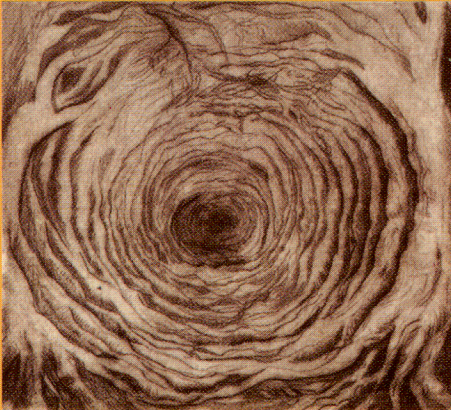


Letras

**Angélica Tornero**

(coordinadora)

**Discursare**  
**Reflexiones sobre el discurso,**  
**el texto y la teoría de la literatura**



CASA JUAN PABLOS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

ediciones  mínimas

**Discursare**  
Reflexiones sobre el discurso, el texto  
y la teoría de la literatura

Discursare  
Reflexiones sobre el discurso,  
el texto y la teoría  
de la literatura

Angélica Tornero  
(coordinadora)



CASA JUAN PABLOS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS  
MÉXICO, 2007

## ÍNDICE

DISCURSARE. REFLEXIONES SOBRE EL DISCURSO,  
EL TEXTO Y LA TEORÍA DE LA LITERATURA  
Angélica Tornero (coordinadora)  
Integrante del Cuerpo Académico “Estudios de Estética  
y Semiótica” de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Primera edición, 2007

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2007  
Av. Universidad 1001, Col. Chamilpa  
Cuernavaca, Morelos, 62210, México  
<editorial@uaem.mx>

D.R. © Casa Juan Pablos, Centro Cultural, S.A. de C.V., 2007  
Malintzin 199, Col. del Carmen Coyoacán, 04100, México, D.F.  
<casajuanpablos@prodigy.net.mx>

*Ilustración de portada:* Isabel Toledo, *Túnel de árboles*, grabado, 2005

ISBN: 978-968-9172-18-5

Impreso en México  
Printed in Mexico

Introducción	9
Algunas perspectivas sobre el discurso literario y cuestiones conexas. Intersecciones de la teoría <i>Ma. Elena Barroso Villar</i>	15
Lenguaje y literatura en el pensamiento de Mijail M. Bajtin <i>Sultana Wahnón</i>	57
Discurso, texto y literatura en la hermenéutica de Paul Ricoeur <i>Angélica Tornero</i>	97
Utopías escénicas del texto: los ritmos del discurso <i>Óscar Cornago</i>	131
El texto poético: una escritura entre límites. La “configuración del inacabamiento” <i>María Ema Llorente</i>	171
Poética del nombre propio. Sobre la referencia en el discurso lírico <i>Ángel Luis Luján Atienza</i>	195
Sobre los autores	219



## INTRODUCCIÓN

La palabra *discurso* proviene del verbo en latín *dis* (separar) *curro* (correr). *Discurro* significa “correr de un lado a otro”, “dispersarse”. Otro sentido de *discurro* es “decir”. El adjetivo de esta acepción, discursivo (*discursivus*), se corresponde con el de la palabra griega *διάνοια* (diánoia), utilizada por Platón y Aristóteles para designar el procedimiento racional que prosigue derivando conclusiones de premisas, por sucesivos y concatenados enunciados negativos o afirmativos. Siglos después, Tomás de Aquino empleó este adjetivo para distinguir el conocimiento por razón humana de la inteligencia de Dios. En esa época, discursivo (*discursivus*) quiso decir llegar a conclusiones por razón humana. En el siglo XVII, Thomas Hobbes retomó el significado de la etimología del latín: “correr de una parte a otra”. Discurso o *discursion*, como llama Hobbes a su noción para evitar confusiones, es progresión de un pensamiento a otro en cualquier dirección, sea o no expresado con lenguaje. Esta idea es distinta del concepto griego de discurso. Con esta noción, Hobbes intentó describir el proceso de asociación (“de un lado a otro”) de ideas que realiza la mente. Un siglo después, el adjetivo discursivo será retomado por Kant en sentido análogo al que lo utilizó Tomás de Aquino. Emmanuel Kant emplea el *nous* aristotélico para aludir al entendimiento divino y califica de discursiva a la facultad humana de razonar.

En el siglo XX, el concepto de discurso fue sometido a distintos cuestionamientos en el marco de las ciencias lingüísticas y literarias, así como de la filosofía. Surgió también con gran fuerza el con-

cepto de texto y pasó a formar parte central de ciertas concepciones teóricas. Estos conceptos, texto y discurso, se volvieron, en algún momento, intercambiables; sus límites difusos y su uso poco claro. No sobran razones para justificar la confusión. Estas nociones sufrieron a la vez un oscurecimiento, sobre todo la de discurso, y una exaltación, en los diferentes enfoques, y transitaron de un manejo conceptual a otro. Trazar el mapa de lo que ha sucedido con estas nociones en las últimas décadas no es sencillo. No obstante, es innegable que se han erigido como conceptos centrales en la elaboración de teorías en el ámbito de los estudios humanísticos en los últimos años. Veamos algunos filones.

Con la llegada de la lingüística moderna, el concepto de discurso o el adjetivo discursivo, en el sentido antes referido, quedó eclipsado por el término *parole*, acuñado por Ferdinand de Saussure. El lingüista ginebrino no se propuso homologar el contenido conceptual de *parole* al de discurso, por lo que el resultado fue el desplazamiento de la noción. Mientras en otros momentos el discurso se vinculó directamente con la metafísica y la lógica y, por lo tanto, con la verdad, para Saussure *parole* es el habla situada, el mensaje arbitrario y contingente. Este sentido de *parole*, si bien no se opone a discurso, sí es contradictorio, por lo menos en relación con ciertas acepciones filosóficas antiguas y modernas.

Las nociones de la teoría del lenguaje saussuriana influyeron de manera determinante en discusiones posteriores sobre el concepto de discurso. La introducción de este *corpus* teórico significó un cambio importante en la reflexión de este concepto, no sólo desde el punto de vista filosófico, sino también en el ámbito de la lingüística, la antropología, los estudios literarios, la psicología. Desde distintas ópticas, los autores reconfiguraron el concepto negando las propuestas de Saussure o rescatando algunos rasgos para construir otras nociones. Una de las más importantes reconstrucciones del concepto de discurso fue la realizada por Mijail Bajtin. El filósofo ruso se dio a la tarea de proponer el análisis metalingüístico o translingüístico y, en este marco, el estudio del enunciado, es decir, la exploración de los textos en sus contextos de enunciación. Esta teoría fue resultado de la crítica que el filósofo hizo a la lingüística estructural de Saussure. Para Bajtin y sus colaboradores, el con-

texto social es parte integrante de la comunicación verbal: el significado de un enunciado incluye la situación del hablante como sujeto social que adquiere existencia en relación con el otro, el horizonte del oyente y la materialidad histórica del lenguaje.

Por otro lado, Émile Benveniste se alejó de la idea de signo o de unidad mínima de significado de Ferdinand de Saussure y propuso la frase como unidad de sentido del discurso y al signo como unidad mínima de la frase. Pensar en el lenguaje como discurso sólo es posible si se recupera la aportación de la lingüística moderna, concretamente la distinción saussureana de *langue/parole*. Como se dijo arriba, el término *parole* se refiere al habla como mensaje particular. Benveniste eligió el concepto discurso, en vez de “lenguaje hablado” para referirse al acto comunicativo, en toda su complejidad. La lingüística del discurso se aleja de la lingüística de la lengua, que parte de unidades diferenciales y ve en la frase el último nivel. Para Benveniste, es en el discurso, actualizado en frases, en donde la lengua se forma y se configura. El estudio de la frase supuso un avance sustantivo para la comprensión de la lengua, porque se incluía la distinción entre los diferentes roles de los participantes.

Otro importante giro al concepto de discurso fue el dado por Michael Foucault y retomado por Paul Ricoeur, en ciertos aspectos. En *Arqueología del saber*, Foucault habla del acontecimiento discursivo, y se refiere con ello al conjunto de los enunciados efectivos (escritos u orales) en su dispersión de acontecimientos. Se trata de un conjunto de acontecimientos siempre finito y limitado de secuencias lingüísticas que han sido efectivamente formuladas. La unidad de base de los acontecimientos discursivos es el enunciado, considerado por el filósofo francés en su materialidad (sustancia y soporte en lugar y fecha determinados). La materialidad de este enunciado pertenece al orden de la institución, lo que permite pensar en los acontecimientos discursivos como estructurados por relaciones materiales encarnadas en instituciones. Como resultado se tienen prácticas discursivas ceñidas a reglas a las que se sujeta el emisor. En este sentido, la arqueología tendrá como objeto de estudio las reglas que se imponen a todo sujeto hablante en la medida en que participa en un proceso discursivo.

El llamado análisis del discurso, desarrollado por *L'École française d'analyse du discours*, es un campo de estudio relativamente reciente, interdisciplinario, que ha surgido a partir de otras disciplinas: la lingüística, los estudios literarios, la comunicación y, desde luego, las propuestas iniciales de la semiología y la semiótica. Este análisis trabaja en el marco de los desarrollos de Bajtin y de Foucault. Para Dominique Maingueneau, la palabra discurso designa cierto modo de percepción del lenguaje; es considerado no como una estructura arbitraria, sino como la actividad de sujetos inscriptos en contextos determinados. Para estos estudiosos, el discurso debe ser revisado a la luz de otros conceptos, como el del enunciado. Enunciado y discurso remiten a dos puntos de vista diferentes: cuando el texto se mira desde el punto de vista de su estructuración se considera enunciado, cuando se realiza un estudio lingüístico de las condiciones de producción de este texto, se mira como discurso.

Con los planteamientos del análisis del discurso se transita de aquellas propuestas iniciales de la semiología a desarrollos mucho más comprensivos, que consideran el lenguaje ya no como un sistema fuera del tiempo, sino como un acto de habla que debe estudiarse en sus condiciones de producción.

La noción de discurso vive un amplio desarrollo desde hace aproximadamente tres décadas, en el ámbito de las teorías de la literatura y de la filosofía. Ya no se trata de refutar su oscurecimiento en el marco de las teorías estructuralistas, sino de encaminar la discusión hacia los ámbitos de la semántica y la pragmática y de hacer relucir su contenido. En estos territorios, la noción de discurso ha sido fructífera y ha encontrado nuevos acomodos conceptuales. El concepto de texto está también presente y acompaña a varios desarrollos de las teorías del discurso. Este libro se preparó con la finalidad de ofrecer al lector reflexiones en relación con el estado de la cuestión de estas nociones en algunos enfoques de la teoría de la literatura recientes. Se trata de exponer los principales criterios ontológicos, epistemológicos y metodológicos que se han seguido para retomar de los ámbitos formalistas estas nociones y trasladarlas hacia perspectivas de la hermenéutica, de las teorías de la recepción, de la posmodernidad, de la teoría poética actual. No fue

posible, por razones obvias de espacio, agotar tan amplia y rica temática. Sin embargo, la pluralidad de perspectivas, y la forma de abordarlas, ofrecen, por una parte, un importante panorama de lo que ha sido de estas nociones en las últimas décadas y, por otra, el uso que se hace de ellas. En este sentido, este libro será de utilidad para estudiosos interesados en conocer diferentes enfoques recientes de la teoría de la literatura, como para aquellos especialistas que desean obtener en un solo volumen un panorama más amplio del papel que juegan estas nociones en el marco del pensamiento literario actual. Asimismo, las reflexiones de los autores dejan abiertas interesantes líneas de investigación.

La elección del título de este libro, *Discursare*, se relaciona con dos asuntos principalmente. En primer término, los colaboradores se han dado a la tarea de abordar algunos de los enfoques recientes de la teoría literaria, tomando como eje de reflexión los conceptos de texto o discurso. En segundo lugar, más allá del tratamiento específico del concepto en un enfoque u otro, lo que se intenta con este título es destacar la confluencia a la que hoy se tiende —al intentar responder por la pregunta, cómo nos comprendemos en el mundo— entre la etimología de la palabra discurso (*discuro*), en el sentido de ir y venir, y el complicado movimiento que realizamos los seres humanos como existentes, movimiento que va más allá de la razón pura y se extiende a la experiencia del tiempo, a la acción y a la afectividad. Esto tiene importantes implicaciones para una teoría del discurso, entendiendo por éste no sólo el discorrir lógico del intelecto humano, sino de la complejidad del ser, definida quizá por ese vaivén que las obras de arte en general han puesto en evidencia a lo largo de la historia.

En su ensayo, Ma. Elena Barroso Villar nos ofrece una visión amplia de la situación actual de las nociones de texto y discurso, además reflexiona sobre el sitio que éstas ocupan en la aproximación pragmática al estudio de los textos literarios. Sultana Wahnón realiza una exploración minuciosa en la obra de Mijail Bajtin para ofrecernos una perspectiva de la manera en que el autor constituyó el concepto de discurso y su relación con los estudios literarios. En estricto orden de aparición, el artículo de quien esto escribe, Angélica Tornero, da cuenta del camino seguido por el eminente filó-

sofo Paul Ricoeur para solidificar su propuesta hermenéutica sobre la base de una teoría del discurso como texto. Este trabajo está acompañado de una reflexión final sobre algunos cuestionamientos que plantea esta perspectiva a los estudios literarios. Estos tres primeros ensayos se concentran en autores y corrientes específicas y tienen como intención dar un panorama vigente de la problemática. En los tres últimos se reflexiona sobre estas mismas nociones, discurso y texto, a partir de distintos géneros literarios, narrativa, teatro y poesía. Óscar Cornago ofrece una interesante meditación —con visos posmodernos— que parte de la idea de que la modernidad literaria ha sido impulsada en gran medida desde las utopías escénicas del texto, desde el deseo por hacer realidad el texto en el aquí y ahora del acontecimiento verbal. María Ema Llorente se propuso reflexionar sobre el concepto de texto poético a través de la revisión de rasgos y procesos relativos al poema, a su escritura y a su lectura, con la finalidad de mostrar su carácter abierto, fragmentario y no definitivo. Finalmente, Ángel Luis Luján Atienza establece pautas iniciales para un estudio sistemático de los nombres propios en el discurso lírico como acercamiento al problema más amplio de la referencialidad en poesía, en el marco de la semántica lírica.

Agradezco a los colaboradores, colegas de universidades e institutos de investigación de España, haber aceptado formar parte de este proyecto que fortalece el intercambio académico internacional y que tanto aporta al desarrollo de las universidades estatales mexicanas, específicamente a la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

*Angélica Tornero*

## ALGUNAS PERSPECTIVAS SOBRE EL DISCURSO LITERARIO Y CUESTIONES CONEXAS. INTERSECCIONES DE LA TEORÍA

*Ma. Elena Barroso Villar\**

### INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre el discurso, es bien sabido, viven un desarrollo hondo y amplio desde hace más de tres décadas. En lingüística, los estructuralismos y las perspectivas frásticas fueron cediendo ante la convicción de que era necesario situarse en una atalaya de estudio abierta a horizontes más amplios que, desbordando la clausura de la sintaxis textual, mirara hacia todos los elementos y circunstancias que concurren en el proceso comunicativo para construir la significación. La teoría de la literatura no podía quedarse al margen. Se desarrollan las poéticas discursivas y textuales, los enfoques pragmáticos, semánticos y hermenéuticos. Un progresivo e imparable distanciamiento de la epistemología de raíz kantiana está entre los pilares sustantivos en donde se asienta ese cambio que encaminó hacia la denominada posmodernidad teórica.

Conforme a su etimología, para la lingüística “discurso” implica dicho proceso, por necesidad fluyente y complejo, cristalizado en acto sintagmático, de *parole*, de “habla”, en términos de Saussure, aunque en modo alguno pueda prescindir de conectarse a un orden paradigmático. El discurso existe siendo acto de un lenguaje, hasta tal punto que ha llegado a confundirse con el lenguaje mismo.

Pero la lingüística discursiva no basta para explicar todos los aspectos de la realidad poliédrica que el discurso es. De hecho, es-

\* Doctora en Filología Románica. Catedrática EU de Literatura en la Universidad de Sevilla.



tudios sobre él que han llegado a hacerse referencia obligada subrayan a menudo su naturaleza transdisciplinar; la consiguientemente necesaria convergencia de múltiples disciplinas para conocerlo, la reducción que implica circunscribirlo a la perspectiva de una sola, por más que sea debida al imperativo de acotar un campo percibido sin fronteras. Sirva de muestra la advertencia con que T.A. van Dijk abre el “Prefacio” a los estudios que reúne en el volumen 2 de *El discurso como interacción social*, significativamente subtítulo *Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Escribe:

Este libro constituye una introducción a los estudios del discurso, una nueva ciencia transdisciplinaria que comprende la teoría y el análisis del texto y la conversación en casi todas las ramas de las humanidades y las ciencias sociales (2000:15).

Así pues, todas las ciencias cuyo objeto sea la comunicación o esté relacionado con ésta, desde el enfoque panorámico que puede aportar una semiótica general hasta las más propias de la teoría de la información, la antropología cultural, la sociolingüística, la filosofía analítica, la psicología cognitiva y tantas otras, pueden quedar implicadas en la investigación sobre el discurso, lo que hace de él un dominio de estudio en el que espacios distintos de investigación se dan cita.

Con todo, el planteamiento transdisciplinar entraña también problemas. Uno de los más importantes es la integración de las aportaciones de cada perspectiva de estudio, evitando la mera yuxtaposición o suma de las mismas. Por otra parte, tampoco hallaremos un método de análisis del discurso que haya sido unánimemente aceptado.

Semejante anchura de campo ha sido soporte de argumentaciones en favor de la imposibilidad de aprehender el discurso, puesto que desafía cualquier cerco, dificultad añadida a la que subrayan teorías del conocimiento bien separadas, como queda apuntado, de aquellas tradicionales que, con soporte en Kant, instituían la independencia estable del objeto respecto del sujeto, pues proclaman, por el contrario, que éste no puede dejar de manejar, de “manipular”

la realidad seleccionando elementos de ésta e interpretándolos desde ideologías, mediatizado por su mismo discurso. El constructivismo radical, tengámoslo en cuenta, se ocupa precisamente de las adaptaciones o ajustes que el conocimiento hace de esa “realidad”.

Pero los obstáculos, inherentes al proceso cognoscitivo o al objeto de estudio, no impiden la reflexión sobre éste, salvo que de antemano se renuncie a la actividad especulativa por entenderla inútil. Si no hemos de conocer todas las facetas de ese objeto, sí podemos desentrañar parcialmente alguna, aunque se asuma, claro es, que si bien los enunciados consiguientes no tengan carácter perdurable, al menos respondan a unas reglas de procedimiento.

Asumir las limitaciones y la inestabilidad de la teoría ayuda a entender que el interés por el discurso no haya decaído, sino que, por el contrario, siga cristalizando en estudios muy abundantes. Y también que, a estas alturas del camino recorrido, la investigación no haya deslindado unívocamente el concepto mismo de “discurso”. Circunscribiéndonos incluso a un campo como el de la lingüística, en este concepto siguen entretejiéndose otros, semánticamente fronterizos, permeables e interdependientes, sobre todo el de “texto”, de muy intrincada manera. Y es que suele separarlos el enfoque, el punto de vista desde el cual se abordan y seleccionan aspectos o elementos de un proceso comunicativo soldados en tejido compacto.

## PROBLEMAS CONCEPTUALES

### SOBRE LA NOCIÓN DE DISCURSO

Con todo, pese al gran desarrollo de los estudios discursivos, la primera cuestión que ha de abordarse aquí atañe al concepto mismo de “discurso”, porque se le vienen atribuyendo básicamente dos acepciones que conviene diferenciar; recordándolas, por muy estrecha que sea la relación entre ellas.

1. Conforme a su significación más restrictiva y concreta, utilizada sobre todo por teorías de base transformativa, generativa, en especial por la lingüística así llamada, “discurso” remite a una super-

ficie, estrato microestructural, forma de la expresión en la que, sucesivo, va cristalizando el pensamiento emergente desde una estructura profunda y configurándose en el marco de una gramática.

Antes, Saussure y Coseriu habían señalado y destacado respectivamente la necesidad de considerar el proceso por el que la lengua se hace habla, puesto que una y otra se implican, mutuas, por necesidad. La llamada lingüística de los actos de habla y los enfoques pragmáticos, que tanto insisten en la importancia decisiva de la situación comunicativa y de otros parámetros contextuales, no ya para la eficacia, sino incluso para la posibilidad de la comunicación misma, también procuran atender ese proceso. Ello propicia definiciones de discurso como “proceso semiótico”, puesto que “el propio sentido de discurrir evoca un proceso sintagmático”, aunque también “debe considerarse posible unidad formal del sistema lingüístico” (Lozano, Peña Marín y Abril, 1999:35). Y, porque narrar implica por antonomasia ese proceso discursivo, asociado de manera inveterada a la sucesividad, al transcurrir en el tiempo —aunque se le reconozca también su vertiente espacial no subordinada a la anterior—, los estudios sobre el discurso vienen imbricándose en los de la narración.

