciones causativas entre acontecimientos, los cuales incluyen no sólo aquellas acciones realizadas por un sujeto competente, sino también las relaciones entre dos acontecimientos, entre hacer y acontecimiento y entre acontecimiento y hacer (Flores Ortiz,R.) <sup>40</sup>.

### **3.4. La causalidad, la progresión narrativa y la aspectualidad**

La meta que nos proponemos en este capítulo es dilucidar cómo operan las relaciones causales en el discurso para expresar una progresión narrativa de las diferentes secuencias desde el principio al final del texto. Para lograrlo, integraremos los conceptos de presuposición sintagmática – ya introducido en el capítulo anterior (§ 2.4.), con los resultados del análisis de los tipos de verbos de acuerdo con su modo de acción (Aktionsart) (§ 2.3.) y el concepto greimasiano de programa narrativo (PN). Por último, veremos cómo se manifiesta el aspecto de acuerdo al modo en que se expresa el devenir de los acontecimientos.

#### **3.4.1. La presuposición narrativa**

La presuposición narrativa contempla una relación entre dos acontecimientos, por la cual un acontecimiento consecuente supone la

---

<sup>40</sup> Flores Ortiz, R., “Causalité et sémiotique des événements », Driss Ablali y Semir Badir (eds.), *Analytiques du sensible. Pour Claude Zilberberg*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009, pp.37-49

existencia de un acontecimiento antecedente, se encuentre éste expresado o no en el relato y que, en este último caso, pueda ser recuperado por catálisis<sup>41</sup>. En este sentido, la causalidad se apoya en la presuposición, pero no se identifica con ella (Flores Ortiz: p.2). ¿Cómo se da este fenómeno?

Si consideramos que la causación en el discurso es la relación entre dos acontecimientos, entre hacer y acontecimiento o entre acontecimiento y hacer –y no entre un agente y la acción que realiza– (§ 3.3.), entonces observaremos que la causación se da cuando se produce una negación en el devenir de los acontecimientos, por la cual un evento alternativo modifica el rumbo de dicho devenir.

En los ejemplos aportados más arriba, en relación a los cuatro esquemas básicos de L. Talmy (§ 3.3.), podemos observar que la negación del devenir se manifiesta de la siguiente manera<sup>42</sup>:

- En a., *La lámpara cayó por efecto del viento*, la lámpara, como agonista, se encuentra en estado de reposo, con tendencia al mantenimiento de ese estado. Una fuerza antagonista –el viento– altera dicho estado y, por lo tanto, niega su continuidad.
- En b., *El puente se mantuvo firme a pesar de la crecida del río*, el puente, en estado de reposo, resiste a la fuerza del antagonista –el torrente del río crecido–, que debería o podría provocar el cambio y la resistencia del mismo se interpreta como negación al efecto de esa fuerza.

---

<sup>41</sup> Se entiende por catálisis “la explicitación de los elementos elípticos que faltan en la estructura de superficie. Este procedimiento se efectúa con la ayuda de los elementos contextuales manifestados y gracias a las relaciones de presuposición que mantienen éstos con los elementos implícitos.” Greimas & Courtés, 1982: 51).

<sup>42</sup> Para un detalle más acabado de este tema, ver Flores Ortiz, “Causalité et sémiotique des événements”.

- En c., *Continuamos avanzando a pesar del viento en contra*, se niega la fuerza que opone el viento y se transforma a la acción del agonista en una superación de esa resistencia.
- Y, por último, en d., *El agua quedó estancada por la acumulación de desperdicios en la boca del río*, un acontecimiento X (la acumulación de desperdicios) niega la tendencia a la acción de otro Y (el fluir del agua) y provoca el bloqueo.

En conclusión, la dinámica causal se instala en el devenir del discurso cuando un evento alternativo irrumpe en la cadena sintagmática dando lugar a una nueva situación:

Dado un estado inicial, sobreviene alguna cosa que hace irrupción en el campo discursivo y pone fin al estado anterior para sustituirlo por una situación nueva, i.e., alguna cosa provoca una ruptura de las expectativas engendradas inicialmente. Se puede entonces comprender la eficacia causal en términos de un sobrevenir que provoca una transformación del estado de cosas. (Flores Ortiz, p.10 – Mi traducción)

Hablamos, entonces, de una “irrupción en el campo discursivo”, que produce una sustitución de un estado por otro, es decir, se trata de una transformación que permite la articulación de un estado inicial (S) por otro estado final (S´). Ahora bien, esa transformación puede darse de manera súbita o repentina –engendrando una tensión en el relato que se presenta como un momento de riesgo en el mismo y genera suspenso–, o puede ser gradual o progresiva, a través de distintos pasos en el fluir del relato (Everaert-Desmedt: 2007: 18-19).

### 3.4.2. Algunas consideraciones sobre la *Aktionsart*

Aún cuando las diferentes tentativas de categorizar los verbos de acuerdo con su modo de acción (*Aktionsart*), sea un elemento provechoso para el análisis, la polivalencia semántica de muchos verbos torna difícil ubicarlos en una categoría definida en más de un caso.

Ya Vendler (§ 2.3.1.) había alertado sobre este factor al decir que sus categorías deben tomarse como “esquemas temporales” muy generales para explicar el comportamiento de verbos típicos, lo cual no significa que un verbo que exhiba una determinación temporal no pueda tener usos divergentes que concuerden con otro esquema (Vendler, 1957: 98).

Tanto Vendler como Kenny analizan los fenómenos lingüísticos desde el campo de la filosofía, estableciendo una relación entre el lenguaje y los hechos del mundo. Desde el punto de vista de la lingüística, que hace eje en el estudio del lenguaje al interior de la lengua en sí, esto representa una limitación.

Con anterioridad a ambos autores, el lingüista británico Poutsma (1926) y el francés Brunot (1922) habían hecho notar que los verbos son aspectualmente polisémicos y que el aspecto normal de un verbo puede ser modificado por el contexto en el que aparece (ambos citados por Albertuz)<sup>43</sup>.

Un intento por superar la polivalencia verbal ha sido el análisis composicional de los mismos (§ 2.3.3.), que ha extendido el dominio de la *Aktionsart* del ámbito exclusivamente léxico al plano de la organización

---

<sup>43</sup> Albertuz, Francisco (1995), “En torno a la fundamentación lingüística de la *Aktionsart*”.

sintagmática del verbo con sus argumentos. Como dice A. Mourelatos: "... cuando los lingüistas operan hoy en el ámbito de los fenómenos explorados por Vendler y Kenny, con frecuencia no se refieren a tipos de verbos, sino a tipos o categorías de predicación verbal." (1978: 419 – Mi traducción)<sup>44</sup>.

Mourelatos considera que, aún en los casos en que el verbo recaiga en una u otra de las categorías de Vendler y Kenny, los valores aspectuales se definen en base a seis factores: (1) el significado inherente del verbo; (2) la naturaleza de los argumentos del verbo, es decir, del sujeto y el / los objeto/s, si los hay; (3) las circunstancias adverbiales, si las hay; (4) el aspecto; (5) el tiempo como fase, por ejemplo, el perfecto; y (6) el tiempo como referencia temporal al pasado, presente o futuro. (1978: 421. Mi traducción).

### **3.4.3. El programa narrativo**

La semiótica de inspiración greimasiana es una disciplina cuyos principios permiten formular "hipótesis extremadamente generales sobre el recorrido del sentido y se ubican, entonces, en el corazón de la problemática de las ciencias humanas" (Everaert-Desmedt, 2007:6). Su objeto de estudio es el discurso y, a través de él, el accionar humano descrito como una concatenación o encadenamiento de acciones o hechos organizados en relatos (tanto verbales como no verbales). Esto quiere decir que el principio ordenador de todo discurso ha de encontrarse en la narratividad (Greimas y Courtés, 1979: 274).

---

<sup>44</sup> Mourelatos, Alexander (1978), "Events, processes and states" en *Linguistics and Philosophy*, Volumen 2 – N° 3.

... En efecto, el esquema narrativo constituye una especie de marco formal en el que se inscribe “el sentido de la vida” con sus tres instancias esenciales: la “calificación” del sujeto, que lo introduce en la vida; su “realización” por algo que “hace” y, finalmente, la “sanción” –retribución y, a la vez, reconocimiento– que garantiza el sentido de sus actos y lo instauro como sujeto según el ser (op.cit. Greimas y Courtés: 275).

En esta definición del esquema narrativo se hace mención a las tres pruebas que constituyen el recorrido narrativo canónico: la prueba *calificante*, la prueba *principal* o *definitiva* y la prueba *glorificante*, las cuales están enmarcadas por el establecimiento del *contrato* entre Destinador y Destinatario (o sujeto operador) y la *sanción* del accionar del sujeto por parte del Destinador.

Entre estos dos extremos –el contrato y la sanción– se da la performance del sujeto, hecha de un encadenamiento de enunciados narrativos (EN), cada uno de los cuales implica el pasaje de un estado a otro por medio de una hacer transformador.

El EN básico se expresa de la siguiente manera:

$$F (A1, A2, A3... An.)$$

en el cual F representa Función –como relación entre actantes– y A1, A2, A3, etc. representan a los actantes. Por lo tanto, el enunciado narrativo es una relación entre actantes. Desarrollando este esquema en más detalle, diremos que un sujeto realiza un hacer transformador, por el cual entra en conjunción (o en disjunción) con un objeto, que se constituye como un valor al interior del relato. Esta relación se formula de la siguiente manera:

$$H \text{ -----} > [ S2 (S1 \cap O)]$$

donde H y la flecha representan el Hacer transformador de un Sujeto (S2) que realiza una acción de manera que S1 pase a estar en conjunción con el objeto (O), de acuerdo con lo que indica esta fórmula. El hacer transformador también podría provocar la disjunción del sujeto con el objeto (S1 U O). En el nivel figurativo, S2 y S1 no tienen que ser, necesariamente, dos sujetos distintos: lo que varía es sólo la función actancial en el enunciado en el nivel narrativo. S2 es el sujeto del hacer pragmático o cognitivo y S1 es un sujeto de estado.

Retomando, entonces, los conceptos expresados por Kenny (§ 2.4.), vemos que las *performances* (ejecuciones / accomplishments y eventos puntuales / achievements) llegan a su fin en un *estado o actividad*, como se indica en la cita en página 51.

El hacer transformador del sujeto estará hecho de *actividades* y de *performances* (ejecuciones y eventos puntuales), siendo éstas últimas fundamentales por su carácter tético (con tendencia a un fin) y su ubicación en la cadena causal. En la compleja red que supone el encadenamiento de los eventos del mundo –y de los relatos–, su conceptualización estará marcada por rupturas y mesetas y la concatenación de las mismas se hará de acuerdo con el punto de vista asumido por un observador que dará cuenta del desarrollo de los acontecimientos. Dicho punto de vista estará regido por la instancia de la enunciación.

El encadenamiento de los sucesos puede ser observado en su desarrollo por un sujeto que sigue el devenir paso a paso a medida que se produce, como sucede en el siguiente segmento, extraído de la novela *El Año del Desierto*:



...Cuando me desperté, bordeábamos una vía del tren. Había otros carros cerca, donde viajaban familias, con sus muebles y sus canarios. Todos estaban huyendo de las pestes. Busqué a mi perra y no la pude encontrar hasta que la encontramos caminando bajo el carro, entre las dos ruedas, aprovechando la sombra. La ciudad ya no se veía. A la tarde llegamos a un arroyo... (página 179)

Se trata de un segmento que se puede catalogar como un desplazamiento. El mismo se ha iniciado algunas páginas antes en el desarrollo del relato, en las que se da la información de que los protagonistas están huyendo de una epidemia de fiebre amarilla y del deterioro que los va invadiendo paulatinamente. Han abandonado la ciudad de Buenos Aires y ahora se dirigen hacia la zona de Luján, donde hay tierras aptas para la horticultura, de la cual intentarán subsistir.

El segmento está introducido por un evento puntual: */me desperté/*, seguido por una serie de actividades: */bordeábamos una vía del tren/*, */estaban huyendo de las pestes/*, */viajaban familias/*, */busqué a mi perra/*, y eventos puntuales (achievements): */no la pude encontrar/* y */la encontramos caminando* (éste último, como frase verbal compleja, requiere un análisis más detallado ya que */encontramos/* expresa logro o achievement, pero */caminando/* expresa actividad) y */se veía/*. El segmento se cierra con un evento puntual */llegamos a un arroyo/*.

Las acciones que conforman el segmento son, en su mayoría, acciones yuxtapuestas, no relacionadas entre sí por presuposición: */despertar/*, */bordear una vía del tren/*, */viajar/*. Sí están relacionadas entre sí */despertar/*, que se conecta con */dormirse/* en un segmento anterior; */encontrar/* que presupone */buscar/* y, eventualmente */perder/*, aunque ésta última no se encuentre explícita en el texto, y */llegar/*, como

fase final del desplazamiento. También están ligadas por presuposición / *huir de las pestes*/ y / *viajar*/.

A nivel discursivo, el segmento es una serie de enunciados que se suceden unos a otros, la mayor parte de ellos en pretérito imperfecto, con aspecto durativo, que es el aspecto que caracteriza la expresión del devenir – aunque también sea posible utilizar el presente para su expresión. El efecto que produce la acumulación de acciones seguidas en su devenir torna al texto descriptivo. En efecto, “la descripción de acciones utiliza verbos del tipo *hacer* y, además, las acciones descriptas aparecen ordenadas cronológicamente: es por ello por lo que a veces, en una lectura superficial, se confunde con la narración. En realidad se dan algunos casos extremos que son verdaderos textos ‘frontera’, pero por lo general, y a pesar de los indicadores superficiales ‘poco descriptivos’, la descripción de acciones pretende lo mismo que la descripción de personas y de objetos.” (Torrent & Bassols, 1997: 116)<sup>45</sup>

Sin embargo, la causalidad en el discurso supone, como se dijo anteriormente (§ 3.3), una relación entre eventos que son semánticamente heterogéneos. Algo irrumpe en el decurso de los acontecimientos, negando su permanencia y produciendo un devenir alternativo.

