

GIN H O O O

signos

VOLUMEN XVII PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRE 1986 N° 22



EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO

TUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

ITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJ

EL ENCUENTRO EN "EXCESOS" DE MAURICIO WACQUEZ

SERGIO HOLAS VELIZ

"Veo el Pasado, Presente y Futuro simultáneamente existiendo Delante de mí".

"La imagen es la cosa misma".

WILLIAM BLAKE

ROLAND BARTHES

Antecedentes

El problema de la recuperación del objeto amado a nivel escritural es, para Mauricio Wacquez, una suerte de exorcismo que busca establecer el espacio del *encuentro*, y así superar el fragmentarismo de la existencia. El *encuentro*, entendido como aquel lugar privilegiado donde la dispersión accede al instante previo a la caída, o la *suprarrealidad* de los surrealistas¹. Edén en el que coexiste lo fragmentado.

Wacquez da figura a este postulado en su libro de 1971, *Excesos*². En él su concepción de la escritura se manifiesta en toda plenitud, pues es en el exceso y por el exceso cómo y dónde podemos coexistir: los espacios y seres perdidos son recuperados por la escritura, que instaura una nueva temporalidad donde la existencia se prolonga.

Propósito

El objeto de estudio es el cuento *EXCESOS*, cuyo contexto escritural es la sección primera también denominada así, del volumen *Excesos*³.

¹ Roland Barthes define el *encuentro* como aquella figura que "remite al tiempo feliz que siguió inmediatamente al primer raptó, antes que nacieran las dificultades de la relación amorosa". En *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI editores, México, 1ª. edición en español 1982 (traducción de Eduardo Molina), p. 107.

² Mauricio Wacquez publica en 1963 *Cinco y una ficciones* (cuentos), y en 1965, *Toda la luz del mediodía* (novela). En ambos textos se prefigura esto que logra postular en *Excesos*. La edición que utilizaremos y de la que haremos las citas es la de Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971. Previa a la edición chilena se hizo una edición limitada en Francia, con prólogo de Julio Cortázar, en Editions de l'Atelier de Grames.

³ Respecto de las secciones de *Excesos* entendidas como propuestas narrativas, véase el trabajo de Adolfo de Nordenflycht, "Tensión e identidad en 'El coreano' de Mauricio Wacquez", en *Primer Seminario Nacional en torno al cuento y a la narrativa breve en Chile*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1984.

Se pretende analizar y comprender la composición a nivel superficial y a nivel profundo de este texto para lograr establecer su lógica. Para esto hemos establecido como hipótesis que el EXCESO es una forma de conocimiento, que en este caso específico es el conocimiento del PODER.

El método utilizado para el análisis ha sido propuesto y ampliamente desarrollado por Julien Algirdas Greimas⁴.

El título

Excesos corresponde a la modalización⁵ que instauro al /ser del hacer/, es decir, la competencia del Sujeto (de ahora en adelante S). Desde esta perspectiva EL EXCESO ES EL ENCUENTRO CON LOS SERES AMADOS⁶. Es una forma de conocimiento de /hacer-hacer/. El S se desplaza de la deixis negativa /no-saber-hacer/ ("¡lo que es la inexperiencia!" (p. 47)) a la deixis positiva /saber-hacer/, afirmado por la sanción que cierra el relato.

Este desplazamiento hacia la deixis positiva permite sostener que en la axiología del texto el travestismo es una forma específica de conocimiento, a través de la cual es posible acceder al encuentro con el *otro*.

El título funciona, entonces, como conector temático entre los dos segmentos en que puede dividirse el relato partiendo de los deícticos temporales operativos antes/ahora.

En el *ahora*, mediante un /hacer/ manifestado como exceso (entendido como transgresión de los límites impuestos por el sexo), /yo/ repite un hecho constatado como existente en el ANTES. Entonces, repetir implica re-conocer: mediación de la memoria entre dos vivencias temporalmente distanciadas, pero idénticas en cuanto a sus rasgos esenciales: la /Irene/ amada es la *imagen*⁷ de /Irene/.

