

bien/ entre la barba gris del ermitaño/esmerado pastor cuidadoso de sus cabras/ con quienes copulaba/las noches en que el hambre se humedece". Sucesión de imágenes que tienen como función establecer una atmósfera mediante referentes diversos: el saxofón que da vida a McCoy se desmenuza en un bestiario; las continuas preguntas y repreguntas sin respuesta permiten explicar la orilla de misterio en torno al personaje, hundido en la música y la cerveza, recorriendo el planeta como un alucinado que solicita el concurso de atardeceres, auroras boreales y otras búsquedas que empiezan negando su existencia; la exageración de los elementos convocados —animales, vegetales, minerales, sueños— le da un toque de sensualidad bien mantenido, para concluir el largo peregrinaje con un regreso al origen literario y/o vital: "¿por qué pregunta parado en sus dos niños/ detenido en el polvo?/ 'siente soledad el polvo/ y cuando escribe sobre el polvo/ un nombre de mujer/ lo cubre el polvo' así decía Sammy/ 'no se detengan amigos' y chocaba/ su cerveza y luego la bebía de un trago//el cansancio es la cobardía del sueño // '¿alguno tiene sueño?' / 'mis huesos servirán para construir paredes' decía/ ¿alguien sabe si su casa está hecha con huesos de McCoy?// en qué consiste el juego de la muerte preguntó/ sin embargo/ pisó el sol y partió" ("Inventiones").

El primer poema del libro esboza todos los temas y las formas de expresión de Langagne. La mujer es el centro de una palabra que carece de tiempo y por ello es el presente, construida a base de transformaciones en un proyecto musical contra el silencio: "con la guitarra desgarramos nuestros odios, nuestros más/ amorosos reencuentros: al cantar elegimos la manera de morir./ Permanecemos en la muerte, alucinando poesía" ("Dispersiones, III). Pero esta muerte tiene uno entre muchos nombres, y es el cangrejo el que labora con terrible sabiduría: "sus tentáculos se posesionan de la mesa/ el cangrejo es el cáncer o la muerte pero no/la tos termina cuando el índice construye/ un orificio entre la arena/ simple agujerito donde habita el cangrejo (. . .) que muera el animal que dormitó en mi mesa/ y el cangrejo// no sé// lo traes en los dedos" ("Principios"); "Donde el humo dispersa su ceniza, /retroceden las horas./ Un cangrejo de polvo se reúne en la muerte" ("Consecuencias, I); "El cangrejo perforó la garganta de tu abuelo/ que era un pez y abría la boca/ buscando el oxígeno" ("Números, Uno); ". . . y los abuelos muertos apestaban/ y los vivos apestaban más que los abuelos

muerdos/entonces/ sobre los huesos del viejo engendrador de familiares/ un cangrejo construyó su morada" ("Números, Dos); "los oncólogos temían que el cáncer/ les perforara un ojo/ ah cangrejo exclamaban/ tus tenazas ocultan el dolor/ o evitan la luz tus tenazas/ y los católicos traían una cruz/ como un miedo a lo desconocido/ porque temían que el cáncer/les perforara la lengua o la matriz/ y le dijeron al cangrejo al cáncer/ a la muerte le dijeron/ muerte animal de tenazas. . ." ("Exclamaciones").

En este territorio dominado por el cangrejo, la única posibilidad de lucha la conforman el amor y el canto de la palabra. El poema "Números" es un buen ejemplo de ello, pues sus dos partes integran esta versión unilateral llena de esperanza. O el poema "Piedras", uno de los más intensos, que reúne en la misma morada la vida y la muerte. De forma similar, la tercera parte del libro, "Tres poemas distintos y una sola Maritza verdadera", permite al poeta reconocer que el amor carnal (Quevedo dixit) puede adquirir un lugar por sobre las contingencias, las profecías, el olvido.

Donde habita el cangrejo no tiene, pues, un explícito mensaje social, si mensaje social significara arbitrariamente el registro de los hechos informativos, la historia cruel pero necesaria de las batallas por la libertad. Felizmente dicho concepto lo manejan pocas personas. Y la libertad que Langagne enarbolaba está hecha de pequeñas historias cotidianas, de casas construidas piedra por piedra, de cuerpos que se encuentran regidos por una injusticia no menos brutal. Quizá por esta libertad es que la otra lucha mantiene unidos a los justos, a los oprimidos, a los que vencerán: "Ella está hecha a semejanza de las cosas que amo./ Se parece a la noche, / o mejor: a una noche sin ausencias./ Ella es exacta. / Cuando la noche escurre, su cuerpo se humedece./ Me permite trepar por mis temblores/ y agitar su nombre desde la oscuridad./ Ella es irrepetible. / Nació en las piedras donde empieza mi desorden" ("Definiciones").