Analicemos, por ejemplo, qué sucede en este segmento del cuento “El Muerto”, de Jorge Luis Borges, ya introducido en el capítulo 1, § 1.2.3., en términos de relaciones causales entre sucesos:

La última escena de la historia corresponde a la agitación de la última noche de 1894. Esa noche, los hombres del *Suspiro* comen cordero recién carneado y beben un alcohol pendenciero. Alguien infinitamente rasguea una trabajosa milonga. En la cabecera de la mesa, Otálora, borracho, erige exultación sobre exultación, júbilo

---

<sup>45</sup> Torrent A. & Bassols M., (1997), *Modelos Textuales. Teoría y Práctica*.

sobre júbilo; esa torre de vértigo es un símbolo de su irresistible destino. Bandeira, taciturno entre los que gritan, deja que fluya clamorosa la noche. Cuando las doce campanadas resuenan, se levanta como quien recuerda una obligación. Se levanta y golpea con suavidad a la puerta de la mujer. Ésta le abre enseguida, como si esperara el llamado. Sale a medio vestir y descalza. Con una voz que se afemina y se arrastra, el jefe le ordena:

-Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a vista de todos.

Agrega una circunstancia brutal. La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora. Arrasada en lágrimas, le besa la cara y el pecho. Ulpiano Suárez ha empuñado el revólver. Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto.

Suárez, casi con desdén, hace fuego.

Vemos que en este segmento se entrecruzan dos recorridos narrativos (RN) principales: el RN de Benjamín Otálora, conformado por la suma de los programas narrativos en los que interviene en el curso del relato y, a este recorrido se opone el de Azevedo Bandeira, a quien Otálora le disputa el liderazgo (§ 1.2.3.).

El segmento comienza con una situación que da cuenta de un estado: Otálora está sentado a la cabecera de la mesa, símbolo inequívoco de la posición adquirida por su accionar anterior: ya está logrando reemplazar al jefe. Junto con los hombres que integran el grupo, celebra la última noche del año. /Comer (cordero recién carneado)/ y /beber (un alcohol pendenciero)/ son actividades. Los argumentos que acompañan al verbo, expresados con la generalidad de nombres de masa ("un alcohol" hace referencia a un tipo de alcohol), no inciden en la significación del verbo, que mantiene su carácter homogéneo y atético.

Algo similar sucede con */rasguear (una trabajosa milonga)/* que, si bien es una ejecución (accomplishment)<sup>46</sup> ya que la acción del verbo alcanza su fin con la finalización de la milonga, la inclusión del adverbio “infinitamente” para acompañar la frase, confiere a la expresión un valor iterativo. La repetición indefinida de la milonga se ve, a su vez, enfatizada por el adjetivo “trabajosa”, referido a la misma, que el Diccionario de la RAE, 22° edición, define como “falta de espontaneidad por ser fruto de mucho trabajo.”<sup>47</sup>

Con respecto a */erigir (exultación sobre exultación)/*, que tendríamos que considerar como ejecución (accomplishment), también se relativiza su carácter tético al expresarse la palabra “exultación” como nombre contable y por su repetición, lo que le da un valor iterativo, */erige exultación sobre exultación/*. De la misma manera, */erigir júbilo sobre júbilo/* requiere consideración, ya que la palabra “júbilo” es en sí un sustantivo de masa, cuya definición, según el mismo Diccionario es: “Viva alegría, y especialmente la que se manifiesta con signos exteriores”. En el contexto en que aparece, sin embargo, y como reflejo de la frase anterior a la que le sigue en paralelo, queda limitada su indeterminación y adquiere un valor que la ubica a medio camino entre un nombre de masa y un nombre contable.

Todas estas acciones dan cuenta de un estado: Otálora está satisfecho y celebra. Ha alcanzado lo que se proponía: Reemplazar al jefe, a quien “no toca, por una mezcla de rutina y de lástima.”

---

<sup>46</sup> Recordemos que las *ejecuciones* (accomplishments) tienen como rasgos una duración definida que implica una estructura interna heterogénea y la idea de transformación de estado (§ 2.3., 2.3.1., y 2.3.2.).

<sup>47</sup> Para el caso del iterativo, las acciones que lo componen poseen una existencia autónoma y su repetición no da lugar a la constitución de un evento englobante (Flores Ortiz, 2009, “La continuité des événements dans le recit”).

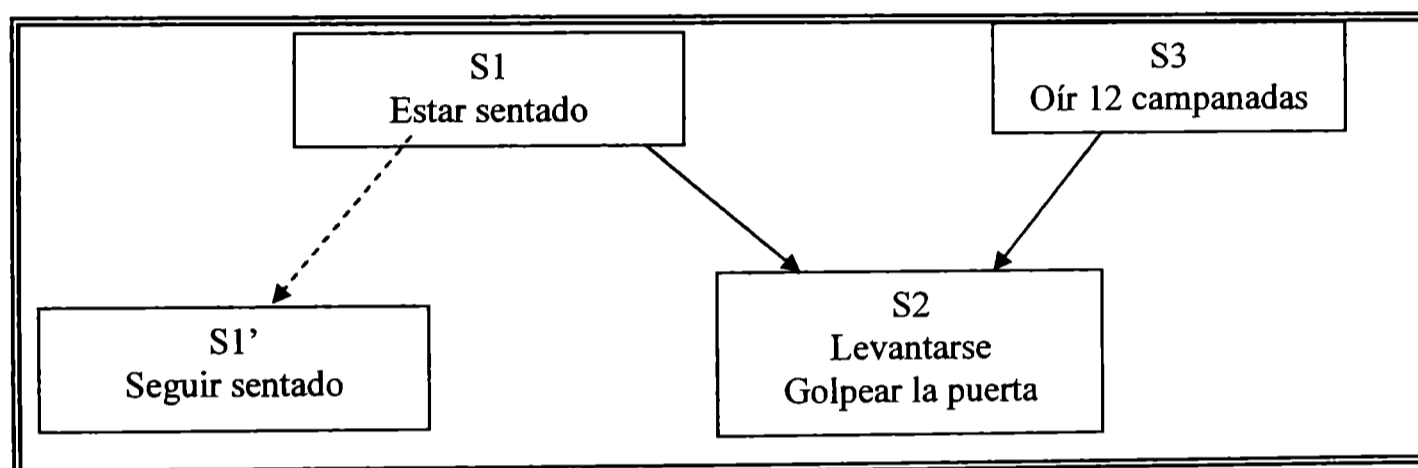
Pero su programa se ve enfrentado por un antiprograma (el RN de Bandeira), que podría considerarse como un segmento separado del anterior, a los efectos del análisis. Bandeira */está taciturno/* y */espera/*, */deja que fluya la noche/* (estado). A las doce */se levanta/* (ejecución / accomplishment), */golpea a la puerta/* (ejecución / accomplishment) y */ordena/* (evento puntual / achievement), */ agrega una circunstancia brutal/* (ejecución / accomplishment). Su accionar irrumpe en la escena y cambia el curso de los acontecimientos, poniendo coto al RN de Otálora, a quien, desde hace un tiempo, ha condenado a muerte. De esta manera, se ve abortada la búsqueda de Otálora, que tenía como fin la consecución de un objeto de valor: el logro del liderazgo y reconocimiento del mismo. Como vemos, el valor aspectual que tienen estas acciones es télico, aspecto típico que caracteriza a la irrupción.

Observemos más de cerca cómo se conectan entre sí, por relaciones causales, sucesos que son intrínsecamente heterogéneos, tomando como base para el análisis las formas de causación descritas por L. Talmy, que mencionamos arriba en § 3.3. Tomaremos, en primer lugar, el segmento siguiente:

*Bandeira...taciturno...entre los que gritan...deja que fluya clamorosa la noche. Cuando las doce campanadas resuenan, se levanta como quien recuerda una obligación.*

La situación inicial (S1) presenta a A. Bandeira sentado, atento al júbilo general que lo rodea, pero sin participar activamente en él. De pronto al oír las doce campanadas –que operan como activador (S3)– se levanta y se dirige a la puerta de la habitación de la mujer. El relato dice: “como quien recuerda una obligación”, es decir, tiene un motivo que, si bien no es explicitado en este momento del relato, es posible reconstruirlo tomando como referencia el final del cuento: la condena a muerte que ha decidido para Otálora y el plan que ha elaborado para conseguir ese

objetivo. Esta condena, que el narrador reitera en tres enunciados sucesivos al concluir el cuento, es el que lo mueve a la acción, negando el estado de prescindencia y de dejar hacer que se manifiesta en el enunciado anterior, por lo cual la persistencia del estado S1 queda virtualizada –como se muestra en el diagrama como S1’, unido por una flecha punteada–, produciéndose un suceso S2 (levantarse para golpear a la puerta). Es un ejemplo de causación estricta, el primero de los esquemas de Talmy (esquema a. § 3.3.). El diagrama<sup>48</sup> correspondiente es como sigue:



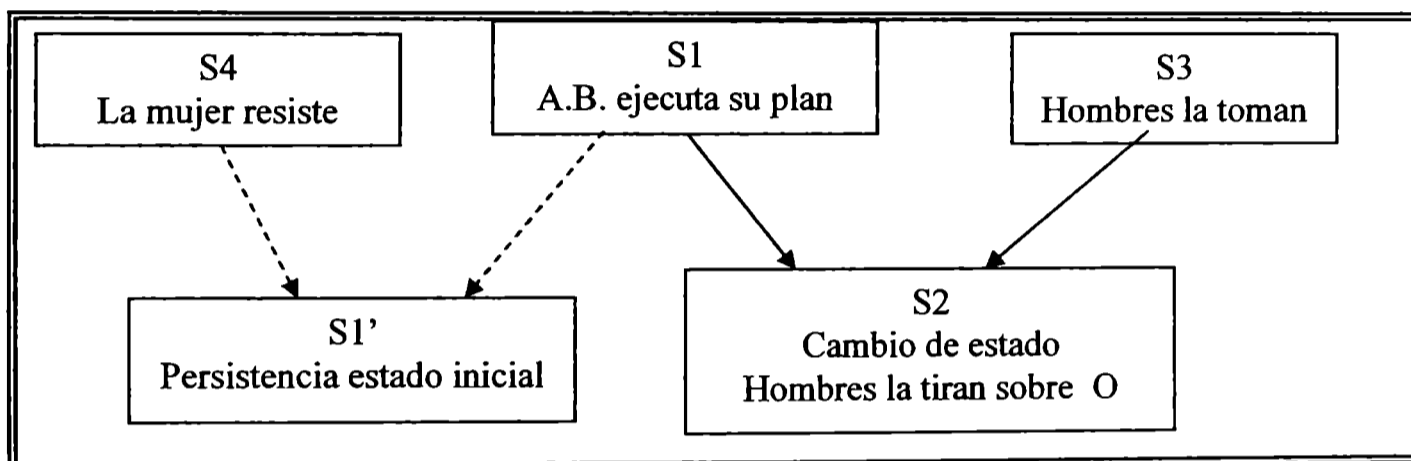
Otro ejemplo, esta vez ilustrativo del esquema c. de Talmy, que representa la superación de un obstáculo, se da en el siguiente enunciado:

La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora.

Comienza con la situación inicial (S1), con A. Bandeira llevando adelante su plan: Ordena a la mujer que salga y bese a Otálora a la vista

<sup>48</sup> Para un detalle de los diagramas que representan los esquemas de L. Talmy, ver Flores Ortiz, R. (2009) "Causalité et sémiotique des événements."

de todos, a lo cual ella opone resistencia (S4). De haber triunfado dicha resistencia, estaríamos en un caso de bloqueo a los deseos de Bandeira y una persistencia en el estado de cosas tal como se estaban desarrollando. Pero Bandeira, como agonista, en términos de Talmy, es más fuerte que su antagonista y se vale de un activador para lograr el cambio: dos hombres la toman del brazo y la lanzan sobre Otálora (S3), produciendo, de esta manera, un cambio de estado (S2). Esta relación de fuerzas se representa, en un diagrama, de la siguiente manera:



En este cuento de Borges, pesa fuerte la idea de destino irrevocable (“el irresistible destino”) y de ahí se explica el final del cuento: Otálora no tiene escapatoria. Su suerte ya ha sido echada y su muerte ocurre como un hecho aplazado, pues “para Bandeira ya estaba muerto”.

Ahora bien, la irrupción de lo inesperado en el devenir puede provocar la reacción del sujeto a la resistencia que se le presenta en su devenir e intentar la superación de la misma. Se establece, de esta manera, la concatenación de enunciados narrativos y se instaura el sujeto modalizado

por el *querer*, el sujeto volitivo. Dicen Greimas y Courtés en su Diccionario Razonado (p. 276):

Mirando más de cerca, se observa que este establecimiento del contrato sucede tras una ruptura del orden establecido (es decir, de un contrato social implícito que acaba de ser transgredido): el esquema narrativo se presenta, entonces, como una serie de establecimientos, de rupturas, de re-establecimientos, etc., de obligaciones contractuales.

Tal es el caso, por ejemplo, del relato "A la deriva", de Horacio Quiroga. El texto se abre con una ruptura que da inicio a la instauración de un nuevo estado: ya desde la primera frase se conoce que el hombre ha sido picado por una víbora. De ahí hasta el cierre del relato, en que se nos informa sobre la muerte del hombre, el desarrollo de los acontecimientos se da de manera gradual, siguiendo los pasos infructuosos por los que opta el protagonista para salvar su vida. Una primera reacción será matar la víbora y, luego, *querer* salvar su vida. El eje semántico que atraviesa el relato es la oposición vida / muerte.

La trama sigue el accionar del hombre y –con excepción de las secuencias descriptivas intercaladas, que dan cuenta de la gravedad creciente de su estado–, la performance del hombre está en todo momento orientada hacia el fin. En general, las acciones están relacionadas por presuposición, como partes de un macro suceso y, en consecuencia, están unidas por relaciones aspectuales de fase, que dan cuenta del inicio (fase incoativa), el desarrollo (fase mediana) y el final (fase terminativa). A modo de ejemplo, tomaremos el siguiente segmento del cuento y procederemos a su análisis, desde este punto de vista:

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones



del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú.

El hombre, con sombría energía, pudo efectivamente llegar hasta el medio del río; pero allí sus manos dormidas dejaron caer la pala en la canoa, y tras un nuevo vómito –de sangre esta vez– dirigió una mirada al sol, que ya trasponía el monte.

El segmento se abre con la conjunción adversativa “pero”, que marca una disjunción con respecto a lo expresado anteriormente en el texto, en tanto el hombre asume, en este momento, la gravedad de su situación y decide actuar. Se instaura así como sujeto según el *querer* –primera etapa en la adquisición de la competencia modal, que lo habilita como sujeto virtualizado para la performance. De ahí comienza a actuar, es decir, como sujeto realizado según el *hacer*, lo cual presupone el *poder* (modalidad actualizante).