2. “Discurso” ensancha y abstrae su esfera semántica cuando, orientándose hacia la inferencia y la deducción, es decir, al razonamiento, significa conjunto de rasgos habituales y dominantes en una determinada clase de procesos semióticos, con sus ideologías y cosmovisiones concomitantes: discurso social, económico, político, religioso, científico, artístico, diversos discursos culturales. Este concepto de discurso se relaciona con el anterior porque se entente en entender todo acontecimiento sociocultural como relato y, en particular, como narración. En la bien o mal llamada posmodernidad, concepciones que ejemplifica la del mismo Lyotard (1989) sostienen que todo significado y todo pensamiento son necesariamente discursivos y narrativos, de tal modo que los cambios constituyen nada más triunfos de unas narraciones sobre otras. La posmodernidad, en opinión del mismo autor, es la narrativa actual, hecha de micronarraciones relacionadas con la información, la cibernética y el poder a ellas asociado, enfrentada a las grandes

narrativas anteriores sobre la sociedad en tanto proyecto liberador del ser humano.

En el caso de los estudios literarios, igual que en los demás, se mantiene esa dualidad semántica de “discurso”. Articulándolo de manera compacta en las propuestas sobre la narración, tanto la teoría como la crítica lo entienden, asimismo, con dos acepciones equivalentes a las anteriores y entre las cuales se producen a veces deslizamientos o interferencias nada deseables:

a) Como resultado de la emergencia de una “historia”. Si la retórica clásica operó distinguiendo entre *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, el desarrollo de la narratología sintáctica desde las aportaciones del formalismo ruso no maneja términos de aceptación generalizada para referirse a las esferas semánticas correspondientes ni establece siempre el mismo número de estratos en la narración. No obstante, sí suele convenirse al entender por “fábula”, ese nombre de origen aristotélico que dichos formalistas activaron, el conjunto de unidades temáticas o “motivos” según una ordenación lógica del tiempo en la realidad extratextual. La actividad del narrador puede alterar esa ordenación, porque quien narra presenta a su arbitrio lo narrado, conforme a su propio punto de vista, y esta alteración sintáctica se sitúa en el ámbito del “sujeto”, es decir, del argumento o de la trama. Pero aquello que el lector percibe de manera inmediata es el orden, tal como se le muestra literariamente mediante determinada narración, o sea, en el *discurso*, a partir del cual debe deducir la *historia* (Chatman, 1978). La propuesta de Genette (1983) reorganiza los dos niveles en tres: historia, relato y narración, concibiendo el segundo como el discurso en tanto superficie, objeto.

Asumiendo el criterio, simplificador y didáctico, de Bobes Naves (1993:141), “el *discurso* es lo más inmediato, lo que se nos ofrece en la lectura. En él desglosamos teóricamente, librándolo de sus palabras textuales, el *argumento*; y ordenando los motivos en la línea temporal que tendrían fuera del texto, llegamos a la *historia*”. Lo que va a narrarse “se concibe primero como un bloque básico, un argumento en bruto, que habitualmente llamamos *historia*” (Mainer, 2000:222). El camino del discurso a la historia es deductivo, implica estructuras presupositivas, mientras que el que

nos lleva de ésta a aquél lo hace mediante inducción. Para ciertos enfoques transformativos, el nivel de superficie se comporta como una microestructura a través de la cual se manifiesta “la construcción textual subyacente, la macroestructura, que está formada por las unidades temáticas —esto es, los tópicos textuales [...]— conectadas entre sí” (Albaladejo Mayordomo, 1989:188). La teoría de la enunciación, atenta a las transformaciones que median entre la lengua y el habla, entiende que “el discurso puede identificarse con el enunciado o, más concretamente, con lo que es enunciado” (Lozano, Peña Marín y Abril, 1999:33).

Y es que, según se conoce, tras las investigaciones de los formalistas rusos y del *new criticism* estadounidense, el desarrollo de los estudios narratológicos —sobremano por parte del neoformalismo francés— había ido proponiendo modelos más complejos, por ejemplo el de la conocida distinción de R. Barthes (1966) entre el nivel de las funciones, el de las acciones y el de la narración, identificando a este último con el discurso. Tal complejidad creciente de los modelos fue develando la necesidad de remontarse incluso a estratos más profundos que el de la historia, en los que ésta se fundamenta, ajenos a cualquier sistema gramatical, como el de las ideologías y el de las cosmovisiones. Sin embargo, de hecho los estudios de la semiótica sintáctica sobre la narración se ocuparon con preferencia notable de aquellas “macroestructuras”, a pesar de que su único modo de existir es mediante la “microestructura”. La historia no es en absoluto previa al discurso ni independiente de éste, sino fruto de las estructuras presupositivas que él activa en el intérprete, lo cual alerta sobre la oportunidad de considerarla fuera del marco de una teoría hermenéutica.

La dimensión temporal del discurso así entendido viene acaparando la atención preferente y propicia que conceptualmente venga a coincidir con “texto”, cuando éste se entiende como “proceso semiótico que en su discurrir sintáctico va produciendo sentido” (Lozano, Peña Marín y Abril, 1999:33). Pero el discurso existe en la concreción de una superficie, es un objeto y, por lo tanto, un espacio. Encarna la naturaleza cronotópica de los seres. Como no podía dejar de ser, está emplazado en el espacio y en el tiempo. Como tampoco podía dejar de ser, él mismo es una clase de espa-

cio, pero este espacio es fluyente, la sucesividad es su condición misma; además se configura en la historia y funciona en el fluir temporal, de manera que sigue comunicando más allá del momento histórico de su nacimiento. Si la vertiente espacial de la lengua no es reivindicación novedosa y ha llegado a anteponerse a aquella (Lotman, 1998), si la teoría del relato, en el contexto de lo que sucede en los demás campos del conocimiento, viene rescatando del olvido y enalteciendo la importancia del espacio en la narración, la condición espacial de la discursividad exige también el mayor interés teórico.

b) De otro lado, se entiende por discurso literario el conjunto de estrategias comunicativas y de procesos agentes de sentido que pueden reconocerse en el fenómeno literario globalmente considerado y, por reducción, en cada uno de los géneros particulares, más o menos canónicos, mediante los que éste se viene manifestando e incluso en los subgéneros, por ejemplo, el de la “novela picaresca” o el de la “novela realista decimonónica”, lo que implica reconocer subcánones, por más debate que ello pueda estimular. Es el caso de la conocida paradoja que entraña describir el canon de la primera de éstas (el *Buscón* de Quevedo lo encarna de manera emblemática a la vez que lo transgrede). Concebido de este modo, “discurso” también lleva inherentes semas de devenir, aparte del hecho de que su realidad, forzosamente histórica, es decir, cronotópica, haya de ser abordada sin obviar tal historicidad.

Podríamos decir que si la primera acepción se aplica al ámbito del “circuito” comunicativo que establece relaciones entre una instancia narradora y un narratario, la segunda tiene que ver con las que se establecen entre el sistema de signos con los sujetos de producción y de recepción —autor o autores y lectores—, los cuales canalizan la acción contextualizadora de la cultura para generar los sentidos.

Por ello, si aquel primer significado de discurso es objeto preferente de la semiótica sintáctica, el segundo debe serlo de la pragmática y de la semántica —siempre teniendo en cuenta que estos tres niveles clásicos de la semiosis son solidarios— tanto como de las teorías de la interpretación.

## SOBRE LA NOCIÓN DE TEXTO

La noción de “discurso” se imbrica en la de “texto”, que también viene siendo entendida con criterios diferentes conforme a los soportes teóricos en que se sustenten, incluso en el marco, permeable y elástico, de la llamada poética textual. La conveniencia de circunscribir los límites conceptuales de “texto” ha aconsejado servirse de la perífrasis, finalmente no mucho menos indeterminada, de “espacio textual”.

Un recorrido completo, imposible aquí, por las hipótesis sobre la noción de texto develaría esa pluralidad conceptual. Recordemos sólo algunos jalones de entre los más reconocidos que se ha formulado la reflexión literaria o la lingüística que sobre ella se proyecta.

El enfoque neoformalista de T. Todorov (*Gramática del Decamerón*, 1969) que compendia y reformula, entre otros, los de Propp y Greimas, sostiene un criterio narratológico por el cual texto es un nivel de organización resultante de la sucesión de secuencias, cada una de las cuales, a su vez, se configuran mediante un total de cinco proposiciones que, conjuntas, informan sobre un posible estado inicial de equilibrio, la ruptura de éste y su ulterior restablecimiento. Así pues, el texto es un resultado y una cristalización formal de una historia. Pero la tendencia imparabable hacia el fin de las concepciones formalistas del fenómeno literario fue acabando también con la del texto como objeto.

Desde perspectivas semióticas más amplias, que si bien se conectan todavía con posiciones estructuralistas, también se vinculan con la poética textual, se abre la noción de texto. Pero el cambio nocional no es instantáneo. Según se sabe, en *La estructura del texto artístico* (1970) Lotman concibe los hechos culturales como textos, estructuras interdependientes de las demás, pues la cultura toda tiene carácter macrotextual. En cuanto al texto artístico, afirma que “puede considerarse como un mecanismo organizado de un modo particular que posee la capacidad de contener una información de una concentración excepcionalmente elevada” (1970:359). En su contribución al colectivo *Semiótica de la cultura* (1979), el

teórico de Tartu desarrolla la idea de que los textos son producciones culturales y tienen un doble nivel de funcionamiento: individual y social. En la teoría de Lotman, la noción de “discurso” queda diluida, desdibujada, absorpta en la textualidad.

Van Dijk, vertebrando ésta, la textualidad, en la situación comunicativa inherente a los actos de habla, apenas le requiere al texto más que las condiciones de coherencia semántica y de cohesión entre los elementos: se trataría de un enunciado coherente desde el punto de vista semántico —tanto de la semántica extensional como de la intencional— y cuyas partes guardan trabazón, cualquiera que sea su longitud, pues no tiene límites mínimos ni máximos (el discurso, por cierto, tampoco). Pero, además, y esto es muy importante, articula esa coherencia, primero (1977) en los mundos posibles y, más tarde (1983), en los modelos mentales. S.J. Schmidt reconoce también la intervención de códigos no verbales en la actividad productora del texto, la relación directa de ésta con la actividad, siempre contextual, de los sujetos de la comunicación y con modelos de realidad. El texto es “complejo del lenguaje que se expresa en un acto comunicativo”, “puede considerarse como una *cantidad ordenada de informaciones* para los interlocutores” y sus constituyentes “poseen relevancia comunicativa y referencial por adición a [...] elementos verbales y no verbales de la situación comunicativa, del sistema comunicativo o del modelo de realidad que es válido en dicho sistema (1977a:80).

La semántica extensional de base transformativa, subraya Albaladejo Mayordomo, abarca todas las vertientes del proceso por el que texto, discurso y significaciones se tejen. Parece entender el primero como construcción formalmente delimitada:

La semántica extensional [...] está abordando en la conexión entre el texto y el mundo la fundamental y problemática relación entre lo semántico-extensional y lo sintáctico, relación que es el eje de la obra narrativa y que, como constante teórica y práctica en la producción de discurso, tiene en la retórica su equivalencia en la compleja relación entre *inventio* y *dispositio* [...].

Es la semántica extensional una perspectiva teórica y una línea de investigación que, a propósito del texto narrativo, atiende a la



constitución artística del referente y a su representación artística en la construcción sintáctica que es el texto. Por las vías semántico-extensionales pasa la actividad pragmática que despliegan el autor y el receptor en sus respectivos procesos de producción y de recepción de la obra narrativa [...] (1989:197).

En líneas generales, las corrientes teóricas posestructuralistas de orientación hermenéutica no delimitan con claridad texto y discurso, pues se inclinan a relacionar el primero, en el que centran el interés, con la interpretación, concibiéndolo como su resultado, asociándolo, en consecuencia, a la construcción final de sentido por quien interpreta. Y lo involucran en el ancho espectro intertextual cuando entienden que se activa al ponerlo en conexión con otros. Bien es sabido que el desarrollo teórico de la intertextualidad (Martínez Fernández, 2001) tiene como referente anterior el concepto de dialogismo según lo formula Bajtin (1970, 1978) cuando concibe al sujeto como cruce de discursos sociales que convergen en su palabra, siendo ésta el cauce por el que penetran en la de la novela. Es conocido también que una de las más tempranas y difundidas contribuciones a las teorías intertextualistas es la de Kristeva, quien considera el texto como “mosaico” de referencias a otros y alrededor de cuyo significado se crea “un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio intertextual” (1978a: 67). Dolezel prefiere el concepto de “transducción” para significar que las conexiones se producen no sólo entre las superficies discursivas, sino también entre los mundos ficcionales, los cuales “obtienen una existencia semiótica independiente de la textura constructora” (1999:282). Las posturas más extremas proclamarán la disolución de los sujetos, autor y lector, en una galaxia o encrucijada de textos, para resumirlo en la expresión, tan difundida, de Roland Barthes.

En consecuencia, si se percibe una diferencia conceptual entre texto y discurso a partir de la cual unas perspectivas teóricas centran la atención, preferente o exclusiva, en la consideración del primero, mientras que otras lo hacen en el segundo, coherentemente la teoría habrá de distinguir también entre intertextualidad e inter-

discursividad, reservando esta última noción para las relaciones entre discursos, concebidos éstos también conforme a la perspectiva más amplia (Gómez Moriana, 1993:28-43).

Las diversas concreciones de las estéticas de la recepción y, en líneas generales, de las propuestas hermenéuticas basadas en la fenomenología, en mayor o menor grado se imbrican o solapan tanto histórica como conceptualmente con posturas de las poéticas textuales, en la medida en que estas últimas consideran la actividad intérprete en tanto actividad textual —Lotman, recordémoslo además, ya entendió el texto como huella que no determina los sentidos pero los orienta— y su emplazamiento histórico se enmarea también en el de la posmodernidad teórica más radical. Subrayan el papel del intérprete como agente de significaciones, la interpretación como constitutivo textual, y suelen diferenciar entre texto, resultante de ésta, y obra o artefacto tangible, fruto de la actividad productora (Eco, 1976; Iser, 1970; Casetti, 1994). Pero ¿hemos de entender obra como enunciado? Por otra parte, la diferencia, que no les pertenece en exclusiva, puede producir desplazamientos conceptuales o usos no bien diferenciados:

La obra, hasta que es leída, sólo tiene existencia virtual. Es en la experiencia de la lectura que [*sic*] la obra cobra su significación como texto [...].

Todo texto trasciende sus condiciones de producción y se proyecta hacia condiciones indeterminadas, las de la lectura (Valdés, 1989:176-177).

Desde la hermenéutica fenomenológica, P. Ricoeur concibe el texto no como un conjunto cerrado de signos, sino como mediación del pensamiento; a través de él reconstruimos el mundo. Criterios de la fenomenología fraguan en propuestas plurales. La de M.J. Valdés, por ejemplo, reconoce cuatro dimensiones en el texto, cuyo concepto constituye “uno de los aspectos principales que distingue a esta teoría de sus dos rivales: la hermenéutica del romanticismo de una parte y el desmontaje de Derrida por otra”. Se trata de la formal o “consideración semiótica del sistema de enunciación”, la historicidad —“que incluye el factor de distanciamiento

del lector”—, la experiencia de lectura y la comprensión hermenéutica del receptor (Valdés, 1989:177-178). Así pues, “texto” es noción de amplio espectro, pues abarca tanto los procesos constructivos, productor y de interpretación, como las contextualizaciones históricas que los modulan y el complejo semiótico formal.

El pensamiento de la posmodernidad más polarizada plantea el texto como una producción que atraviesa las obras y cuya existencia es puramente metodológica, perspectiva que desarrollan las hipótesis de Roland Barthes formuladas en *S/Z* (1970) y en *El placer del texto* (1973).

Resumiendo, cabe decir que durante el siglo pasado las teorías sobre el texto se sitúan entre el polo de las posiciones estructuralistas, que lo consideran un objeto finito, hecho de signos relacionados y jerarquizados, y el de los posestructuralismos más radicales, que lo piensan incompatible con grado alguno de estabilidad, pues tampoco la tienen los sujetos intérpretes, por lo que el texto no puede ser definido.

Así pues, en las teorías sobre la textualidad, ésta no queda delimitada con nitidez de la discursividad, que se ve desplazada como centro de atención.

#### DECURSO, DISCURSO, TEXTO, OBRA

Por ello, procurando operativamente una cierta precisión terminológica, en el recinto de este trabajo, por *discurso literario* entendemos, ante todo, ese proceso mediante el que se produce e interpreta la literatura en un marco cultural. Proceso mediante el que a partir de un enunciado y en determinadas circunstancias se activa la significación literaria. En consecuencia, reservamos el término “discurso” para el espacio de las relaciones pragmáticas y semánticas, siempre contextualizadas, tanto entre los sujetos de la “comunicación” y agentes de la interpretación —autor y lector, o productor e intérprete— como de cada uno de éstos con el complejo semiótico de los signos verbales. El discurso no tiene límites precisos, diferenciados. Por generalización, puesto que sin ese proceso discursivo no existe el fenómeno literario, “discurso” se entiende también como el conjunto de comportamientos reconocibles en él.

En cambio, preferimos denominar *decurso* a otro proceso, al enunciativo que, muy concreto, se configura en el nivel de la composición y de la microestructura de superficie, pronunciado por un narrador. Decurso equivale a “discurso del narrador”, vaya dirigido a un interlocutor representado o no. El decurso tiene apertura y clausura estables. Es objeto central de estudio de las poéticas formalistas y lingüísticas.

La metáfora, antigua también, entraña la significación de sucesividad a la vez que, evitando la polisemia, evita asimismo el deslizamiento o labilidad entre acepciones. Al servirnos de este término ponemos la mirada, utilitaria y retrospectiva, en la teoría funcionalista de Alarcos Llorach (1969:27-29), pero nos apartamos de ésta conceptualmente al no entenderlo sinónimo de “texto”, por densa que haya de ser su mutua dependencia. Los vasos comunicantes entre el decurso y el discurso no estorban lo oportuno de diferenciarlos tanto nocional como nominalmente.

*Texto* será para nosotros un resultado del proceso discursivo de interpretar, sentido construido ya. Implica poner la mirada en el cierre, no en el transcurrir. Utilizando como símil términos de la gramática del verbo, podría decirse que la diferencia tanto de “discurso” como de “decurso” respecto a “texto” es aspectual: aspecto imperfectivo en los dos primeros casos, pues el enfoque mira la duración; en el tercero, perfectivo: la atención se fija en el límite final. El texto, si bien es un resultado, no tiene fronteras estables ni cuantificables, dado el dinamismo de la cultura en que la interpretación se moldea, lo que no implica el relativismo máximo de un libérrimo albedrío de quien interpreta, del que salieron al paso, por ejemplo, el “acto de lectura inscrito” en aquel sistema semiótico decursivo —el lector implícito de Iser (1970)— o *Los límites de la interpretación* (Eco, 1990). Factores para la elasticidad del texto son también los signos no marcados del decurso, sus silencios o “zonas de indeterminación”, activados en función del entorno semiótico durante el discurso interpretativo, siempre modulado por agentes culturales e individuales. Se trata de ese continuo formular lo informulado del que hablan las estéticas de la recepción asentadas en criterios fenomenológicos. Porque en el discurso literario, y no sólo en él, es total la solidaridad entre lo que está dicho y lo que no.

En cuanto a *obra*, puede considerársela resultado, cristalización formal del discurso del autor. El aspecto perfectivo en relación con la fase productora del enunciado. A ella pertenece la voz narrativa, el narrador, que no se confunde con su decurso, no es el decurso mismo. En términos enunciativos, diríamos que el enunciadador no es lo mismo que el enunciado ni que lo enunciado. La obra, enmarcada y configurada en su historicidad cronotópica, fragua como sistema semiótico formalmente finito, enmarcado también entre las fronteras de un principio y de un fin, del primero y del último de sus cierres formales. Pero la obra, objeto verbal y convencionalmente estético, significa. Sus sentidos, construidos durante los discursos del autor y de los lectores, fraguan en los textos correspondientes de uno y de otros.

#### INTERSECCIONES DE LA TEORÍA

Tras la “crisis de la literariedad”, las diferentes perspectivas teóricas y críticas sobre el discurso y el texto literario se intersecan, imbrican y solapan a su vez.

