

cia debería revelarnos los secretos del universo, nosotros le pedimos las fruslerías o proezas gratuitas, como la conquista de la Luna. "Actualmente, los médicos ya no saben lo que hacen, lo que son, manipulados mucho más que lo que ellos manipulan, dice Baudrillard. Se exigen cuidados, médicos, medicinas, seguridad, salud y siempre más, sin límites. ¿Están las masas alienadas en la medicina? Nada de eso: ellas están arruinando su institución, haciendo explotar la Seguridad Social, poniendo en peligro lo social mismo, exigiendo siempre más, como se hace con una mercancía".

Esto es lo que el autor llama "el efecto Beaubourg". Este "monumento genial de nuestra modernidad" debería poner la cultura al alcance de todos. "Las masas se precipitan allí, no porque estén encantadas con esta cultura de la cual hacía mucho tiempo estaban excluidas, sino porque tienen por primera vez la ocasión de participar masivamente en este inmenso duelo por una cultura que de hecho siempre han detestado. Las masas se precipitan hacia Beaubourg (*) de la misma manera como lo hacen a los lugares de catástrofes con el mismo impulso irresistible. Mejor aún: ellas son la catástrofe de Beaubourg. Su número, su rumor, su fascinación, su prurito de verlo y manipularlo todo, es un comportamiento objetivamente mortal y catastrófico para toda empresa. Es la masa la que pone fin a la cultura de masa".

Para Baudrillard, las masas son "agujeros negros" en los cuales vienen a sumergirse, a desmoronarse y perderse, la política, la economía, el orden social, la cultura y todo lo que constituye nuestra civilización. El único fenómeno que concuerda con esta autodestrucción, que la acompaña y que se le parece, es el terrorismo y su absurdidad radical.

Al respecto, Baudrillard escribe: "El poder se pierde, el poder se perdió". Es en este sentido que él habla "del espectáculo fantástico de la descomposición del capital, del fantasma del valor, del fantasma del saber". Se le ha reprochado mucho, se le ha acusado de hacer sociología-ficción. Y es cierto que el prisionero al que se somete a la tortura, no puede admitir que el poder no es, en nuestros días, sino un simulacro. Es cierto que centenares de millares de hombres sobre la tierra, lejos de tener el sobreconsumo, carecen todavía de lo estrictamente necesario. Es cierto que la crisis del petróleo está recordando a nuestras sociedades que la producción de los bienes materiales sigue siendo su gran preocupación.

"EL ACUERDO ENCEGUECEDOR"

Baudrillard descarta la objeción. "Cuando Marx publicó el 'Manifiesto Comunista', en 1848, la sociedad estaba muy lejos de parecerse a la imagen que él

le daba. Creía vivir todavía con los valores tradicionales. Sin embargo, Marx tenía razón, porque había comprendido lo esencial, la naturaleza del mecanismo que presidía a su transformación". Lo que cuenta para Baudrillard, es la modernidad. Aun cuando constituye la excepción y no aún la regla. El no tiene referencias para relacionar las manifestaciones más significativas, para poner en evidencia su singularidad, para oponer al conformismo de las ideas recibidas, la cruel evidencia de los hechos. "Baudrillard está lleno de talento y de inteligencia. El acuerdo, cuando es posible, es engeguecedor" reconoce en el periódico "Liberation" Pascal Bruckner, que sin embargo es uno de los que rechazan sus tesis.

El problema no es el saber si Jean Baudrillard tiene o no razón. El no puede estar equivocado. Entre su concepción y la angustia contemporánea hay demasiadas correspondencias, demasiado evidentes. Pero hasta qué punto tiene razón? La verdadera pregunta es la de saber si ya somos completa y definitivamente prisioneros del sistema que él describe, si no se puede tratar de hacer nada para disminuir y tal vez parar este alud terrible, para conjurar este apocalipsis en el sentido en que él nos lo predice.

"No propongo ningún remedio, es cierto. Soy un terrorista. ¿Pero qué puedo hacer si es el momento del terrorismo?" responde con voz calmada.

Porque este profeta de desgracia no es ni vehementemente ni desesperado. No esconde que encuentra un inmenso placer en demostrar los mecanismos de la muerte de la ilusión occidental. "Naturalmente hay cosas que hacen mal, porque todos hemos recibido una formación más o menos humanista. Pero es también una gran aventura cuyo desenlace no puede ser esperado sino con impaciencia. Los verdaderos pesimistas, para mí, son aquellos que se empeñan en defender cosas que ya no pueden salvarse".

¿OTRA MANERA DE VIVIR?