Edgar O'Hara

Blanco, Desiderio / y / Bueno, Raúl: *Metodología del análisis semiótico*. Lima, Universidad de Lima, 1980. 273 pp.

En este libro se expone la teoría y el método de la Semiótica, tal como es desarrollada en Francia por Algirdas Julien Greimas. Constituye el primer ordenamiento

hecho en lengua española de los principios e instrumentos analíticos que el maestro lituano y sus seguidores vienen formulando, en incesante labor de investigación, crítica y reflexión, desde hace casi dos décadas. Nos procura una visión completa de lo realizado, un panorama en el que el horizonte no anula o vuelve insignificantes los detalles y la riqueza de los conceptos. Por el contrario, éstos son definidos y explicados de manera suficientemente amplia, e ilustrados con ejemplos que permiten su mejor comprensión. Así se nos ofrece una introducción pormenorizada y rigurosa, pero, a la vez, ágil y accesible a los lectores no iniciados en una teoría altamente compleja como es la Semiótica greimasiana.

Los autores precisan que el objeto de la Semiótica es el sentido y los medios de producirlo, es decir, los signos y los sistemas de signos, y señalan que el proyecto de Greimas apunta al estudio del sentido producido en los diferentes discursos, distinguiéndolo así de otras orientaciones existentes en la Semiótica, que se dirigen a la investigación de otros aspectos y bajo criterios distintos. Fijan, de esa manera, con claridad, los límites de la corriente sobre la que tratan, que tienen una configuración y una sistemática cuya coherencia se asienta en puntos de partida específicos, de naturaleza axiomática. De allí que se incuriría en grave equivoco de objetar la supuesta exclusión en el desarrollo del texto de otras perspectivas, puesto que cada una de ellas si bien tienen coincidencias en lo que se refiere al objeto de estudio y a los procedimientos que usan, cuentan con una lógica propia, que traza sus fronteras y define la validez de sus resultados.

La Semiótica greimasiana se funda en los postulados de la lingüística estructural, cuyos criterios se basan en los expuestos por Ferdinand de Saussure, y en los aportes de la glosemática de Hjelmslev. Sobre ellos levanta su edificio conceptual, el que ha sido articulado, fundamentalmente, en lo que respecta, dentro del esquema propuesto por Hjelmslev, al plano del contenido. Como se sabe, este autor distinguió en el estudio de la lengua dos planos, el de la expresión y el del contenido, equivalentes a las nociones de significante y significado, pero, distintas en tanto se inserta en cada uno de los planos la subdivisión entre formas y sustancia.

Greimas retoma ese esquema y lo redefine de acuerdo a sus propósitos que son los referidos al estudio de los discursos. Cada una de las *strata*, denominadas por él nivel superficial (en reemplazo de la for-

ma) y nivel profundo (en reemplazo de la sustancia), es segmentada por elementos morfológicos inherentes. En el plano de la expresión, el nivel profundo se organiza en *femas*, mientras que el nivel superficial lo hace en fonemas, que son conjuntos de femas articulados; en el plano del contenido el nivel profundo está formado por las unidades mínimas de significación que son los *semas*, en tanto que el nivel superficial se compone de *sememas*, que son elementos en los que se reúnen, formando un sistema, los *semas*. Las unidades morfológicas de los planos y niveles son, en una segunda instancia, consideradas como integrantes de organizaciones sintácticas, de carácter isomorfo unas respecto a las otras, pero no homólogas, en tanto que cada una se gobierna por una legalidad particular. Para quedarnos con el plano del contenido, mencionaremos que en su nivel superficial los *sememas* se ordenan sintácticamente en *enunciados semánticos* y en su nivel profundo los *semas* entran en relaciones lógicas que conforman lo que Greimas ha llamado el *cuadro semiótico*, concepto típico que da cuenta de la estructura de significación básica. Por último, Greimas distingue un plano más, que añade los anteriores. Es el plano de la manifestación, que constituye la superficie de los discursos concretos, espacio en el que se realizan los conceptos antes mencionados y que entra en relación inmediata con los receptores o lectores.

La armazón conceptual enunciada, de modo apretado, no se concibe estáticamente, sino como una construcción teórica que funciona como un marco de referencia dinámico y en constante recomposición, y cuya aplicación tiene una flexibilidad que, sin quitar rigor al método, se adecúa y responde a las particularidades de cada manifestación discursiva. No puede concebírsela, entonces, como un recetario de reglas inamovibles, susceptibles de un uso automático y constante. Los procedimientos descriptivos así como la teoría que los sustenta toman vías que el *corpus* en análisis nos conduce, pero a partir de lo que ellos posibilitan, puesto que, es evidente, no existiría recorrido semiótico si no existieran aquellos. En pocas palabras, la práctica semiótica, definida por una teoría, debe ser entendida como una actividad dialéctica, constantemente confrontada y enriquecida por los objetos sobre los que opera.