#### ANTICIPACIONES DE UN CAMBIO

Desde la segunda mitad de los años setenta del pasado siglo XX, llamado de los formalismos porque vivió la gran eclosión de éstos, la inmanencia fue remitiendo, desplazada por el amplio desarrollo de estudios pragmáticos, semánticos y hermenéuticos del fenómeno literario, contrarios a las concepciones esencialistas de la literatura, convencidos de la necesidad de desbloquear dicho inmanentismo, ya estéril, de la nueva crítica estadounidense, de la estilística, del formalismo ruso y de los estructuralismos europeos, cuyo campo de reflexión y de aplicación por excelencia en el caso de los dos últimos había sido el estrato sintáctico de la semiosis.

Sin embargo, no puede obviarse aquí que el formalismo sobrepasó la noción de forma como recinto cerrado e impermeable, viéndola, por el contrario, en su dinámica historicidad. Eichenbaum,

recordémoslo, al cerrar el apartado III de “La teoría del ‘Método formal’”, donde resume las aportaciones formalistas durante los años 1916 a 1925, proclama enfático que, entendido conforme a la primera de estas posibilidades, “ese formalismo no está ligado al trabajo de la Opojaz ni históricamente ni en su esencia y nosotros no somos responsables de él, por el contrario, somos sus adversarios más opuestos e intransigentes” (citado en Todorov, 1965:36). La poética estructural “es compatible y colabora complementariamente con la historia de la literatura” (Todorov, 1968:154), por lo que se halla lejos de abolir la diacronía. Los formalistas rusos ahondaron en la noción de “forma”, dinamizándola al incluir en ella el contenido. Por ello y porque concibieron la de “dominante” (Jakobson), abrieron vías para investigar la historia literaria, pues las formas cambian por deslizamientos del dominante, que afectan a obras particulares y a periodos de la literatura. Todo lo cual fue compatible con el hecho de concebir la “naturaleza” literaria inherente a estrategias formales del lenguaje.

En cuanto a la estilística, tampoco puede dejar de reconocerse que en su marco teórico, fundamentado en idealismos —Croce, Vossler—, se dan pasos importantes que superan el inmanentismo. La propuesta de Dámaso Alonso (1950) —y, muy poco después, la de Carlos Bousoño (1952)— plantea el problema de la interpretación que, reformulado y desarrollado desde bases teóricas bien distintas, es piedra angular en el pensamiento posestructuralista. Alonso, es sabido, abre *Poesía española* con reflexiones sobre el “significante” y el “significado” saussurianos, entre los que ve una relación motivada, no arbitraria, en el caso de la poesía. Pero también dedica páginas importantes al “Primer conocimiento de la obra poética: el del lector”, donde afirma:

A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector. La obra es registro, misterioso depósito de la primera, y dormido despertador de la segunda. La obra supone esas dos intuiciones, y no es perfecta sin ellas. Exagerando la dirección de nuestro concepto, diríamos que la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo entonces comienza a ser operante (1950:38).

## PRAGMÁTICA Y LITERATURA

La crisis formalista estuvo adherida a aquel criterio, que comparó la estilística, conforme al cual el “lenguaje” literario quedaría incluido en el “natural”, siendo éste una especie de fondo neutro respecto del cual el primero entrañaría una desviación. A partir de las poéticas textuales fundadas en teorías de los actos de habla, tiene lugar un distanciamiento de ese parecer. Por ejemplo, el que expresan algunos representantes de estas mismas poéticas, que pueden considerarse interseccionistas, pues sitúan el discurso literario en un marco donde intersecan códigos lingüísticos con otros que no lo son (Van Dijk, 1977); o el entenderlo un lenguaje diferente, “secundario” (Lotman, 1970). Pero, lo que es más importante, las preguntas sobre el lenguaje literario van quedando obsoletas, sustituidas por las que atañen a la literatura como proceso comunicativo y a la interpretación. Puesto que suelen convivir, solaparse y contaminarse, llega a resultar imposible delimitar con nitidez bloques teóricos. Pero puede aceptarse que, globalmente, tiene lugar progresivo un cambio de perspectiva que conduce a un *giro semiótico*, si lo expresamos acogiéndonos al conocido título de Fabbri (1998) —a su vez correlato de *El giro lingüístico* de Rorty, al que volveremos a referirnos—, donde niega la semiótica basada en el utopismo constructivista de que puede fragmentarse la complejidad del lenguaje. Disconforme también con la distinción de Eco entre semiótica pura y aplicada, la plantea como un *organon*, conjunto de herramientas de análisis de textos y de significados que tienen pertinencia social. E importa destacar que Fabbri ve la carencia de la semiótica, hasta entonces incapaz de afrontar o de resolver el problema de la afectividad del lenguaje, planteando la necesidad de superar la antinomia pasión-razón para averiguar de qué manera median las pasiones en el funcionamiento de los signos. Planteamiento que tiene precursor en los reproches de la estilística lingüística, ya con Bally, a la noción de Saussure sobre el significado como concepto puro, sin afectos adheridos.

El enfoque pragmático de la semiosis literaria es uno de los que persiguieron superar las limitaciones estructuralistas. Pero tam-

co deja de plantear problemas la noción misma de “pragmática” que, con la sintaxis y con la semántica, ya en 1938 configuraba la propuesta semiótica de Charles Morris, tan difundida, quien la concibe ocupada de las relaciones entre los signos y los intérpretes. Morris no se refiere expresamente a las que unos y otros mantienen con los contextos, aunque éstas puedan entenderse implícitas en la noción de “intérpretes”, pues contextualizar resulta inherente al acto interpretativo.

Las teorías pragmáticas —y las semánticas—, plurales a su vez, vienen a ser coincidentes en subrayar las interdependencias, la solidaridad inexcusable entre aquellos tres niveles o perspectivas semióticas, si bien ellas enfocan la atención preferente sobre una.

El campo de estudio pragmático terminó percibiéndose o incompleto o demasiado amplio. Incompleto, si prescinde de los contextos, a los que Morris no menciona. Pero tenerlos presentes en toda su complejidad abre un horizonte inabarcable. Por ejemplo, las muchas variantes generacionales, individuales y geográficas de la estética de la recepción y, en general, de la hermenéutica fenomenológica, podrían agruparse entre las posiciones pragmáticas pues, a fin de cuentas, se ocupan de relaciones entre signos y sujetos intérpretes. Lo mismo cabe decir de las revisiones posmodernas sobre el autor, cuya muerte anunció Barthes y entre las cuales sirve también de ejemplo señero la de Foucault (1969).

Como consecuencia, a la perspectiva pragmática se le plantean dos importantes problemas. De un lado, no parece que a su espacio puedan ponerse fronteras, por lo que cabe considerar “pragmática” un concepto capaz de acoger corrientes teóricas plurales y heterogéneas, que abarca la concepción de Morris, pero también la de “dependencia esencial de la comunicación en el lenguaje natural, del hablante y del oyente, respecto al contexto lingüístico y no lingüístico” (Eco, 1979:144). De otro, conectado al anterior, al de la conveniencia de cercar el campo, se impone esclarecer qué se entiende por “contexto”.

En cuanto a la primera de estas cuestiones, a la extensión conceptual de “pragmática”, las más relevantes posiciones restrictivas, en lingüística y en poética, se vinculan con la filosofía de la acción (Austin, 1962; Searle, 1969). Por lo tanto, dentro del recinto teóri-



co de los actos de habla, mantienen un soporte lingüístico, aunque no es el único. Opina Van Dijk:

[...] la pragmática formula las condiciones de propiedad de las emisiones definidas como actos (de habla). O sea, la pragmática para mí no es el estudio del “uso” del lenguaje o —como Charles Morris lo había señalado 60 años atrás— el estudio de las relaciones entre los signos y sus usuarios. Si éste fuera el caso, la psicolingüística, la sociolingüística, la etnolingüística y el análisis del discurso serían todas partes de la pragmática. Esto sería una extensión bastante inútil del alcance de la pragmática (1995:6).

Pero, en el marco de una tendencia creciente a reflexionar sobre las estrategias comunicativas del discurso literario y sobre circunstancias que moldean la activación del sentido, la interpretación, puede percibirse el desarrollo de la pragmática más abarcadora, de amplio espectro, a la que se abren ya aportaciones como las lotmanianas, atenta a los contextos de emisión —o, si se prefiere, de producción— y de recepción, a los estímulos y situaciones culturales en los que nace entretelado y moldeado el discurso literario, que a su vez contribuye a configurar, conforme a un proceso de implicación mutua, de imbricación compacta. Pragmática de objetivo inmensurable.

#### *Pragmática, comunicación literaria y ficción*

La teoría pragmática se interesa por la literatura en cuanto proceso de comunicación. Pero ello no significa que este interés sea nuevo o que no tenga importantes antecedentes. Sirvan un par de muestras: en los *Escritos de estética y semiótica del arte*, Mukarovsky entendió el signo estético como sistema de significación comunicativa. Planteó la interacción, de carácter fenomenológico, entre la obra de arte y la cosa designada. Pensó esa obra como signo autónomo y simbólico cuya comprensión se vertebra en contextos socioculturales y psicológicos, de tal manera que los lazos entre éstos y el objeto estético son comunicativos. Lotman, ya en 1970, definía todo arte como lenguaje que, por serlo, establecía relaciones entre

un emisor y un receptor. En el seno de la categoría artística, la literatura es un sistema secundario de modelización que funciona superpuesto al verbal. Aunque su modelo de comunicación siguió inicialmente las pautas de Jakobson —el lenguaje, todo sistema que lo sea, comunica, y en esta función intervienen destinador, mensaje, destinatario, contacto, contexto y código—, se distanció al asumir criterios de las teorías de la comunicación, de la información y del texto, lo que le indujo a revisar la concepción de código como elemento común a emisor y receptor, dado que no tiene en cuenta la posibilidad de no coincidencia, de incompreensión.

Afianzada la pragmática, se pregunta si, en el marco de la comunicación social y, dentro de ella, de la artística, es posible percibir en el discurso literario estrategias comunicativas y, por lo tanto, asimismo pragmáticas, comunes a todas sus manifestaciones, distintas a las de otros procesos comunicativos no estéticos, no verbales o ni uno ni otro.

Las respuestas incursionan por necesidad en los territorios semántico extensional y hermenéutico, a los que de modo muy particular pertenece la clase de problemas relacionados con la ficción o los mundos posibles y con la interpretación. Los cuales, a su vez, también se imbrican. La interferencia entre los tres estadios semióticos de Morris, la permeabilidad de los límites entre pragmática y semántica explica, por ejemplo, que la reflexión sobre la ficcionalidad, centro de interés preferente para la primera, se recabe también como objeto de la última y que la desarrollen en profundidad perspectivas hermenéuticas:

[...] a pesar de afectar la ficcionalidad a la sintaxis y a la pragmática, su soporte semiótico fundamental es semántico, de tal modo que sobre la organización semántico-extensional, formada por el modelo de mundo y por la estructura de conjunto referencial, y sobre la noción de aquella con el texto que viene dada por la operación de intensionalización, se fijan sus aspectos sintácticos y pragmáticos (Albaladejo Mayordomo, 1986:194).

Y precisamente una de las más importantes contribuciones al conocimiento de la teoría de la ficción en Occidente la hace Ricoeur

en los volúmenes de *Tiempo y relato*. Desde un criterio sobre la interpretación conectado a la fenomenología, ubica la ficcionalidad en el espacio de la semántica y considera que tanto la referencialidad del relato histórico como la del ficcional están una en función de la otra.

Pero, aun cuando no sea cuestión de naturaleza preferentemente pragmática, en torno a la ficción giran los más importantes problemas que esta perspectiva aborda.

En efecto, uno de los principales núcleos de la argumentación pragmática favorable a reconocer comportamientos distintivos en la comunicación literaria es la conjunción de unos cuantos predicados: dinamización de las formas —noción que procede de los formalistas rusos—, carácter diferido, ficcionalidad, transducción o trascendencia textual, junto con los mecanismos particulares de producción y de recepción (Pozuelo Yvancos, 1988:74-84), de los cuales el tercero —la ficcionalidad— viene mereciendo el más profundo interés a la filosofía, a la lógica proposicional, a la relacional y a la teoría literaria. Cuestión de tan antigua estirpe filosófica como es la de los límites, inestables y permeables, entre realidad y ficción, que también atraviesa la historia de las expresiones artísticas, no sólo literarias, y que desde la segunda mitad del siglo pasado llegó a erigirse en importante eje temático de la llamada metaficción tanto en novela como en cine. Por mencionar uno de tantos títulos cinematográficos que lo ejemplifican, *La rosa púrpura de El Cairo* (Woody Allen, 1985) es una historia sobre el traspaso de esos límites en los dos sentidos de la dirección, tanto como sobre los consiguientes reajustes relacionales entre los elementos de cada universo.

Este problema de la referencialidad literaria afecta, es muy sabido, a la clase de relaciones, de verdad o no, que al interpretar se perciben entre los signos y el referente y, por ello, a las generadas indirectamente entre los discursos del emisor y del receptor —o de producción y de comprensión— mediante los supuestos, ficcionales o factuales (Genette, 1991), que entraña la interpretación de cada uno. La propuesta hecha desde el polo de la iniciativa comunicativa, del autor, puede ser o no entendida sin distorsiones, correspondida, aceptada. El discurso literario emisor y receptor se

regirían respectivamente por una propuesta y una aceptación implícitas, un “pacto” ficcional. Pacto que entrañaría un doble plano de conducta similar al de los juegos de representación: se sabe que cierto niño no es un indio apache, pero cuando se está jugando y sólo cuando se está jugando se hace como si se creyera que sí. De similar manera, la verdad literaria funciona como tal sólo en el marco del texto, pero subrayamos que éste no es un objeto clausurado, sino que para construirlo intervienen los discursos interpretativos espoleados por signos orientadores, formalmente marcados y no. Asociar ficción con juego, recordar a este propósito el atributo lúdico de la humana condición, según formuló Huizinga, llegó a ser lugar común.

Claro es, al dirigirse hacia las más señeras encarnaciones literarias del problema de la ficción, la mirada tiene que detenerse en el Quijote. A propósito de los metadiscursos y de los sentidos de éste se hace hincapié en que la cuestión de la frontera entre lo real y lo ficcional, lo verdadero y lo falso, aquella antítesis que Aristóteles ya vio necesario superar, no es sólo un tema del libro, sino algo de más importancia: “dispositivo” nuclear de la estructura, “dominante” del proyecto y de la obra (Pozuelo Yvancos, 1993:25-45). Se subraya que el discurso cervantino hace fraguar de modo emblemático en el Quijote la propuesta ficcional, ubicada particularmente en el cierre del episodio de Clavileño, cuando el hidalgo manchego hace aquella famosa advertencia a Sancho después de que éste, a sabiendas de no decir verdad, hubiese inventado y relatado a la condesa las más disparatadas aventuras a lomo del caballo como realmente vividas: “—Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más” (Cervantes, 2004:865).

Sin embargo, pues caminamos subidos a hombros de gigantes, podemos percibir alguna mota de contorno borroso en el horizonte de esta interpretación de la propuesta quijotesca. Porque, considerando interesada la actitud de don Quijote, creemos que la induce un *do ut des*. Persigue acallar la expresión recurrente de la duda sobre la verdad de los sucesos en la cueva de Montesinos. Don Quijote no suspende *incondicionalmente* la incredulidad, ni hay indicios de que lo haga Sancho. Con su proposición, el hidalgo manchego

formula una regla de comportamiento, pero ¿es lúdica? Creemos que no. La que sí lo es plantea una aceptación de los jugadores sin implicaciones interesadas más allá del juego mismo. Como la que simboliza bien aquel breve relato de Eduardo Galeano: “Celebración de la fantasía”. El yo narrador cuenta que, “cerca del Cuzco”, un niño “haraposo” le pide un lápiz de regalo. No puede dárselo, “pero le ofrecí dibujarle un cerdito en la mano”:

Súbitamente, se corrió la voz. De buenas a primeras me encontré rodeado de un enjambre de niños que exigían, a grito pelado, que yo les dibujara bichos en sus manitos [*sic*] cuarteadas de mugre y frío, pieles de cuero quemado: había quien quería un cóndor y quién una serpiente [...].

Y entonces, en medio de aquel alboroto, un desamparadito que no alzaba más de un metro del suelo, me mostró un reloj dibujado con tinta negra en su muñeca:

—*Me lo mandó un tío mío que vive en Lima* —dijo.

—*¿Y anda bien?* —le pregunté.

—*Atrasa un poco* —reconoció (1989:27).

Niño y adulto saben que el reloj pintado en la muñeca no ha sido enviado, ni podría, por nadie desde ninguna parte, pero hacen como si lo hubiera sido. El primero tiene la iniciativa de una propuesta o convenio lúdico —desinteresado fuera del juego mismo—, que inmediata y desinteresadamente es aceptada por el destinatario, por quien “le sigue el juego”. Tal es la diferencia, importante, con la de don Quijote.

Con todo, el pacto ficcional como soporte estratégico de la comunicación literaria no puede predicarse sin importantes reparos a toda la extensión de ésta, pues lo cuestiona o desdice esa clase de relatos a medias entre la crónica y la ficción novelesca, que García Márquez enalteció con la *Crónica de una muerte anunciada*, tanto como ciertas concreciones de géneros autobiográficos. Obliga a replantearlo la llamada “autoficción”. Por otro lado, la teoría de la ficcionalidad literaria entendida de esta manera se desarrolla ampliamente referida a la narración, pero no es aplicable a la poesía lírica (Genette, 1972).

La reflexión sobre el convenio ficcional se entreteje, compacta, en la de los mundos posibles literarios, deudora también de formulaciones hechas en otros campos del conocimiento, especialmente el filosófico y el de la física cuántica. Leibniz, considerado precursor tanto de la lógica simbólica como de esta teoría de la posibilidad, en *Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas*, diferenció entre verdad lógica y verdad ontológica. La primera se refiere a la coherencia sintáctica y de las relaciones semánticas entre los signos. Puede predicarse de proposiciones “correctas”, fórmulas bien formadas, pero que hablan de entidades inexistentes fuera del lenguaje mismo, tales como “un pegaso es un caballo con alas”. La segunda tiene que ver con la realidad extralingüística, con el “referente externo”.

En 1959, el lógico estadounidense Saul Kripke formuló ya una teoría semántica para la lógica modal cuantificada recurriendo a la noción de mundo posible. El concepto, ampliamente extendido, tiene un importante desarrollo al proyectarse sobre el espacio teórico de la comunicación literaria (Goodman, 1978; Dolezel, 1986, 1999; Albaladejo Mayordomo, 1986; Bruner, 1988).

Extrapolando y adaptando los conceptos de Leibniz, podrían resumirse, para aplicarlos aquí, algunos enunciados fundamentales, generalmente aceptados, además de los referidos al problema de los límites de lo real. El primero atañe a que la verdad literaria semeja a la verdad “lógica” por cuanto funciona como tal en las fronteras indeterminadas del texto y, por ello, en los límites de los discursos de interpretación. Otro, a que los mundos posibles no son realidades externas al decurso ni al texto que estos últimos convoquen, sino internos a ellos, por más fuertes que sean sus lazos con el mundo del “afuera”. No son mundos “ontológicos” transportados a la “lógica”. Un tercero postula que la frontera para la posibilidad es cultural, lo que afecta incluso a las claves de estilización artística —por ejemplo, realistas o fantásticas— desde las que se interpreta, pues también ellas se desplazan con los cambios que la cultura vive. Y si “la condición posmoderna”, que titula el conocido estudio de Lyotard, ha desmoronado los últimos refugios para lo imposible (Calinescu, 1991), somos proclives ya a interpretarlo casi todo en clave de posibilidad. Desde que en 1954 Arnold S. Toynbee

comenzó a publicar su *Study of History*, esa abarcadora historia de la civilización occidental a partir del Renacimiento, donde llama “Edad posmoderna” a la que, arrancando de la penúltima década del siglo XIX, se deriva de modelos sociales asociados a la conducta no racional y anárquica del ser humano, los abundantes estudios sobre la posmodernidad suelen relacionarla con la “crisis de las ideologías” (Raymond Aron publicó *The Opium of the Intellectuals*, en 1955, y Daniel Bell, *The End of Ideology*, en 1960). Por posmoderna se considera a la “contracultura” (Roszak, 1968), entendida como la sociedad, cada vez más de consumo, que va desarrollándose después de la Segunda Guerra Mundial. Cada vez, también, más avanzada en tecnología, desarrolla procesos que entrañan sustituciones en modelos de mundo y en relaciones humanas, es decir, en paradigmas socioculturales antes vigentes. Cada vez, también, más favorable a no poner barreras a lo posible.

#### *Pragmática, comunicación literaria y contexto*

Si la pragmática literaria vertebra la ficcionalidad en un enfoque comunicativo del discurso literario que va apartándose de los modelos lineales, con los que las posiciones hermenéuticas marcan distancia plena, ello implica tener en cuenta los contextos, pues éstos, canalizados mediante los sujetos, organizan y modulan el tejido de formas y sentidos. Pero la noción “contexto” ha planteado problemas no menos complejos, retroalimentándose con los de la interpretación y sus conexos. El resultado es un panorama teórico plural y hasta con importantes divergencias.