La segmentación y la negación⁸

La segmentación que proponemos responde al siguiente criterio: El narrador se caracteriza a sí mismo en el momento en que asume la voz narrativa, momento que coincide con el travestismo: el *ahora*. Este actor /yo/ que se emplaza como locutor travesti

⁴ Greimas ha expuesto su método en *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1976 (versión de Alfredo de la Fuente); *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Paidós, Bs. As., 1983 (Traducción de Irene Agoff). Textos en los que expone y desarrolla, ejemplificando con Maupassant ("Dos amigos"). También consultar de Joseph Courtés, *Introducción a la semiótica narrativa*. Hachette, Bs. As., 1980 (versión de Sara Vasallo); texto en el que expone el método greimasiano y lo aplica a la "Cenicenta".

⁵ Greimas ha publicado un *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid, 1982 (versión de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión), en el que define la terminología pertinente a su método de análisis.

⁶ Citando a W. Blake en la contratapa, M. Wacquez especifica el sentido que le asigna al término: "Es, a lo más, el encuentro con los muertos que amé y cuya muerte aún no comprendo...". Es esta afirmación la que permite postular el exceso como un encuentro, como una cita.

⁷ Roland Barthes dice que "La imagen (...) es la cosa misma. El enamorado es pues artista, y su mundo es un mundo al revés, puesto que toda imagen es su propio fin (nada más allá de la imagen)". *Op. cit.* p. 155.

⁸ Sobre la negación véase de Julia Kristeva "Poesía y negatividad", donde desarrolla el concepto de *negación* como elemento amplificador del código poético hacia el inconsciente y lo reprimido, en *Semiótica 2*, Madrid, 2ª. edición, 1981 (traducción de José Martín Arancibia).

inaugura el discurso transgresivo del exceso. Este segmento está marcado por el deíctico temporal *ahora*, instancia posterior al *antes* que es el paradigma a actualizar, a recuperar.

Esta segmentación corresponde desde la perspectiva del locutor a la *negación*, que él hace explícita en los verbos presentes en el primer segmento, el *antes*: amaba y amé. El carácter pasado de la acción expreso de manera absoluta en *amé* rescata el carácter reprimido presente en la negación y lo actualiza. Esta acción de amar como pasada indica a nivel del inconsciente del locutor: aún la amo. A nivel de gramática narrativa es actualizada en el segundo segmento que desarrolla la recuperación del objeto amado. Este rasgo dialéctico de la negación, que permite la ambigüedad del actor /yo/, a la vez suprime y conserva la imagen del otro.

1er. segmento⁹

Corresponde este segmento al paradigma que se busca actualizar en el segundo segmento.

Abre el relato un enunciado de estado: "ANTES, AYER, yo amaba a Irene". En el que $S_1 \cap O_1$, es decir, el actor /yo/ está conjunto con el objeto (de ahora en adelante O) de su deseo, el actor /Irene/. Este estado conjunto es ubicado temporalmente en un tiempo pasado respecto al momento de la enunciación, lo que instaura una disjunción que a nivel discursivo ésta expresa en el segundo enunciado; la conjunción se mantiene hasta *ayer*, tiempo en que ella, la ostentadora del poder, lo despoja. Es este segundo enunciado ("Hasta ayer en que ella se fue, yo la amé locamente") el que introduce el cambio por disjunción: $S_1 \cup O_1$. La transformación se expresa de la siguiente forma:

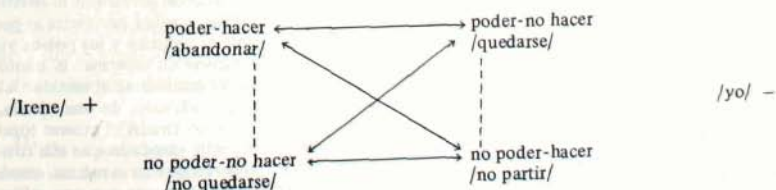
$$(S_1 \cap O_1) \longrightarrow (S_1 \cup O_1)$$