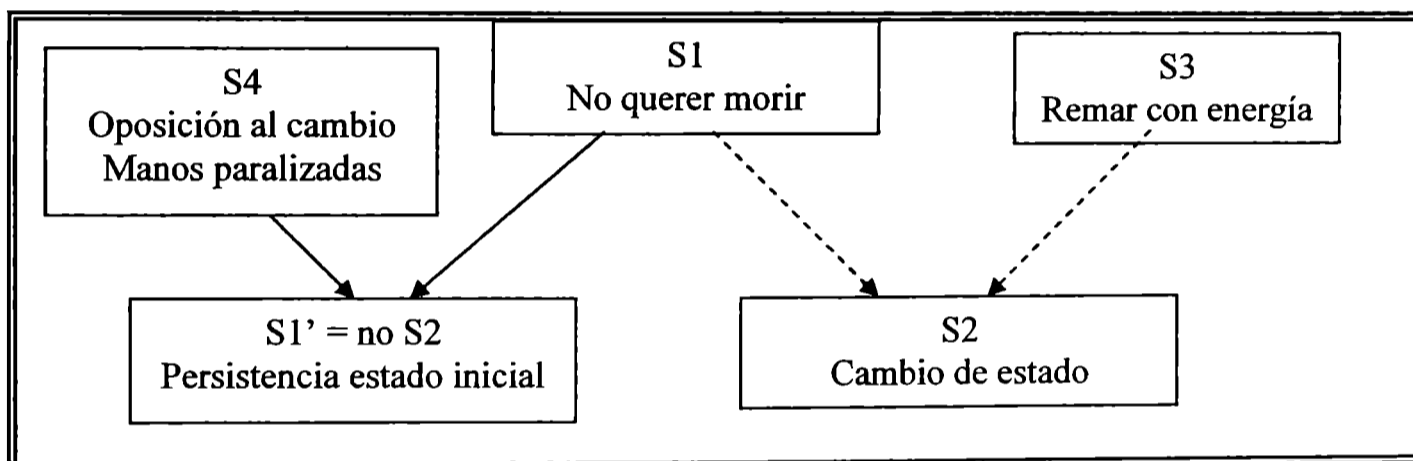
En el desarrollo de su performance, sabemos que el sujeto “pudo llegar a mitad del río”. En términos de presuposición sintagmática, este logro presupone que el hombre comenzó a palear, y esto, a su vez, presupone haberse sentado en la popa y haber subido a la canoa. Y dado que en el segmento anterior el hombre se encontraba en su casa, debió descender desde allí hasta la vera del río. O sea que la retrolectura permite notar que todas estas acciones conforman un macrosuceso y que están ordenadas en una secuencia ordenada de principio a fin.

En términos de las categorías de la Aktionsart, */descender hasta la costa /*, */subir a la canoa /* y */sentarse en la popa /* son ejecuciones, */palea /* es una actividad, la cual está acompañada por el verbo */comenzar /* que indica la fase incoativa. A su vez, */llegar al medio del río/* es un logro. En lo que continúa el resto del párrafo, introducido nuevamente por la conjunción “pero”, tenemos: */ (sus manos) dejar caer la pala /*, como equivalente a “perder el control por pérdida de fuerza”, es un

logro / achievement y /dirigir una mirada / es una ejecución. Vemos entonces el predominio de los verbos que indican performance y todos ellos conjugados en pretérito indefinido o perfecto simple.

En términos de relaciones causales –que es lo que nos ocupa en este capítulo– tomaremos aquí un enunciado que da cuenta de un caso de bloqueo (esquema d., en términos de Talmy):

El hombre, con sombría energía, pudo efectivamente llegar hasta el medio del río; pero allí sus manos dormidas dejaron caer la pala en la canoa, y tras un nuevo vómito – de sangre esta vez – dirigió una mirada al sol, que ya trasponía el monte.



Se parte de un estado inicial (S1): el hombre no quiere morir y sube al bote para remar hasta el lugar donde podrá ser atendido. Rema con energía (S3), que –como activador del cambio– debería conducir a S2, pero sus manos no responden, están paralizadas por efecto del veneno (S4) y se produce el bloqueo, que resulta en la negación de S2 y, por lo tanto, en la persistencia en el estado inicial. El veneno avanza y el hombre no puede

llevar adelante su cometido. Vencido, mira al sol poniente que adquiere, así, el carácter simbólico de la muerte que se acerca.

#### **3.4.4. Otras alternativas**

Los dos relatos analizados en el punto anterior -“El Muerto”, de J. L. Borges y “A la deriva”, de H. Quiroga- muestran, en la economía interna del texto, una relación entre todas las acciones de su trama que se orienta hacia el fin. Sin embargo, hay casos en los que no todas las acciones incluidas en el relato están tan estrictamente subordinadas en su orientación hacia el fin y, aún así, no podríamos decir que son ajenas al mismo, aún cuando no tengan con los otros eventos una relación causal o una relación aspectual o de sucesión temporal, como parte de un macrosuceso. Esto sucede en especial en aquellos segmentos dentro del relato que tienen una función descriptiva y contribuyen, como parte de la escenografía, a crear la atmósfera en la que se desarrollan los acontecimientos.

Cuando en el análisis nos concentramos en el nivel figurativo, es decir, en el nivel de superficie del texto, donde se dan los vertimientos semánticos en la forma de una lengua natural, atendemos a aquellos aspectos que forman parte del mundo y que se nos hacen accesibles a través de los sentidos. Este nivel -que es quizás aquél sobre el que se tienen hipótesis menos fuertes- organiza las *figuras* (actores, espacios y tiempos), asociándolas en *motivos* o *configuraciones*.

Un motivo (o configuración) es un conjunto organizado de figuras que se encuentran habitualmente cuando se trata de un tipo de eventos (op. cit. Everaert-Desmedt: 33). La noción de *motivo* está relacionada con las nociones de *marco* (frame) o de *guión* (script), propuestas originariamente por Marvin Minsky (1975) como “estructuras que representan conocimientos y expectativas estereotipados que permitirían a un sistema otorgar coherencia a nueva información” (Cornell Way, 1991: 103)<sup>49</sup>. Los guiones son estructuras que representan secuencias típicas de eventos o conductas esperadas en una situación dada. Por ejemplo, el guión correspondiente a una cena en un restaurante incluirá: entrar en el restaurante, sentarse a una mesa, consultar el menú, ordenar las bebidas y platos, etc. Tanto los marcos como los guiones son métodos organizativos del conocimiento que se tiene de una situación y, una vez activados, facilitan la inferencia e incorporación de otra información.

Si prestamos atención al siguiente fragmento, que tomamos de la novela *El Año del Desierto* y que es continuación del que analizamos en el capítulo anterior (§ 2.4.), vemos que el personaje principal, María, ha decidido irse con Frank a Irlanda y, ya en el puerto, a punto de subir al buque, ella describe lo que ve.

Estaba cansada. En el muelle, la multitud llegaba hasta la calle Bouchard. Me empecé a meter entre la gente. Lo vi a Frank entre las cabezas. Logró agarrarme de la mano y hacerme avanzar, abriéndose paso a los empujones. Era como un mundo de abrigos y de gritos. Frank me daba indicaciones de lo que tenía que decirle al oficial al embarcar, trataba de escucharlo pero estaba aturdida. Se oyó una sirena larga, enorme. Primero había que subir al remolcador y, de ahí, al carguero inglés. Había gente que saltaba del muelle a unas carretas altas que entraban en el río hasta los barcos. El remolcador era el último que podíamos tomar. Frank estaba apurado. De a ratos nos quedábamos inmóviles, atrapados en la masa, y lo oía gritarle a alguien que él era de la tripulación del barco que estaba por zarpar. Sentía que me tiraban, me llevaban. Me dolían las manos y el brazo.

---

<sup>49</sup> Cornell Way, Eileen (1991), *Knowledge representation and metaphor*. (Mi traducción)

Unas nenas jugaban a las palmas, como si no pasara nada, cantando cada vez más rápido:

A sailor went to sea sea sea  
To see what he could see see see  
But all that he could see see see  
Was the bottom of the deep blue sea sea sea.

Hay detalles en este fragmento, como el de las niñas que cantan en la explanada de embarque, que no agregan nada a la trama, en sentido estricto, y bien podrían no mencionarse. Pero su inclusión contribuye a crear la atmósfera de alegre indiferencia de las niñas, en contraste con el drama individual y colectivo que se desarrolla (Ver segmento completo en Apéndice).

### **3.5. Conclusión**

En este capítulo hemos desarrollado cómo se manifiestan las relaciones causales en la lengua y en el discurso. Además de hacerse evidente en el significado inherente de algunos verbos, la causalidad se da en el discurso como relación entre dos eventos, cuando un evento alternativo irrumpe en el mismo, produciendo una ruptura por la negación del estado anterior y estableciendo un cambio de rumbo en el devenir de los acontecimientos. Esto quiere decir que los eventos en el discurso pueden estar conectados por relaciones causales o por relaciones aspectuales de fase –como partes de un macrosuceso–.

En el próximo capítulo, desarrollaremos cómo operan la aspectualización a nivel espacial y actorial, estableciendo la *distancia*, en el primer caso y la *cualidad* de la realización, en el segundo.

# 4

## ***Aspectualización espacial y actorial***

### **4.1. Introducción**

En los capítulos anteriores nos hemos concentrado en la aspectualización, como uno de los dos “vertimientos de todo discurso temporalizado” (Greimas & Courtés, 1982: 42), y argumentamos que los mecanismos de los que se vale la lengua para su expresión instalan la *duración*, al enfocar el fluir del tiempo como proceso. Esto supone la instalación en la configuración discursiva de un actante observador, quien será responsable de seguir el proceso en su desarrollo, de observarlo y presentarlo, de acuerdo con su punto de vista, en alguna de las fases de su devenir, como terminado o no terminado, o como puntual o en desarrollo. Estos mecanismos dan cuenta de las propiedades elásticas del discurso, que puede expresar un largo período en pocas líneas o extender un período corto a lo largo de toda una novela.

Ahora bien, la aspectualidad –como fenómeno discursivo– no se limita exclusivamente a la temporalidad. El actante observador –en su carácter de sujeto cognitivo– establece también una escala de medida con respecto al espacio y al desempeño actorial. La aspectualización espacial da cuenta de la posibilidad que tiene un observador de percibir y expresar la distancia entre lugares de acuerdo a la capacidad de acceso que tiene su mirada y la aspectualización actorial nos indicará si la realización actorial es “elegante o torpe, de gesto seguro o titubeante” (Greimas y Courtés, 1991: 27).

Esto nos revela que la lengua no es un medio neutral en su representación de la realidad y que el modo en que se la use estará ineludiblemente implicado en la construcción de esa realidad. Así como se seleccionan y construyen las acciones y sucesos que conforman la trama de un relato, así también el discurso –a través de diferentes operaciones– construye y da forma a los escenarios en los que esas acciones se desarrollan y a los objetos que intervienen en ellos.

La deformabilidad de las figuras remite, como una condición, a la deformabilidad de la duración y del espacio y, a modo de razón, a su dependencia con respecto al *tempo*. El tríptico de la enunciación, a saber, el *yo-aquí-ahora*, expresa a su manera el volcamiento de la subjetividad en la duración y el espacio... (Zilberberg, C., 1994: 167).

En este capítulo vamos a analizar un segmento tomado del cuento de Gabriel García Márquez, “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, que se reproduce, completo, en el Apéndice. Una primera aproximación al relato nos indica que el texto puede dividirse en tres macro secuencias, que acompañan a los acontecimientos centrales de la historia, relacionándose con ellos para conformar la trama, y que están engarzadas

entre sí sin solución de continuidad. Dichas macro secuencias se detallan a continuación:

- a) En primer lugar, debemos considerar la secuencia que hace referencia al personaje principal, Nabo, después de haber recibido la patada del caballo que lo dejó en estado de semiconciencia, con los sentidos limitados y las sensaciones desordenadas, con una muy limitada percepción de su entorno. Es a esta secuencia, además, a la que se refiere el título del relato.
- b) Otra secuencia está dada por los recuerdos de los sucesos antes de que lo pateara el caballo, cuando Nabo iba a la plaza los sábados por la noche, para ver cantar al Negro. Es el Negro el que regresa desde el más allá para reclamar la presencia de Nabo en el coro de ángeles.
- c) Por último, tenemos la descripción del entorno en el que se ubican “los de la casa” –para quienes Nabo trabaja como cuidador de los caballos y donde entretiene a la Niña muda con sus canciones– que, en algunos segmentos toman la voz, aunque siempre de manera velada, ya que –con excepción de la Niña muda– a ninguno se les da un nombre propio en la narración, ni tampoco se sabe cuántos son.

Tomaré para el análisis sólo algunos segmentos de la secuencia que presenta a Nabo en estado de embotamiento y aturdido por la patada que lo dejó moribundo. Ésta se encuentra distribuida en los párrafos 1., primeras palabras del párrafo 2., párrafo 4., párrafo 5. desde la mitad en adelante, párrafos 11., 13. y 15 (Los párrafos han sido numerados por conveniencia para el análisis. Ver Anexo, p. 108 , donde se indica, con doble barra //, los segmentos en el texto que corresponden a esta macro secuencia). Analizaremos allí los recursos de los que se vale el narrador para construir un espacio cuyos límites permanecen indefinidos.



Analizaremos, por último, el segmento que cierra el relato, en el cual Nabo, libre de toda barrera, sale como una fuerza irrefrenable, antes de caer, agonizante, en la caballeriza, para dar cuenta del desempeño actorial del personaje principal.

## **4.2. Aspectualización del espacio**

Hasta alrededor de la década del ochenta, y debido al auge de los análisis estructuralistas de los textos, la percepción y la dimensión sensible del conocimiento no ocupaban la atención de lingüistas ni de teóricos de la gramática del texto. Fue a partir de ese momento que se reconoció la base sensorial como fundamento de toda actividad discursiva, y esto debido a la influencia de los fenomenólogos –tales como Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)– y el auge que tomaron las ciencias cognitivas, de manera que los fenómenos continuos y los procesos de “emergencia y de instalación de estos fenómenos” (Fontanille, 2001: 14) comenzaron a considerarse susceptibles de análisis.

De acuerdo con este enfoque, la percepción –concebida como una actividad selectiva y particularizante– opera sobre un objeto de manera imperfecta y la formación de sentido aparece como la gradual emergencia del inteligir, ordenar y comunicar. Por lo tanto, toda toma de posición con respecto a algo es incompleta y responde a un modo de ver o sentir la realidad.

En este hacer perceptivo, hay un plano *exteroceptivo* (expresión) y un plano *interoceptivo* (contenido), que se relacionan a través del cuerpo propio (plano *propioceptivo*). Éste participa de ambos planos y establece el límite entre uno y otro y deictiza un espacio / tiempo determinados

(Fontanille, 1993: 39)<sup>50</sup>. El sujeto y el objeto entran en fuerte interacción, ya que el sujeto, desde su punto de vista, organiza al objeto subjetivamente, y la estructura mereológica de éste último condiciona la posición del sujeto.