Durante años, Baudrillard opuso a la ambición racionalista y progresista del pensamiento moderno, el ideal de las sociedades primitivas que no tenían historia, ni economía, que no se conocían como sociedades, que mantenían relaciones de carácter simbólico con el mundo. Hasta el punto de que sus adversarios lo acusaron de resucitar el mito del buen salvaje. "Ellos no estaban del todo equivocados, reconoce actualmente. Lo que es necesario encontrar, es otro tipo de relaciones entre el hombre y la realidad. Pero aquí y ahora. Una manera de vivir que permita volver a encontrar la intensidad, el juego, el desafío. El trabaja en este problema y lo llama la seducción. "En cuanto a saber si se pueden deducir de lo anterior nuevas actitudes políticas, Baudrillard dice que aún es demasiado pronto para hablar de esto...".

Traducción de María Luisa Jaramillo

(Tomado del *Nouvel Observateur*)

lenguaje en operación

roman jakobson

"Then the bird said 'Nevermore'"
Edgar Allan Poe

Hace poco, en un tren, escuché un fragmento de una conversación. Un hombre le decía a una joven señora: "Están pasando *El Cuervo* en la radio; es un viejo disco de un actor londinense muerto ya hace años; quisiera que hubieses oído su *"nevermore"* [nunca más]. Aunque el mensaje oral de aquel desconocido no estaba dirigido a mí, yo sin embargo lo recibí y luego transmití esta expresión, primero en forma manuscrita y luego en forma de símbolos impresos; ahora se ha convertido en parte de una nueva estructura —mi mensaje al presunto lector de estas páginas*.

Aquel desconocido había acudido a una cita literaria, que aludía aparentemente a una experiencia emocional compartida con su interlocutor femenino. El se refería a una declamación presuntamente transmitida por la radio. Un difunto actor británico era el mandante original de un mensaje dirigido "a quien pueda interesar". El, a su vez, había simplemente reproducido el mensaje literario de Edgar Allan Poe, de 1845. Más aún, el poeta americano se había limitado —aparentemente— a transmitir la confesión de un "enamorado que deplora la muerte de su amante",

—quizás el poeta mismo, o tal vez algún otro hombre, real o imaginario.

Dentro de este monólogo, la palabra *"nevermore"* se atribuye a un pájaro parlante, con la implicación adicional de que *aquella palabra* [that one word], expresada por el Cuervo, había sido *aprendida, de algún amo desgraciado* [caught from some unhappy master], como el *estribillo melancólico* [melancholy burden] de sus lamentos cotidianos.

Así, las mismas palabras habían sido sucesivamente puestas en movimiento por el hipotético "amo", el Cuervo, el amante, el poeta, el actor, la estación de radio, el desconocido del tren, y finalmente, por el autor de *Sound and Meaning*. El "amo" exteriorizaba repetidamente aquella elíptica frase de su discurso interior: *"nevermore"*; el pájaro imitaba su secuencia sonora; el amante la retenía en su memoria y decía la parte del Cuervo con referencia a su posible fuente; el poeta escribió y publicó el cuento del amante, inventando realmente los papeles del amante, del cuervo y del amo; el actor leyó y recitó para una grabación la pieza asignada por el poeta al amante, con su *"nevermore"* atribuido por el amante al Cuervo; la estación de radio escogió el disco y lo dio al aire; el desconocido escuchó, recordó y citó este mensaje con referencia a sus fuentes, y el lingüista tomó nota de esta cita, reconstituyendo la sucesión total de transmisores y tal vez inventando los papeles del desconocido, del radio-operador y del actor.

* Beaubourg: Museo de Arte Moderno y Centro Cultural Georges Pompidou.

* Pertenecen a *Sound and Meaning*; este libro, aún en proceso, tiene su origen en la serie de *Six leçons sur les sons et les sens* que fueron dictadas hace 20 años en la Ecole Libre des Hautes Etudes (New York, 1942) bajo este ingenioso título sugerido por Alexandre Koyré.

Esta es una cadena de transmisores y receptores, reales y ficticios, la mayor parte de los cuales simplemente se apoyan y en gran parte citan intencionalmente uno y el mismo mensaje, que, por lo menos para algunos de ellos, ya les era familiar de antemano. Algunos de los participantes en esta comunicación unidireccional están ampliamente separados de los otros en el tiempo y/o en el espacio y estas brechas se salvan mediante varios medios de grabación y transmisión. La sucesión total ofrece un ejemplo típico de un intrincado proceso de comunicación. Es muy diferente del modelo trivial del circuito del discurso presentado gráficamente en los textos: A y B hablan cara a cara de tal manera que un hilo conductor imaginario va del cerebro de A, a través de su boca al oído y cerebro de B y a través de la boca de éste vuelve al oído y cerebro de A.

El Cuervo es un poema escrito para consumo de masas, o, para usar las propias palabras de Poe, un poema creado "con el propósito expreso de hacer un 'hit'", y en verdad lo hizo. En esta expresión poética orientada a las masas, como el autor bien lo entendió, el discurso repetido por el avícola héroe-título es el "pivote sobre el cual gira toda la estructura". En realidad, este mensaje dentro de un mensaje "produjo sensación", y se dice que los lectores eran "espantados por el 'Nevermore'". La clave, revelada posteriormente por el escritor mismo, reside en su audaz experimentación con los procedimientos de comunicación y con su dualidad subyacente: "el gran elemento de lo inesperado" combinado con su opuesto: "como el mal no puede existir sin el bien, así lo inesperado debe surgir de lo esperado".