El esquema expresa una desposesión del actor /yo/, ya que quien ostenta el /poder-hacer/ es el actor /Irene/. El PN (programa narrativo) lo denominaremos de *despojo*. Programa en que los actores están modalizados por:

$$\begin{array}{lcl} /yo/ & \longrightarrow & /no\text{-}poder\text{-}hacer/ \\ /Irene/ & \longrightarrow & /poder\text{-}hacer/ \end{array}$$

Lo que significa que es el actor /Irene/ quien sincréticamente desarrolla el rol actancial de *destinador*, en este caso de sí misma. Es por esto que puede abandonar a /yo/. Desde esta perspectiva, quien está emplazada en la deixis positiva del relato es /Irene/, pues tiene la voluntad de poder y el saber que /yo/, por estar en la deixis negativa no conoce.

En el cuadro semiótico el PN de *despojo* está modalizado de la siguiente manera:



⁹"ANTES, AYER, yo amaba a Irene. Hasta ayer en que ella se fue, yo la amé locamente". (p. 47).

La disjunción temporal

Entre el primer y segundo segmentos se presentan dos figuraciones que remiten a un período de tiempo determinado llamado /amor/, anterior al relato mismo. Este período aparece iniciando el primer párrafo de una forma ya expresa, unido al S: "... , yo amaba..." , y le asigna el rol temático de /enamorado/, por lo que ejercía hacia el O una acción: amaba. La situación temporal que disjunta estos dos tiempos se refiere a los siguientes opuestos: *durante el amor* (el encuentro) v/s *después del amor* (la secuela)¹⁰, que temporalmente significan:

antes	v/s	ahora
ayer		hoy
pasado		presente

y temáticamente expresan:

amor	v/s	desamor
------	-----	---------

que caracterizan el estado en que se encuentra el S.

El espacio temporal abarca en estos párrafos iniciales del relato, los tiempos en los que éste se inscribe: *ahora* es el tiempo de la enunciación y del travestismo, tiempo marcado por el /desamor/; *antes* es el tiempo perdido del /amor/ (del encuentro) y proyección isotópica de un *lugar imaginario* previo al relato mismo.

2º segmento¹¹

En este segundo segmento el PN es de implicación en el proceso del travestismo: en él se actualiza la fase de adquisición de la competencia, modalizada descriptivamente de

¹⁰ Barthes llama *secuela* a "... el largo reguero de sufrimientos, heridas, angustias, desamparos, resentimientos, desesperaciones, penurias y trampas de que soy presa, viviendo entonces sin cesar bajo la amenaza de una ruina que asolaría a la vez al otro, a mí mismo y al encuentro prestigioso que en un comienzo ha descubierto el uno al otro". *Op. cit.*, p. 107.

¹¹ "Ahora, que trato que la línea del párpado no se corra, dibujarla como siempre vi que ella la dibujaba, un ojo ya terminado, el otro sin embargo que sospecho quedará un poco distinto, más oscuro, con la sombra menos violeta, tirando al malva (¡lo que es la inexperiencia!), la raya menos dócil y ondulada y sobre todo de otro color —me estiro el ojo con el índice de la mano izquierda mientras la otra mano tiembla repasando el borde donde están plantadas las pestañas— sin saber por qué, ya que he utilizado el mismo lápiz para uno y otro ojo; que parece que este arreglito va a resultar un desastre, parado como estoy sobre el piso mojado del baño y que sus pantuflas de raso me oprimen salvaje los pies, equilibrándome entre resbalones pues me tengo que inclinar hacia el espejo donde la luz es más fuerte y todo para que este ojo quede en lo posible igual al otro, lo que dudo; que siento que el calor de la ampollita funde la crema base haciéndola gotear por la frente y las mejillas como un excesivo sudor que amenaza también con inundar y echar por tierra el paciente trabajo de los ojos; que me doy cuenta que antes debí ponerme el pancake y los polvos ya que de este modo la piel estaría ahora seca y no chorreando esta especie de esperma: la siento correr silenciosa por el cuello y es por esto que me quedo quieto, para no arruinarme el vestido: las manchas de grasa se impregnan para siempre en la muselina blanca; que advierto, de una ojeada, que las uñas me quedaron ásperas e irregulares y —lo más terrible— que no tienen el mismo tono que ella usaba; que no sé cuándo voy a terminar de darle al ojo ese aspecto ensoñado que ella conseguía cada vez que en el pasillo me decía estoy lista; que, eso sí, recuerdo que en la misma comisura del párpado la línea subía hacia la órbita, debilitándose, terminando en punta con una colita; que también, debo apurarme porque debe faltar poco para que él llegue, tengo que ir a sentarme a la sala, encender la tele, repetir los movimientos que acompañaron nuestras últimas veladas lentas y silenciosas; que aún me falta ponerme los zapatos y todo por este ojo, que, mierda, no va a quedar nunca igual al otro y parece que será mejor dejarlo así; ahora, sí, ahora soy Irene" (p. 47-48).