La versatilidad de la práctica semiótica es ilustrada en la segunda parte del libro, en la que se reúnen cuatro estudios sobre otros tantos discursos. A partir del modelo analítico surgido del estudio del relato mí-

tico y del cuento popular maravilloso, cuya morfología fue Propp el primero en delinear y sobre cuya base se elaboró el modelo del que hablamos, se describen los discursos, los cuales tienen manifestaciones distintas. Uno es un relato oral, perteneciente a la mítica andina; otro es un texto literario; los subsiguientes son un aviso publicitario y un texto periodístico. Las descripciones muestran la operatividad en todos ellos de los conceptos semióticos ensamblados en la noción del relato, la que los estructura. Se prueba, de esa manera, la unidad que los subyace frente a las particularidades de su realización, la lógica común que los recorre, respecto a lo propio de su composición, que da lugar a una aproximación descriptiva específica. De modo que, mientras que en los casos del relato oral y el texto literario, el poema "La niña de la lámpara azul", de José María Eguren, la descripción va de la organización de sus estructuras superficiales a la delimitación de su orden figurativo en estructuras profundas, en tanto que, en el caso del aviso publicitario, se realiza en gran medida una operación inversa.

La demostración de que el análisis semiótico es susceptible de aplicarse a las más variadas formas de discursos, revela sus posibilidades de eficiencia respecto a un proyecto de investigación que abarque la totalidad de un sistema cultural dentro de una sociedad históricamente determinada, y en forma señalada en sociedades como las nuestras, de características culturales heterogéneas.

El libro *Metodología del análisis semiótico*, constituye por lo dicho, un aporte en el campo de los estudios culturales, no sólo por el valor que tiene como introducción y sistematización de la Semiótica greimasiana, sino también por las vías que a partir de la teoría que desarrolla, abre, al lado de otros investigadores, que en Latinoamérica vienen trabajando con la misma perspectiva.

Santiago López Maguiña

Miró Quesada, Aurelio: **Historia y Leyenda de Mariano Melgar (1790-1815)**. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.

El destino quiso que Mariano Melgar viviera en un momento crucial de la historia peruana y latinoamericana, el tránsito del siglo XVIII al XIX. Pero su obra y su trayectoria personal lo convirtieron —más allá del

azar cronológico— en claro signo del cierre de una época literaria, la del coloniaje y a la vez en clave de apertura de un nuevo período que podría denominarse, aprovechando la frase feliz de Henríquez Ureña, el de la "búsqueda de nuestra propia expresión". La premonitoria asimilación de una forma mestiza, el yaraví, a la que insufla nueva vitalidad potenciando al mayor nivel conocido sus posibilidades estéticas y expresivas, representa sin duda un hito histórico y a la vez el más significativo logro de Melgar que sin embargo no debe opacar sus otras realizaciones: la sensibilidad ante la coyuntura emancipadora, la decantación de la aventura sentimental privada en excelente discurso poético de amor, el registro literario del paisaje marino, el aprovechamiento inédito en el Perú de la forma tradicional de la fábula, etc. Sorprende por eso la acusada escasez de estudios críticos nacionales específicamente dedicados a Melgar, aunque resulta de todos modos alentador constatar que en las historias literarias o las visiones de conjunto de hoy, la tónica general se aleja bastante del displicente juicio de Riva Agüero (que reconoció sin embargo el carácter innovador de Melgar) cuando lo califica como "un momento curioso en el desarrollo de nuestra literatura".

Valgan las breves consideraciones precedentes como esquemático marco de referencia previo a la reseña de *Historia y leyenda de Mariano Melgar* de Aurelio Miro Quesada que constituye, digámoslo de una vez, el primer estudio completo y sistemático sobre la personalidad y la obra de Mariano Melgar.

Manejando con sagacidad una amplia erudición y un exhaustivo conocimiento del tema, el autor va desenvolviendo en castizo y elegante estilo, a lo largo de doce nutridos capítulos, esta "historia y leyenda" de Melgar que es en definitiva el resultado de una ejemplar combinación de análisis intrínseco de textos, enjuiciamiento histórico y aproximación biográfica, procedimientos estos últimos sin duda pertinentes y eficaces en el caso de Melgar, que es uno de aquellos en que deviene inevitable y fecundo el recurso constante a la información biográfica por el estrecho lazo que hay aquí entre peripieca existencial y tarea creadora, y en el que de otro lado la profunda inserción del poeta en la circunstancia temporal hace también obligado el enfoque socio-histórico.

El libro se inicia con una ajustada descripción del ámbito social y cultural arequipeño en sus aspectos básicos a la que sigue una minuciosa referencia al círculo familiar del poeta para ir desarrollándose lue-