Cuando el insólito visitante entró por primera vez a su aposento, él no sabía lo que este intruso habría de decir, si acaso lo iba a hacer. No tenía expectativa alguna. Así, formuló su pregunta "en broma y sin esperar respuesta alguna". Fue entonces sorprendido por la ruptura del silencio con respuesta tan hábilmente dicha [startled at the stillness broken by reply so aptly spoken]. El "uso continuo de la palabra 'nevermore'" por parte del ave, indica sin embargo, que lo que expresa es su único bagaje y repertorio [what it utters is its only stock and store]. Esto, una vez conocido, invierte la situación: de una total incertidumbre a una total predecibilidad. De manera similar, no hay libertad de elección cuando a un oficial de los Cuartos de Húsares se le comisiona para llevar a cabo una tarea: "Señor", es la única respuesta admisible. Sin embargo, como lo anota Churchill en sus memorias, esta respuesta puede llevar consigo un amplio rango de modulaciones emocionales; mientras que la "criatura irracional capaz de hablar", habiendo presuntamente aprendido sus palabras mecánicamente, las repite monótonamente sin variación alguna. Así, su expresión carece de información cognoscitiva y emocional. Al discurso automático del horrible pajarraco, y al sujeto parlante mismo, se les despoja intencionalmente de toda individualidad: aparecen incluso sin sexo. Para mostrar esto son las fórmulas: *Señor, o*

Dama [Sir or Madam], y con aire de *Señor o de Dama* [with mien of lord or lady], que algunos críticos llaman simplemente relleno. De otra parte, cada vez que el "nevermore" se asigna, no a los pronunciamientos indiferentes del cuervo, sino a los delirios apasionados del amante, se pone un signo de exclamación —simbolizando una entonación emotiva—, en lugar del acostumbrado punto.

Las palabras mismas "deben conllevar la máxima cantidad concebible de tristeza y desesperación". Sin embargo, la igualdad sensorial del mensaje enviado por ambas criaturas, hombre y pájaro, produce una peculiar satisfacción de alivio en la soledad, de soledad "rota". El placer aumenta, en tanto que esta igualdad liga los interlocutores más disímiles que pueda imaginarse, —dos bípedos parlantes, el uno sin plumas y el otro emplumado. Como lo relata el autor, "una lora, se me ocurrió en primera instancia, pero fue al punto reemplazada por un Cuervo... infinitamente más acorde con el tono elegido". La sorpresa de que hubiere ocurrido un cambio es contrarrestada por la semejanza del torvo, torpe, horrible, flaco y augural [grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous] carácter del parlador con su expresión obsesiva.

A cada repetición de la estereotipada contrarréplica del pájaro, con mayor seguridad el abatido amante la anticipa, de tal manera que adapta sus preguntas a lo que Poe define como "el esperado 'Nevermore'". Con un dominio asombroso de las múltiples funciones realizadas simultáneamente por la comunicación verbal, Poe dice que estas preguntas se formulan "mitad por superstición, mitad por esa especie de desesperanza que se complace en la auto-tortura". Sin embargo, para los pájaros parlantes —como lo hace notar su estudioso Mowrer—, la vocalización es primordialmente una manera de conseguir que su interlocutor humano continúe la comunicación con ellos y no dar así, de hecho, ninguna señal de despedida [sign of parting].

En esta variedad particular de interlocución, llevada aquí a su límite más extremo, cada pregunta está predeterminada por la respuesta que le sigue: la respuesta es el estímulo y la pregunta es la respuesta. De paso, estas preguntas ecoicas son inversamente análogas a la interpretación del eco como una respuesta al interrogador, y Poe, que era en extremo sensible a la puntuación en el verso, insertó persistentemente el signo de interrogación en el borrador de esta estrofa:

And the only word there spoken was the
whispered word, "Lenore?"
This I whispered, and an echo murmured
back the word, "Lenore!"

[Y la única palabra allí dicha, fue la palabra "Leonora?" susurrada / yo la susurraba, y un eco murmuraba de retorno la palabra, "¡Leonora!"]

El juego invertido de pregunta y respuesta es típico del discurso interior, donde el sujeto conoce de antemano su respuesta a la pregunta que el mismo se formula. Poe deja asomar esta interpretación opcio-

nal del cuasi-diálogo con el Cuervo: hacia el final del poema se deja ver claramente "la intención de hacer de él un emblema del luctuoso e imperecedero recuerdo". Quizás el pájaro y sus respuestas son apenas imaginados por el amante. Una vacilación entre los niveles factuales y metafóricos se facilita con la alusión permanente a la somnolencia (*While I nodded, nearly napping... dreaming dreams*) [mientras cabeceaba, casi somnoliento... soñando sueños] y mediante "la transferencia de la cuestión misma al reino de la memoria" (*Ah, distinctly I remember*) [¡Ah!, claramente lo recuerdo].