acuerdo a los comportamientos del S operador /yo/ que se apropia del /saber-hacer/ y lo manifiesta en un /poder-hacer/ validado como instancia cognoscitiva.

Como ya sabemos, el actor /yo/, a la vez S de estado y S operador de la transformación, para realizar la performance debe poseer ciertas cualidades del /hacer/. El S operador modaliza, transforma su propio /hacer/ en la medida en que es sincréticamente su propio destinador: se /hace-hacer/. Es así como el relato presenta preferencialmente la performance modal, es decir, la relación que se establece entre un S operador /yo/, y un O modal /maquillaje/, y que se desarrolla a través de un /poder-hacer/ mediatizado por un /saber-hacer/ regido por las restricciones y deformaciones impuestas por la memoria: dictamen fragmentario y tendencioso de lo que se recuerda del /hacer/ del otro¹². Es en este momento cuando se abre otra isotopía emplazada por el deíctico *antes*, y que reconocemos en las expresiones: "... como siempre vi que ella lo hacía...", "... que ella usaba...", "... recuerdo que...". Figuras que remiten a ese otro espacio designado por el /hacer/ de Irene. Es esta memoria la que mediatiza el /poder-hacer/ y el /saber-hacer/ del S operador, que se desplaza de un /no-poder-hacer/ a causa de su inexperiencia, a un /poder-hacer/, mediante un proceso de aprendizaje correctivo de los propios errores en el proceso del travestismo. Luego de adquirida la competencia, la performance estará realizada pues el *espejo* habrá atrapado al actor /Irene/. La fase de la sanción la hace la misma Irene cuando dice: "... ahora, sí, ahora soy Irene". Sanción que se hace sobre el ser. En este momento del relato se produce la *recuperación* del O amado.

En el cuadrado semiótico el actor /yo/ se desplaza de la deixis negativa a la deixis positiva. En este sentido, el relato emplaza el *antes* en el *ahora*, es decir, *recupero* mediante una *repetición* ese *instante* perdido del encuentro y tematizado como /amor/ + compañía/.

El *exceso* es efectivamente la modalización del /hacer/ que permite el acceso al otro tiempo, y su manipulación es el ENCUENTRO CON LOS MUERTOS QUE AME.

/Yo/ es *destinador* de su propio /hacer/, y es esto lo que le permite adquirir el *poder* sobre el tiempo, la dispersión, el fragmentarismo y la ausencia.

El problema del /hacer/

En la performance principal el S de estado se identifica con su O valor: /yo/ se convierte en /Irene/. En la performance modal el S operador logra su O modal: /yo/ se pinta *igual* que /Irene/.