Aunque tradicionalmente se entendió “contexto” como el conjunto de circunstancias socioculturales con las que guarda relación la literatura, el desarrollo de la teoría desde la segunda mitad del siglo pasado, con importantes antecedentes, procura ahondar en el alcance de ese proceso relacional, en los mecanismos cognoscitivos e interpretativos que en él intervienen, en la noción y funciones de la cultura misma, por lo que ha de interpolar también la reflexión sobre el sujeto, sobre la competencia y sobre el sentido. Sirva de ejemplo el reproche que, en el terreno de la lingüística, Lozano, Peña Marín y Abril (1999:47) hacen a la propuesta de T.A.

Van Dijk en *Texto y contexto*. Tras aceptar que el contexto es “una abstracción altamente idealizada” de la situación comunicativa que “contiene sólo aquellos hechos que determinan sistemáticamente la adecuación de las expresiones convencionales”, consideran excesivamente vago afirmar que “parte de tales contextos son por ejemplo, los participantes en el habla y sus estructuras internas (conocimiento, creencias, propósitos, intenciones), los actos y sus estructuras, una caracterización espacio-temporal del contexto, etc.”. Además, tildan a Van Dijk de ubicarse en una pragmática que, preocupada de lo que es o no adecuado en una expresión respecto del contexto, quedaría separada por barreras claras de la semántica, arrinconada sólo al estudio de la verdad o falsedad de las expresiones, lo que implica un escolasticismo afín al de Morris. Desde nuestro punto de vista, una fisura no señalada es que se introduce lo descrito en la descripción al hablar de la “caracterización espacio-temporal del contexto”. Para los mismos Lozano, Peña Marín y Abril (1999), la noción de “marco” (*frame*), según la fórmula Forastieri apoyándose en enunciados de la psicología cognitiva, consigue superar el muro epistemológico entre una semántica del texto y una pragmática del contexto, pues establece un puente semántico que une los caminos entre los mundos posibles de aquél y los de éste. Pues marco es:

[...] una estructura abstracta de *conocimiento convencional* que alberga representaciones conceptuales del mundo a la manera de una memoria semántica y de un banco de información y conocimiento. El marco permite, así, la identificación y la comprensión relacional de sus componentes en tareas cognoscitivas, tales como la comprensión o la interpretación (Lozano, Peña Marín y Abril, 1999).

Así pues, dada la anchura del campo de miras, las teorías sobre el contexto se multiplican y enmadejan desde enfoques multidisciplinares.

#### Contexto y cultura

Entre esas teorías se incluyen las que responden a un proyecto semiótico sobre la cultura, como el que cristaliza en el sistema de



Lotman y de toda la Escuela de Tartu (Cáceres Sánchez, 1993), que viene mereciendo una amplia acreditación de solvente incluso para teóricos que, con otros parámetros epistemológicos, se distancian de ella. En sus primeros estudios sobre *La estructura del texto artístico*, Lotman ya considera a éste como un espacio donde intersecan las significaciones del autor y de los lectores. Luego, frente a las teorías comunicativas apoyadas en la de la información, a las que se adscribió inicialmente, acaso como discípulo que fue de Jakobson, para Lotman la lengua es el código y su historia, su memoria; la comunicación no se limita a transmitir información mediante señales inalterables, sino que implica procesos de cambio comparables a los de la traducción. Sabido es que en la trayectoria teórica lotmaniana, que tiene uno de sus impulsos en la necesidad de superar la separación entre las ciencias naturales y las sociales, la cultura como macrosistema textual pasa a enfocarse bajo la óptica dominante de semiosfera o esfera semiótica, único espacio donde la semiosis puede darse:

El camino recorrido por las investigaciones semióticas durante los últimos veinte años permite tomar muchas cosas de otro modo. Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V.I. Vernadski, lo llamamos semiosfera (1996:22).

Esos “niveles de organización” se desarrollan con diferentes velocidades y una frontera separa el espacio semiótico del exterior, no semiótico. Pero esa frontera, que pertenece tanto al ámbito interior como al exterior, es dinámica por permeable, pues lo extrasistémico irrumpe en lo sistémico, lo que entraña procesos dinamizadores. Desde el punto de vista histórico la frontera es, ella misma, objeto de estudio. Si la estructura interna del texto aprisiona el pasado

y si el futuro es el lugar de lo posible, el presente, recinto de explosión de sentidos potenciales, entraña todas las posibilidades semánticas aún por desarrollarse (1998).

La distinción entre el sentido (*Sinn*) y la denotación o referencia directa (*Bedeutung*), fue establecida en los *Estudios sobre semántica* por Frege, el matemático y lógico alemán que durante la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX puso los fundamentos de la lógica moderna. Tal diferencia permanece en la base de teorías de la significación contemporáneas.

Pero la semiótica de la cultura, en éste y en otros planteamientos, sigue abarcando un campo de estudio amplio en exceso que, según advierte Greimas, implica el universo semántico y las circunstancias del sentido, visto todo ello como una semiótica para, en última instancia, “constituir una metasemiótica llamada cultura” (1979:100). Tal finalidad “parece exorbitante porque correspondería a la descripción del conjunto de las axiologías, de las ideologías y de las prácticas significantes”.

#### Contexto y sentido

Más o menos nuclearmente, la reflexión sobre los contextos viene siendo también una reflexión sobre el significado que, por los nexos de éste con la situación comunicativa y con las circunstancias de la comunicación, no dejaron de afrontar la filosofía del lenguaje y la lingüística de la acción.

El cambio de perspectiva que implicó la lingüística de los actos de habla con respecto a los inmanentismos funcionalistas la llevó a vertebrar las situaciones comunicativas con los procesos productores de significación: en 1957, Firth, fundador de la Escuela de Londres, estableció fuertes lazos entre una teoría del significado y el contexto de situación. Los que Schmidt llamó, con expresión arraigada en Habermas, “juegos de la acción comunicativa” (1977), atienden al primero en cuanto controlado por los contextos.

Reconocer y proclamar los lazos con los que situación comunicativa y contexto, a ella inherente, regulan los significados, unido a considerar las convenciones socioculturales, necesidad y razón suficiente para el funcionamiento de ciertos hechos verbales como

literarios, según plantea Van Dijk (1977), puede inducir a un desmesurado relativismo, inadmisibles, contra el que hace tiempo se pronunciaron voces de advertencia y reproche. Van Dijk, en efecto, ve en el discurso de la comunicación literaria una clase de acto al que en determinado corte sincrónico un espacio social conviene en considerar así por razones complejas de naturaleza cultural en el sentido más amplio de la palabra. Es decir, se requiere la “aceptabilidad”, junto con la “competencia”, de los sujetos receptores, para que se active el proceso comunicativo llamado literatura, según muestran los fenómenos de “literaturización” y de “desliteraturización”, por los que respectivamente una obra que no venía teniendo funcionamiento social como literaria llega a hacerlo en un momento dado o al contrario. Sustantivo reconocimiento de la actividad intérprete y de la situación contextual; según dijimos ya, discurso literario como intersección de códigos lingüísticos y no lingüísticos de índole psicosocial, cultural, que convienen en reconocerle rango estético.

#### EL GIRO HERMENÉUTICO

Pero el desarrollo amplio y profundo de las teorías sobre los procesos del sentido literario orientó el interés hacia la lectura y la interpretación. Asistimos a la vuelta de la hermenéutica y de la retórica, vinculadas desde antiguo. Y surge la pregunta acerca de si estamos ante otro “giro” para explicar el discurso literario, equiparable a aquel que en su momento implicaron las perspectivas lingüísticas. Pues bien, podría volver a adaptarse ahora el famoso título de Richard Rorty, *El giro lingüístico*, expresión que atribuye a G. Bergman, con la que éste se propuso, tal como resumen Cuesta Abad y Jiménez Hefferman (2005:19): “referirse a la estrategia más o menos metódica de todos los filósofos del lenguaje que hablan del mundo por medio de un discurso que habla sobre el lenguaje que habrá de ser ‘apropiado’ para hablar del mundo”.

Y es que, si bien no es unívoca la significación de “giro”, avisa sobre el posestructuralista cambio de orientación, profundo, que cuenta con expresiones tan polarizadas como la deconstructiva. Si, como subrayan los mismos autores, el giro lingüístico propiamente

tal no se consuma “hasta que el problema de la legalidad del propio discurso teórico empezó a plantearse como requisito inexcusable de la legibilidad del texto literario” (Cuesta Abad y Jiménez Hefferman, 2005:23), el “giro hermenéutico” entraña una inflexión, no independiente de la del lingüístico, por la que dicho problema pasa a erigirse en núcleo de la teoría, la cual deviene una teoría de la crítica o, según precisan estos autores, una “crítica de la teoría crítica”, orientada preferentemente a analizar las condiciones que configuran la lectura e interpretación de textos.

También ahora, las variantes de la teoría crítica abundan e incluso revelan antagonismos. En líneas generales, la reflexión literaria de base hermenéutica y fenomenológica que se va afianzando en Europa, al menos desde finales de la década de los sesenta del siglo pasado y que llegó a proliferar, se teje en un magma teórico del que, además del pensamiento filosófico, son parte enunciados de otros campos del saber, si bien éstos se vertebran a su vez entre sí. Por ejemplo, los que formula Thomas Kuhn (1962) sobre la importancia del sujeto para reconocer e interpretar un hecho científico y sobre la intersubjetividad como soporte de la objetividad en los paradigmas vigentes para la ciencia en un emplazamiento determinado. O los procedentes de la psicología cognitiva sobre la intervención decisiva del observador en el acto perceptivo. Ello sin olvidar la creciente tendencia de los escritores a potenciar la apertura del sentido ya desde las últimas décadas del siglo XIX, encarnadas en la tan conocida afirmación de Paul Valéry de que sus versos tienen el sentido que el lector quiera darles.

#### Bases fenomenológicas

La historia de la fenomenología, a la vez “método” y “modo de ver”, es larga y compleja. Antes de Husserl, se concibió como una teoría de la apariencia, ocupada en distinguir entre ésta y la verdad. Lambert le dio el nombre en *Neues Organon*, en 1764. Peirce (*Collected Papers*) la llama “faneroscopia”, pues le atribuye la misión de describir el “faneron” o todo colectivo en cuanto está de cualquier modo o en cualquier sentido presente en la mente, independientemente de si corresponde o no a ninguna cosa real. Pero en la actualidad

por fenomenología se entiende la que formula Husserl (si en la “tesis natural” la conciencia está frente al mundo como realidad existente, que siempre está ahí, ahora este mundo-realidad es puesto entre paréntesis, en “suspensión”, no negado) y la posterior. Herbert Spiegelberg (1982) estudia su trayectoria, intrincada, circunscribiendo en ella dos grandes bloques o fases: la alemana y la francesa. A la primera pertenece tanto la “fenomenología pura” de Husserl mismo como su evolución (Pfänder, Stein, Ingarden, los fundamentos fenomenológicos de Heidegger y de Hartmann...). A la segunda, las bases de Sartre, de Merleau-Ponty y de Paul Ricoeur, quienes contribuyeron a reelaborar y a superar la hussleriana. Apartándose de la dialéctica de Hegel, la fenomenología niega lo absoluto, mientras que proclama lo real como contingente. Cuestionar toda realidad ontológica es cuestionar también el significado del ser en el mundo.

El método fenomenológico entraña una sustitución de la epistemología de fundamento kantiano por la de bases heideggerianas. La fenomenología depura el psicologismo, proponiéndose mostrar que las leyes lógicas no son empíricas ni trascendentales. Pero sobre todo, importa mucho subrayarlo, que la abstracción y el razonamiento tampoco son empíricos, sino de naturaleza intencional: el conocimiento procede mediante la selección de unos datos y la exclusión de otros, lo que implica una intencionalidad que se refuerza con la que es inherente a las circunstancias socioculturales en que discurre.

#### *Hermenéutica fenomenológica y literatura*

Estos enunciados básicos se proyectan en la reflexión sobre la literatura. Las llamadas estéticas de la recepción que proliferaron en Europa a partir de 1967, con la intervención de Hans Robert Jauss, en la Universidad de Constanza, además del origen, tienen su foco productivo más importante en el ámbito alemán. Inicialmente, la *Rezeptionästhetik* aplica a la lectura literaria criterios de la fenomenología de Ingarden y de la de Gadamer sobre la interpretación, a través del lenguaje, según la expone el último en *Verdad y método* (1960), muy en especial los relacionados con el “círculo hermenéu-

tico”. Éste entraña un proceso dialéctico entre el texto —que inicialmente es texto del otro— y el intérprete, proceso por el que va disminuyendo la originaria “distancia” entre los horizontes de sentido del primero y del segundo. La fusión de ambos horizontes o encuentro hermenéutico integral exige superar esa distancia. La aportación global de Jauss, en *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977), proyectó sobre los estudios literarios criterios provenientes no sólo de la teoría hermenéutica de Gadamer, sino también de la perspectiva diacrónica a partir de planteamientos de la Escuela Fonológica de Praga. La estética de la recepción habrá de explicar las relaciones entre los textos y la interpretación a través de la historia, reivindicando la “experiencia estética” que Adorno y las vanguardias habían negado.

Pero, aunque las estéticas de la recepción realzan la vertiente diacrónica de la literatura y de los sentidos inherentes tanto a esta historicidad como a circunstancias particulares del intérprete, en su seno también se intenta salir al paso de un libérrimo relativismo interpretativo mediante la noción de “lector implícito” o “acto de lectura inscrito en el texto” (Iser, 1970), estrategias textuales que orientan la interpretación sin determinarla. El “lector modelo” de Umberto Eco (1979) es un concepto equivalente. Su correlato nominal, el que suele convenirse en llamar “autor implícito” resulta del discurso lector que, a partir del texto ajeno, infiere cosmovisiones y estructuras enunciativas del escritor.

En la esfera francesa es muy marcada la huella del Merleau-Ponty de *Fenomenología de la percepción* (1945), que vertebra el pensamiento fenomenológico en la concreción sartreana del marxista. Lo es también la del de *Signos* (1961) y *Lo visible y lo invisible* (1964). La base fenomenológica es revisada y se formula como filosofía de la voluntad en las primeras obras de Paul Ricoeur, sobre todo según cristaliza en sus estudios acerca del símbolo —*De la interpretación. Ensayo sobre Freud* (1965)— y como propuesta para superar la dicotomía Eros-Tanatos mediante la acción —*El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica* (1969), planteamiento voluntarista que reformula en *El discurso de la acción* (1977). El pensamiento de Ricoeur está abierto al de los filósofos alemanes y también a la filosofía analítica estadounidense e incluso

estudia el lugar del estructuralismo lingüístico en la hermenéutica (*Hermenéutica y estructuralismo*, 1973). Para los estudios literarios se han hecho referentes de preferencia sus teorías acerca del discurso metafórico (*La metáfora viva*, 1977), al que considera el más idóneo para expresar los problemas del ser en el tiempo, y del narrativo, en particular las que argumenta en *Tiempo y relato* (1981-1987) sobre las relaciones entre la experiencia de la temporalidad y la narración: revisando enunciados de Heidegger sobre el existir, la vincula a las cuestiones sobre la identidad del sujeto, viéndola como requisito imprescindible para que éste se reconozca a sí mismo relatando sus actos. Además, despliega una honda reflexión sobre la *mímesis*, que viene a hacer equivalente a la *poiesis* aristotélica, pues la entiende como actividad compositiva: la acción no es previa a esta actividad, a la *mímesis*, sino que se construye con ella. Si nos permitimos una atrevida analogía terminológica con los estructuralismos, podemos traducirlo a “no hay historia sin discurso”.

En el pensamiento de Ricoeur, la lectura es ámbito excepcional de interpretación por la convergencia de un universo imaginario y otro histórico. El sentido textual se revela en el acto de interpretar mediante un proceso interactivo entre el texto y el lector. Al confluir el universo textual y el del lector, tiene lugar la refiguración del tiempo mediante el relato. Éste, sea histórico o de ficción, contiene claves relacionadas con el problema temporal que es el de la existencia, porque mimetiza y da forma al tiempo vivido, pero el relato ficcional tiene más libertad que el histórico para configurar la temporalidad, derivada de las mayores posibilidades compositivas.

A pesar de las diferencias e incluso de las divergencias entre posturas, la teoría crítica literaria de orientación hermenéutica y con soporte fenomenológico tiende a compartir los enunciados básicos generales revisando, a la vez, planteamientos de la tradición hermenéutica misma. Aplicada a la interpretación de textos clásicos, no los considera guías orientadoras de nuestro pensamiento ni de modelos de mundo, sino vías de acceso para comprender la humana condición, lo que sí nos induce a la crítica y, con ello, a replantear nuestras cosmovisiones. Suele buscar, como se había planteado Lotman, la superación de la frontera dicotómica entre las humanidades y las llamadas ciencias experimentales, exactas.

Y se aparta tanto del historicismo como del formalismo o de la teoría deconstructiva.

En consecuencia, la teoría crítica literaria así entendida se plantea la especulación sobre el texto sellándola, indeleble, a la de sus sentidos, sin que éste pueda fijarse. Pero ello no implica en absoluto que desdeñe la organización formal. Por el contrario, a pesar de que tenerla en cuenta haya de seguir necesariamente a la lectura y aunque esté perfilada por la historicidad de la fase productora del texto, llega a utilizarla como soporte estratégico inicial de la actividad crítica para “establecer un punto de partida común a todos los lectores del comentario que ya conocen la obra literaria” (Valdés, 1989:176). Medio para ir en busca del significado mediante la interacción de interpretaciones, del significado compartido, al que se accede por la convergencia de la comprensión y la crítica o comentario. Así se reconoce el puesto de este último en la tradición humanista como instrumento de la comunidad en su reconfigurar, incesante, el mundo. Pero ello sobre la base de vincular la interpretación a un diálogo entre el texto del otro y el intérprete.

#### Otro modelo comunicativo

Si no asistimos al desmantelamiento completo de un enfoque comunicativo del discurso literario, sí a una sustitución de aquel modelo arraigado en Jakobson y en todos los que, como el de H.D. Laswel, plantean un proceso lineal de comunicación que va del emisor al receptor mediante un mensaje cifrado en código compartido: quién dice qué, a quién, mediante qué canal y con qué código. Ya nos hemos referido a que posiciones generalmente consideradas pragmáticas se distanciaron de estos modelos. La hermenéutica fenomenológica subraya el significado como objetivo y pone el énfasis en la interpretación, marca contundente la diferencia. Al preguntarse por las relaciones comunicativas literarias, distingue claras las dos vertientes: unas afectan al proceso productor y otras al de interpretación lectora, siempre sobre la evidencia de que, no siendo simultáneos en su historicidad, se involucran en el dinamismo de los contextos; en consecuencia, también en el de los sentidos.

Las primeras de esas relaciones quedan delimitadas individual e históricamente, finalizando cuando lo hace el proceso de producción, momento a partir del cual el escritor funciona como otro “lector”. Las segundas, constitutivas primordiales del discurso literario, trascendiendo la historicidad de aquéllas, no admiten fronteras espacio-temporales ni en cuanto a número de lecturas interpretativas. La pluralidad de sentidos deviene instrumento para la explicación crítica textual, correlato dialéctico de la comprensión, y, con ello, para la participación intersubjetiva en la comunidad de críticos, lo que frena el fácil deslizamiento hacia un relativismo categórico. La comunidad crítica es expresión de subjetividades, cada una de las cuales ubica el texto en su personal situación de existencia.

Sin embargo, la fusión completa entre los “horizontes” de sentido o de “expectativas”, la “fusión estética” entre las potencialidades semánticas del texto ajeno y las del intérprete, sólo es un posible especulativo, pues al texto del receptor siempre le quedan ocultas, al menos, moléculas de sentido del otro, de distancia irreductible. A propósito de lo cual conviene recordar otra vez la posición avanzada de la estilística de Dámaso Alonso.

#### *A modo de balance*

En suma, el otro enfoque hermenéutico plantea:

- Una concepción integral del discurso literario en la que articula, reformulados, criterios de la semiótica estructural con otros que comparte en mayor o menor grado con la pragmática y con la semántica extensional, relacionados estos dos últimos con la producción de sentidos por los intérpretes, siempre sometida a las pautas del devenir cultural, a sus despliegues y repliegues.
- Por lo que se refiere a los primeros, tiene en cuenta los estratos semióticos macroestructurales y microestructurales donde quedarían reformulados los tradicionales espacios retóricos de la *compositio* y de la *elocutio*.
- En cuanto a los segundos, que tan presente tienen la diacronía, se entrelazan con el enfoque comunicativo del discurso lite-

rario, generando una sustitución del modelo lineal por otro que inicialmente parece desdoblarse en dos procesos, el de producción y el de interpretación, pero que, en la medida en que ambos convergen cuando la función del escritor es la de ser otro intérprete, termina por funcionar básicamente como un proceso único: el hermenéutico. En cualquier caso, este enfoque abre puertas para el no comunicativo.