Todos los rasgos típicos de la alucinación verbal —como se enumeran, por ejemplo, en la monografía de Lagache— aparecen en la confesión del amante de Poe: disminución de la vigilancia, angustia, alienación de su propio discurso y su atribución a un alter, acompañado por "una estrecha limitación espacial". La habilidad de Poe en sugerir la plausibilidad de un evento innatural fue admirada y elogiada por Dostoievsky, quien la recapturó en la pesadilla de Ivan Karamazov. Aquí el héroe delirante interpreta alternativamente su experiencia como un monólogo alucinatorio de sí mismo o como la intrusión de un "visitante inesperado". Ivan se dirige al desconocido como "demonio" y el héroe de Poe como pájaro o demonio; ambos hombres dudan si están dormidos o despiertos. "¡No!, usted no es alguien distinto, usted soy yo", e Ivan insiste: "Soy yo, yo mismo hablando, no usted"; y el intruso conviene: "Yo sólo soy su alucinación". El uso intermitente de los pronombres de primera y segunda persona por ambos interlocutores, revela sin embargo la ambigüedad del tema. Desde el punto de vista de Poe, sin esa tensión entre la "corriente superior" y la "subterránea" del sentido, "hay siempre una cierta dureza, una desnudez, que repugna al ojo artístico". Se traen a cuento aquí los dos rasgos cardinales y complementarios del comportamiento verbal: que el discurso interior es en esencia un diálogo, y que cualquier discurso relatado es apropiado y remoldeado por el relator; bien sea una cita de un alter o de una fase más temprana del ego (*Said I*) [Dije yo]. Poe está en lo correcto: es la tensión entre estos dos aspectos del comportamiento verbal lo que imparte a "El Cuervo" —y por qué no añadirlo, también al clímax de "Los Hermanos Karamazov"— tanta riqueza poética. Esta antinomia refuerza otra tensión análoga: la tensión entre el ego del poeta y el yo del ficticio narrador: *I betook myself to linking fancy unto fancy...* [Me di entonces a encadenar fantasía en fantasía...].

Si en una sucesión un momento anterior depende de uno posterior, los lingüistas hablan de una acción regresiva. Por ejemplo, cuando las lenguas inglesa y española cambiaron la primera /l/ de la palabra colonel por una /r/ en anticipación a la /l/ final, este cambio exhibe una disimilación regresiva. R. G. Kent cuenta de un lapsus típico de un locutor de radio, en el cual, "the convention was in session" [la convención estaba en sesión], se convirtió en "the confession was in session" [la confesión estaba en se-

sión]: la palabra final había ejercido una influencia regresiva asimilativa sobre la propia "convention". En forma semejante, en "El Cuervo" la pregunta depende de la respuesta.

En forma semejante, el imaginario respondedor es deducido retrospectivamente de su respuesta "Nevermore". La expresión es inhumana, tanto en su persistente crueldad como en su monotonía automática y repetitiva. Por consiguiente se sugiere poner a hablar a una criatura articulante pero sub-humana, y en particular a un pájaro córvido, no sólo por su apariencia tenebrosa y su "reputación ominosa" sino también porque en la mayor parte de sus fonemas el sustantivo raven [cuervo] es simplemente una inversión del siniestro never [nunca]. Poe señala esta conexión al adjuntar las dos palabras: *Quoth the Raven "Nevermore"* [Dijo el Cuervo: Nunca más]. La yuxtaposición se hace particularmente diciente en la estrofa final:

And the Raven, never flitting, still is sitting, still
is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my
chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's
that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws
his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies
floating on the floor
Shall be lifted - nevermore!

[Y el Cuervo, sin aletear, aún se posa, aún se posa / sobre el pálido busto de Pallas en lo alto de la puerta de mi cámara; / y sus ojos tienen todo el aire de los ojos de un demonio que sueña, / y la luz de la lámpara se derrama sobre él, proyectando su sombra sobre la tierra; / y mi alma de esa sombra que flota sobre la tierra / no se levantará —¡jamás!].