El tipo de S está caracterizado en cuanto a su capacidad de acuerdo a algunos valores producto de la combinación de las diferentes modalidades del /hacer/ y de su respectiva negación. Así, el S operador /yo/ combina y desarrolla varias modalidades del /hacer/ (del /deber-hacer/ y del /querer-hacer/): lo que en este relato permite identificar a un S operador que /debe-hacer/ y /quiere-hacer/, representando la *obediencia activa* respecto del propio deseo (no olvidemos que el mismo actor asume todos los

¹² "La recreación de la memoria está asaltada por los mismos errores que el amor. La irrealidad da cuenta de los recuerdos, los tuerce, los embauca, los condena a alojarse en un país sujeto por hilos impalpables del que a veces se sospecha algo, una casa sin habitaciones, un recodo de jardín, una sonrisa". Dice M. Wacquez en *Ella o el sueño de nadie*. Tusquets Editores, Barcelona, 1983. Así, la memoria constituye un espacio diverso, imaginario, en el cual los límites entre lo que fue y lo que se desea que hubiera sido pierden sus límites, conformando un espacio diferente: ambiguo, doble.

roles actanciales), por lo tanto accede al desarrollo de su apetito por superar la ausencia de /Irene/, de suplir su carencia por medio de su reintegración como simulacro emplazado en el espejo.

El /hacer/ está representado por la tensión hacia el ser del otro. Se trata de un S operador capacitado para realizar esta transformación, pues efectivamente es el otro quien sanciona. El análisis establece que la definición de la competencia del S operador se define por: /querer-hacer/ + /debe-hacer/ + /no-poder-hacer/ → /poder-hacer/ + /saber-hacer/ (mediatizado este último por la memoria).

La conjunción amorosa a través del exceso

El travestismo permite al S, al embutirse en zapatos, vestidos y máscaras cosméticas, reunirse con su contrario. No nos sorprenderá que se nos exprese claramente el proceso mismo de la transformación de estado: /hacer/ que constituye el relato mismo; /hacer/ que es el objeto comunicado por el S. Mediante el ceremonial de la palabra se abre el espacio de la conjunción amorosa establecida en el *antes* para siempre, pero rescatable sólo en cuanto pastiche: imagen.

Desde este punto de vista, el ceremonial del maquillaje se conjuga a partir del recuerdo del otro. Este /hacer/ repetitivo busca superar la diferencia, destruir los límites de la identidad y entronizar la imagen que resta del otro en la memoria, para emplazarla en un espacio ambiguo: el espejo¹³.

El exceso permite el acceso al espacio de la *ausencia* para entronizar en él al pastiche, a la imagen.

La espacialidad

El aspecto espacial del relato permanece implícito, salvo algunas aspectualizaciones importantes como:

- a. "... el piso mojado del baño..."
- b. "... hacia el espejo..."
- c. "... cada vez que en el pasillo..."
- d. "... sentarme en la sala..."

El carácter dual de las determinaciones espaciales nos remiten al antes/ahora como reflejos textuales: el antes es el ahora (en cuanto espacio). Es esta identidad espacial la que le permite al S *repetir* el ritual del maquillaje: reificar a /Irene/. Lo adjetival, el atributo, lo accesorio, el cosmético, son exaltados al máximo como instrumentos que permiten la *develación* del ser (ésta es una concepción carnavalesca). Esto permite recuperar la apariencia: apariencia que en el espejo es el *ser* (de la imagen).

El espacio del espejo permite al S operador dar forma a su /saber-hacer/. La imagen proyectada en este espacio profundo es la de Irene en cuanto idealidad.

¹³ El espejo "... es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe. (...) Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía. "Desde esta perspectiva, el espejo puede conectarse con ese espacio negado o reprimido por la conciencia y que se encuentra en el inconsciente: lugar de lo negado". La cita corresponde a Juan- Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor Barcelona, España. 5ª. edición 1982, pp. 194-195.

Espacio paratópico y espacio utópico

Los dos espacios que permiten la adquisición de la competencia del S, corresponden a:

/baño/ competencia travesti /parecer/ manifestación	/espejo/ performance Irene /ser/ inmanencia
Paratópico	Utópico

En el plano narrativo esta segmentación espacial corresponde a modalizaciones diferentes del /hacer/; en cambio en el componente discursivo corresponden a la disjunción elemental del relato: /hombre/ vs /mujer/, es decir, a instancias en las que percibimos el cambio del /abandono/ a la /compañía/.