En esta interacción, el sujeto se vierte intencionalmente hacia el objeto para lograr una mejor captación del mismo, lo cual se puede dar en mayor o menor medida, dependiendo de otros elementos que pueden representar restricciones a la competencia del sujeto y que actúan como actantes de control.

La significación supone, entonces, para comenzar, un mundo de percepciones, donde el cuerpo propio, al tomar posición, instala globalmente dos *macrosemióticas*, cuya frontera puede siempre desplazarse pero que tiene cada una su forma específica. De un lado, la *interoceptividad* da lugar a una semiótica que tiene la forma de *una lengua natural* y, de otro lado, la *exteroceptividad* da lugar a una semiótica que tiene la forma de una *semiótica del mundo natural*. La significación es, pues, el acto que reúne esas dos macrosemióticas, y eso es posible gracias al cuerpo propio del sujeto de la percepción, cuerpo que tiene la propiedad de pertenecer simultáneamente a las dos macrosemióticas entre las cuales toma posición. (Fontanille, 2001: 35)<sup>51</sup>.

La puesta en perspectiva implica la posición de un sujeto que se orienta hacia la captación de un objeto. La toma de posición del cuerpo propio se produce en un campo de presencia, cuyos horizontes definen la profundidad del mismo. Para que algo en ese campo emerja como presencia y afecte al cuerpo sensible debe darse cierta *intensidad* en la *mira* y poseer cierta *extensión* en la *captación*. La variación en estos gradientes define los grados de profundidad perceptiva y los modos de existencia del otro / lo otro.

---

<sup>50</sup> Fontanille, Jacques, "El retorno al punto de vista".

<sup>51</sup> Fontanille, Jacques (2001), *Semiótica del discurso*.

Globalmente, el sistema de valores resulta, pues, de la conjugación de una *mira* y de una *captación*; una mira que guía la atención sobre una primera variación, llamada *intensiva*, y una captación que pone en relación esta primera variación con otra, llamada *extensiva*, y que delimita así los contornos comunes de sus respectivos dominios de pertinencia. (Fontanille, 2001: 38)

Considerada desde este punto de vista, la actividad perceptiva podría ser vista como una primera actividad de *desembrague*<sup>52</sup> del sujeto, por el cual éste es afectado por un objeto que emerge en un campo de presencia y es, por lo tanto, el punto de partida de la sintaxis discursiva. Es, entonces, a través de la figura del observador instalada en el relato, que se da esa toma de posición, al ubicarse en un campo de presencia.

La secuencia que tomaré para demostrar los rasgos y mecanismos que construyen el espacio es la que abre el cuento. Procederé, en primer término a hacer el análisis presuposicional de la misma (ver § 1.2.3. en capítulo 1) a partir de la extracción de las acciones y sucesos en la secuencia, para pasar luego a la consideración de los rasgos de tipo morfológico que contribuyen a aspectualizar el espacio.

#### **4.2.1. El espacio como proyección de una conciencia**

En el caso del relato de García Márquez, vemos que, al iniciar el cuento, el narrador cierra el campo y focaliza la acción a partir del punto de vista de Nabo, que se encuentra aturdido, en un estado de embotamiento, fluctuante entre la vida y la muerte. Su percepción de lo

---

<sup>52</sup> Desembrague: se lo puede definir “como la operación por la cual la instancia de enunciación –en el momento del acto de lenguaje y con miras a la manifestación– disjunta y proyecta fuera de ella ciertos términos vinculados a su estructura de base, a fin de constituir así los elementos fundadores del enunciado-discurso” (En Greimas & Courtés, 1982: 112)

que lo rodea es totalmente limitada, ya que no logra identificar ningún objeto en su entorno. Dicho entorno es, por otra parte, sólo producto de su imaginación, pues sabemos, por otras secuencias, aún cuando se lo mencione de manera muy vaga, que yace en una cama en una habitación de la casa. Reproducimos, a continuación, el primer párrafo, con la división en secuencias, marcadas con barras (/), para proceder a la extracción de las acciones y sucesos.

/Nabo estaba de bruces sobre la hierba muerta. Sentía el olor a establo orinado estregándose en el cuerpo. Sentía en la piel gris y brillante el rescoldo tibio de los últimos caballos, pero no sentía la piel. Nabo no sentía nada. Era como si se hubiera quedado dormido con el último golpe de la herradura en la frente y ahora no tuviera más que ese solo sentido. Un doble sentido que le indicaba a la vez el olor a establo húmedo y el innumerable cositeo de los insectos invisibles en la hierba./Abrió los párpados. Volvió a cerrarlos y permaneció quieto después, estirado, duro, como había estado toda la tarde, sintiéndose crecer sin tiempo,/ hasta cuando alguien dijo a sus espaldas: “Anda, Nabo. Ya dormiste bastante”./Se volteó y no vio los caballos, pero la puerta estaba cerrada. Nabo debió imaginar que las bestias estaban en algún lugar de la oscuridad, a pesar de que no oía su impaciente coclear. Imaginaba que quien le hablaba lo hacía desde afuera de la caballeriza, porque la puerta estaba cerrada por dentro y la tranca corrida./Otra vez dijo la voz a sus espaldas: “Es cierto, Nabo, ya dormiste bastante. Tienes como tres días de estar durmiendo...”/ Sólo entonces Nabo abrió los ojos por completo y recordó: “Estoy aquí porque me pateó un caballo.”

A partir del golpe que le dio el caballo en la frente –que se menciona en el texto– los sucesos y acciones que realiza el personaje principal, o que están relacionados con él, son las siguientes:

1. /estar de bruces/
2. /sentir olor a establo/ y /(sentir) cositeo de los insectos/
3. /no sentir nada/
4. /abrir los párpados/
5. /volver a cerrarlos/

6. /permanecer quieto, estirado/
7. /sentirse crecer (sin tiempo)/
8. /voltearse/
9. /no ver (los caballos)/
10.       /(deber) imaginar/
11.       /no oír (los caballos)
12.       /abrir los ojos/
13.       /recordar/

Según la clasificación de Z. Vendler (§ 2.3.1.), vemos que la mayor parte de las acciones en el segmento son verbos de *estado* (estar, sentir, permanecer, oír, imaginar), *ejecuciones o accomplishments* (abrir los párpados, volver a cerrarlos, voltearse) y *logros o achievements* (en este relato, recordar). A través de una lectura retrospectiva desde el final al inicio del párrafo, vemos que las acciones que están relacionadas por presuposición son: /Voltearse/ supone /estar de bruces/, /permanecer quieto y estirado/ también presupone /estar de bruces/; volver a cerrarlos/ presupone /abrir los párpados/; /recordar/ presupone la actividad perceptiva anterior del sujeto /sentir el olor a establo/, /sentir el cositeo de los insectos/, /no ver ni oír los caballos/, en el marco de este relato.

En general, el hacer pragmático del sujeto se limita a unas pocas acciones, ya que se reduce a algunos -muy pocos- movimientos corporales. Su hacer es fundamentalmente perceptivo sensorial y, hacia el final, cognitivo, cuando imagina y recuerda. Éstas últimas acciones siguen una gradación creciente desde una primera mención a /imaginar/ -modalizado como /debió imaginar/- hasta /recordó/, pasando por /imaginaba/. La misma graduación se da en los sentidos y sensaciones: Comienza por /sentía el olor a establo orinado/, /sentía en la piel gris y brillante el rescoldo.../ pero /no sentía la piel/. Ese solo sentido pasa

luego a ser un doble sentido, el olfato (el olor a establo húmedo) y el oído, pero no la vista (el innumerable cositeo de los insectos invisibles). Se le agrega después la sensación de crecer sin tiempo y, nuevamente, el oído, pues, aunque no oye el implacable cocear de los caballos, sí oye la voz a sus espaldas, que cree que viene de afuera.

Si observamos el espacio en el que se desarrolla este hacer elemental del sujeto, veremos que el mismo está construido con límites indefinidos, que contribuyen a producir la imagen de irrealidad que el relato requiere para permitir la fluctuación entre los dos mundos en los que Nabo se mueve. Más adelante nos daremos cuenta de que coexisten dos esferas y que la voz proviene del más allá, es decir, es la voz de alguien que ya ha muerto. Nabo se encuentra en el tránsito de una a otra esfera. Lo que huele, oye, ve y siente, no es más que una proyección de su mente embotada.

La figura fundamental aquí es el establo, del cual se hace mención en la segunda oración. Esa mención, sin embargo, aparece con un elemento de indeterminación: se habla de /el olor a establo orinado/ y más adelante en el mismo párrafo se referirá al /olor a establo húmedo/. La palabra /establo/ no lleva en ninguno de los dos casos un artículo determinante que lo defina específicamente. El establo existe como producto de la percepción por el olfato.

Además de la indeterminación con que se menciona al establo, debemos considerar a /la hierba muerta/, a la cual también se hace mención en dos ocasiones en el párrafo. La hierba –como elemento propio de una caballeriza para alimentación de los animales– es referida por su nombre genérico, que desdibuja los límites. Como nombre de masa, tiene propiedades de expansibilidad o contractibilidad (Langacker, 1990: 70) y

no se la concibe como portadora del sema /discreto/ (Flores Ortiz, 2007). Su efecto en el texto es también de indefinición en cuanto a los límites.

Lo mismo sucede con la referencia a los insectos. El lexema /insecto/ tiene la característica de ser portador de los semas /discreto/, /entero/ y /singular/. Es un nombre contable, con límites propios en su dominio de pertinencia. Esto implica que tiene la propiedad de replicabilidad (op.cit. Langacker), es decir, que es pluralizable. Pues bien, el efecto de la pluralización, sin cuantificadores, es el de homogeneización. Esta homogeneización está enfatizada por la expresión que acompaña al lexema: 'el innumerable cositeo de los insectos'.

Para completar el efecto de indefinición, debemos atender al hecho de que el establo está sumido en la oscuridad, lo cual desdibuja aún más sus límites. Los animales pueden estar en 'algún lugar de la oscuridad' y el origen de la voz que escucha a sus espaldas puede provenir tanto de adentro como de afuera del establo. La falta de anclaje temporal o espacial es notable a lo largo de todo el texto. De esta manera, la inaccesibilidad a los objetos en el entorno cercano construye un espacio caracterizado por la indefinición y la falta de límites claros y concretos. Como dice Fontanille:

... todo límite impuesto al saber del sujeto se presenta como una falta de actualización del objeto y toda falta de actualización del objeto para el sujeto es interpretable (i) como el efecto de un conflicto subyacente y (ii) como modalización y aspectualización del hacer cognoscitivo (1993: 44)

#### **4.2.2. El desempeño actorial**

También el desempeño actorial puede reflejar las deformaciones impuestas por un observador que evalúa el hacer o se constituye como escala de medida del mismo. Greimas & Courtés (1991: 27) dicen:

... la “cualidad” de la realización depende de la aspectualización actorial: una misma acción, realizada por sujetos que posean la competencia necesaria, puede ser discursivizada en una realización elegante o torpe, de gesto seguro o titubeante, lo que sólo se concibe, una vez más, en relación con un observador que desempeña el rol de medida.

Tomaremos el último párrafo del cuento para el análisis de la acción del actor principal del relato. En este párrafo, el narrador abandona el punto de vista de Nabo o el de “los de la casa”, que predominó en las secuencias del texto referidas a la situación actual del protagonista, después del golpe en la frente. El observador –en sincretismo, aquí, con el narrador– describe el accionar del actor principal del relato cuando se libera de toda interferencia a su deseo de encontrar el peine que se perdió entre la hierba de la caballeriza y sale con la fuerza de una tempestad. El cambio que se ha operado en Nabo es enorme. De ser un joven de constitución aparentemente pequeña –“un muchachito negro” que cuidaba los caballos y entretenía a la niña muda– pasa a ser “el enorme negro bestial”, que derriba todo a su paso, dejando atrás una catástrofe.

Procederemos a la extracción de las acciones en el párrafo. Como dijimos anteriormente (§, 1.2.3.), seguiremos el orden lógico de los sucesos y no el orden en que se presentan en el texto. Lo primero que notamos es que la mayoría de las acciones están presentadas en forma participial o en



infinitivo y que son pocas las que se expresan como verbos conjugados. Por conveniencia para el análisis, los reproduciré en la forma en que aparecen en el texto y no en infinitivo, como en casos anteriores. Además, marcaré en negritas los verbos conjugados y en cursivas, los verbos en infinitivo o participio, para luego realizar una interpretación de los efectos de sentido que produce esta distribución verbal:

1. / *haber empujado* con el hombro la puerta de una tempestad/
2. / **salió** *atropellándose* por encima de los muebles/, / *tropezando* con las cosas/, / *vociferando* por los corredores/
3. / *haberse llevado* con el hombro el espejo de la sala/ y / *pasado* junto a la niña/
4. / **llegó** al patio (antes de *encontrar* la caballeriza), / *pero sin ver* a la niña/
5. / **se puso** de cara al sol/
6. / **corrió** sin dirección como un caballo vendado, *buscando* instintivamente la puerta de la caballeriza, *dejando* atrás la catástrofe/
7. / hasta cuando **llegó** al patio de atrás/ / *todavía sin encontrar* la caballeriza/
8. / **escarbó** el suelo con esa furiosa tempestuosidad antes de *llegar* por completo a las puertas de la caballeriza y *empujarlas* antes de tiempo y *caer* adentro, de bruces, agonizante, quizás, pero todavía *ofuscado* por esa feroz animalidad/

Si observamos los verbos marcados en negrita, vemos que todos ellos están relacionados entre sí por presuposición: Para /salir / ha sido necesario /empujar la puerta/ que lo tenía encerrado; para /llegar al patio/ fue necesario /salir/ y para /ponerse al sol/ se requiere /haber salido al patio/, y así sucesivamente. Estas acciones y sucesos, conjugados en pretérito perfecto simple, y las acciones expresadas en

participios o infinitivos, están encadenados en una sola, muy extensa oración, separados sólo por comas o puntos y comas, lo cual contribuye a acelerar el *tempo*. Además, los verbos en negritas son, de acuerdo con la tipología de Vendler, logros / achievements (/salir /, /llegar/); ejecuciones /accomplishments (/empujar la puerta/, /ponerse de cara al sol/, /escarbar el suelo/) o actividades (/correr sin dirección/). El predominio de verbos de estado que caracteriza al párrafo analizado en la sección anterior, ha dado lugar al uso exclusivo de verbos de acción. Es éste el único párrafo en que el sujeto de la narración manifiesta un hacer, en respuesta a un programa: quiere encontrar el peine que utilizó para peinarle la cola a los caballos, el cual se constituye, de esta manera, en un objeto de valor. Junto con el galope y el sudor de los caballos, junto con el olor de la caballeriza, el peine simboliza su conexión con la vida. Sabemos que este objeto no ha caído en sus manos por casualidad, sino que le ha sido dado con una finalidad: el accidente que provoca el embotamiento de Nabo tenía como primer objetivo que éste pasara a integrar el coro de ángeles.