Aquí la pareja *Raven, never* se realiza por una serie de otras sucesiones sonoras mutuamente correspondientes, apareadas para crear una afinidad entre ciertas palabras-clave y para subrayar su asociación semántica. La cláusula introductoria, que finaliza con la serie *still - sit - still - sit*, se liga con la cláusula final por la cadena *flit - float - floor - lift*, y ambos pivotes se yuxtaponen manifiestamente: *never flitting, still is sitting*. El juego con las palabras *pallid y Pallas* se refuerza por la caprichosa rima: *pallid bust - Pallas just*. Las dentales iniciales /s, d/ de las sucesiones correspondientes *seeming y demon* (pie trocaico con el mismo segmento vocal seguido por una /m/ y en ambos casos con una final nasal) se combinan —con una ligera variación— en los grupos: *is dreaming /zd/ y streaming /st/*. En la nota preliminar a la primera publicación de este poema, escrita por el poeta mismo o por instigación suya, se señala "el uso estudiado de sonidos semejantes en lugares desusuales" como su recurso principal. Sobre el transfonado de rimas equidistantes y regularmente recurrentes, Poe introduce deliberadamente rimas desplazadas para lograr "el efecto global de lo inesperado". Sucesiones sonoras

repetidas regularmente en rimas tan comunes como: *remember - December - ember*, o *morrow - borrow - sorrow*, se suplementan con "reversiones" (para usar el término de Edmund Wilson): *lonely / lóunli / - only / óunli / - soul in / sóul in /*. Se enfoca así el aspecto regresivo de la sucesión discursiva y esta variación sirve para entrelazar el tema de lo "interminable" (never - ending) de *El Cuervo*, posando solitario [the Raven, sitting lonely], con el tema opuesto de la *Leonor perdida* [the lost Lenore] / linór /.

No sólo las preguntas propuestas por el desesperado amante, sino que de hecho todo el poema está predeterminado por la contrarreplica final: *Nevermore*, y ha sido compuesto con una clara anticipación del desenlace, como lo revela el autor en *La Filosofía de la Composición* (1846) —su propio comentario a "El Cuervo": "Se puede decir que el poema tiene su comienzo— al final". Es realmente difícil de entender ahora el repudio continuado a esta pieza de auto-análisis de Poe, de la cual se ha dicho que es una mistificación engañosa, una farsa premeditada, una desfachatez sin paralelo, y uno de sus maliciosos caprichos para pillar a sus críticos. Aunque una carta de Poe a su amigo Cooke recomendaba este comentario como "la mejor muestra de análisis", una presunta declaración verbal de parte del escritor fue citada póstumamente: era una supuesta confesión de que nunca había pretendido que este artículo fuese recibido seriamente. Los poetas franceses sin embargo, que tanto admiraban la poesía de Poe y sus ensayos sobre poesía, se han preguntado en cuál de los dos casos bromeaba: si cuando escribía este comentario maravilloso o si cuando lo desautorizaba para calmar a una sentimental reportera.

En realidad, el autor de "El Cuervo, formuló a la perfección la relación entre el lenguaje poético y su traducción a lo que hoy en día se llamaría el metalenguaje del análisis científico. En su *Marginalia*, Poe reconoció que los dos aspectos se hallan en una relación complementaria: decía él que somos capaces de "ver con claridad la maquinaria" de cualquier obra de arte y al mismo tiempo gozar de ese talento, pero "sólo en la medida en que no gocemos del legítimo efecto al que aspira el artista". Por otra parte, con miras a contrarrestar objeciones pasadas y futuras a su análisis de *El Cuervo*, él agregó que "reflexionar analíticamente sobre el Arte equivale a reflejar a la manera de los espejos del templo de Esmirna, que representan deformadas las más bellas figuras". (1849). La verdad —en opinión de Poe— requiere de una precisión absolutamente antagónica al objetivo predominante de la ficción poética; pero cuando él tradujo el lenguaje del arte al lenguaje de la precisión, los críticos percibieron su intento como una mera ficción que desafiaba a la verdad.

La explicación que da el autor de la composición de *El Cuervo*, —y que los críticos del pasado tildaron de maniobra engañosa o de gran burla a sus lectores—, ha sido recientemente descrita por Denis Marion como un acto de auto-decepción. Sin embargo,

con igual justicia podría ponerse frente a la historia íntima de la propia vida de Poe con Virginia Clemm en "frecuente anticipación de su pérdida".

La alternación entre el ilusorio centelleo de esperanza en las preguntas del amante y la finalidad de la "anticipada respuesta", *Nevermore*, se utiliza para "producir en él... toda la voluptuosidad de la tristeza". hasta que la inevitable respuesta del cuervo a la "demanda final del amante", proclama la irrevocabilidad de su pérdida y le permite la "entrega total a esta auto-tortura". Pocos meses después de la muerte de Virginia, Poe le escribía a George Eveleth:

"Hace seis años, una esposa, a quien amaba como hombre alguno jamás había amado [en *El Cuervo* se nos habla de *terrores jamás antes sentidos*]*, se rompió un vaso sanguíneo mientras cantaba. Se perdió toda esperanza acerca de su vida. Me despedí de ella para siempre y padecí todas las agonías de su muerte. Se recuperó parcialmente y recuperé de nuevo la esperanza. Al cabo de un año, el vaso se rompió una vez más — me tocó pasar otra vez por la misma escena. Y de nuevo otra vez al cabo de otro año. Luego otra vez y otra y otra y aún una vez más a intervalos variables. Cada vez yo sentía todas las agonías de su muerte — y a cada recaída de su enfermedad yo la amaba más profundamente y me aferraba a su vida con más desesperada tenacidad. Me volví loco, con largos intervalos de horrible cordura. Casi había ya realmente abandonado toda esperanza de una recuperación permanente, cuando la encontré en la muerte de mi esposa. Esto lo puedo soportar, y de hecho lo soporté como es propio de un hombre — lo que no podía haber soportado más, sin perder totalmente la razón era la horrible e interminable oscilación entre la esperanza y la desesperación".