El baño corresponde al espacio paratópico, lugar en el que ocurre la prueba que certificará la competencia o incompetencia del actor /yo/ tematizado como /despojado/. En este espacio se desarrolla la adquisición de la competencia.

El espejo es el espacio utópico: de lo deseado. Lugar en el que ocurre la performance y la sanción. Es aquí donde se certifica el /poder-hacer/ y el /saber-hacer/ de /yo/. Lo deseado es adquirido y emplazado en este espacio: espacio en el que el doble manifiesta su corporalidad que no es más que *imagen*. Lugar en que el *otro*, el extraño, es atrapado. Espacio de por sí ambiguo, ya que es sitio de adoración y de venganza (*philia* y *phobia*): totalidad del deseo. Este espacio anula las distancias y elimina la temporalidad. Figurativamente es /pasivo/ y /reflejante/ del /hacer/ realizado en el espacio paratópico. Así tenemos que:

/baño/ /yo/	/espejo/ /Irene/ DOBLE ¹⁴
----------------	--

Ambos espacios están, a su vez, englobados por el espacio heterotópico, que es el espacio en el que se explaya el "ANTES, Ayer,..." previo al relato, y el después manifiesto en el *ahora* que se expande como manifestación del *poder*.

El desplazamiento espacial del espacio paratópico /parece/ al espacio utópico /es/ permite configurar lo *verdadero*. Es decir, pasa de la deixis que construye lo *falso* a la deixis positiva que instaura lo *verdadero*: *lo amado es la imagen*, el doble, la proyección del espacio del deseo negado e inconsciente en el espejo. Este es el desplazamiento de la manifestación a la inmanencia.

Quien permite esta transgresión espacial es la figura del travesti-cazador (en su última novela el cazador es la figura central del relato).

a. "... el piso mojado del baño..."

Espacio del ritual: el baño. Espacio de la intimidad en el cual el /yo/ realiza su /saber-poder-hacer/. Por esto se inclina hacia el espejo porque allí la "... la luz es más fuerte...", entonces:

¹⁴ La figura del doble, en el presente texto, es una variante de lo que podríamos denominar como la existencia de una segunda existencia del ser en la imagen. Es esta imagen del otro (Irene) la que persigue al S: otro que es también proyección del deseo.

b. "... hacia el espejo..."

indica una diferencia: el baño se diferencia de su espacio englobado /espejo/ en el sema:

/luz/

vs

/penumbra/

marcado por el calor de la ampollita "... del espejo". Entonces, es en la búsqueda de la cercanía de la luz en la cual el /ser/ se hace presente. La no-luz (oscuridad) de la penumbra es el espacio del /parecer/ y la luz es el umbral que hay que penetrar para acceder al /ser/ que designa el espejo. Desde esta perspectiva, el espacio designado por el sema /penumbra/ esta marcado por la máscara que oculta la ausencia, que la niega; en cambio, el espacio designado por el sema /luz/ es una expansión del /ser/ manifiesto en el espejo. Hay que acceder a la luz para poder ver más allá de las apariencias, tras el velo está lo que el dolor no deja ver: la imagen de la mujer amada: Irene.

Los espacios aspectualizados por c. y d., hacen referencia, el primero (c.) al tiempo pre-relato y asomado a él sólo por la fragmentación de la memoria del /yo/ que recuerda como /hacer/, repetir el ceremonial de lo distanciado del /ahora/. Así, este espacio del /pasillo/ marca e indica el momento anterior de la performance pre-relato realizada por /Irene/ y que ahora restituye /yo/. Este es el otro espacio que marcaba el momento previo a la caída. Por otro lado (d.) "... tengo que ir a sentarme a la sala, encender la tele, *repetir* los movimientos..." (el destacado es nuestro) hace explícito el acto de *repetir*, de ritualizar el acto omitido en el hoy, y también hace referencia al contexto situacional en el que se instalaba el /hacer/ de /Irene/: la *espera*.