Analicemos, entonces, las formas verbales conjugadas y no conjugadas que se incluyen en el párrafo. A modo de ejemplo, analizaré la primera parte, y las conclusiones derivadas de este análisis, serán aplicables a lo que resta del texto. Tomaré el siguiente segmento:

... el enorme negro bestial, con la áspera cicatriz marcada en la frente, salió atropellándose por encima de los muebles tropezando con las cosas, levantados y amenazantes los puños, que aún tenían la cuerda con que lo amarraron quince años antes, vociferando por los corredores, después de haber empujado con el hombro la puerta de una tempestad...

Como se puede apreciar, he dejado de lado las acotaciones que se incluyen en paréntesis, cuya función es la de aclarar aspectos que no se

relacionan directamente con el hacer del sujeto en el momento que aquí se describe.

El orden de las acciones es el siguiente: /empujar con el hombro la puerta de una tempestad/, /salir atropellándose, tropezando, vociferando/. /Salir/ es el único verbo conjugado, en pretérito perfecto simple. Los demás están en forma participial o infinitivo perfecto. Ahora bien, ¿en qué se asemejan o se diferencian estas formas verbales en la expresión del tiempo?

R. Langacker (op. cit. 1990: 74) considera que, a grandes rasgos, las expresiones lingüísticas se pueden clasificar en 'nominales' y 'relacionales' y, dentro de estas últimas, se encuentran aquellas predicaciones que expresan relaciones temporales (los verbos conjugados en general) y las que expresan relaciones atemporales (preposiciones, adjetivos, adverbios, infinitivos y participios). Lo que interesa demostrar aquí es cómo la noción de tiempo se encuentra implicada en aquellas expresiones que involucran procesos y cómo difiere esta noción de aquéllas que, aún siendo atemporales, llevan incorporado algún sentido de temporalidad. Langacker responde a este interrogante diciendo que la sutil diferencia que se da entre ellas es del orden del procesamiento cognitivo que unas y otras suponen.

Dos distinciones preliminares son necesarias. La primera es entre 'tiempo concebido' (t) y 'tiempo de procesamiento' (T), es decir, entre el tiempo como OBJETO de conceptualización y el tiempo como MEDIO de conceptualización. Todo concepto de cualquier naturaleza requiere un cierto lapso de tiempo de procesamiento para las operaciones cognitivas requeridas. A fortiori, se necesita tiempo de procesamiento para conceptualizar el paso del tiempo, o para seguir mentalmente la evolución temporal de una situación. (op.cit.: 78. Mi traducción)

A partir de estos conceptos, distingue dos modos de procesamiento cognitivo: “summary scanning” y “sequential scanning”. El primero, “summary scanning”, implica un proceso de conceptualización por el cual se construye una imagen compleja, en donde todos los aspectos de la escena se representan en forma acumulativa como una *Gestalt*, mientras que el otro modo, “sequential scanning” significa seguir la transformación sucesiva de una escena, de manera que los diferentes pasos que la conforman van construyéndose dinámicamente, uno tras de otro, y no tienen un efecto acumulativo. Esto torna a este modo de procesamiento adecuado para la expresión de eventos en proceso de cambio, mientras que el otro es más adecuado para la expresión de situaciones estáticas.

Ahora bien, en el caso particular de los participios e infinitivos –que Langacker considera como relaciones atemporales– debemos tener en cuenta que ellos derivan de verbos y que, por su raíz, expresan una base procesual que –como vimos anteriormente– incluye semas temporales en su significado inherente. A diferencia del verbo conjugado –que sigue la evolución del proceso paso a paso y refleja las sucesivas transformaciones con carácter dinámico–, el infinitivo y los participios, homogeneizan el significado procesual del verbo al construirlos como una *Gestalt*. El efecto que se produce al agregar los morfemas propios de estas formas verbales suspende el modo de procesamiento en etapas, paso a paso, e impone en modo acumulativo de “summary scanning”.

En la secuencia que estamos analizando, sólo el verbo /salir/ conserva su carácter dinámico. Los otros verbos, /atropellar/, /tropezar/ y /vociferar/, son percibidos de manera global, lo que los hace aptos para unirse al verbo conjugado y expresar la acción como indicativa del modo en que salió, o, en el caso de /empujar/ de referirse a lo hecho con anterioridad sin que se enfoque directamente la acción en su desarrollo. Lo

mismo sucede en el resto del párrafo con la combinación de las formas temporales y atemporales de los verbos.

### **4.3. Conclusión**

Hemos explorado en este capítulo cómo se manifiestan los fenómenos de aspectualización en los planos *espacial* y *actorial* en el discurso. Partimos del concepto de que el significado y la comprensión humanos encuentran sus bases en la percepción, que establece el lazo entre un mundo exterior (plano exteroceptivo) y un mundo interior (plano interoceptivo) por la vía del cuerpo (plano propioceptivo), que participa de los dos planos anteriormente mencionados. Esto nos permitió poner en tela de juicio toda idea de que el lenguaje puede ser un reflejo objetivo de la realidad.

A partir de esta premisa básica, consideramos cómo la actividad particularizante de la percepción permite la expresión de puntos de vista en el enunciado y analizamos los mecanismos de los que se vale el enunciador en su valoración y expresión tanto del espacio como de la actuación de los personajes. En el caso del espacio, la escala de medida que se establece es la *distancia* y en el segundo, la *calidad de la actuación*.

# 5

## ***Conclusiones generales***

El objetivo que nos propusimos al iniciar este trabajo –observar cómo se plasma la percepción del tiempo en el discurso– nos condujo desde la consideración del verbo, en una primera aproximación al tema, hasta la observación de otros elementos en el texto que tienen la capacidad de expresar cierre o apertura del campo y, de esta manera, generar operaciones de aspectualización en el discurso.

Sin desconocer el acto fundante que le da origen, hemos tomado al enunciado como unidad de análisis en nuestro trabajo, para observar allí las huellas que deja la instancia de la enunciación en el mismo. Ésta se manifiesta, en el caso del aspecto, en la figura de un actante observador, sujeto cognoscitivo que opera como escala de medida e instaura la duración con respecto al tiempo, la distancia con respecto al espacio y la cualidad de la acción con respecto al desarrollo actorial. Además, por razones de índole metodológica, decidimos concentrarnos en el discurso literario narrativo, género cuento y novela, y dentro de éste, en aquellos segmentos de la narración que expresan *el hacer pragmático* del sujeto.

En lo que concierne a la dimensión temporal, analizamos cómo el aspecto interactúa con la expresión del tiempo, en sentido estricto. Los recursos lingüísticos y discursivos que expresan el tiempo (en el sentido de la palabra *tense*, en inglés) tienen la función de ubicar la acción o suceso como anterior, concomitante o posterior a un tiempo de origen, o de establecer una relación secundaria con respecto al mismo (tiempo O de la enunciación).

En cuanto al aspecto, los recursos de los que se vale la lengua son múltiples ya que, además del aspecto flexivo o morfológico –expresado a nivel de la morfología del verbo a través de morfemas gramaticales (*grams*) como la desinencia o los verbos auxiliares– hay que atender al contenido semántico de los mismos, es decir, a su aspecto léxico o aspecto inherente, el cual captura una parte importante de su significado.

Sin embargo, la expresión de la temporalidad no se reduce al verbo solamente, sino que se combinan otros factores que contribuyen a la captación del evento como delimitado o no, como abierto o cerrado, o enfocándolo en alguna fase de su desarrollo. Estos factores incluyen a los argumentos del verbo (sujeto y objeto/s), las circunstancias que acompañan al verbo, la expresión del tiempo como fase, entre otros. Todos ellos tienen la capacidad de producir variaciones en el significado inherente del verbo.

Además, dado que el discurso supone la concatenación de eventos, sucesos y acciones y que éste encadenamiento no es aleatorio, desarrollamos el concepto de que los principios que lo rigen son tanto el ordenamiento cronológico como la causalidad e intentamos demostrar cómo se manifiestan las operaciones aspectuales en relación con la causalidad en el discurso. Como base para el análisis, nos basamos, en todos los casos, en el principio de presuposición narrativa, que considera

el encadenamiento de sucesos en términos de consecuente posible / antecedente necesario.

Por último, extendimos la expresión de las operaciones aspectuales a las dimensiones espacial y actorial, a partir del presupuesto de que la actividad cognitiva del observador –que se asienta en la actividad perceptiva, como sustento de la significación– rebasa los límites de la temporalidad y se extiende hacia la captación y valoración de los lugares y las actuaciones. La actividad perceptiva contempla la interrelación de un sujeto que se vierte intencionalmente hacia el objeto e interactúa con él, por lo cual la captación del mismo tendrá mayor o menor grado de precisión, pero será siempre imperfecta, ya sea por la restricción de la competencia del sujeto o por las limitaciones que impone la estructura mereológica del objeto.

Somos concientes de que ésta es *una* de las posibles aproximaciones al tema y que, naturalmente, hay también otras interpretaciones para una categoría tan compleja como la del aspecto. En este trabajo, hemos querido aportar un compendio de los diversos enfoques que abordan el tema. Además, sabemos que esta tesis no agota todas las posibles derivaciones que su tratamiento pueda tener y que habrá que extender el análisis hacia otros tipos de textos. También habrá que considerar la interrelación que hay entre la aspectualización y la modalización en el discurso. El camino queda abierto para su profundización.

Buenos Aires, Marzo de 2010.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

INSTITUTO DE LINGÜÍSTICA

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA



# Apéndice

## El Muerto

Jorge Luis Borges

**/**Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamín Otálora, de quien acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley, de un balazo, en los confines de Río Grande do Sul. Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora este resumen puede ser útil./

### **Secuencia 1.**

/Benjamín Otálora cuenta, hacia 1891, diecinueve años. Es un mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros, de reciedumbre vasca; una puñalada feliz le ha revelado que es un hombre valiente; no lo inquieta la muerte de su contrario, tampoco la inmediata necesidad de huir de la República./ **Secuencia 2.** /El caudillo de la parroquia le da una carta para un tal Azevedo Bandeira, del Uruguay. Otálora se embarca, la travesía es tormentosa y crujiente; al otro día vaga por las calles de Montevideo, con inconfesada y tal vez ignorada tristeza. No da con Azevedo Bandeira;/ **Secuencia 3.** / hacia la medianoche, en un almacén de Paso del Molino, asiste a un altercado entre unos troperos. Un cuchillo relumbra; Otálora no sabe de qué lado está la razón, pero lo atrae el puro sabor del peligro, como a otros la baraja o la música. Para, en el entrevero, una puñalada baja que un peón le tira a un hombre de galera oscura y de poncho. Éste, después, resulta ser Azevedo Bandeira. (Otálora, al saberlo, rompe la carta porque prefiere debérselo todo a sí mismo.) **Secuencia 4** Azevedo Bandeira da, aunque fornido, la injustificable impresión de ser contrahecho; en su rostro, siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre; la cicatriz que le atraviesa la cara es un adorno más, como el enorme bigote cerdoso./ **Secuencia intercalar.**

Proyección o error del alcohol, el altercado cesa con la misma rapidez con que se produjo/ **Continuación secuencia 4.** /Otálora bebe con los troperos y luego los acompaña a una farra y luego a un caserón en la Ciudad Vieja, ya con el sol bien alto. En el último patio, que es de tierra, los hombres tienden su recado para dormir. Oscuramente, Otálora compara esa noche con la anterior; ahora ya pisa tierra firme, entre amigos. Lo inquieta algún remordimiento, eso sí, de no extrañar Buenos Aires. Duerme hasta la oración,/ **Secuencia 5** /cuando lo despierta el paisano que agredió, borracho, a Bandeira. (Otálora recuerda que ese hombre ha compartido con los otros la noche de tumulto y de júbilo y que

Bandeira lo sentó a su derecha y lo obligó a seguir bebiendo.) El hombre le dice que el patrón lo manda a buscar/**Secuencia 6.** /En una suerte de escritorio que da al zaguán (Otálora nunca ha visto un zaguán con puertas laterales) está esperándolo Azevedo Bandeira, con una clara y desdeñosa mujer de pelo colorado. Bandeira lo pondera, le ofrece una copa de caña, le repite que le está pareciendo un hombre animoso, le propone ir al Norte con los demás a traer una tropa. Otálora acepta; hacia la madrugada están en camino, rumbo a Tacuarembó/**Secuencia 7.**

/Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo. Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos. Otálora se ha criado en los barrios del carrero y del cuarteador; antes de un año se hace gaucho. Aprende a jinetear, a entropillar la hacienda, a carnear, a manejar el lazo que sujeta y las boleadoras que tumban, a resistir el sueño, las tormentas, las heladas y el sol, a arrear con el silbido y el grito. Sólo una vez, durante ese tiempo de aprendizaje, ve a Azevedo Bandeira, pero lo tiene muy presente, porque ser *hombre de Bandeira* es ser considerado y temido, y porque, ante cualquier hombrada, los gauchos dicen que Bandeira lo hace mejor. Alguien opina que Bandeira nació del otro lado del Cuareim, en Río Grande do Sul; eso, que debería rebajarlo, oscuramente lo enriquece de selvas populosas, de ciénagas, de inextricable y casi infinitas distancias/**Secuencia 8.**

/Gradualmente, Otálora entiende que los negocios de Bandeira son múltiples y que el principal es el contrabando. Ser tropero es ser un sirviente; Otálora se propone ascender a contrabandista. Dos de los compañeros, una noche, cruzarán la frontera para volver con unas partidas de caña; Otálora provoca a uno de ellos, lo hiere y toma su lugar. Lo mueve la ambición y también una oscura fidelidad. *Que el hombre (piensa) acabe por entender que yo valgo más que todos sus orientales juntos*/**Secuencia 9.**

/Otro año pasa antes que Otálora regrese a Montevideo. Recorren las orillas, la ciudad (que a Otálora le parece muy grande); llegan a casa del patrón; los hombres tienden los recados en el último patio. Pasan los días y Otálora no ha visto a Bandeira. Dicen, con temor, que está enfermo; un moreno suele subir a su dormitorio con la caldera y con el mate. Una tarde, le encomiendan a Otálora esa tarea. Éste se siente vagamente humillado, pero satisfecho también/**Secuencia 10.**

/El dormitorio es desmantelado y oscuro. Hay un balcón que mira al poniente, hay una larga mesa con un resplandeciente desorden de taleros, de arreadores, de cintos, de armas de fuego y de armas blancas, hay un remoto espejo que tiene la luna empañada/**Secuencia 11.** /Bandeira yace boca arriba; sueña y se queja; una vehemencia de sol último lo define. El vasto lecho blanco parece disminuirlo y oscurecerlo; Otálora nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años. Lo subleva que los esté mandando ese viejo. Piensa que un golpe bastaría para dar cuenta de él. En eso, ve en el espejo que alguien ha entrado. Es la mujer de pelo rojo; está a medio vestir y descalza y lo observa con fría curiosidad. Bandeira se incorpora; mientras habla de cosas de la campaña y despacha mate tras mate, sus dedos juegan con las trenzas de la mujer. Al fin, le da licencia a Otálora para irse/**Continuación Secuencia 10.**

/Días después, les llega la orden de ir al Norte. Arriban a una estancia perdida, que está como en cualquier lugar de la interminable llanura. Ni árboles ni un arroyo la alegran, el primer sol y el último la golpean. Hay corrales de piedra para la hacienda, que es guampuda y menesterosa. *El Suspiro* se llama ese pobre establecimiento.