En ambos casos, en *El Cuervo* y en la confesión epistolar el anticipado desenlace es una pérdida permanente: la muerte de Virginia después de años de prolongada agonía y la desesperación del amante por encontrarse con Leonora aunque fuera en otro mundo. *El Cuervo* apareció el 29 de enero de 1845; la *Filosofía de la Composición* fue publicada en abril de 1846; la esposa de Poe murió el 30 de enero de 1847. Así: el "esperado *nevermore*", que el ensayo revela como el motivo central del poema estaba también en armonía con el transcurso biográfico.

El ensayo crítico de Poe descarta sin embargo las circunstancias que estimulan al poeta como superfluas para la consideración del poema mismo. El tema del "amante perdido" antecede a la enfermedad de Virginia y en realidad ronda toda la poesía y prosa de Poe. En *El Cuervo* este tema despliega una "fuerza de contraste" particular, expresada en un oximoron sutilmente romántico: el coloquio entre el amante y el pájaro es una comunicación anómala acerca de la ruptura de toda comunicación. Este pseudo-

* N. del T.: Las dos fórmulas son:
"as no man ever loved before", y,
"terrors never felt before"

diálogo es trágicamente unilateral: no hay intercambio real de ninguna clase. A sus preguntas y apelaciones desesperadas el héroe sólo recibe respuestas aparentes, —del pájaro, del eco, y de los volúmenes de *saber olvidado* [forgotten lore]; sus propios labios están "mejor adaptados" para el vano soliloquio. Aquí avanza el poeta un oximoron adicional, una nueva contradicción: le asigna a su discurso solitario el más amplio radio de comunicación abierta, pero al punto se da cuenta de que esta apertura exhibicionista de la exhortación "puede poner en peligro la realidad psicológica de la imagen de la exagerada autoconfrontación del no-yo [notself] "como iba luego a ser formulado por Edward Sapir.

Puede recalcarse una vez más que el efecto supremo de *El Cuervo* reside en su osada experimentación con complejos problemas de comunicación. El motivo dominante del poema, la irrevocable pérdida de contacto del amante con la radiante y preciosa doncella [rare and radiant maiden]; de ahí en adelante no es concebible ningún contexto común con ella, ni en esta tierra ni en el *Edén distante* [within the distant Aiddenn] (la rebuscada ortografía de "Aidenn" se hace necesaria como un eco para *maiden*)*. Dentro del credo poético de Poe, el hecho de que la pérdida del amante sea debida a la muerte de su doncella, o a un mensaje más casero, más prosaico, pero de todas maneras inexorable, del tipo: *No he de verte más*, transmitido en aquel sombrío cuarto del alto New York que fue supuestamente descrito en *El Cuervo*, es una mera "cuestión incidental", ajena a la "maquinaria" de su trabajo. Nada acerca de la heroína —excepto su ausencia y eterna innominabilidad—, es de significación alguna para el propósito del poeta: su poema "será poético en la relación exacta en que sea desapasionado". Pero para conformarse al "gusto popular" y quizás para apaciguar sus propios temores y deseos reprimidos, el poeta escoge tener su doncella muerta; —la muerte era el más melancólico de los temas—, y prestar de ella el sonoro nombre *Lenore* de la famosa balada acerca de la esposa viviente de un muerto.

La penetración de Poe en "las ruedas y engranajes" del arte verbal y de la estructura verbal en general, penetración de artista y analista combinadas, es realmente pasmosa. El hábil empleo del estribillo "*Nevermore*" en la versificación y su examen lingüístico son especialmente apropiados porque es aquí donde se desafia directamente "el sentido de identidad", tanto en lo referente al sonido como a la significación. El inevitable "*Nevermore*" es siempre el mismo y siempre distinto: de una parte, las modulaciones expresivas modifican el sonido y de otra "la variación de aplicación", es decir, lo multiforme de los contextos, le imparte una connotación diferente al significado de la palabra en cada reaparición.