- Las imbricaciones entre interpretación y explicación de textos las abren también a la cooperación creativa entre experiencias intérpretes, a la cooperación intersubjetiva de la comunidad de comentaristas partiendo de los niveles semióticos que globalmente consideramos “formales”, lo que pone muros a la disolución del sentido en el relativismo pleno. Pero cada una de las subjetividades no revela la dualidad de sujeto y objeto, sino el ser dentro del ser en el mundo.
- El pilar fenomenológico sobre el que se edifica el conjunto de éstos y otros enunciados generales impide que la construcción incurra en un eclecticismo huero, mera ubicación teórica entre los radios de acción de las semióticas y los de la posmodernidad radicalizada, donde centros estructurantes quedan disueltos en un orden rizomático, donde los sujetos lo hacen en una galaxia de textos. Pensamiento posmoderno que implica la crisis del significado y que en su versión deconstructiva tiene por referente fundacional europeo a Jacques Derrida (*De la Gramatología*, 1967), pero también cuenta con el Roland Barthes de *S/Z* (1970), quien poco antes había enunciado ya *La muerte del autor* (1968). La deconstrucción, que despliega el amplio debate teórico estadounidense a partir de propuestas del grupo de Yale, tal como la encarna emblemáticamente Derrida, niega la posibilidad de interpretar el texto sin falsificarlo, la de comentarlo sin glosa suplementaria.

Todo ello deja abiertas, entre otras, estas dos preguntas:

1. Hasta qué punto el discurso sobre la literatura basado en la hermenéutica fenomenológica resuelve el problema de la anchura de campo que se le planteó a la orientación pragmática, puesto



que necesariamente pasa por considerar las relaciones del texto ajeno con los discursos intérpretes y con los textos resultantes de ellos, contruidos a partir de macroestructuras y de microestructuras. Lo cual entraña, también necesariamente, atender los contextos, no pensados como circunstancias culturales —sincrónicas y diacrónicas— de producción y de interpretación, pero diferentes a los sujetos, sino considerando que éstos implican sus contextos. Situación interpretativa y contexto no son aislables.

2. Siendo así, en qué medida censurar a Morris, según hacen ya posiciones pragmáticas, porque no tiene en cuenta los contextos y especula sobre la base de que éstos son independientes de los sujetos y, por consiguiente, sí procede mantener el reproche.

No se trata, claro es, de pasar por alto las diferencias entre fundamentos, objetivos dominantes, enfoques y métodos. Se trata sólo de plantear lo conveniente de visiones sobre el panorama teórico no menos atentas a subrayar los nudos de convergencia y los caminos hacia ella de los puntos de bifurcación y el recorrido desde allí.

#### ANTE OTRO DESAFÍO

En la literatura —obra, decurso, discurso, texto, contexto— ha irrumpido de manera irreversible la computadora. La literatura vive en el mundo de la cibernética, de la virtualidad, de la “cultura de la información y comunicación”, magma cultural donde fecunda el pensamiento posmoderno. Donde se despliega hoy la actividad del ser humano en las sociedades tecnológicamente desarrolladas, que vieron desmoronarse cosmovisiones y sistemas de relaciones sociales antes fuertes, pero también desarrollan cambios de gran magnitud en los modos de acceso al conocimiento, vinculados a la relación entre el individuo y la tecnología por ahora última, que instaura una lógica nueva: la de la simulación o simulacro. Si en la era industrial la frontera entre la máquina y el sujeto era nítida, ahora internet no es sólo una herramienta, sino una clase de tecnología que organiza el pensamiento humano (Baudrillard, 1981).

La controversia sobre cómo y hasta qué punto incide el universo cibernético en el proceso literario se polarizó entre “apocalípticos e integrados”, entre quienes proclaman la muerte de la literatura (Kernan, 1990; Virilio, 1988, 1997) y quienes ven en la computadora una herramienta al servicio del autoconocimiento y del de los demás por medio de la palabra (Barret, 1989), pasando por las posiciones que, sin ser tan optimistas, estiman que “la red” refuerza de manera antes impensable las tradicionales estrategias comunicativas de la literatura. En todo caso, las reflexiones sobre la permanencia o el cambio de éstas, hechas desde diferentes bases teóricas (Talens, 1994; Romera Castillo, Gutiérrez Carballo y García-Page, 1997; Villaoumoz, 2000; Pajares Tosca, 2004; Sánchez-Mesa, 2004; Barroso Villar, 2005) suelen referirse al hipertexto electrónico como elemento potenciador en el más alto grado del componente lúdico, de la intertextualidad y de la interdiscursividad, así como de la cooperación interpretativa. Pero también se considera que la convergencia de escritura, interpretación y sus correspondientes procesos discursivos, por cuanto al receptor, aunque dentro de unos límites, puede abrirle la oportunidad de construir el enunciado mismo y, con él, los universos literarios y los sentidos. Se percibe, además, un probable surgir de géneros nuevos o la refiguración de modalidades antiguas. Es el caso de la “poesía visual”, que ahora, si de una parte ve aumentar su dimensión espacial mediante la apariencia de profundidad, de otra ve disminuir la preeminencia tradicional de esa dimensión suya a causa del dinamismo de las imágenes, es decir, por la mayor temporalización de la superficie enunciativa. Y se especula no menos acerca del retorno de relaciones pragmáticas que caracterizaron la literatura en la fase de oralidad.

Éstas y otras cuestiones, como las relativas a la interacción, ahora desbordante, entre palabra, imagen y sonido, al potenciarse tanto la dimensión espacial en los relatos, a nuevas maneras de configurarse el imaginario de la interpretación, retan a la investigación sobre todo ello e interrogan acerca del nacimiento de nuevas poéticas. Retan a la teoría y a la crítica, que ya vienen aceptando el desafío de comprender y explicar esta ¿otra? discursividad literaria, pues la literatura, acaso por no hacer mudanza en su costum-

bre, como el rutinario tiempo existencial de Garcilaso, sin duda seguirá acompañando al ser humano en su devenir.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCOS LLORACH, E. (1969), *Gramática estructural*, Madrid, Gredos.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (1989), “La semántica extensional en el análisis del texto narrativo”, en G. Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero, pp. 185-201.
- ALONSO, D. (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- AUSTIN, J.L. (1962), *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con las palabras*, Buenos Aires, Paidós.
- BAJTIN, M. (1970), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- (1978), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BARRET, E. (1989), *The Society of Text: Hypertext, Hypermedia and the Social Construction of Information*, Cambridge, MIT Press.
- BARROSO VILLAR, M.E. (ed.) (2005), *Comunicación, universo artístico y nuevas tecnologías*, Sevilla, Alfar.
- BARTHES, R. (1966), “Introducción al análisis estructural del relato”, en R. Barthes, U. Eco, T. Todorov, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BAUDRILLARD, J. (1981), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BOUSOÑO, C. (1952), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- BOVES NAVES, M.C. (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- BRUNER, J. (1988), *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa.
- CÁCERES SÁNCHEZ, M. (ed.) (1993), “Iuri M. Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después”, núm. 8 de *Discurso*, Sevilla, Asociación Andaluza de Semiótica/Ediciones Alfar.

- CALINESCU, M. (1991), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Alianza.
- CASETTI, F. (1994), *Teorías del cine. 1945-1990*, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, M. (2004), *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española.
- CUESTA ABAD, J.M. y JIMÉNEZ HEFFERMAN (eds.) (2005), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal.
- CHATMAN, S. (1978), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Alfaguara.
- DOLEZEL, L. (1986), “Semiotics of Literary Communication”, en *Strumenti Critici*, Nueva Serie, I, pp. 5-48.
- (1999), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros.
- ECO, U. (1976), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- (1979), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- FOUCAULT, M. (1969), “Qu’est ce qu’un auteur?”, en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, pp. 75-104.
- FIRTH, J.R. (1957), *Papers in Linguistics 1934-1951*, Londres, Oxford University Press.
- GALEANO, E. (1989), “Celebración de la fantasía”, en *El libro de los abrazos*, Madrid, Siglo XXI.
- GENETTE, G. (1972), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- (1983), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- (1991), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- GOODMAN, N. (1978), *Ways of Worldmaking*, Indianápolis, Hackett Publishing Company.
- GÓMEZ MORIANA, A. (1993), *Discourse Analysis as Sociocriticism. The Spanish Golden Age*, Minneapolis-Londres, University Minnesota Press.
- GREIMAS, A.J. y J. COURTÉS (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- (1986), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, II*, Madrid, Gredos, 1991.
- ISER, W. (1970), *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
- KERNAN, A. (1990), *La muerte de la literatura*, Caracas, Monte Ávila.

- KRISTEVA, J. (1978a), *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ (1978b), *Semiótica II*, Madrid, Fundamentos.
- KUHN, T. (1962), *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LOTMAN, Y.M. (1970), *La estructura el texto artístico*, Madrid, Istmo.
- \_\_\_\_\_ (1984), "Acerca de la semiosfera", en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, traducción por Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra, pp. 21-42.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, prólogo de Jorge Lozano, Barcelona, Gedisa.
- \_\_\_\_\_ y ESCUELA DE TARTU (1979), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- LOZANO, J., C. PEÑA MARÍN y G. ABRIL (1999), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.
- LYOTARD, J.F. (1989), *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.
- MAINER, J.C. (2000), *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E. (2001), *La intertextualidad literaria (bases teóricas y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.
- MORRIS, Ch. (1938), "Foundations of the Theory of Signs", en *International Encyclopedia of Unified Science*, 1, vol. 2, Chicago, University of Chicago Press.
- PAJARES TOSCA, S. (2004), *Literatura digital. El paradigma intertextual*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- ROMERA CASTILLO, J., F. GUTIÉRREZ CARBALLO y M. GARCÍA-PAGE (eds.) (1997), *Literatura y multimedia. Actas del VI Seminario Internacional de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor.
- ROSZAK, Th. (1968), *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós.

- SÁNCHEZ-MESA, D. (ed.) (2004), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco Libros.
- SCHMIDT, S.J. (1973/1997a), *Teoría del texto*, Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1977b), "Teoría del texto e pragmalinguística", en M.E. Conte (ed.), *La linguística testuale*, Milán, Feltrinelli.
- SEARLE, J. (1969), *Actos de habla*, Madrid, Cátedra.
- SPIELBERG, H. (1982), *The Phenomenological Movement*, La Haya, Nijhoff.
- TALENS, J. (1994), *Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Universitat de Valencia/Asociación Vasca de Semiótica.
- TODOROV, T. (1965), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos.
- \_\_\_\_\_ (1968), "La poétique structurale", en *Qu'est-ce que le structuralisme?*, París, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1969), *Gramática del Decameron*, La Haya, Mouton, París.
- VALDÉS, M.J. (1989), "Teoría de la hermenéutica fenomenológica", en Graciela Reyes, *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, pp.167-184.
- VAN DIJK, T.A. (1977), *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1995), "De la gramática del texto al análisis crítico del discurso", en *Boletín de Estudios Lingüísticos Argentinos (BELIAR)*, núm. 6, Buenos Aires, mayo.
- \_\_\_\_\_ (comp.) (1997), *El discurso como interacción social. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*, vol. 2, Barcelona, Gedisa.
- \_\_\_\_\_ y W. KINTSCH (1983), *Strategies of Discourse Comprehension*, Nueva York, Academic Press.
- VILLOMOZ, N. (2000), *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Barcelona, Paidós.
- VIRILIO, P. (1988), *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (1997), *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra.

LENGUAJE Y LITERATURA EN EL PENSAMIENTO  
DE MIJAIL M. BAJTIN

*Sultana Wahnón\**

LA TEORÍA DEL DISCURSO

El único libro que la escuela de Bajtin dedicó por entero al problema del lenguaje fue el que apareció en 1929 firmado por Valentín N. Voloshinov, con el título de *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (Voloshinov, 1929). No existe, en cambio, un libro completo de filosofía del lenguaje firmado por el propio Bajtin, aunque el teórico dedicó a esta cuestión al menos tres importantes ensayos breves, que fue escribiendo a lo largo de casi treinta años: “La palabra en la novela” (1934-1935), “El problema de los géneros discursivos” (1952-1953) y “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas” (1959-1961).<sup>1</sup> A estos tres ensayos habría que añadir el que apareció en 1926 con el título de “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, que, aunque firmado por Voloshinov, está considerado hoy como uno de “los trabajos bajtinianos más genuinos” (Bubnova, 1997:XVII), así como el capítulo que en el libro de Bajtin sobre Dostoievski lleva el título de “La palabra en Dostoievski” —tal como lo conocemos en Occidente, es decir, en la versión de las ediciones de 1963-1979, y no en la que debió de ser la versión original de 1929.<sup>2</sup>

\* Doctora en Filosofía y Letras (Sección: Filología Hispánica). Catedrática de Teoría de la Literatura en la Universidad de Granada.

<sup>1</sup> Las fechas que se ofrecen aquí son las de redacción de los escritos. En las páginas siguientes estos mismos textos se citarán por la fecha de la primera publicación, tal como aparecen en la bibliografía final.

<sup>2</sup> Bajtin (1963:253-375). Al parecer, el teórico había finalizado su libro sobre Dostoievski en 1922, pero éste no vio la luz hasta 1929 con el título de *Problemas de la obra de Dostoievski*. En su segunda edición, de 1963, considerablemente ampliada y complementada, el libro se llamaba ya *Pro-*

En todos estos escritos, y más allá de las notables diferencias que separan los firmados por uno u otro de los dos autores (cfr. Todorov, 1981:20), se encuentra una misma teoría del lenguaje como *discurso* o *comunicación discursiva*, con un importante rasgo en común: el de haberse elaborado en polémica con el estructuralismo lingüístico, constituyéndose así en la primera crítica sistemática de lo que Paul Ricoeur llamaría años más tarde el “modelo estructural” del lenguaje (Ricoeur, 1976:16-20). Lo que hicieron estos teóricos rusos fue, pues, llamar la atención sobre el hecho de que el estructuralismo no se estaba limitando a ser lo que realmente era, es decir, un método de descripción científica de la *lengua*, sino que se estaba convirtiendo en un modo de pensamiento, en toda una filosofía del lenguaje. Por entonces, cuando los bajtinianos publicaron sus primeros ensayos sobre el lenguaje, apenas habían pasado diez años desde la publicación del *Curso de lingüística general*, de Saussure, pero este breve lapso había sido más que suficiente para percibir la propensión característicamente estructuralista a confundir el lenguaje, la totalidad del *lenguaje*, con aquella parte del mismo susceptible de ser estudiada científicamente, a la que Saussure había dado el nombre de *langue*. De ahí la contundencia con que los diferentes trabajos de la escuela rusa insistieron en que ésta, la *langue*, no existía en realidad, en que no tenía ninguna clase de existencia real u ontológica, limitándose a ser más bien una mera abstracción conceptual extraída de la realidad viva del lenguaje usado:

Ese sistema no es más que una abstracción a la que se llegó con mucha dificultad y con una precisa concentración práctica y cognitiva de la atención. El sistema de la lengua es producto de la reflexión sobre la lengua, un tipo de reflexión que de ninguna manera realiza la conciencia del hablante nativo y que no se produce en absoluto con el propósito inmediato de hablar (Voloshinov, 1929:86).<sup>3</sup>

*blemas de la poética de Dostoievski*. La edición en español del Fondo de Cultura Económica se basa en una reedición rusa de 1979 (cfr. Zavala, 1996a:132).

<sup>3</sup> En su *Teoría de la interpretación*, Paul Ricoeur reiteraría esta misma idea al afirmar rotundamente: “El sistema no existe. Tiene solamente una existencia virtual” (Ricoeur, 1976:19).

Los seguidores del estructuralismo estaban tomando, pues, lo que sólo era un constructo teórico, un *objeto* científico, por la realidad misma del lenguaje, y contribuyendo así decisivamente a la que, para la escuela de Bajtin, era la consecuencia más negativa del éxito de la lingüística moderna: la de estar haciendo del *lenguaje real* el gran olvidado o marginado de la investigación lingüística. El hecho de que la lingüística, entendida a la manera saussureana, estuviese monopolizando el estudio del lenguaje, estaba dando lugar ya por entonces a la idea de que ese tipo de estudio centrado en la *langue* (en el sistema) agotaba todo cuanto se podía decir sobre la realidad lingüística. Sin embargo, según los teóricos rusos, ésta era una idea completamente errónea sobre el lenguaje:

La lengua, la palabra, son casi todo en la vida humana. Pero no hay que pensar que esta realidad que lo abarca todo y que tiene tantas facetas tan sólo pueda ser objeto de una ciencia que es la lingüística, y que pueda ser comprendida únicamente a través de la metodología de la lingüística (Bajtin, 1979a:310).

De hecho, el propio Saussure había dejado dicho en su *Curso...* que el lenguaje no era sólo *langue*, sino también *parole*, y que si esta otra dimensión del lenguaje no formaba parte de su investigación, se debía sólo a una muy concreta decisión epistemológica. La exclusión del habla no se debía, pues, a que no fuese tan o más importante que la lengua, sino a que, a pesar de serlo, no era susceptible como ella de ser estudiada con métodos científicos: “Sería quimérico —se leía en el *Curso...*— reunir bajo un mismo punto de vista la lengua y el habla. El todo global del lenguaje es incognoscible, porque no es homogéneo” (Saussure, 1916:47). Por lo mismo, el lingüista suizo no dejaba de contemplar la posibilidad de que otros investigadores sí se dedicasen en cambio al estudio del habla, inaugurando así una disciplina especial que él mismo aconsejó llamar *lingüística del habla*, siempre, eso sí —matizaba—, que no se la confundiese con “la lingüística propiamente dicha”, es decir, con la *lingüística de la lengua* (1916:47).

Por aquellos mismos años, las corrientes de investigación lingüística que recogieron el guante lanzado por Saussure, haciéndolo



se cargo de estudiar la *parole*, entendida como uso individual de la lengua, fueron todas las integradas bajo el rótulo de “estilística”. Los bajtinianos conocían muy bien estas tendencias, a las que solían referirse como de “lingüística estética” (Bajtin, 1979a:311), pero, sin menospreciar en absoluto las tesis sobre la expresividad del lenguaje elaboradas por Vossler o por Spitzer, discreparon de ellas por cuanto basadas en la idea, característicamente saussureana, de que la *parole* era un “acto estrictamente individual”, por oposición al sistema de la lengua, concebido en cambio “como fenómeno puramente social y obligatorio para el individuo” (Bajtin, 1979b: 270). Desde su punto de vista, el lenguaje tenía desde luego dos caras, pero éstas no eran, por un lado, la lengua, entendida como lo social del lenguaje y, por el otro, el habla, entendida como su aspecto individual, sino por un lado la *lengua*, entendida como lo que era de verdad, es decir, como mero constructo teórico o abstracción conceptual y, por otro la realidad viva del *lenguaje*, tal como se usaba en el proceso de la comunicación (oral o escrita). Fue a este lenguaje real, usado, al que tanto en los ensayos de Voloshinov como en los de Bajtin se dio el nombre de *discurso* o *comunicación discursiva*. Dado que no coincidía del todo ni con la *langue* ni con la *parole* saussureana, no se lo consideró ni estrictamente social ni estrictamente individual, sino las dos cosas a la vez —aunque en diferentes proporciones dependiendo de los casos.

Lo que se llamó discurso en el seno de esta nueva teoría del lenguaje no tenía, pues, nada que ver con el uso un tanto impreciso que hasta entonces (y todavía ahora) se hacía de este término en el ámbito de las ciencias humanas. Como el propio Bajtin señaló, la de discurso había sido siempre una “vaga palabra”, que designaba tanto la lengua como el habla y tanto un enunciado separado como una serie indeterminada de enunciados, cuando no incluso un género discursivo (“discurso” entendido como disertación o conferencia). Pero de lo que se trataba ahora, en el contexto de la elaboración de esta nueva teoría o filosofía del lenguaje, era de convertirlo en un término “estricto en cuanto a su significado y bien determinado”, que a partir de ese momento debía referirse sólo y exclusivamente al lenguaje real y vivo, a la realidad del lenguaje usado, es decir, a algo parecido a eso que Saussure había llamado habla, pero

ya sin las connotaciones que este término había adquirido en el contexto de la engañosa oposición *langue/parole* (Bajtin, 1979b:259).