Otálora oye en rueda de peones que Bandeira no tardará en llegar de Montevideo. Pregunta por qué; alguien aclara que hay un forastero agauchado que está queriendo mandar demasiado. Otálora comprende que es una broma, pero le halaga que esa broma ya sea posible. Averigua, después, que Bandeira se ha enemistado con uno de sus jefes políticos y que éste le ha retirado su apoyo. Le gusta esa noticia. Llegan cajones de armas largas; llegan una jarra y una palangana de plata para el aposento de la mujer; llegan cortinas de intrincado damasco; llega de las cuchillas, una mañana, un jinete sombrío, de barba cerrada y de poncho. Se llama Ulpiano Suárez y es el capanga o guardaespaldas de Azevedo Bandeira. Habla muy poco y de una manera abrasilerada. Otálora no sabe si atribuir su reserva a hostilidad, a desdén o mera barbarie. Sabe, eso sí, que para el plan que está maquinando tiene que ganar su amistad/ **Secuencia 12.**

/Entra después en el destino de Benjamín Otálora un colorado cabos negros que trae del sur Azevedo Bandeira y que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir/ **Secuencia 13.**

/Aquí la historia se complica y se ahonda. Azevedo Bandeira es diestro en el arte de la intimidación progresiva, en la satánica maniobra de humillar al interlocutor gradualmente, combinando veras y burlas; Otálora resuelve aplicar ese método ambiguo a la dura tarea que se propone. Resuelve suplantar, lentamente, a Azevedo Bandeira. Logra, en jornadas de peligro común, la amistad de Suárez. Le confía su plan; Suárez le promete su ayuda. Muchas cosas van aconteciendo después, de las que sé unas pocas. Otálora no obedece a Bandeira; da en olvidar, en corregir, en invertir sus órdenes. El universo parece conspirar con él y apresura los hechos/ **Secuencia 14.** /Un mediodía, ocurre en campos de Tacuarembó un tiroteo con gente riograndense; Otálora usurpa el lugar de Bandeira y manda a los orientales. Le atraviesa el hombro una bala, pero esa tarde Otálora regresa al *Suspiro* en el colorado del jefe y esa tarde unas gotas de su sangre manchan la piel del tigre y esa noche duerme con la mujer de pelo reluciente. Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día/ **Secuencia 15.**

/Bandeira, sin embargo, siempre es nominalmente el jefe. Da órdenes que no se ejecutan; Benjamín Otálora no lo toca, por una mezcla de rutina y de lástima/ **Secuencia 16.**

/La última escena de la historia corresponde a la agitación de la última noche de 1894. Esa noche, los hombres del *Suspiro* comen cordero recién carneado y beben un alcohol pendenciero. Alguien infinitamente rasguea una trabajosa milonga. En la cabecera de la mesa, Otálora, borracho, erige exultación sobre exultación, júbilo sobre júbilo; esa torre de vértigo es un símbolo de su irresistible destino. Bandeira, taciturno entre los que gritan, deja que fluya clamorosa la noche. Cuando las doce campanadas resuenan, se levanta como quien recuerda una obligación. Se levanta y golpea con suavidad a la puerta de la

mujer. Ésta le abre enseguida, como si esperara el llamado. Sale a medio vestir y descalza. Con una voz que se afemina y arrastra, el jefe le ordena:

-Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a la vista de todos.

Agrega una circunstancia brutal. La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora. Arrasada en lágrimas, le besa la cara y el pecho. Ulpiano Suárez ha empuñado un revólver. Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto.

Suárez, casi con desdén, hace fuego/**Secuencia 17.**

Borges, Jorge Luis (1957), *El Aleph*, MC Editores S.A., Buenos Aires.

## **A la deriva**

Horacio Quiroga

El hombre pisó algo blancuzco, y enseguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse, con un juramento vio una yaracacusú que, arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque.

El hombre echó una veloz ojeada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente, y sacó el machete de la cintura. La víbora vio la amenaza y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de lomo, dislocándole las vértebras.

El hombre se bajó hasta la mordedura, quitó las gotitas de sangre y durante un instante contempló. Un dolor agudo nacía de los dos puntitos violeta y comenzaba a invadir todo el pie. Apresuradamente se ligó el tobillo con un pañuelo y siguió por la picada hacia su rancho.

El dolor en el pie aumentaba, con sensación de tirante abultamiento, y de pronto el hombre sintió dos o tres fulgurantes puntadas que, como relámpagos, habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla. Movía la pierna con dificultad; una metálica sequedad de garganta, seguida de sed quemante, le arrancó un nuevo juramento.

Llegó por fin al rancho y se echó de brazos sobre la rueda de un trapiche. Los dos puntitos violeta desaparecían ahora en la monstruosa hinchazón del pie entero. La piel parecía adelgazada y a punto de ceder, de tensa. Quiso llamar a su mujer, y la voz se quebró en un ronco arrastre de garganta reseca. La sed lo devoraba.

- ¡Doroteal -alcanzó a lanzar en un estertor-. ¡Dame caña!

Su mujer corrió con un vaso lleno, que el hombre sorbió en tres tragos. Pero no había sentido gusto alguno.

- ¡Te pedí caña, no agua! -rugió de nuevo-. ¡Dame caña!

- ¡Pero es caña, Paulino! -protestó la mujer, espantada.

- ¡No, me diste agua! ¡Quiero caña, te digo!

La mujer corrió otra vez, volviendo con la damajuana. El hombre tragó uno tras otro dos vasos, pero no sintió nada en la garganta.

- Bueno; esto se pone feo... -murmuró entonces, mirando su pie, lívido y ya con lustre gangrenoso. Sobre la honda ligadura del pañuelo la carne desbordaba como una monstruosa morcilla.

Los dolores fulgurantes se sucedían en continuos relampagueos y llegaban ahora a la ingle. La atroz sequedad de garganta, que el aliento parecía caldear más, aumentaba a la par. Cuando pretendió incorporarse, un fulminante vómito lo mantuvo medio minuto con la frente apoyada en la rueda de palo.

Peor el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú.

El hombre, con sombría energía pudo efectivamente llegar hasta el medio del río; pero allí sus manos dormidas dejaron caer la pala en la canoa, y tras un nuevo vómito -de sangre esta vez- dirigió una mirada al sol, que ya trasponía el monte.

La pierna entera, hasta medio muslo, era ya un bloque deforme y durísimo que reventaba la ropa. El hombre cortó la ligadura y abrió el pantalón con su cuchillo: el bajo vientre desbordó hinchado, con grandes manchas lívidas y terriblemente doloroso. El hombre pensó que no podría llegar jamás él solo a Tacurú-Pucú y se decidió a pedir ayuda a su compadre Alves, aunque hacía mucho que estaban disgustados.

La corriente del río se precipitaba ahora hacia la costa brasileña, y el hombre pudo fácilmente atracar. Se arrastró por la picada en cuesta arriba; pero a los veinte metros, exhausto, quedó tendido de pecho.

- ¡Alves! -gritó con cuanta fuerza pudo; y prestó oído en vano-. ¡Compadre Alves! ¡No me niegues este favor! -clamó de nuevo, alzando la cabeza del suelo. En el silencio de la selva no se oyó rumor. El hombre tuvo aún valor para llegar hasta su canoa, y la corriente, cogiéndola de nuevo, la llevó velozmente a la deriva.

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, atrás, siempre la eterna muralla lúgubre; en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única.

El sol había caído ya cuando el hombre, semitendido en el fondo de la canoa, tuvo un violento escalofrío. Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza: se sentía mejor. La pierna le dolía apenas, la sed disminuía, y su pecho, libre ya, se abría en lenta inspiración.

El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo. Calculó que antes de tres horas estaría en Tacurú-Pucú.

El bienestar avanzaba, y con él una somnolencia llena de recuerdos. No sentía ya nada ni en la pierna ni en el vientre. ¿Viviría aún su compadre Gaona, en Tacurú-Pucú? Acaso viera también a su ex patrón míster Dougald y al recibidor del obraje.

¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay.

Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbollón de un remolino. El hombre que iba en ella se sentía cada vez mejor, y pensaba entre tanto en el tiempo justo que había pasado sin ver a su ex patrón Dougald. ¿Tres años? Tal vez no, no tanto. ¿Dos años y nueve meses? Acaso, ¿Ocho meses y medio? Eso sí, seguramente.

De pronto sintió que estaba helado hasta el pecho.

¿Qué sería? Y la respiración...

Al recibidor de maderas de míster Dougald, Lorenzo Cubilla, lo había conocido en Puerto Esperanza un Viernes Santo... ¿Viernes? Sí, o jueves...

El hombre estiró lentamente los dedos de la mano.

- Un jueves...

Y cesó de respirar.

Quiroga Horacio (1954), *Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte*, Editorial Losada S.A. Buenos Aires, Décimo sexta edición, 1980

## **Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles**

Gabriel García Márquez (1951)

1. //Nabo estaba de bruces sobre la hierba muerta. Sentía el olor a establo orinado estregándose en el cuerpo. Sentía en la piel gris y brillante el rescoldo tibio de los últimos caballos, pero no sentía la piel. Nabo no sentía nada. Era como si se hubiera quedado dormido con el último golpe de la herradura en la frente y ahora no tuviera más que ese solo sentido. Un doble sentido que le indicaba a la vez el olor a establo húmedo y el innumerable cositeo de los insectos invisibles en la hierba. Abrió los párpados. Volvió a cerrarlos y permaneció quieto después, estirado, duro, como había estado toda la tarde, sintiéndose crecer sin tiempo, hasta cuando alguien dijo a sus espaldas: "Anda, Nabo. Ya dormiste bastante". Se volteó y no vio los caballos, pero la puerta estaba cerrada. Nabo debió imaginar que las bestias estaban en algún lugar de la oscuridad, a pesar ~~de que no oía su impaciente cocear. Imaginaba que quien le hablaba lo~~ hacía desde afuera de la caballeriza, porque la puerta estaba cerrada por dentro y la tranca corrida. Otra vez dijo la voz a sus espaldas: "Es cierto, Nabo, ya dormiste bastante. Tienes como tres días de estar durmiendo..." Sólo entonces Nabo abrió los ojos por completo y recordó: "Estoy aquí porque me pateó un caballo."
2. No sabía en qué hora estaba viviendo//. Ahora los días habían quedado atrás. Era como si alguien hubiera pasado una esponja húmeda sobre aquellos remotos sábados en la noche en que iba a la plaza del pueblo. Se olvidó de la camisa blanca. Se olvidó de que tenía un sombrero verde, de paja verde, y un pantalón oscuro. Se olvidó de que no tenía zapatos. Nabo iba a la plaza los sábados en la noche, se sentaba en un rincón, callado, pero no para oír la música, sino para ver al negro. Todos los sábados lo veía. El negro usaba anteojos de carey amarrados a las orejas y tocaba el saxofón en uno de los atriles posteriores. Nabo veía al negro, pero el negro no veía a Nabo. Por lo menos, si alguien hubiera visto seguido que Nabo iba a la plaza los sábados por la noche para ver al negro y le hubiera preguntado (no ahora porque no podría recordarlo) si el negro lo había visto alguna vez, Nabo habría dicho que no. Era lo único que hacía después de cepillar los caballos: ver al negro.
3. Un sábado el negro no estuvo en su puesto de la banda. Nabo debió pensar al principio que no volvería a tocar en los conciertos populares, a pesar de que el atril estaba allí. Aunque precisamente por eso, porque el atril estaba allí, fue por lo que más tarde pensó que el negro volvería el sábado siguiente. Pero el sábado siguiente no volvió ni estaba el atril en su puesto.
4. //Nabo se volteó sobre un costado y vio al hombre que le hablaba. Al principio no lo reconoció, borrado por la oscuridad de la caballeriza. El hombre estaba sentado en una saliente del entablado, hablando y dándose golpecitos en las rodillas. "Me pateó un caballo", volvió a decir Nabo, tratando de reconocer al hombre. "Es verdad", dijo el hombre. "Ahora los caballos no están aquí y te estamos esperando en el coro". Nabo sacudió la cabeza. Todavía no había empezado a pensar. Pero ya creía haber visto al



hombre en alguna parte. El hombre decía que a Nabo lo estaban esperando en el coro. Nabo no entendía, pero tampoco extrañaba que alguien le dijera eso//, porque todos los días, mientras cepillaba los caballos, inventaba canciones para distraerlos. Después cantaba en la sala para distraer a la niña muda, con las mismas canciones de los caballos. Pero la niña estaba en otro mundo, en el mundo de la sala, sentada, con los ojos fijos en la pared. Si cuando cantaba alguien le hubiera dicho que lo llevaría a un coro, no se habría sorprendido. //Ahora se sorprendía menos porque no entendía. Estaba fatigado, embotado, bruto. “Quiero saber dónde están los caballos”, dijo. Y el hombre dijo: “Ya te dije que los caballos no están aquí. Sólo nos interesaba traer una voz como la tuya”. Y quizás, boca abajo sobre la hierba, Nabo oía, pero no podía diferenciar el dolor que había dejado la herradura en la frente, de las otras sensaciones desordenadas. Volvió la cabeza en la hierba y se quedó dormido//.