El /hacer/ trabaja a nivel del cuerpo como espacio. Todo el relato se constituye en la transformación de una nada en un cuerpo: máscara. Es así como:

"... sus pantuflas de raso me oprimen salvaje los pies..."

"... las uñas me quedaron ásperas e irregulares..."

"... que aún me falta ponerme los zapatos..."

elementos todos que aprisionan un cuerpo otro (el de /yo/): lo ocultan de la /luz/ y lo hacen penetrar en la /penumbra/ del dolor, lo mancillan reduciéndolo al continente del otro: jibarización y zapato chino.

Lo que reconstruye /yo/ en el espacio de su propio cuerpo es el hueco marcado por la ausencia del otro: un *fantasma* deforme a causa del recuerdo. /Yo/ quiere exorcizar la muerte del otro a través de un disfraz que es también adoración y castigo: simulacro. Recibe en el espacio del cuerpo los atributos físicos asignados por el cosmético: la adjetivación, los fetiches de la femineidad, el sexo asignado por la máscara y la crema, el lápiz de ojos. Quiere mediante un exceso cruzar el umbral impuesto por la /luz/, umbral que marca la individualidad y el sexo, para acceder metonímicamente a los atributos que designan el ser del otro. El fantasma en ese momento deja de ser negado pues retorna a la cita, como antes, y de ahora en adelante como siempre: voluntad de poder.

El investimento figurativo de los actantes

Las unidades de contenido revisten los roles actanciales, calificándolos, y constituyéndose en su *papel temático*: éste los define en el componente discursivo. En el nivel narrativo los actantes estaban definidos por su /hacer/, por su competencia; en el dis-

cursivo lo están por su papel temático, por lo que significan en cuanto a contenido. Entonces, reconocemos en un actor dos investimentos:

- a. un rol actancial: remite a la posición dentro de un programa narrativo en cuanto a su /hacer/ o función.
- b. un rol temático: corresponde a la reducción de un conjunto figurativo presente en el texto.

El actor /yo/ esta figurado como /amante/ + /falto de experiencia/ + /inseguro/ + /hombre/ + /interesado/ + /travesti/.

Las figuras que revisten al S sugieren, al interrelacionarse, un conjunto figurativo significativo que denominaremos una *vida vacía*. Esta red de figuras lexemáticas recibe el nombre de conjunto figurativo. En el texto este conjunto primero remite a otro, que llamaremos *travestismo*. El actor /yo/ se desplaza progresivamente de las figuraciones temáticas anteriores a /amante/ + /experimentado/ + /seguro/ + /mujer/ + /interesado/. En otras palabras, pasa de la deixis negativa a la positiva: de /parece/ se desplaza a /es/.

Conjuntos figurativos:

- a. estado
- b. valor afectivo
- c. travestismo

Papeles temáticos:

/inseguro/	vs	/seguro/
/amaba/	vs	/ama/
/hombre/	vs	/mujer/

El texto funde los clasemas para generar la figura del travesti. Es decir, los clasemas:

/carente/	vs	/poseso/
/carente/	vs	/continuo/
/hombre/	vs	/mujer/

el texto los fusiona (en el diccionario permanecen aisladas): /yo/ es, a la vez, aglutinación de los clasemas /poseso/ + /continuo/ + /mujer/: travesti.

Isotopía del exceso

Hemos indicado la presencia del conjunto figurativo *vida vacía*. En las figuras que permiten la elaboración de este conjunto vemos que el S se encuentra en un estado de /desamor/ y en el proceso de pintarse y vestirse como Irene /no tiene experiencia/, lo que le da /inseguridad/ en su maquillarse y todo le parece un /desastre/, en este momento /yo/ delega el /hacer/ del otro al otro. En el atisbo del otro surge el *ayudante* que le permite el triunfo sobre el /desastre/ que lo amenaza.