No obstante, incluso el de discurso y el de comunicación discursiva eran todavía conceptos demasiado abstractos, demasiado alejados de la realidad viva del lenguaje, como para hacer de ellos el objeto de la nueva ciencia o teoría del lenguaje que se estaba diseñando. Era necesario ser todavía más precisos y reconocer que el así llamado discurso sólo *existía de verdad*, es decir, “en la realidad”, en forma de “enunciados concretos pertenecientes a los hablantes o sujetos del discurso” (Bajtin, 1979b:260). De ahí, precisamente, que el concepto verdaderamente central de la teoría bajtiniana del lenguaje acabase siendo el de *enunciado*, no el de discurso. Con este término, el de enunciado, los teóricos rusos designaron cada uno de los infinitos actos de discurso concretos y singulares llevados a cabo por los participantes en la comunicación, tanto oral como escrita, y dentro de cualquiera de las esferas de la praxis humana, desde la cotidiana o doméstica a la pública, fuese ésta del tipo que fuese: política, artística, científica, etc. Desde este punto de vista, enunciado era, pues, tanto una sencilla réplica de una conversación entre amigos como un tratado científico o una novela en siete tomos (Bajtin, 1979b:249).

Por lo mismo, al enunciado —a cualquier enunciado, desde el más breve al más largo, desde el más sencillo al más complejo— se lo caracterizaba, sobre todo en los ensayos firmados por Bajtin, como un hecho *individual e irreplicable* (Bajtin, 1979b:251; 1979a: 298).<sup>4</sup> Estrecha e indisolublemente vinculado tanto a las intenciones de su sujeto-autor (el hablante responsable del enunciado concreto) como a las condiciones objetivas de la *situación* o *contexto* en

<sup>4</sup> El diferente énfasis en la individualidad del enunciado sería, a mi juicio, una de las grandes diferencias en el contenido de los ensayos firmados por Bajtin y por Voloshinov. En el libro de este último pensador se aprecia claramente un mayor énfasis en *lo social* del enunciado, en detrimento de su dimensión individual (de expresión de un sujeto dotado de intención y voluntad libres), lo que se explicaría por sus posiciones marxistas o materialistas, según las cuales no existía nada a lo que pudiera llamarse “conciencia individual”: “*La conciencia individual* —escribió en el libro de 1929— *es un hecho ideológico-social*” (Voloshinov, 1929:23). Cfr. a este respecto Wahnón (1995:48-54).

que se habría emitido, el enunciado era siempre, según Bajtin, un hecho nuevo, esencialmente irreplicable (Bajtin, 1979a:299). Y a esto obedecían precisamente, explicaba también, las dificultades con que hasta entonces había tropezado todo intento de estudiar el lenguaje desde el punto de vista de su realidad en tanto que discurso o lenguaje usado. A la vista de la infinita diversidad y heterogeneidad de los enunciados existentes y posibles, era comprensible que los lingüistas se hubieran planteado el interrogante de si la ciencia podía “analizar fenómenos tan irrepitiblemente individuales como los enunciados”, e incluso que muchos de estos investigadores hubieran llegado a la conclusión de que este tipo de fenómenos debía quedarse forzosamente “fuera de los límites del conocimiento científico generalizador” (Bajtin, 1979a:299).

Sin embargo, desde el punto de vista de Bajtin, esta idea, la de que no era posible una ciencia del lenguaje real, se derivaba directamente del estrechísimo concepto de ciencia que se manejaba por entonces en el ámbito de la investigación lingüística, y que era de raigambre claramente positivista. Desde un concepto mucho menos estrecho de ciencia, más ilustrado o kantiano, como el que él mismo manejaba,<sup>5</sup> no cabía en cambio albergar la menor duda en cuanto a la posibilidad de abordar “científicamente” esa clase de fenómenos individuales en que consistían los enunciados.<sup>6</sup> Si ciencia era un término equivalente al de “teoría” o al de “filosofía”, es decir, si simplemente significaba *conocimiento conceptual* o *generalizador*, entonces, para ser científicos en relación con el fenómeno del enunciado, bastaba con elaborar una teoría (o concepto) del enunciado mediante el habitual procedimiento teórico-cognitivo

<sup>5</sup> Debe recordarse a este respecto que el primer círculo intelectual al que perteneció Bajtin, junto con Voloshinov y otros amigos, fue el llamado “seminario kantiano”, que lideraba el filósofo neokantiano Matvei Issaévitch Kagan (discípulo del alemán Hermann Cohen) (véase Todorov, 1981:13, y Bubnova, 1996:17-20).

<sup>6</sup> “Por supuesto que la ciencia puede ocuparse de tales fenómenos. En primer lugar, el punto de partida de cualquier ciencia son las individualidades irrepitibles, y en toda su trayectoria la ciencia tiene que ver con ellas. En segundo lugar, la ciencia, y ante todo la filosofía, puede y debe estudiar la forma específica y la función de esta individualidad” (Bajtin, 1979a:299).

de abstraer de la inmensa diversidad y heterogeneidad de actos de discurso concretos los rasgos generales o definitorios de todo enunciado. Sólo hacía falta, pues, olvidar las notas distintivas de cada enunciado concreto y seleccionar aquello que era común a todos: la esencia del enunciado, por decirlo en términos de la metafísica clásica, o su *estructura*, si se prefiere el término más actual que estos teóricos prefirieron emplear. En palabras de Bajtin: “Por más variados que sean los enunciados según su extensión, contenido, composición, todos poseen, en tanto que son unidades de la comunicación discursiva, unos rasgos estructurales comunes” (Bajtin, 1979b:261).

Caracterizar y definir la “estructura del enunciado” (cfr. Voloshinov, 1930) fue, pues, la primera tarea científica que se consideró posible y necesaria dentro de la nueva teoría del discurso. Y en relación con este objetivo, los avances realizados por la escuela de Bajtin fueron muy notables. Se detectaron varios rasgos estructurales comunes a todo enunciado, entre los que se encontraba el de poseer *fronteras* muy bien definidas. Este rasgo definitorio del enunciado, al que Bajtin dio también el nombre de “*conclusividad* específica del enunciado”, suponía que todo enunciado tenía siempre un comienzo y un fin muy bien delimitados, susceptibles de ser percibidos con nitidez por los participantes en la comunicación discursiva (Bajtin, 1979b:265). Rasgo éste, el de ser todo enunciado una unidad cerrada y conclusa, que a su vez venía determinado por el que era otro de los grandes rasgos estructurales y definitorios del enunciado, el del “cambio de los sujetos discursivos” o alterancia entre los hablantes:

Un hablante termina su enunciado para ceder la palabra al otro o para dar lugar a su comprensión activa como respuesta. El enunciado no es una unidad convencional, sino real, delimitada con precisión por el cambio de los sujetos discursivos, y que termina con el hecho de ceder la palabra al otro, una especie de un *dixi* silencioso que se percibe por los oyentes (como señal) de que el hablante ha concluido (Bajtin, 1979b:260-261).

La teoría del discurso elaboró un concepto muy preciso de enunciado como “*unidad real* de la comunicación discursiva” (Bajtin,

1979b:260) y, además, describió con precisión los rasgos estructurales comunes a todos los infinitos enunciados posibles. Junto a esta tarea, ya de por sí “científica”, se emprendió otra con idénticas aspiraciones de científicidad o de generalización sistemática: la que consistió en caracterizar y definir los llamados *géneros discursivos*. En realidad, y por mucho que Bajtin insistiera en la individualidad irreplicable del enunciado, esta tesis no tenía nada que ver con la más conocida de Saussure, según la cual el habla (la *parole*) era un fenómeno *estrictamente* individual, de carácter psicofísico (Saussure, 1916:46). Como ya se vio antes, buena parte de la polémica con la lingüística saussureana obedeció al desacuerdo de los bajtinianos con la rígida oposición que aquélla había establecido entre lo social-obligatorio de la *langue* y lo individual-arbitrario de la *parole*, a la que ellos opusieron la convicción contraria de que el discurso —y su unidad real, el enunciado— era algo a la vez tan social como individual, aunque en diferentes proporciones según los casos. No puede extrañar, por consiguiente, que, además de en su individualidad irreplicable, el propio Bajtin insistiera en ese otro aspecto del enunciado —mucho más subrayado todavía por Voloshinov— por el que éste se revelaba en parte ajeno al sujeto creador del enunciado y a su psicología o intenciones: el aspecto genérico o normativo de los enunciados. Se trataba, en esencia, de dar cuenta de la existencia de ciertas *normas* de actuación, de *casi* obligado cumplimiento, a las que los enunciados se plegaban, como si sus creadores (los sujetos hablantes) no tuvieran más remedio que ajustarse a ellas a la hora de generar sus irrepetibles y siempre nuevos enunciados. Fue precisamente a estas normas generales, desde luego mucho más ágiles y flexibles que las estrictas reglas o “leyes” de la *langue* saussureana, a las que se dio el nombre de *géneros discursivos*.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> “Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*” (Bajtin, 1979b:248). Esa *relativa estabilidad* del género la contrastaba Bajtin con el carácter *necesario* y, por tanto, totalmente estable, que la lingüística moderna atribuía a los elementos y unidades del sistema lingüístico: “Las formas genéricas en las que plasmamos nuestro discurso por supuesto difieren de un

La tarea científica de caracterizar y definir los géneros discursivos o conjuntos de normas para la producción de enunciados tropezaba, sin embargo, con un problema de la misma índole que el que dificultaba el estudio sistemático de los propios enunciados, aunque en este caso no se trataba ya de infinitud, sino sólo de una *enorme diversidad*: tal como explicaron los bajtinianos, existía una inmensa riqueza y variedad de géneros, *casi* tan inagotables como los propios enunciados. En cada esfera de la praxis humana, desde la doméstica a la pública, desde la política a la militar o la artística, etc., existía un rico y amplio “repertorio de géneros discursivos”, que además no dejaba de diferenciarse y de crecer a medida que se desarrollaba y complicaba la propia esfera en cuestión (Bajtin, 1979b:248).

No obstante, y pese a las dificultades, también en este aspecto la escuela de Bajtin hizo aportaciones decisivas. En primer lugar, elaborando el concepto mismo de “géneros discursivos”, no ya con el significado que hasta entonces había tenido el término “géneros” en tanto que aplicado exclusivamente a los géneros literarios y retóricos (judiciales o políticos), sino con el nuevo y preciso significado de “formas genéricas” aplicables a toda clase de actos discursivos, hablados o escritos. Desde esta perspectiva, todos los enunciados que hasta entonces se habían considerado fruto de la actuación absolutamente libre del hablante —actos de habla en sentido saussureano—, se revelaban en realidad tan sometidos a normas de género como las obras literarias y los discursos retóricos. Además de los géneros tradicionales, existían muchos que hasta entonces habían pasado inadvertidos, como por ejemplo, los “géneros de pláticas sociales de salón acerca de temas cotidianos, sociales, estéticos y otros, géneros de conversaciones entre comensales, de pláticas íntimas entre amigos o entre miembros de una familia, etcétera” (Bajtin, 1979b:269).<sup>8</sup>

modo considerable de las formas lingüísticas en el sentido de su estabilidad y obligatoriedad (normatividad) para con el hablante. En general, las formas genéricas son mucho más ágiles, elásticas y libres en comparación con las formas lingüísticas” (Bajtin, 1979b:268).

<sup>8</sup> En 1929, Voloshinov explicaba más en detalle las características del género “charla de salón”, confrontándolas con las de otros géneros asimil-

En relación con toda esta inmensa riqueza de géneros discursivos, siempre además en continuo proceso de crecimiento y transformación, la otra gran aportación teórica o “científica” de la escuela bajtiniana del discurso consistió en ir estableciendo límites y fronteras entre grandes clases de géneros, como la que, según el propio Bajtin, separaba a los *géneros discursivos primarios* (o simples) de los *géneros discursivos secundarios* (o complejos) (Bajtin, 1979b: 250). Se llamó “primarios” a los géneros que surgían y se desarrollaban en la comunicación discursiva inmediata, es decir, en el diálogo real de la vida cotidiana, del tipo de los ya citados: pláticas sociales de salón o de conversaciones entre amigos o comensales. Los “secundarios” eran, en cambio, aquellos que brotaban de las condiciones especiales creadas por un tipo de comunicación más compleja, a la que se identificó como *cultural*: coincidían, en su mayor parte, con la clase de géneros escritos que, tradicionalmente, habían venido recibiendo la consideración de “géneros”, desde el literario al científico, pasando por el periodístico o ensayístico, etcétera.

La nueva filosofía del lenguaje elaborada en el seno del círculo de Bajtin pudo, sin problema alguno, llevar a cabo determinadas tareas teóricas o sistemáticas, como la de elaborar un preciso y bien delimitado concepto de enunciado y otro igualmente exacto de género discursivo. En la medida de lo posible, también fue capaz de realizar una tarea cercana a la que se entiende habitualmente como científica, al caracterizar empíricamente estos dos nuevos objetos del conocimiento, detectando y describiendo algunos de sus rasgos estructurales comunes. Ahora bien, una vez realizadas

---

mo cotidianos: “Se ha logrado un tipo muy especial de estructura para el género de charla ligera y casual de salón, donde todos se sienten cómodos y donde la diferencia fundamental [en los oyentes] es la que existe entre hombres y mujeres. Aquí se hallan formas especiales de insinuación, de medias palabras, alusiones a pequeñas historias de carácter deliberadamente poco serio, etc. Se da un tipo distinto de estructura en el caso de la conversación entre marido y mujer, hermano y hermana, etc. [...] Las ruedas de costura en las aldeas, las parrandas ciudadanas, las pláticas de los trabajadores a la hora del almuerzo, tienen sus características propias” (Voloshinov, 1929:121).

estas dos grandes tareas, todavía quedaba un campo inmenso de investigación sobre los enunciados y los géneros que ya no tenía que ver con su estructura, sino con su *sentido*. Como, en efecto, los actos de discurso no sólo tenían estructura, sino que también y ante todo tenían sentido, la ciencia del discurso a la que Bajtin dio el nombre de *metalingüística* (*translingüística* en la afortunada traducción de Todorov),<sup>9</sup> no podía conformarse con explicar cómo era posible que un sujeto hablante construyera un enunciado a partir de ciertas reglas de género, sino que tenía necesariamente que abordar la cuestión de cómo era posible que el sujeto oyente (o receptor) *comprendiera* ese enunciado y hasta *respondiera* a él, produciendo a su vez nuevos y concretos enunciados reales. De ahí que la filosofía del lenguaje elaborada por la escuela de Bajtin no consistiera sólo en una teoría del discurso, sino también en una *teoría de la interpretación del discurso*.

#### LA HERMENÉUTICA DEL DISCURSO

Como ha señalado Augusto Ponzio (1998:79), el problema del “sentido” y de su diferencia respecto del “significado” estuvo presente en la obra de Bajtin desde los inicios de la misma en los ensayos de los años veinte del siglo pasado hasta el final, en los años setenta, y siempre en estrecha relación con su crítica del estructuralismo lingüístico. El de “significado” era un concepto muy preciso de la lingüística estructural, y los bajtinianos optaron por seguir usándolo para lo mismo que lo había hecho Saussure, es decir, para designar un valor puramente diferencial, determinado exclusivamente por las relaciones que los signos contraían entre sí en el interior mismo del sistema de la lengua, sin atender a nada exterior a él, ni siquiera a aquello a lo que podían remitir esos signos

<sup>9</sup> Aunque tradujo así el término bajtiniano *metalingvistika*, para evitar confusiones con el significado actual, jakobsoniano, de este concepto, el propio Todorov señaló acertadamente que, en realidad, el término que mejor se correspondía con lo que quiso hacer Bajtin en lingüística era el de *pragmática*: “On peut dire sans exagération —escribió Todorov en este sentido— que Bakhtine est le fondateur moderne de cette discipline” (Todorov, 1981:42).

(referente u objeto).<sup>10</sup> Pero, por lo mismo que no modificaron el concepto saussureano de “significado”, tuvieron que elaborar enseguida un concepto alternativo a éste, el de *sentido*, destinado a designar no ya la clase de significación propia de los signos lingüísticos —considerados abstractamente como unidades del sistema—, sino esa otra clase de significación que, según los bajtinianos, caracterizaba a la palabra viva tal como ésta se daba en el proceso real de la comunicación discursiva. Desde la perspectiva del uso del lenguaje, de su realidad viva, los actos de discurso —los enunciados concretos— no tenían sólo significado (que, naturalmente, lo tenían), sino que además tenían sentido. Y esto quería decir que, a diferencia de los signos lingüísticos, que no hacían referencia a nada exterior a ellos mismos, los enunciados siempre remitían a algo que estaba fuera del sistema de la lengua, a algo *extralingüístico* —que en la teoría bajtiniana del discurso recibió indistintamente los nombres de *vida*, *situación* o *contexto*.

Desde esta perspectiva, la del discurso, el lenguaje no era, como en el modelo estructural, un mundo en sí mismo, un sistema autosuficiente de relaciones internas, sino un *medio* de referirse a un *mundo* o *vida*, entendido como el “exterior” o el “afuera” del sistema lingüístico. La tesis de que el lenguaje real, usado, guardaba relación con algo que no era el propio lenguaje, sino que estaba fuera de él, y de que, por lo mismo, tenía sentido además de significado, se formuló ya con absoluta nitidez en el temprano ensayo de 1926, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía” —tal como puede verse en este pasaje en el que Voloshinov parece discutir las

<sup>10</sup> En palabras del propio Saussure, referidas a los significados o *valores* de los signos lingüísticos: “Son puramente diferenciales, definidos no positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los demás términos del sistema. Su característica más exacta es ser lo que otros no son” (Saussure, 1916:165). Por su parte, Paul Ricoeur ha comentado así este aspecto de la teoría saussureana del significado: “En tal sistema, ninguna entidad perteneciente a la estructura del sistema tiene un significado propio; el significado de una palabra, por ejemplo, deriva de su oposición a las otras unidades léxicas del mismo tipo. Como dijo Saussure, en un sistema de signos sólo hay diferencias, pero no existencia sustancial” (Ricoeur, 1976:19).

tesis del formalismo ruso (sobre la palabra autónoma y autosuficiente) a la vez que las del estructuralismo lingüístico:

La palabra<sup>11</sup> en la vida, con toda evidencia, no se centra en sí misma. Surge de la situación extraverbal de la vida y conserva con ella el vínculo más estrecho. Es más, la vida misma completa directamente a la palabra, la que no puede ser separada de la vida sin que pierda su sentido (Voloshinov, 1926:113).<sup>12</sup>

El de “situación” o “contexto” de la teoría bajtiniana del discurso no sería un concepto del todo equivalente al más conocido y habitual de “objeto” o “referente”. Mientras que este último, el de referente, se usa por lo general para aludir al exterior o al afuera del signo lingüístico, a la cosa u objeto designado por el signo (la “referencia” de Frege), el concepto bajtiniano de “contexto” incluiría, además de la referencia o conjunto de referencias de un discurso, el cúmulo de circunstancias o condiciones, objetivas y subjetivas, en que se estaría hablando acerca de ella o ellas. De ahí, precisamente, la oposición de estos teóricos a la concepción, característicamente semiológica, de la recepción del acto de habla como “descodificación”. Desde su perspectiva, ningún discurso, ni siquiera el más

<sup>11</sup> En la teoría bajtiniana del discurso, este término, *palabra*, no es equivalente al de signo (lingüístico), sino al de discurso o enunciado. Se llama, pues, “palabra” al lenguaje vivo y usado o, como se dice en el libro sobre Dostoievski, a “la lengua como fenómeno total y concreto” (Bajtin, 1963: 255).

<sup>12</sup> La idea contenida en este pasaje no siempre se formuló de la misma manera. Por ejemplo, en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, el propio Voloshinov manejaba otro término para referirse a la clase de significación propia de los enunciados reales, que no era ya el de “sentido”, sino el de *tema*. Fue en los trabajos que el propio Bajtin escribió y firmó en los años cincuenta y sesenta, es decir, en “El problema de los géneros discursivos” y en “El problema del texto”, donde la dualidad *sentido/significado* quedó perfectamente establecida, al reservarse el segundo de los términos, el de “significado”, al plano de la *langue* —a la palabra en tanto que *signo lingüístico* cuyo valor semántico dependía de las relaciones con otros signos—, y mantener, en cambio, el de “sentido” como el único adecuado para referirse al plano del *discurso*, a la significación que “la palabra real como enunciado concreto” tenía en función de su vínculo con “el contexto de la realidad extraverbal” (Bajtin, 1979a:310; 1979b:263).



sencillo que podía emitirse en el marco de la vida cotidiana, era susceptible de ser decodificado en el sentido en que podía serlo un mensaje emitido a partir de un código o sistema de señales estable y fijo, como por ejemplo el de la circulación. A diferencia de las señales que integrarían un código de este tipo, los signos lingüísticos no eran realidades físico-acústicas que pudieran ser identificadas y reconocidas en su significado a partir de significaciones preestablecidas en el “código” de la lengua. En palabras de Bajtin: “En el discurso vivo, estrictamente hablando, la comunicación se crea por primera vez y no existe en realidad ningún código” (Bajtin, 1979d: 369). Más allá de lo que hubiera dicho Saussure a este respecto,<sup>13</sup> e incluso más allá de lo que afirmarían luego teóricos de la comunicación verbal de tanta autoridad como Jakobson<sup>14</sup> o Lotman,<sup>15</sup> los teóricos del discurso insistieron en que acceder al sentido de un “mensaje” verbal (por decirlo en los términos de las teorías refutadas) no consistía tanto en decodificar cuanto en *comprender*. A decir, por ejemplo, de Voloshinov, existía una enorme diferencia entre comprender un enunciado compuesto por signos y *reconocer* (decodificar) el significado de una señal:

La tarea fundamental de la comprensión no consiste en el reconocimiento de la forma lingüística usada por el hablante como “esa misma forma” familiar, así como reconocemos, por ejemplo, una señal a la que no estamos muy acostumbrados o una forma

<sup>13</sup> Como se sabe, Saussure justificaba su decisión de considerar el estudio de la lengua (la lingüística) como una parte de la ciencia general de los sistemas de signos o semiología, con el argumento de que la lengua era un *sistema de signos* comparable a cualquier otro: “La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por tanto, comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de urbanidad, a las señales militares, etcétera” (Saussure, 1916:42).