5. Nabo fue todavía durante dos o tres semanas a la plaza, a pesar de que el negro ya no estaba en la banda. Tal vez alguien le habría respondido si Nabo hubiera preguntado qué había sucedido con el negro. Pero no lo preguntó, sino que siguió asistiendo a los conciertos hasta que otro hombre, con otro saxófono, vino a ocupar el puesto del negro. Entonces Nabo se convenció de que el negro no volvería más y resolvió no volver él mismo a la plaza. //Cuando despertó creía haber dormido muy poco tiempo. Todavía le ardía en la nariz el olor a hierba húmeda. Todavía permanecía la oscuridad, delante de sus ojos, rodeándolo. Pero todavía el hombre estaba en el rincón. La voz oscura y pacífica del hombre que se golpeaba las rodillas, diciendo: “Te estamos esperando, Nabo. Tienes como dos años de estar durmiendo y no has querido levantarte”. Entonces Nabo volvió a cerrar los ojos. Los abrió luego. Se quedó mirando hacia el rincón y vio otra vez al hombre, desorientado y perplejo. Sólo entonces lo reconoció//.
6. Si los de la casa hubiéramos sabido qué hacía Nabo en la plaza los sábados en la noche, habríamos pensado que cuando dejó de ir lo hizo porque ya tenía música en la casa. Esto fue cuando llevamos la ortofónica para distraer a la niña. Cuando se necesitaba una persona que le diera cuerda durante todo el día, pareció lo más natural que esa persona fuera Nabo. Podría hacerlo cuando no tuviera que atender los caballos. La niña permanecía sentada, oyendo los discos. A veces, cuando la música estaba sonando, la niña bajaba del asiento, todavía sin dejar de mirar la pared, babeando, y se arrastraba hasta el comedor. Nabo levantaba la aguja y empezaba a cantar. Al principio, cuando llegó a la casa y le preguntamos qué sabía hacer, Nabo dijo que sabía cantar. Pero eso no le interesaba a nadie. Lo que se necesitaba era un muchacho que cepillara los caballos. Nabo se quedó, pero siguió cantando, como si lo hubiéramos aceptado para que cantara y eso de cepillar los caballos no fuera sino una distracción que hacía más liviano el trabajo. Eso duró más de un año, hasta cuando los de la casa nos acostumbramos a la idea de que la niña no podría caminar, no reconocería a nadie, no dejaría de ser la niña muerta y sola que oía la ortofónica, mirando la pared fríamente, hasta cuando la levantábamos del asiento y la conducíamos al cuarto. Entonces dejó de dolernos, pero Nabo siguió fiel, puntual, dándole cuerda a la ortofónica. Eso fue por los días en que Nabo no había dejado de asistir a la

plaza los sábados en la noche. Un día, cuando el muchacho estaba en la caballeriza, alguien dijo junto a la ortofónica: "Nabo". Estábamos en el corredor, sin preocuparnos de lo que nadie hubiera podido decir. Pero cuando oímos por segunda vez "Nabo", levantamos la cabeza y preguntamos: "¿Quién está con la niña?" Y alguien dijo: "No he visto entrar a nadie". Y otro dijo: "Estoy seguro de haber oído una voz que dijo "Nabo". Pero cuando fuimos a ver sólo nos encontramos a la niña en el suelo, recostada contra la pared.

7. Nabo regresó temprano y se acostó. Fue el sábado siguiente que no volvió a la plaza porque el negro ya había sido reemplazado y tres semanas después, un lunes, la ortofónica empezó a sonar mientras Nabo se encontraba en la caballeriza. Nadie se preocupó al principio. Sólo después, cuando vimos venir al negrito, cantando y chorreando todavía el agua de los caballos, le dijimos: ¿Por dónde saliste?". El dijo: "Por la puerta. Estaba en la caballeriza desde el medio día.". "La ortofónica está sonando. ¿No la oyes?" le dijimos. Y Nabo dijo que sí. Y nosotros le dijimos: "¿Quién le dio cuerda?" Y él, encogiéndose de hombros: "La niña. Hace tiempo que es ella la que le da cuerda".
8. Así estuvieron las cosas hasta el día en que lo encontramos de bruces en la hierba, encerrado en la caballeriza y con la orilla de la herradura incrustada en la frente. Cuando lo levantamos por los hombros, Nabo dijo: "Estoy aquí porque me pateó un caballo". Pero nadie se interesó por lo que él pudiera decir. Nos interesaban los ojos fríos y muertos y la boca llena de espumarajos verdes. Pasó toda la noche llorando, ardido por la fiebre, delirando, hablando del peine que se perdió en los yerbales de la caballeriza. Esto fue el primer día. Al siguiente, cuando abrió los ojos dijo: "Tengo sed" y le llevamos agua y se la bebió toda de un sorbo y pidió un poco más dos veces; le preguntamos cómo se sentía y él dijo: "Me siento como si me hubiera pateado un caballo". Y siguió hablando durante todo el día y toda la noche. Y finalmente se sentó en la cama, señaló hacia arriba, con el índice, y dijo que el galope de los caballos no lo había dejado dormir en toda la noche. Pero desde la noche anterior no tenía fiebre. Ya no deliraba, pero siguió hablando hasta cuando le introdujeron un pañuelo en la boca. Entonces Nabo empezó a cantar por detrás del pañuelo: a decir que oía, junto a la oreja, la respiración de los caballos, buscando el agua por encima de la puerta cerrada. Cuando le quitamos el pañuelo para que comiera algo, se volteó contra la pared y todos creíamos que se había dormido y hasta es posible que hubiera dormido un poco. Pero cuando despertó ya no estaba en la cama. Tenía los pies atados y las manos atadas a un horcón del cuarto. Amarrado, Nabo empezó a cantar.
9. //Cuando lo reconoció Nabo le dijo al hombre: "Yo lo he visto antes". Y el hombre dijo: "Todos los sábados me veías en la plaza", y Nabo dijo: "Es verdad, pero yo creía que yo lo veía a usted y usted no me veía". Y el hombre dijo: "Nunca te vi, pero después, cuando dejé de ir, sentí como si alguien hubiera dejado de verme los sábados". Y Nabo dijo: "Usted no volvió más pero yo seguí yendo durante tres o cuatro semanas". Y el hombre, todavía sin moverse, dándose golpecitos en las rodillas: "Yo no podía volver a la plaza, a pesar de que era lo único que valía la pena". Nabo trató de incorporarse, sacudió la cabeza en la hierba y siguió oyendo la fría voz obstinada, hasta cuando ya no tuvo tiempo ni siquiera para saber que

- otra vez se estaba quedando dormido. Siempre, desde cuando lo pateó el caballo, le sucedía eso. Y siempre oía la voz "Te estamos esperando, Nabo. Ya no hay manera de medir el tiempo que llevas de estar dormido"//.
10. Cuatro semanas después de que el negro no volvió a la banda, Nabo le estaba peinando la cola a uno de los caballos. Nunca lo había hecho. Simplemente los cepillaba y se ponía a cantar mientras tanto. Pero el miércoles había ido al mercado y había visto un peine y se había dicho: "Este peine para peinarle la cola a los caballos". Entonces fue cuando sucedió lo del caballo que le dio la patada y lo dejó atolondrado para toda la vida, diez o quince años antes. Alguien dijo en la casa: "Era preferible que se hubiera muerto aquel día y no que siguiera así, rematado, hablando disparates para toda la vida". Pero nadie había vuelto a verlo desde el día en que lo encerramos. Sólo sabíamos que estaba allí, encerrado en el cuarto, y que desde entonces la niña no había vuelto a mover la ortofónica. Pero en la casa apenas teníamos interés en saberlo. Lo habíamos encerrado como si fuera un caballo, como si la patada le hubiera comunicado la torpeza y se le hubiera incrustado en la frente toda la estupidez de los caballos; la animalidad. Y lo dejamos aislado en cuatro paredes, como si hubiéramos resuelto que se muriera de encierro porque no habíamos tenido la suficiente sangre fría para matarlo de otra manera. Así pasaron catorce años, hasta cuando uno de los niños creció y dijo que tenía deseos de verle la cara. Y abrió la puerta.
11. //Nabo volvió a mirar al hombre: "Me pateó un caballo", dijo. Y el hombre dijo: "Hace siglos que estás diciendo eso y mientras tanto, te estamos aguardando en el coro". Nabo volvió la cabeza, volvió a hundir la frente herida en la hierba y creyó recordar, de pronto, cómo habían sucedido las cosas. "Era la primera vez que le peinaba la cola a un caballo", dijo. Y el hombre dijo: "Nosotros lo quisimos así, para que vinieras a cantar en el coro". Y Nabo dijo: "No he debido comprar el peine". Y el hombre dijo: "De todos modos lo habrías encontrado. Nosotros habíamos resuelto que encontraras el peine y le peinaras la cola a los caballos". Y Nabo dijo: "Nunca me había parado detrás". Y el hombre, todavía tranquilo, todavía sin parecer impaciente: "Pero te paraste y el caballo te pateó. Era la única manera de que vinieras al coro". Y la conversación, implacable, diaria, continuó// hasta cuando alguien dijo en la casa: "Hacía como quince años que nadie abría esa puerta". La niña (no había crecido, había pasado de los treinta años y empezaba a entristecer en los párpados) estaba sentada, mirando la pared, cuando abrieron la puerta. Ella volteó el rostro, olfateando, hacia el otro lado. Y cuando cerraron la puerta, volvieron a decir: "Nabo está tranquilo. Ya no se mueve adentro. Un día de esos se morirá y no lo sabremos sino por el olor". Y alguien dijo: "Lo sabremos por la comida. Nunca ha dejado de comer. Está bien así, encerrado, sin que nadie lo moleste. Por el lado de atrás le entra buena luz". Y las cosas se quedaron de ese modo; sólo que la niña siguió mirando hacia la puerta, olfateando el vaho caliente que se filtraba por la hendidura. Estuvo así hasta la madrugada, cuando oímos un ruido metálico en la sala y recordamos que era el mismo ruido que se oía quince años atrás, cuando Nabo le daba cuerda a la ortofónica. Nos levantamos, encendimos la lámpara y oímos los primeros compases de la canción olvidada; de la canción triste que se había muerto en los discos desde hacía tanto tiempo.

El ruido siguió sonando cada vez más forzado, hasta cuando se oyó un golpe seco, en el instante en que llegamos a la sala y sentimos que todavía el disco seguía sonando y vimos a la niña en el rincón junto a la ortofónica, mirando a la pared y con la manivela levantada, desprendida de la caja sonora. No nos movimos. La niña no se movió sino que siguió allí, quieta, endurecida, mirando la pared y con la manivela levantada. Nosotros no dijimos nada, sino que regresamos al cuarto, recordando que alguien nos había dicho alguna vez que la niña sabía darle cuerda a la ortofónica. Pensándolo nos quedamos sin dormir, oyendo la musiquita gastada del disco que seguía girando con el exceso de la cuerda rota.

12. El día anterior, cuando abrieron la puerta, olía adentro a desperdicios biológicos, a cuerpo muerto. El que había abierto gritó: "¡Nabo! ¡Nabo!". Pero nadie respondió desde adentro. Junto a la hendidura estaba el plato vacío. Tres veces al día se introducía el plato por debajo de la puerta y tres veces el plato volvía a salir, sin comida. Por eso sabíamos que Nabo estaba vivo. Pero nada más que por eso.
13. Ya no se movía adentro, ya no cantaba. // Y debió ser después que cerraron la puerta cuando Nabo dijo al hombre: "No puedo ir al coro"- Y el hombre preguntó ¿por qué? Y Nabo dijo: "Porque no tengo zapatos". Y el hombre, levantando los pies, dijo: "Eso no importa. Aquí nadie usa zapatos". Y Nabo vio la planta amarilla y dura de los pies descalzos que el hombre tenía levantados. "Hace una eternidad que estoy aquí", dijo el hombre. "Hace apenas un momento que me pateó el caballo", dijo Nabo. "Ahora me echaré un poco de agua en la cabeza y los llevaré a dar una vuelta". Y el hombre dijo: "Ya los caballos no necesitan de ti. Ya no hay caballos. Eres tú quien debe venir con nosotros". Y Nabo dijo: "Los caballos debería estar aquí". Se incorporó un poco, hundió las manos en la hierba mientras el hombre decía: "Hace quince años que no tienen quien los cuide". Pero Nabo rasguñaba el suelo debajo de la hierba, diciendo: "Todavía debe estar el peine por aquí". Y el hombre decía: "La caballeriza la clausuraron hace quince años. Ahora está llena de escombros". Y Nabo decía: "No hay escombros que se formen en una tarde. Hasta que no encuentre el peine no me moveré de aquí." //
14. Al día siguiente, después de que volvieron a asegurar la puerta, fue cuando volvieron a oírse los trabajosos movimientos interiores. Nadie se movió después. Nadie volvió a decir nada cuando se oyeron los primeros crujidos y la puerta empezó a ceder, presionada por una fuerza descomunal. Se oía, adentro, como el jadeo de una bestia acorralada. Finalmente se oyó el chasquido de los goznes oxidados al romperse, cuando //Nabo volvió a sacudir la cabeza. "Mientras no encuentre el peine, no iré al coro", dijo. "Debe estar por aquí". Y escarbó la hierba, rompiéndola, arañando el suelo, hasta cuando el hombre dijo: "Está bien, Nabo. Si lo único que esperas para venir al coro es encontrar el peine, anda a buscarlo". Se inclinó hacia delante, oscurecido el rostro por una paciente soberbia. Apoyó las manos contra la talanquera y dijo: "Anda, Nabo. Yo me encargaré de que nadie pueda detenerte". //
15. //Y entonces la puerta cedió y el enorme negro bestial, con la áspera cicatriz marcada en la frente (a pesar de que habían transcurrido quince años) salió atropellándose por encima de los muebles tropezando con las cosas, levantados y amenazantes los puños, que aún tenían la cuerda con

que lo amarraron quince años antes (cuando era un muchachito negro que cuidaba los caballos); vociferando por los corredores, después de haber empujado con el hombro la puerta de una tempestad, y pasó (antes de llegar al patio) junto a la niña, que permanecía sentada, todavía con la manivela de la ortofónica en la mano desde la noche anterior (ella al ver la negra fuerza desencadenada, recordó algo que en un tiempo debió ser palabra) y llegó al patio (antes de encontrar la caballeriza), después de haberse llevado con el hombro el espejo de la sala, pero sin ver a la niña (ni junto a la ortofónica ni el espejo) y se puso de cara al sol, con los ojos cerrados, ciego (cuando todavía no cesaba adentro el estrépito de los espejos rotos) y corrió sin dirección como un caballo vendado, buscando instintivamente la puerta de la caballeriza que quince años de encierro habían borrado de su memoria pero no de sus instintos (desde aquel remoto día en que le peinó la cola al caballo y quedó atolondrado para toda la vida) y dejando atrás la catástrofe, la disolución, el caos, como un toro vendado en un cuarto lleno de lámparas, hasta cuando llegó al patio de atrás (todavía sin encontrar la caballeriza) y escarbó el suelo con esa furiosa tempestuosidad con que se había llevado el espejo, pensando quizás que al escarbar la hierba se levantaría de nuevo el olor a orín de yegua, antes de llegar por completo a las puertas de la caballeriza (y ahora más fuerte él mismo que su propia fuerza turbulenta) y empujarla antes de tiempo y caer adentro, de bruces, agonizante quizás, pero todavía ofuscado por esa feroz animalidad que medio segundo antes no le permitió oír a la niña que levantó la manivela, cuando lo vio pasar, y recordó babeando, pero sin moverse de la silla, sin mover la boca sino haciendo girar la manivela de la ortofónica en el aire, recordó la única palabra que había aprendido a decir en su vida y la gritó desde la sala: “¡Nabo! ¡Nabo!” //

*El negro que hizo esperar a los ángeles* – Colección Narradores Latinoamericanos – Ediciones Alfíl, Rosario, Argentina, 1972.