Una palabra fuera de contexto permite un número indeterminado de soluciones, y el oyente se ocupa

* N. del T.: En inglés se escribe "Eden".

en conjeturar [engaged in guessing] que es lo que quiere decir aquel aislado "*nevermore*". Pero dentro del contexto del diálogo significa sucesivamente: nunca más la has de olvidar; nunca más has de tener consuelo; nunca más has de abrazarla; nunca me iré. Más aún, la misma palabra puede funcionar como un nombre propio, como un nombre emblemático que el amante atribuye al nocturno visitante: *un pájaro en lo alto de la puerta de su cámara... con un nombre tal: Nunca más*. [a bird above his chamber door... with such a name as "*Nevermore*"]. Poe hizo que esta variación en el uso fuese particularmente efectiva, "adhiriéndose en general a la monotonía del sonido", esto es, favoreciendo una supresión deliberada de modulaciones emotivas.

De otra parte, a pesar de la gran variedad de significados contextuales, la palabra "*nevermore*", como cualquiera otra palabra, retiene el mismo sentido general en todas sus variadas aplicaciones. La tensión entre esta unidad intrínseca y la variedad de los significados contextuales o posicionales es el problema central de la disciplina lingüística llamada *semántica*, mientras que la disciplina llamada *forémica* se ocupa primordialmente de la tensión entre la identidad y la variación del lenguaje al nivel fónico. El compuesto "*nevermore*" denota una negación, una denegación para siempre en el futuro como opuesto al pasado. Aún el trueque de este adverbio de tiempo en un nombre propio retiene un vínculo metafórico con su valor semántico general.

Un repudio eterno parece inconcebible, y la sabiduría popular hace todo lo posible por deshacer este hechizo con contradicciones tan sarcásticas como: "el ficticio día en que el búho muestre su rabadilla", y, "cuando el infierno se congele"* u otras locuciones semejantes estudiadas por Arthur Taylor. Curiosamente, el mismo año en que era escrito *El Cuervo*, se manifestaba por primera vez un interés académico en locuciones para "nunca" [never] y "nunca jamás" [nevermore]. Este interés se debió al poeta alemán Uhland. Más que ningún otro, fue Baudelaire —en sus notas al poema de Poe—, quien comprendió vivamente la especial tensión conceptual y emotiva de esta palabra "profunda y misteriosa". Ella funde el fin y la perpetuidad; contrasta lo supuesto venidero con lo inevitable, lo eterno con lo transitorio, la negación con la afirmación, y en sí misma contrasta agudamente con la naturaleza animal de quien la pronuncia, que está ineludiblemente ligado al presente tangible del tiempo y del espacio. El desafiante oximoron de Poe se convirtió en "cliché" y en un "hit" popular de la Rusia prerrevolucionaria "un loro grita: *jamais, jamais*, siempre *jamais*".

Para anticipar el estribillo final y realizar su sig-

* N. del T.: Imprecisa y sosa traducción de dichos populares de la lengua inglesa, —como ha de ser toda traducción literal de estas formas de comunicación. En español tendríamos, para expresar lo mismo: "cuando San Juan agache el dedo".

nificación, Poe emplea una especie de figura etimológica. Semánticamente, el autor nos prepara psicológicamente para la negación ilimitada —*nevermore*— repitiendo la negación restrictiva: *sólo esto y nada más* [merely this and nothing more]; la negación de *bálsamo* [balm] en el futuro se prefigura mediante la negación de comparables *terrores fantásticos* [fantastic terrors] en el pasado y la afirmación negada *estará... nunca más* [will be... nevermore] está precedida por la desesperanza de la negación afirmada, *sin nombre aquí para siempre jamás* [nameless here for evermore]. Externamente, el poema rompe la unidad “*nevermore*” en sus constituyentes gramaticales al separar *more* [más], *ever* [siempre] y *no* (con su *n*-alternante, que figura antes de una vocal: *n-ever* [nunca], *n-aught* [nada], *n-ay* [de ningún modo], *n-either* [ni]), y colocándolas en nuevos contextos, la mayoría de los cuales corresponden en métrica y en rima: *Only this and nothing more* [sólo esto y nada más]; *Nameless here for evermore* [sin nombre aquí para siempre jamás]; *terrors never felt before* [terrores jamás antes sentidos]; *ever dare to dream before* [osó jamás antes soñar]; *and the darkness gave no token* [y la oscuridad no dio señal alguna]. Más aún, la unidad *more* es susceptible de disociación en raíz y sufijo cuando es confrontada con *most* [lo más] y con los grados de comparación de otros adjetivos, como en *somewhat louder than before* [un poco más fuerte que antes].

Los componentes que obtenemos al disecar todas estas unidades en fracciones más pequeñas carecen en sí mismas de significación. Estas componentes de la estructura fónica quedan expuestas en la igualdad y diversidad de los fonemas en la penetrante rima Byroniana: *bore - door - core - shore - lore - wore - yore - o'er*, etc. * con *more* al final de cada estrofa. Además de las rimas, grupos internos de fonemas en las líneas precedentes también sugieren el final. Así, el hemistiquio: *from thy memories of Lenore* [de tus memorias de Leonora] (y también: *take thy form from off my door* [aleja tu forma de mi puerta]) es un ensayo de la final, con su acumulación de nasales —/ m, n /—, continuantes labiales —/ f, v /—, y el fonema representado por la letra *r*: *Quoth the Raven: “Nevermore”* [Dijo el Cuervo: “Nunca más”]. La textura fónica acentúa la confrontación entre las reliquias del pasado y los presagios del futuro.