<sup>14</sup> Sobre los desencuentros teóricos y vitales entre Jakobson y Bajtin, véase Todorov (1997).

<sup>15</sup> Aunque Bajtin reconoció el valor de lo realizado por “la corriente de los investigadores jóvenes dirigida por Iuri M. Lotman”, en la que vio uno de los fenómenos más “alentadores de los últimos años” (Bajtin, 1979e:347), no por eso dejó de expresar de forma muy explícita algunos desacuerdos teóricos con las tesis de la semiótica lotmaniana y, muy en especial, con el concepto semiótico de *texto* como algo que podía ser explicado a partir de la existencia de “códigos” (cfr. Bajtin, 1979a:296-297 y 1979d:369).

de la lengua que no conocemos muy bien. En absoluto. La tarea de la comprensión no consiste fundamentalmente en reconocer la forma usada, sino en comprenderla en un contexto concreto particular; en entender su significado en un enunciado particular; es decir, consiste en comprender su novedad y no en reconocer su identidad (Voloshinov, 1929:87).

La tesis acerca del estrecho vínculo que existía entre el sentido de un enunciado y el concreto contexto en que éste había sido emitido iba acompañada, en el ensayo de Voloshinov, de otra sobre la consecuente necesidad de atender a ese contexto o situación extraverbal, si de lo que se trataba era de entender la significación global de un discurso. Lo que el teórico afirmó aquí fue, pues, que era del todo imposible acceder al sentido de un acto de habla sin tener en cuenta el fragmento de vida que lo había engendrado. Pero, por lo mismo y a la inversa, afirmó también lo contrario, es decir, que el sentido era perfectamente accesible siempre y cuando se prestara atención al contexto —y siempre y cuando fuera posible reconstruirlo. Esta doble tesis sobre lo inaccesible/accesible del sentido —muy diferente de las tesis deconstructivistas sobre su *esencial* inaccesibilidad— fue ilustrada por el teórico ruso con un ejemplo que él mismo calificó de “intencionalmente simplificado”, pero que no por ello resultaba menos convincente. Se trataba de un mensaje o enunciado compuesto por una sola *palabra*, “¡Vaya!”, que, tal como él mismo advirtió, no debía ser confundida con el signo lingüístico “vaya” (con el o los significados que le asignaba el diccionario). En el caso concreto del ejemplo, no se estaba ante ese signo, sino ante una palabra en estricto sentido bajtiniano, es decir, ante un acto de discurso o enunciado emitido por alguien real (un hablante) para alguien (oyente) en una situación concreta de la vida real (contexto). El contexto de la vida real en que esa palabra había sido pronunciada fue descrito por Voloshinov, en una primera fase del análisis, de manera muy sucinta: “Dos personas se encuentran en una habitación. Están calladas. Una de ellas dice: ‘¡Vaya!’. El otro nada contesta” (Voloshinov, 1926:113).

Pese a la aparentemente escasa importancia del acontecimiento narrado —la escena de la habitación—, lo que había ocurrido entre

las dos personas del ejemplo había sido, explicaba el teórico, una “conversación”, y, como tal, había que suponerla *llena de sentido*, por más que los ajenos a la escena, ignorantes de las circunstancias en que la conversación tuvo lugar, no le encontrasen ninguno e incluso pudiesen tomarlo por un discurso “incomprensible”:

Para nosotros, que no nos encontrábamos en la habitación en el momento de la conversación, esta “plática” es absolutamente incomprensible. El enunciado “vaya”, tomado aisladamente, es vacío y carece de todo sentido. No obstante, esta singular conversación entre dos, que consta de una sola palabra expresivamente entonada, está llena de sentido, de importancia, y está perfectamente concluida (Voloshinov, 1926:113-114).

Puesto que, en tanto que conversación, había que suponerla concluida y llena de sentido, Voloshinov creía perfectamente legítimo que alguien pudiera proponerse “descubrir” ese sentido, poniéndose así en el lugar del oyente del enunciado al que la significación estuvo en principio destinada. Ahora bien, como una investigación de esta naturaleza no lo era ya del significado, sino del sentido de un enunciado, el autor advertía que no podría llevarse a término felizmente sólo mediante las técnicas habituales de análisis lingüístico (formal o estructural).<sup>16</sup> Dado que el estudioso en cuestión no había estado presente en la habitación en el momento en que el enunciado se emitió, y dado que, a pesar de eso, quería acceder a su sentido, tenía naturalmente que *analizar* la conversación, pero no de la manera que era habitual en lingüística, es decir, estructural e inmanentemente, sino valiéndose de un nuevo método (el que la escuela estaba diseñando), que exigía traspasar las fronteras de lo estrictamente lingüístico para dar cuenta de lo *extralingüístico*, es decir, de la concreta situación extraverbal en que el individuo

<sup>16</sup> “Por más que nos esforzáramos con la parte estrictamente verbal de la enunciación, determinando de la manera más fina el aspecto fonético, morfológico y sintáctico de la palabra ‘vaya’, no nos acercaríamos ni un solo paso hacia la comprensión del sentido global de la conversación” (Voloshinov, 1926:114).

del ejemplo dijo “¡Vaya!” con la entonación con que lo hizo.<sup>17</sup> Sólo así, restableciendo el contexto en el que la palabra se había pronunciado, era posible, explicaba Voloshinov, recuperar el exacto sentido que pudo tener para el que la oyó.

En el caso concreto del enunciado que se estaba analizando, el del enigmático “¡Vaya!” emitido en la imaginaria habitación, la investigación sobre el contexto extraverbal podía, por ejemplo, desembocar en una nueva descripción del mismo menos sobria que la ofrecida anteriormente, como la que se ofrecía en un segundo momento del ensayo:

En el momento de la conversación *ambos* interlocutores *miraron* por la ventana y *vieron* que empezaba a nevar; los dos saben que ya es el mes de mayo y que hace mucho tiempo tenía que haber empezado la primavera; finalmente, a *los dos* el invierno tan prolongado les resulta molesto; *ambos* esperan la primavera y la nevada extemporánea *entristece a los dos* (Voloshinov, 1926:114).

Una vez restablecido el contexto, el sentido global del enunciado dejaba de ser enigmático y misterioso para resultar, tal como afirmaba el autor, “totalmente claro” (Voloshinov, 1926:115). La investigación sobre las circunstancias en que se produjo la conversación culminaba en un éxito interpretativo: el estudioso había llegado, al menos en este caso, a la completa seguridad de haber accedido a la significación de un acto de discurso particular, único e irrepetible, por más que al principio éste le hubiera parecido un mensaje incomprensible. La tarea llevada a cabo por el lingüista que había decidido investigar el sentido del enunciado “¡Vaya!” era, por lo tanto, como ha podido verse, una tarea interpretativa, de comprensión, que, además, en esencia no se diferenciaba de la que había tenido que realizar el oyente mismo de la escena imaginaria (Voloshinov, 1926:123). De hecho, y dado que la recepción de un discurso real no consistía nunca en un mero registro pasivo de señales físico-acústicas asociadas a conceptos,<sup>18</sup> sino en un “proceso de com-

<sup>17</sup> Se trataría, en el ejemplo en cuestión, de un tono de “reproche indignado, suavizado, no obstante, por cierta dosis de humor” (*idem*).

<sup>18</sup> Cfr. Saussure (1916:37-40).

comprensión” en función del contexto particular en que el enunciado se habría emitido (Voloshinov, 1929:86-87),<sup>19</sup> todo participante en el proceso de la comunicación discursiva era siempre, en el fondo —y aun cuando el teórico no llegase a afirmarlo explícitamente— un intérprete, en el mismo sentido en que podía serlo cualquiera que, como investigador, tratase de descifrar la significación de un enunciado.

La teoría bajtiniana del discurso aceptaba así, tácitamente, una de las tesis más características de la hermenéutica diltheyana: la de la universalidad del comprender. Tal como lo había visto Dilthey, la comprensión no era sólo el método propio de las ciencias del espíritu, sino una forma universal del conocer cuyo objeto era toda clase de “signos dados sensiblemente” y que abarcaba, por tanto, “desde el balbuceo de un niño hasta el *Hamlet* o la *Crítica de la razón*” (Dilthey, 1900:27). Por su parte, tampoco los bajtinianos entendieron la comprensión como una actividad reservada a los filólogos para el tratamiento de monumentos escritos, sino que vieron en ella un comportamiento que cubría todo el territorio del discurso, incluido el hablado. Desde este punto de vista, característicamente diltheyano, toda expresión signíca (lingüística) precisaba ser comprendida, aun cuando no fuera en estricto sentido un “texto”.

Sin embargo, a pesar de este fundamental acuerdo, los teóricos del discurso también polemizaron en más de un aspecto con las ciencias del espíritu entendidas a la manera diltheyana. Lo hicieron, por ejemplo, en todo lo concerniente al concepto mismo del comprender. Para los bajtinianos, la idea de comprensión que venía informando toda la producción filológica —lingüística y literaria— desde la segunda mitad del siglo XIX, era una idea completamente “falsa”. Todos los métodos de interpretación lingüística de textos e incluso toda la semasiología europea se sustentaban, llegó a decir Voloshinov, en “una teoría fundamentalmente errónea de la comprensión”, según la cual ésta consistía en “entender” y nada más. Frente a esta falsa imagen del comprender, a la que se dio el nombre de “comprensión pasiva” por cuanto que excluía “de ante-

<sup>19</sup> Se trataría de lo que Voloshinov llamaba “comprensión en el exacto sentido de la palabra, es decir, orientación en el contexto particular, determinado, y en la situación particular, determinada” (Voloshinov, 1929:88).

mano y por principio la respuesta activa” (Voloshinov, 1929:93; Bajtin, 1975a:98), la hermenéutica bajtiniana recuperó eso que Gadamer llamaría años más tarde “el problema hermenéutico fundamental”, esto es, el de la *aplicación* (Gadamer, 1975:378-414), al proponer una nueva teoría de la comprensión entendida como “comprensión activa” y, por tanto, como “inextricablemente unida a una posición activa a propósito de lo que se ha dicho y se comprende” (Voloshinov, 1929:93). Así entendido, el método de las ciencias humanas no consistía meramente, como la hermenéutica decimonónica había sostenido, en entender el sentido, sino también y al mismo tiempo en *responder* a él. Y esto tanto en los casos en que el que comprendía era un investigador del sentido, como en aquellos otros en que quien así ejercitaba el arte del comprender era un simple y sencillo oyente de la comunicación discursiva inmediata:

El oyente, al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a éste una *activa postura de respuesta*: está o no está de acuerdo con el discurso (total o parcialmente), lo completa, lo aplica, se prepara para una acción, etc.; y la postura de respuesta del oyente está en formación a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión desde el principio, a veces, a partir de las primeras palabras del hablante. Toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta (a pesar de que el grado de participación puede ser muy variado); toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera: *el oyente se convierte en hablante* (Bajtin, 1979b:257) (las cursivas son nuestras).

En esta dimensión responsiva de la comprensión lingüística residiría, pues, el famoso carácter *dialógico* que la escuela de Bajtin atribuyó a toda clase de comunicación discursiva, hablada o escrita. Puesto que cualquier enunciado era siempre respuesta a un enunciado anterior, y puesto que él, a su vez, generaba nuevos enunciados-respuestas, todos los actos de discurso contraían entre sí una clase de relaciones que hasta entonces habían pasado inadvertidas a los lingüistas, a las que los bajtinianos dieron el nombre de *relaciones dialógicas*, y de cuya definición y caracterización teórica

debía ocuparse también la translingüística.<sup>20</sup> Ejerciendo, pues, de “translingüistas” o, lo que es lo mismo, de teóricos del discurso, Bajtin y Voloshinov elaboraron también una muy completa y “científica” teoría de las relaciones dialógicas, que se encuentra expuesta en el libro de Voloshinov y en dos de los ensayos firmados por Bajtin: “La palabra en la novela” (redactado en 1934-1935 y publicado por primera vez íntegramente en 1975) y “La palabra en Dostoievski” (Bajtin, 1963:253-375). Entre los muchos aspectos que integrarían esta teoría, se va a destacar aquí la fundamental distinción que en ella se establece entre “diálogo” y “relaciones dialógicas”.

Los teóricos del discurso insistieron, en efecto, una y otra vez en que estos dos conceptos no eran equivalentes, por más que muchas veces pudieran coincidir en un mismo fenómeno. Donde esto ocurría era, sobre todo, en la conversación cotidiana o diálogo real, en el que las relaciones dialógicas se daban siempre en forma de *réplicas*: cada vez que, en el ámbito de la comunicación discursiva inmediata alguien hablaba, y *otro*, el oyente, adoptaba una posición activa respecto de lo escuchado, ya fuese en la forma de una “acción inmediata” (cumpliendo una orden, por ejemplo),<sup>21</sup> o en la forma, más frecuente, de una “respuesta” verbal. De tratarse de esto último, es decir, de un nuevo enunciado, éste podía contraer con el primero diferentes tipos de relaciones dialógicas: de contestación, consentimiento, participación, objeción, disentimiento, etc. Pero, en cualquier caso, tanto asintiendo como disintiendo del enunciado anterior, este enunciado-respuesta podía, a su vez, generar una nueva réplica o respuesta, constituyéndose así ambos en meros eslabones de la *cadena infinita de la comunicación discursiva*:

<sup>20</sup> En palabras de Bajtin (1963:254-255): “Las relaciones dialógicas (incluyendo la actitud dialógica del hablante en su propio discurso) son objeto de la translingüística [...]. En la lengua, en tanto que objeto de la lingüística, no existe ni puede existir ningún tipo de relaciones dialógicas [...]. Éstas se ubican en el dominio de la palabra, puesto que la palabra es dialógica por naturaleza, y por lo tanto deben estudiarse por la translingüística que trasciende los límites de la lingüística y posee un objeto y un propósito independientes”.

<sup>21</sup> Esta clase de respuesta en forma de acción se correspondería con lo que hoy, desde la teoría de los actos de habla, llamamos un “acto ilocutivo”.

Todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por vez primera el eterno silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problemiza [*sic*] con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados (Bajtin, 1979b:258).

Ahora bien, tal como advirtió ya Voloshinov en 1929, el término “diálogo” podía entenderse además en un sentido mucho más amplio, que no abarcaba sólo la comunicación verbal directa y cara a cara entre personas, sino también cualquier otro tipo de comunicación lingüística: “Un libro, por ejemplo, *una actuación verbal impresa*, es también un elemento de la comunicación verbal” (Voloshinov, 1929:119). Desde este punto de vista, las relaciones dialógicas abarcaban un territorio mucho más extenso que el del diálogo real, y un libro podía funcionar como si fuese la réplica de una conversación hablada, es decir, como un eslabón más de la cadena infinita de la comunicación discursiva. Como tal, el libro contraía relaciones dialógicas con enunciados anteriores, en especial con los pertenecientes a su misma esfera de sentido —política, científica, filosófica, etc.—, y además era capaz de generar nuevos enunciados-réplica en forma de “reseñas de libros, estudios críticos, influencia en obras posteriores, etc.” (Voloshinov, 1929:119). Todo este intercambio discursivo entre libros era también un diálogo, sólo que de esa clase especial a la que los bajtinianos dieron el nombre de “gran diálogo” o de *diálogo cultural*, y cuyo rasgo distintivo respecto del otro, el cotidiano, residía sobre todo en el *tempo* en que se desarrollaba, mucho más dilatado y extendido que el que rodeaba a las réplicas de la conversación cotidiana.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Como se sabe, Bajtin usó la fórmula “gran tiempo” para referirse a esta clase de existencia temporal del diálogo entre los textos (Bajtin, 1975a: 393).

Lo que la existencia de esta clase de relaciones dialógicas entre los enunciados implicaba, a efectos de lo que aquí interesa, es decir, de hermenéutica del discurso, era que la investigación sobre el sentido de un discurso podía llegar a ser algo mucho más complejo y difícil de lo que había invitado a suponer el sencillo ejemplo que Voloshinov eligió en su día para ilustrar sobre la relación entre la palabra de la vida real y la situación extraverbal que la había engendrado. Para comprender el sentido de un enunciado, entendido ya como un eslabón de la cadena de la comunicación discursiva y, por lo tanto, como participante en el gran diálogo, no bastaría con tener en cuenta las coordenadas espacio-temporales en que el mismo se habría emitido o la disposición subjetiva del hablante. A poco que el enunciado fuera algo más complejo que el sencillo “¡Vaya!” del ejemplo y que se inscribiera en una esfera de sentido algo más controvertida (ideológicamente) que la del clima, como por ejemplo la de la política o la economía, la intención de comprender-responder a su sentido obligaría también a tomar en consideración las relaciones que ese enunciado podría estar contrayendo con otros emitidos anteriormente en su misma esfera de sentido ideológico o cultural, y eso incluso en los casos en que esas relaciones de sentido existieran sin que los autores fuesen conscientes de ello.<sup>23</sup> Cuanto más, por tanto, en esos otros casos, igualmente frecuentes, en que, tal como explicó Bajtin, los enunciados “sabrían” uno del otro y se reflejarían mutuamente:

Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como *respuesta* a los enunciados anteriores de una esfera dada [...]: los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera. El enunciado, pues, ocupa una *determinada* posición en

<sup>23</sup> “Dos enunciados confrontados que pertenecen a dos sujetos que se desconocen, si apenas lejanamente tratan un mismo tema o idea, establecen inevitablemente relaciones dialógicas entre ellos. Estos enunciados se rozan entre sí en el territorio de un tema o una idea común” (Bajtin, 1979a: 306).

la esfera dada de la comunicación discursiva, en un problema, en un asunto, etc. Uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con las de otros. Por eso cada enunciado está lleno de reacciones —respuestas de toda clase dirigidas hacia otros enunciados de la esfera determinada de la comunicación discursiva (Bajtin, 1979b:281).

Aun cuando al realizar este tipo de afirmaciones, Bajtin no hacía ningún distingo entre enunciados orales y escritos,<sup>24</sup> se entiende que el campo más fértil para una hermenéutica del discurso centrada en las relaciones dialógicas de sentido tuviera que ser, lógicamente, el de la escritura, único en el que la fijación del discurso en la materialidad de la letra hacía posible detectar y analizar los ecos y reflejos mutuos entre diferentes enunciados. De ahí precisamente que, cuando se trataba ya de interpretar y no de teorizar sobre el discurso, Bajtin lo hiciese siempre sobre textos u obras (escritas). La mayor parte de las obras sobre las que Bajtin trabajó y cuyo sentido trató de comprender fueron literarias o cercanas a lo literario, pero esta circunstancia no debería hacernos perder de vista que su teoría de la interpretación autoriza a distinguir, al menos, dos clases diferentes de praxis hermenéutica: una aplicable a toda clase de textos, y otra específica para textos literarios. La primera, única a la que se debería llamar con precisión *hermenéutica dialógica*, tendría su ámbito de actuación en las obras o textos *no artísticos* y, por lo mismo, sólo habría de ocuparse de cues-

<sup>24</sup> La resistencia del teórico a concederle ningún tipo de primacía hermenéutica a lo escrito sobre lo oral sería otra de las formas en que se habría manifestado su oposición a la hermenéutica diltheyana, y con ella estaría quizá relacionado el extraño comienzo del único ensayo que Bajtin dedicó explícitamente a la problemática del “método” de las “ciencias humanas”: el titulado “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas” (Bajtin, 1979a:294). Aunque el teórico dijo aquí que el texto era la “única realidad inmediata” y el “punto de partida” de todas las ciencias humanas, enseguida se ve que lo que entendía por “texto” no era únicamente el discurso escrito, sino también el “texto oral”: “El texto (*escrito y oral*) —escribió Bajtin en estos fragmentarios apuntes de 1959-1961— como dato primario de todas las disciplinas mencionadas y de todo pensamiento humanístico y filosófico en general” (las cursivas son nuestras).



tiones de sentido, del tipo de confrontaciones ideológicas entre autores, entre opiniones y puntos de vista, así como de posibles coincidencias y encuentros entre esas mismas ideas, etc. (cfr. Bajtin, 1979a:317).