## **El Año del Desierto**

de Pedro Mairal

Fragmento Página 158

Parecía que las cinco de la tarde no iban a llegar más, pero llegaron. Me había puesto un vestido verde y un saco grueso de hombre que me quedaba bien, me había atado el pelo con dos trenzas recogidas. En la puerta vi que la *Negra* andaba con otros perros del otro lado de la calle. Salí sin que me viera porque no quería que estuviera siguiéndome. Caminé hasta la esquina pensando que quizá él no aparecería, un marinero debe dejar promesas incumplidas en cada puerto, además, no había sido ni siquiera una promesa, sólo una propuesta... Pero ahí estaba Frank. Lo vi hacer ese gesto que siempre me gustó en los hombres, ese gesto de girar el torso sin mover los pies, dándole la espalda al viento para prender el cigarrillo. La forma en que lo hizo y volvió a girar, como un amague de boxeador. Después me vio y me sonrió. Temí haberme arreglado demasiado; él sólo me había propuesto mostrarme dónde estaba ese kinetoscopio. Lo vi con un uniforme azul, de salida.

Nos saludamos con vergüenza, contentos y casi sin decir nada, y caminamos por la Recova que parecía un largo zaguán. En los tramos donde habían cubierto los arcos con unas lonas, la Recova se volvía íntima, como el pasillo de una casa; y en los tramos donde dejaban los arcos descubiertos, soplaba la sudestada y se volvía un lugar inhóspito, barrido por un viento cansado, de largas distancias, de cielo abierto, donde tenía que agarrarme el vestido para que no se me levantara y las palabras se arremolinaban y se confundían. Tenía que pedirle a Frank que me repitiera lo que me acababa de decir y él tenía que acercarse a mí como si me fuera a besar. Caminamos entre kioscos de diarios y revistas descoloridas, puestos de relojes, de garrapiñada, de enchufes triples que de tan innecesarios se habían vuelto raros. Algunos negocios sacaban la mercadería a la vereda, como si se les rebasara del interior, y colgaban la ropa oscilante de las paredes y del techo. Nos cruzamos con el amigo de Gabriel que habíamos conocido en el parque de diversiones. Le pregunté dónde estaba Gabriel y me dijo que en el edificio del Archivo, que estaba tomado. Cuando seguimos caminando, le expliqué a Frank que ese chico era un amigo del novio de una amiga. No pareció importarle mucho, y yo me sentí como una idiota por estar aclarándole tanto. Sonaba desesperadamente disponible.

Antes de cruzar Mitre, me mostró un kinetoscopio que estaba al lado del bar Mercante; tenía un papelito que decía "Sleeping Beauty". Él sacó una moneda de veinte centavos y la metió en la ranura.

-Look -me dijo y giró la manivela.

Miré por el visor. Era una imagen en blanco y negro de una chica dormida, parecida a mí, desnuda en un *chaise longue*; de fondo se veía un cartón pintado con unos cisnes y un lago. ¿Dónde había visto eso? La chica se movía. Miré bien. Era yo. Se me veía todo. Era yo. El fotógrafo alemán me había sacado fotos cuando estaba enferma, delirando en su casa. El muy hijo de puta. Sacudí la

máquina con rabia, estaba furiosa, no tanto por estar ahí desnuda, sino porque el tipo se había aprovechado de mi invalidez. Frank me agarró del brazo y me apartó hacia la esquina. Le expliqué lo que había pasado. Se quedó callado y me dijo que lo esperara ahí. Miró dentro de uno de los carros que estaban estacionados frente a la Recova y sacó una cuerda; se acercó al kinetoscopio y lo ató a la pata. Vino rápido hacia donde yo estaba y no tuve ni tiempo de preguntarle qué había hecho. Se oyó el ruido. El carro arrancaba, arrastrando la máquina que se azotó contra una de las columnas, con un ruido desastroso, y se desarmó. El caballo se espantó al galope, con los pedazos a la rastra. Frank me agarró del brazo y nos acercamos disimulando, sumándonos a los curiosos que miraban el carro que se alejaba. Yo aproveché la distracción para juntar las fotos, eran varias tarjetas, como postales. Las junté todas y nos fuimos rápido, cómplices.

Fragmento Página 164

**E**staba cansada. En el muelle, la multitud llegaba hasta la calle Bouchard. Me empecé a meter entre la gente. Lo vi a Frank entre las cabezas. Logró agarrarme de la mano y hacerme avanzar, abriéndose paso a los empujones. Era como un mundo de abrigo y de gritos. Frank me daba indicaciones de lo que tenía que decirle al oficial al embarcar, trataba de escucharlo pero estaba aturdida. Se oyó una sirena larga, enorme. Primero había que subir al remolcador y, de ahí, al carguero inglés. Había gente que saltaba del muelle a unas carretas altas que entraban en el río hasta los barcos. El remolcador era el último que podíamos tomar. Frank estaba apurado. De a ratos nos quedábamos inmóviles, atrapados en la masa, y lo oía gritarle a alguien que él era de la tripulación del barco que estaba por zarpar. Sentía que me tiraban, me llevaban. Me dolían las manos y el brazo. Unas niñas jugaban a las palmas, como si no pasara nada, cantando cada vez más rápido:

A sailor went to sea sea sea  
To see what he could see see see  
But all that he could see see see  
Was the bottom of the deep blue sea sea sea.

Era una canción que me había enseñado en castellano una amiga del colegio y que cantábamos juntas a veces en el patio:

Un marino fue al mar mar mar  
A ver quién lo iba a amar amar amar  
Y quien lo quiso amar mar mar  
Fue el fondo azul del mar mar mar.

Si me embarcaba, estaría al día siguiente en el océano, navegando hacia Dublin, donde no conocía a nadie. Lo conocía a Frank. ¿Lo conocía? Lo miré. Él insultaba a alguien en un inglés incomprensible. No sabía quién era ese tipo. Si lo seguía me iba a ahogar. Sonaba una campana para embarcar. ¿Qué iba a hacer? ¿Qué tenía que hacer? ¿Para qué me iba a quedar en un lugar donde todo se

deshacia? Pero el cuerpo parecía querer quedarse, la desintegración era algo mío, el desierto era algo mío. Tenía náuseas. Frank me seguía tirando del brazo. Por un agujero en las tablas se veía el agua negra entre los pilotes donde se había ahogado Benedicta. Yo me iba a ahogar también si me subía, ahí estaba toda el agua negra del mar inmenso para ahogarme. Frank estaba por saltar a bordo. Me agarré de una soga gruesa de la baranda y se le escapó mi mano. Él ya estaba a bordo.

- Come on! Jump! -me gritaba-. Jump!

Me agarré fuerte de la soga. No. No me iba a subir. No me iba a subir. Le vi la cara de desesperado y me pareció que yo ya había vivido ese momento, exactamente eso, ya había sucedido, la cara de Frank, el barco alejándose, y él que gritó:

- Eveline! Evvy!

Y siguió llamándome así cuando el bote estaba lejos, y ya no se veía, y yo todavía aferrada a la soga sintiendo que no lo amaba, que tenía que quedarme, y me fui doblando hasta quedar sentada de rodillas en el muelle entre las piernas enojadas de la gente que no había podido subir.

Mairal, Pedro (2005), *El Año del Desierto*, Interzona Editora S.A., Buenos Aires.



# Referencias bibliográficas

## Bibliografía teórica

- ‡ Albertuz, Francisco (1995), "En torno a la fundamentación lingüística de la Aktionsart" *Verba* 22, pp. 285-337
- ‡ Ariza, Miguel (2003), "Hacia una formalización de la presuposición narrativa y su relación con la progresión ordinal y cardinal en el discurso histórico", *Tópico del Seminario* 10.
- ‡ Bastide, Françoise, "Il trattamento della materia", en *Semiotica in nuce, Volume II, Teoria del discorso*, editado por Paolo Fabbri y Gianfranco Marrone, 2001, Meltemi Editore S.R.L. Roma.
- ‡ Bybee, Joan, Perkins, Revere and Pagliuca, Williams (1994), *The Evolution of Grammar. Tense, Aspect, and Modality in the Languages of the World*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- ‡ Cornell Way, Eileen (1991), *Knowledge representation and metaphor*, Kluwer Academic Publishers, The Netherlands.
- ‡ Everaert-Desmedt, Nicole (2007), *Sémiotique du récit*, 4° édition, De Boeck & Larcier S.A., Bruxelles, Belgique.
- ‡ Filinich, María Isabel (1998), *Enunciación*, EUDEBA, Buenos Aires.
- ‡ Filinich, María Isabel (2000), "Aspectualidad y modalidades", *Tópicos del Seminario* 3, Enero-junio 2000, pp.139-158.
- ‡ Flores, Roberto (1991), "Segmentación y Clausura del Discurso", *Morphé* 5, Julio-Diciembre 1991.
- ‡ Flores, Roberto (1991), "La reduplicación en el Náhuatl de Tezcoco", en *Amerindia* N° 16, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- ‡ Flores, Roberto, "Sentido léxico-oracional, resemantización y estructuras narrativas en un brevísimo relato.

- † Flores, Roberto (1998), “La Categoría del Aspecto en la Progresión Narrativa”, en *Morphé* 15/16
- † Flores, Roberto (2007), “Construcción de Deformación del Objeto”, en *Opción Set-Dic. Año/vol. 23, N° 054*, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, pp. 80-99.
- † Flores, Roberto (2008), “Fundamentos Semióticos de la Historiografía” (en prensa).
- † Flores, Roberto (2009), “Causalité et sémiotique des événements », en *Analytiques du sensible. Pour Claude Zilberberg*, Driss Ablali y Sémir Badir (eds.), Limoges, Lambert-Lucas, pp. 37-49.
- † Fontanille, Jacques (1989), *Les Espaces Subjectifs*, Introduction a la sémiotique de l’observateur (discours – peinture – cinéma), Hachette, Paris.
- † Fontanille, Jacques (1991), (ed.) *Le discours aspectualisé*, Limoges /Amsterdam / Filadelfia :Pulim/Benjamins.
- † Fontanille, Jacques (1993), “El Retorno al Punto de Vista”, *Morphé* 9-10, Julio 93- Junio 94.
- † Fontanille, Jacques (1998), *Semiótica del Discurso*, Universidad de Lima / Fondo de Cultura Económica, Perú (2001)
- † Greimas, Algirdas Julien (1976), *La semiótica del Texto: Ejercicios prácticos, Análisis de un cuento de Maupassant*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona y Editorial Paidós, Buenos Aires (Título original en francés: *Maupassant, La sémiotique du texte: exercices pratiques*)
- † Greimas, A. J. & Courtés, J. (1982), *Semiótica: Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Gredos, Madrid, 2da. Edición, 2006.
- † Greimas, A. J. & Courtés, J. (1991), *Semiótica : Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje II*, Gredos, Madrid.
- † Greimas, A.J. (1997), *De la Imperfección*, Fondo de Cultura Económica, México.
- † Hurford, J.R. & Heasley B. (1983), *Semantics: A Coursebook*, Cambridge University Press, Cambridge.

- ‡ Islas, Martha R. (2004), Tesis Doctoral titulada *Verbos de Emoción y Aktionsart*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Colegio de México.
- ‡ Kenny, Anthony (1963), *Action, Emotion and Will*, Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York.
- ‡ Langacker, R. (1990), "Nouns and verbs" en *Concept, Image and Symbol*, Mouton de Gruyter, USA.
- ‡ Latella, Graciela (1985), *Metodología y Teoría Semiótica*, Hachette, Argentina.
- ‡ Lyons, John (1977), *Semantics (Vol.2)* Cambridge University Press, Cambridge.
- ‡ Mourelatos, Alexander (1978), "Events, processes and states" en *Linguistics and Philosophy*, Vol 2, N° 3, Wall Robert (ed.), D. Reidel Publishing Company, Dordrecht: Holland, Boston: USA.
- ‡ Parret, Herman (1983), *Semiotics and Pragmatics*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- ‡ Rojo, Guillermo (1988), "Temporalidad y aspecto en el verbo español", en *Lingüística española actual*, 10. pp. 195-216
- ‡ Talmy, Leonard (2000), *Concept Structuring Systems, Vol.I*, A Bradford Book, The MIT Press, Cambridge, Massachussets: USA, London: England.
- ‡ Torrent Anna & Bassols Margarida (1997), *Modelos Textuales. Teoría y práctica*, Ediciones Octaedro S.L., Barcelona, España.
- ‡ Vendler, Zeno (1957), *Linguistics in Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press.
- ‡ Verkuyl, H. J. (1996), *A Theory of Aspectuality. The Interaction between Temporal and Atemporal Structure*, Cambridge University Press.
- ‡ Zilberberg, Claude (1994), "Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo", *Morphé 11/12*, Julio '94 – Junio '95, Traducción R. Flores.

## Obras literarias citadas

- † Borges, Jorge Luis (1957), *El Aleph*, MC Editores S.A., Buenos Aires.
- † García Márquez, Gabriel (1972), *El negro que hizo esperar a los ángeles* – Colección Narradores Latinoamericanos – Ediciones Alfil, Rosario, Argentina.
- † Mairal, Pedro (2005), *El Año del Desierto*, Interzona Editora S.A., Buenos Aires.
- † Quiroga Horacio (1954), *Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte*, Editorial Losada S.A. Buenos Aires, Décimo sexta edición, 1980