Estas equívocas figuras pseudoetimológicas, al incluir palabras de sonido semejante, refuerzan la afinidad semántica. Así, en la línea: *Whether Temper sent, or whether tempest tossed thee here ashore* [Bien sea que os haya enviado el tentador, o que la tempestad os haya arrojado a estas playas], ambos nombres de sonido semejante actúan como derivados de la misma raíz denotando dos variedades del poder del demonio. *Pallid*, como epíteto de *Pallas* esculpida, figu-

ra como cuasi-relacionada al nombre de la diosa. En la línea que habla de: “*the Raven sitting lonely on that placid bust*” [el Cuervo posado solitario sobre aquel plácido busto], la forma sonora del adjetivo “*placid*” evoca la ausente referencia a Palas. La expresión: “*beast upon the sculptured bust*” [bestia sobre el esculpido busto], sugiere una enigmática conexión entre el posado y el asiento, nombrados ambos con dos alternantes de la “misma” raíz. Esta propensión a inferir una conexión en el sentido de una similitud en el sonido ilustra la función poética del lenguaje.

Al comienzo de este ensayo, cuando mencioné a una joven señora a quien encontré en un tren, la palabra *señora* se usó simplemente para señalar la cosa-significada; pero en la frase: “*señora*” es un sustantivo trisílabo, la misma palabra se emplea para señalarse a sí misma. La función poética complica la palabra en ambos usos simultáneamente. En *El Cuervo*, el vocablo *lady* designa una mujer distinguida, en oposición tanto a *lord* [señor], hombre distinguido, como a mujeres no distinguidas. Al mismo tiempo, participa de una rima burlesca y señala el cierre de un hemistiquio (but with mien of lord or lady [sino que, con aire de señor o de dama]), exhibiendo una identidad parcial de sonido con sus contrapartes “*made he*” y “*stay he*”; y además, en contraste con éstas, una invisibilidad sintáctica: / méid-i / - / stéid-i / - / léidi /. Un sonido o una sucesión sonora lo suficientemente notable como para poder realizarse por un uso repetitivo en la palabra clave y en los vocablos vecinos puede incluso determinar la escogencia de tal palabra, como el mismo Poe lo reconoce. Así, su referencia a la selección que hace el poeta de palabras que “conlleven” ciertos sonidos que se propone, está completamente justificada.

Antes de proceder a un estudio sistemático del sonido y el sentido en su interrelación, hemos intentado una excursión al núcleo mismo de la comunicación verbal. Para este propósito parece ser lo más adecuado escoger un espécimen como *El Cuervo*, que aborda este proceso en toda su asombrosa complejidad y llaneza. “*Aquella misteriosa afinidad que liga el sonido y el sentido*”, una afinidad claramente palpable en el lenguaje poético y ardientemente profesada por Edgar Allan Poe, ha determinado nuestra escogencia, porque los “propósitos”, como decía él, “deben ser alcanzados por los medios que mejor se adapten a ello” *.

REFERENCIAS

* *Language in Operation*. Aparecido en *L'aventure de l'esprit, Mélanges Alexandre Koyré II*. Colección *Histoire de la Pensée XIII*. Ecole pratique des hautes Etudes. Sorbonne, Hermann, París, 1964, pp. 269-281.

Baudelaire on Poe. Critical papers translated and edited by Louis and Francis E. Hyslop (State College, Pa., 1952).

W. Churchill: *My Early Life* (London, 1930), p. 84.

F. Dostoievsky: “Tri rasskaza Edgara Po”, *Vremja* (1861).

R. G. Kent: “Assimilation and dissimilation”, *Language*, XII.

D. Lagache: *Les Hallucinations verbales et la parole* (París, 1934).

Denis Marion: *La Methode intellectuelle d'Edgar Poe* (París, 1952).

O. H. Mowrer: *Learning Theory and Personality Dynamics* (New York, 1950).

E. A. Poe: *The Complete Works*, edited by J. A. Harrison (New York, 1902).

E. A. Poe: *The Letters*, edited by J. W. Ostrom (Cambridge, Mass., 1948).

E. A. Poe: *The Raven and Other Poems*, reproduced in facsimile from the L. Graham copy for the edition of 1845 with the author's corrections (New York, 1942).

E. Sapir: “Communication”, *Selected Writings* (University of California press, 1949).

A. Taylor: “Locutions for Never”, *Romance Philology*, II (1948-1949).

Traducción de Juan Camilo Ochoa

* N. del T.: Siguiendo uno de los standards de pronunciación más usuales, estas palabras se pronunciarían así: bōr, dōr, kōr, shōr, lōr, wōr, yōr, ōr, mōr.