A nivel de las /relaciones/ surgen una serie de oposiciones: las relaciones con el otro, relaciones con su /hacer/, relaciones duales (isotopía semiológica), lo que destaca las siguientes oposiciones sémicas:

cerradas	vs	abiertas (con su hacer	vs	con el del otro)
individual	vs	de pareja (dual; parcial	vs	completa)
sombra	vs	luz		
aislamiento	vs	soledad compartida		

Todos los momentos del relato actualizan la misma isotopía: la transgresión por el exceso de lo uno.

Otra isotopía semiológica de lo /somático/ se relaciona con el proceso del maquillaje y actualiza los conjuntos figurativos /pintarse/ + /vestirse/, y se manifiesta a través de la desmesura:

"... siento que el calor de la ampollita funde..."

"... un excesivo sudor..."

"... chorreando esta especie de esperma..."

son algunas de las figuras que remiten a esta desmesura que instala el grotesco y la máscara.

Por otro lado, en el primer segmento del relato se abre una isotopía que denominamos del *abandono*, y corresponde al /hacer/ anterior al momento de la enunciación, y está figurada como: "... en que ella se fue...". Lugar imaginativo al que necesariamente se hace referencia como paradigma en el cual la unidad aún se manifestaba.

A modo de conclusión

El sentido, en el texto analizado, efectivamente se desplaza de la deixis negativa a la positiva, es decir, de una modalización del /no-poder-hacer/ se mueve hacia el /poder-hacer/ gracias a una correcta elección de los medios: situación que valida el *exceso* como forma de conocimiento y como forma de hacerse con el poder, y además esto permite a /yo/ hacerse competente en su tarea. La implicación en este proceso del travestirse lo hace *recuperar* ese espacio perdido y emplazar el objeto del *deseo* en un lugar ritual, sagrado y para siempre recuperable: *el espejo*, instancia en que lo otro se define como *unidad* de lo opuesto, como coexistencia de lo real e imaginario: la *imagen*. El otro, entonces, no está fuera del individuo sino que es proyección de un algo oculto y negado por la conciencia: la alteridad manifiesta sólo por el texto y en el texto. El relato desarrolla, así, la voluntad de poder ejercida sobre la *imagen*.

"Excesos" es así, a nuestro modo de ver, la *poética* de Mauricio Wacquez, pues en él logra concretarse la problemática de la totalidad de su obra (desde *Cinco y una ficciones* hasta *Ella o el sueño de nadie*, pasando por su obra más importante hasta el momento: *Frente a un hombre armado*)¹⁵. Problemática prefigurada, como ya hemos dicho, en su primer volumen de cuentos y en su primera novela, logrando concretarse en el volumen aquí analizado y más precisamente en "Excesos". El *exceso* es una válida forma de manipular tiempo y espacio presentes para poder acceder al paraíso perdido.

¹⁵ Ha publicado, Mauricio Wacquez, además de los textos ya citados, *Frente a un hombre armado*. (Cacerías de 1848). Bruguera, Barcelona, 1981. Siendo este su texto más importante en cuanto a indagación en la problemática propuesta más arriba.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND, *Fragmentos de un discurso amoroso*. (1977), Siglo XXI editores, México, 1ª. edición en español 1982 (Traducción de Eduardo Molina).
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO, *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, 5ª. Edición 1982.
- COURTÉS, JOSEPH, *Introducción a la semiótica narrativa*. (1976), Hachette, Bs. As., 1980 (versión de Sara Vasallo).
- GREIMAS, J. ALGIRDAS, *Semántica estructural*. (1966), Gredos, Madrid, 1976 (Traducción de Enrique de la Fuente).
- , *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje*. (1979), Gredos, Madrid, 1982 (Versión de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión).
- , *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. (1976), Paidós, Bs. As., 1983 (Traducción de Irene Agoff).
- PRIMER SEMINARIO EN TORNO AL CUENTO Y A LA NARRATIVA BREVE EN CHILE. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso, 1984.
- KRISTEVA, JULIA, *Semiótica 2*. (1969), Fundamentos, Madrid, 2ª. edición 1981. (Traducción de José Martín Arancibia).
- WACQUEZ, MAURICIO, *Excesos*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971.