La segunda, en cambio, habría sido concebida *ex profeso* para las obras o textos *artísticos*, y la fórmula adecuada para referirse a ella sería, a mi juicio, la de *hermenéutica formal* (o *estructural*), lo que no le restaría nada del carácter dialógico que, desde esta perspectiva, sería inherente a toda praxis hermenéutica. En efecto, puesto que el objetivo de esta hermenéutica concreta era, tal como lo definió Bajtin (1979e:349), penetrar en “las profundidades de sentido” de la obra literaria, se entiende que también ella tuviera que ser dialógica y tener muy en cuenta las relaciones de *intertextualidad*<sup>25</sup> que cada obra podía tener con sus predecesoras y continuadoras a lo largo de su existencia histórica en el gran tiempo.<sup>26</sup> Pero, como en las obras literarias el sentido más importante —el que se correspondía con la opinión del autor— no se encontraba allí donde era habitual, es decir, en el “contenido” de los enunciados, sino en ese otro lugar al que Bajtin dio el nombre de *forma* o *estructura*, es comprensible también que antes de establecer las posibles relaciones dialógicas entre esas obras, fuese imprescindible atender a ciertas cuestiones estilísticas, formales y estructurales, propia y específicamente artísticas, sin tener en cuenta las cuales era del todo imposible penetrar en su sentido, entendido él también como respuesta-réplica al de otras obras o enunciados literarios.

<sup>25</sup> Uso aquí el término que hoy es más habitual para referirse a las relaciones dialógicas, cuando éstas lo son entre textos literarios (cfr. Todorov, 1981:95-115).

<sup>26</sup> “Cada obra tiene sus raíces en un pasado lejano. Las grandes obras literarias se preparan a través de los siglos, y en la época de su creación solamente se cosechan los frutos maduros del largo y complejo proceso de maduración. Al tratar de comprender y explicar una obra tan sólo a partir de las condiciones de su época, tan sólo de las condiciones del tiempo inmediato, jamás podremos penetrar en sus profundidades de sentido [...]. Las obras rompen los límites de su tiempo, viven durante siglos, es decir, en un *gran tiempo* [...]” (Bajtin, 1979e:349).

#### TEORÍA Y HERMENÉUTICA DE LA OBRA LITERARIA

Que las obras literarias eran *arte* y que, por lo mismo, tenían una *especificidad estética* gracias a la cual era posible distinguirlas perfecta y claramente de otras obras hechas también con palabras, pero que no eran artísticas —como las científicas, las filosóficas o cualquier pieza de brillante oratoria—, fue una temprana convicción de Bajtin, que se encuentra expresada ya en ese temprano y emblemático trabajo suyo titulado “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” (Bajtin, 1975b).<sup>27</sup> No obstante, lo que él entendía por especificidad artística y estética no era lo mismo que venía recibiendo este nombre entre los partidarios de la vanguardia artística y de la escuela formalista de estudios literarios. Mientras que, desde el punto de vista de estos últimos, lo específicamente estético de la literatura residía en el lenguaje, en el aspecto lingüístico-material de la obra, para Bajtin y, en general, para los teóricos agrupados en torno a él, lo lingüístico-material representaba sólo, en cambio, el “elemento técnico” de la obra literaria, imprescindible desde luego en cuanto *medio* o *material* para la creación de lo estético, pero de ningún modo identificable con lo estético mismo (Bajtin, 1975b:50). De ahí precisamente, que el contenido, muy polémico, de este ensayo de 1924 estuviese directamente dirigido contra las premisas estéticas del llamado “método formal”.<sup>28</sup>

Y no sólo contra las estéticas. Estrechamente vinculadas a ellas estaban las otras grandes premisas de los formalistas: las epistemo-

<sup>27</sup> Se cita aquí por la fecha de su primera edición íntegra, aun cuando, según el editor ruso, el trabajo estaba ya completamente terminado en 1924, fecha en que Bajtin habría debido publicarlo en la revista *El contemporáneo ruso* (cfr. “Nota del editor ruso”, en Bajtin, 1975:9 y Sánchez-Mesa Martínez, 1999:349).

<sup>28</sup> La polémica con el formalismo aproxima el contenido de este ensayo al del famoso libro de Medvedev, *El método formal en los estudios literarios*, pero, a diferencia de lo que ocurre en este último y en los trabajos de Voloshinov, en el de Bajtin la polémica contra los formalistas no se lleva a cabo en nombre de una poética autodenominada *sociológica* (cfr. Medvedev, 1928 y Voloshinov, 1926 y 1930a).

lógicas. De hecho, tal como lo veía Bajtin, la filosofía del arte que caracterizaba al formalismo —la *estética material*— se derivaba directamente de su filosofía de la ciencia, que no era otra, como los propios formalistas reconocían, que la del positivismo —al que Bajtin se refería ya como “la moda del científicismo” (Bajtin, 1975b:14). Persuadida de que la ciencia era siempre y sólo lo que el positivismo había dicho que era, esto es, “ciencia empírica positiva”, la escuela formalista creyó que el único modo de conquistar un punto de vista científico para la literatura era orientar sus investigaciones hacia lo empírico-positivo de la misma y, por consiguiente, hacia su aspecto más material —el lenguaje y los recursos técnicos de la composición:

La ciencia del arte, con su tendencia a elaborar un punto de vista científico acerca del arte con independencia de la estética filosófica general, considera la materia como la base más sólida para la argumentación científica. ¿Por qué? Porque la orientación hacia la materia crea un atractivo acercamiento a la ciencia empírica positiva. [...]. De esta manera nace, en el campo de las ciencias de las artes, la tendencia a *entender la forma artística como forma de una materia dada, nada más que como una combinación que tiene lugar en los límites de la materia, en su especificidad y regularidad impuestas por las ciencias naturales y la lingüística*; eso daría a las consideraciones de los teóricos del arte la posibilidad de tener un carácter científicamente positivo (Bajtin, 1975b:18).

Con la ciencia de la literatura pasaba, pues, lo mismo que con la lingüística científica de Saussure: que, con tal de ajustarse a las condiciones de la ciencia positiva, había renunciado a conocer su objeto tal y como éste era realmente, limitándose más bien a estudiar sólo una parte, la más empírica, del mismo. Sólo que, a diferencia de Saussure, que nunca ignoró que la realidad del lenguaje era algo mucho más amplio y complejo que la *langue*, los formalistas convirtieron su autolimitación científica en toda una filosofía del arte, llegando a sostener con absoluta convicción que lo verdaderamente sustantivo del arte, la esencia misma de lo literario, era la *materia*,

el *lenguaje*.<sup>29</sup> Para Bajtin, la alternativa a esta confusión científicista —que había reducido la ciencia de la literatura a *lingüística*— no pasaba por prescindir del rigor científico y arrojarse de nuevo a los brazos del impresionismo, sino por corregir la errónea postura epistemológica de los formalistas y ponerse a la labor de edificar una verdadera “ciencia” de la literatura capaz de dar cuenta de “toda la *complejidad, plenitud y especificidad del objeto*”, aun cuando no pudiese gozar del privilegio de ser considerada una ciencia en sentido estricto (positivo).

La ventaja estaba en que, para llevar a cabo esta empresa, ni siquiera había que partir de cero. Por el contrario, existía ya toda una larga tradición de un conocimiento de este tipo: la que se había dado dentro de la filosofía y, más en concreto, de ese ámbito específico de la misma que desde el siglo XVIII recibía el nombre de estética (Bajtin, 1975b:15). Formando parte de esta estética general o “estética filosófica sistemática”, se encontraba, en efecto, una disciplina concreta, específicamente encargada de reflexionar sobre el fenómeno literario: la estética literaria. Para hacer avanzar la ciencia de la literatura y desarrollar lo que Bajtin llamaba una “*estética de la creación literaria*” (Bajtin, 1975b:16), lo único que se necesitaba era, entonces, situarse en el interior de esta tradición filosófica. De hecho, era el menosprecio que los formalistas sentían por ella y por su carácter supuestamente “acientífico” el que, a juicio de Bajtin, les impedía comprender que el verdadero rasgo diferencial de lo estético no residía, como ellos creían, en el material usado por cada una de las artes (en lo que Aristóteles llamaba el “medio” de la mimesis), sino en aquello que todas las artes compartían: su peculiar modo de relacionarse con la realidad, muy distinto del que era propio de la ciencia y de la ética. Fue, pues, recuperando el espíritu de esa olvidada tradición dieciochesca, como el propio Bajtin pudo afirmar en su ensayo que la especificidad de lo

<sup>29</sup> “La teoría del arte llega por ese camino a la elaboración de una *premisade carácter estético general* [...]: *la actividad estética está orientada hacia la materia y sólo da forma a ésta*; la forma con significación estética es la forma de la materia entendida según las ciencias naturales o la lingüística” (Bajtin, 1975b:18).

estético radicaba en “*su autonomía y especificidad frente a lo ético y lo cognitivo*” (Bajtín, 1975b:35, n. 6).

Ahora bien, que lo estético fuese específico y diferente respecto de lo ético y lo cognitivo no significaba que estas tres esferas de la actividad humana no tuviesen nada en común. Desde la perspectiva filosófica que el teórico se esforzaba en rescatar, la diferencia sólo era perceptible sobre el fondo de una *identidad* compartida por las tres actividades: la que les venía dada por su común pertenencia al ámbito general y único de la *cultura* (Bajtín, 1975b:16). Y en la cultura, explicaba, no existía nada, ningún producto, menos aún el literario, que fuese pura materia y que no estuviese orientado hacia la significación, el sentido, el valor, etc.<sup>30</sup> Frente a lo que sostenía la estética material de los formalistas, lo que singularizaba al arte respecto de la ciencia y la ética no era, entonces, su supuesta indiferencia hacia los contenidos (sociales, religiosos, científicos, políticos, etc.) y su exclusiva orientación hacia los aspectos técnicos de cada arte (el color en pintura, la palabra en poesía, etc.). También el arte, al igual que la ciencia y que la ética, estaba orientado hacia la realidad y los contenidos, pero se caracterizaba por una diferente *actitud* hacia ellos, que no era ni la propiamente teórica (la del “interés técnico”, que diría luego Habermas), ni la propiamente ética (la del habermasiano “interés práctico”), sino la *específicamente estética*, es decir, la que consistía en la *desinteresada observación* de toda la realidad y contenidos preexistentes —incluida aquí la “realidad” del mundo previamente conocido por la ciencia y valorado por la ética:

La forma significativa, desde el punto de vista estético, es expresión de una actitud esencial ante el mundo del conocimiento y del hecho [*sic*],<sup>31</sup> pero no tiene carácter cognitivo, ni tampoco

<sup>30</sup> “Verdaderamente, ningún acto creativo cultural tiene nada que ver con la materia, indiferente por completo al valor, totalmente accidental y caótica [...], sino que tiene que ver siempre con algo ya valorado y más o menos organizado, ante lo que tiene que adoptar ahora, de manera responsable, una posición valorativa [...] Lo mismo ha de decirse sobre el acto artístico: tampoco éste vive y se mueve en el vacío, sino en una tensa atmósfera valorativa de interdeterminación responsable” (Bajtín, 1975b:31).

<sup>31</sup> El pasaje se entiende mejor si, en lugar de “hecho”, se lee “acción”.

ético: el artista no interviene en el acontecimiento como participante directo (entonces sería partícipe del conocimiento y de la acción ética), sino que ocupa una posición fundamental, de observador desinteresado, fuera del acontecimiento, pero *entendiendo el sentido valorativo de lo que se realiza* (Bajtín, 1975b:38).

Por lo mismo, y pese a lo que era habitual sostener por entonces, el arte tenía que ver, y mucho, con el *contenido*. Éste, lejos de ser un elemento ajeno al arte del que se pudiera, por tanto, prescindir a la hora de analizarlo o comprenderlo, era tan “indispensable” para el arte como su elemento técnico o material, y hasta más esencial que él desde el punto de vista estético. En efecto, mientras que el lenguaje era sólo el “medio”, el material de que se servía el artista para realizar el objeto estético, y que, aun siendo indispensable para la realización de lo estético, *no formaba parte de manera directa del objeto estético*,<sup>32</sup> el contenido, en cambio, era un elemento “constitutivo” de ese objeto, aquello sin lo cual el objeto no podía llegar a ser propiamente estético o *forma* en sentido kantiano:

El contenido es el elemento constitutivo indispensable del objeto estético, siéndole correlativa la forma artística, que no tiene en general ningún sentido fuera de esa correlación.

La forma no puede tener significación estética, no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética (Bajtín, 1975b: 37).

En este entendimiento de la forma, como correlacionada con el contenido, consistía, además, según el teórico, la verdadera *estética formal*, cuyos orígenes localizaba en Kant y Herbart, y que él contraponía a la “estética material” de los mal llamados formalis-

<sup>32</sup> “Llamamos elemento técnico del arte a todo lo que es totalmente indispensable para la creación de la obra de arte, en su determinación física o lingüística —a él pertenece también la estructura de la obra de arte acabada, tomada como objeto—, pero que no forma parte de manera directa del objeto estético [...] los aspectos técnicos son factores de la impresión artística, pero no componentes del contenido de esa impresión con significación estética, es decir, el objeto estético” (Bajtín, 1975b:52).

tas.<sup>33</sup> Desde esta perspectiva verdaderamente “formal”, lo específicamente estético estaba, por supuesto, en la forma, pero ésta, correctamente entendida, no era, como quería la joven poética rusa, forma de la materia, mera técnica o procedimiento sin ninguna relación con valores de contenido, sino forma significativa, hecha de materia y a la vez provista de contenido o sentido, y que, por eso, siempre decía algo acerca del mundo, *se refería* a él:

La forma con significación estética se refiere verdaderamente a algo, está orientada valorativamente hacia algo, que se encuentra *fuera de la materia* a la cual está ligada (y además de una manera indisoluble). Es necesario, por lo dicho, *tomar también en consideración el contenido, cosa que nos permitirá interpretar la forma de un modo más profundo que el hedonista simplista* (Bajtin, 1975b:21) (cfr. Voloshinov, 1926:126).

A la forma así concebida, como referida a algo exterior a ella misma y, por lo tanto, llena de significado, le dio Bajtin también el nombre de *arquitectura* de la obra, término éste que en su reflexión es sinónimo al de “estructura”, siempre que ésta se entienda como *estructura significativa*, sin confundirla con la puramente material, física o lingüística de la obra que interesaba sobre todo a la escuela formalista (Bajtin, 1975b:23), y, menos aún, con la clase de estructura en sentido matemático —como conjunto de relaciones abstractas definidas de manera formal—, que más tarde interesaría al estructuralismo. De hecho, lo que diferenciaría a la estructura de Bajtin de esta otra propiamente “estructuralista” sería, precisamente, su arraigo en la significación clásica del término, entendido como ordenamiento y disposición de partes de un edificio.<sup>34</sup> De ahí que, al contrario que en el estructuralismo, el én-

<sup>33</sup> Para ampliar esta idea, pueden verse también las páginas que Medvedev dedica a confrontar el “formalismo ruso” y el que llama “formalismo euro-occidental”, sobre todo en lo que respecta a sus diferentes tesis sobre el papel que el contenido desempeñaría en el arte (Medvedev, 1928:89-106).

<sup>34</sup> Para la diferencia entre el tradicional sentido arquitectónico de la palabra “estructura” y el nuevo sentido matemático que le imprimió el estructuralismo lingüístico, puede verse Merquior (1986:23-28).

fasis bajtiniano en la estructura de la obra no desembocase en muerte del autor: allí donde existía un edificio, una construcción, parecía lícito suponer que previamente habían existido un proyecto, unos planos, y hasta una figura de constructor-arquitecto.

Al elegir la metáfora arquitectónica, Bajtin estaba marcando de nuevo distancias respecto del formalismo: en esta ocasión, en concreto, respecto del pobre papel que éste le había asignado al autor dentro de su concepción de la historia literaria como historia de los procedimientos. Para un Bajtin muy apegado a la concepción kantiana del genio, la obra literaria seguía siendo responsabilidad de un *autor-creador*, al que estaba muy lejos de marginar del análisis y al que más bien consideraba “*un elemento constitutivo de la forma artística*” (Bajtin, 1975b:62). Desde una perspectiva en este aspecto mucho más próxima a la de la estilística que a la del formalismo ruso, y muy ajena a las lecturas en clave posmoderna que a veces se hacen de su pensamiento, el teórico hablaba de la literatura como *creación*, y hasta reconocía que la forma estética era *expresión*, si no de la estricta individualidad del autor tal como la imaginaba la estilística, sí al menos de su “actitud axiológica activa [...] frente al contenido” (Bajtin, 1975b:63).<sup>35</sup>

Con estas premisas estéticas, cualquier acercamiento a una obra literaria concreta tenía que tener necesariamente mucho de hermenéutico. Por más que la propuesta metodológica contenida en el ensayo de 1924 recibiese el nombre de *análisis estético*, y por más que su objeto fuese, naturalmente, la forma, resultaba que ésta, tal como la entendía Bajtin, no era pura materia ajena al contenido, sino materia significativa y, por lo mismo, la única y verdadera porta-

<sup>35</sup> Voloshinov explicó muy bien la diferencia entre este concepto bajtiniano de “expresión” y el que manejaba la estilística idealista. Sin negar que el ritmo y otros elementos formales *expresasen* “una cierta actitud activa hacia lo representado: la forma lo canta, lo llora o lo ridiculiza”, el teórico añadía, sin embargo, que lo así expresado no remitía a la *psicología* del autor, sino sólo a la *significación* de la obra: “No importa aquí el aspecto psicológico del asunto, no nos importa cuáles son las fuerzas psicológicas partícipes de la creación y de la percepción creativa de la forma: lo que nos importa es la significación de estas vivencias, su carácter activo, su orientación hacia el contenido” (Voloshinov, 1926:126).



dora de los valores de contenido de la obra, de donde que la gran tarea que el teórico encomendó al citado análisis estético, la de “entender el objeto en su especificidad puramente artística”,<sup>36</sup> fue *de facto* equivalente a la de comprender su sentido y, por tanto, a la de *interpretarla*. Se trataba, eso sí, de una praxis interpretativa diferente de la aplicable a los textos no literarios, en el sentido de que no podía consistir meramente en “comprender”, sino que exigía previamente “analizar”. De ahí que parezca aconsejable referirse a ella con la fórmula, nunca usada por Bajtin, de *hermenéutica estructural* (o *formal*). Hermenéutica, por cuanto que su objetivo era, a la postre, la comprensión o interpretación del sentido de la obra; y formal o estructural, porque a ese sentido no se accedía por la vía corta del análisis del contenido de los enunciados y de sus posibles relaciones dialógicas, sino por la vía larga del análisis de las formas o estructuras artísticas (y de sus relaciones dialógicas con formas y sentidos anteriores).

Donde este método de *análisis-interpretación de las formas literarias* se puso en práctica por primera vez fue en el libro sobre Dostoievski. El propio autor describió su objetivo en este libro en términos de “penetrar en la arquitectura artística de las obras de Dostoievski” (Bajtin, 1963:20) y de dar con el que era el “principal rasgo estructural de las obras de este autor” (Bajtin, 1963:16). Objetivo éste que él mismo tuvo la completa seguridad de haber alcanzado cuando llegó a la conclusión de que la peculiaridad formal de las novelas de Dostoievski consistía en su *estructura polifónica* o *dialógica*,<sup>37</sup> en la que además, como se sabe, hizo residir también la genialidad del escritor, su gran aportación a la historia de la literatura:

<sup>36</sup> “Entender el objeto estético en su especificidad puramente artística, así como también su estructura, a la que vamos a llamar a partir de ahora *arquitectura del objeto estético*, constituye la primera tarea del análisis estético” (Bajtin, 1975b:23).

<sup>37</sup> Término éste que, al igual que ocurría en la teoría del discurso, tampoco aquí, en la teoría literaria, debía identificarse sin más con la técnica del diálogo, sino entenderse más bien como contraposición ideológica entre puntos de vista y opiniones, se diese o no en forma dialogada (cfr. Bajtin, 1963:66).

Todos los elementos de la estructura novelesca en Dostoievski son profundamente singulares; todos ellos se determinan por una nueva tarea artística que sólo Dostoievski supo plantear y solucionar en toda su amplitud y profundidad: la tarea de formar un mundo polifónico y de destruir las formas establecidas de la novela europea, en su mayoría monológica (homófona) (Bajtin, 1963:18).

Ahora bien, dado el presupuesto de que la estructura de una obra literaria no era nunca pura materia, sino materia traspasada de significado, forma en sentido estético, el hecho de haber penetrado en la arquitectura artística de las novelas de Dostoievski tenía que significar, forzosamente, que el autor había logrado también acceder a su más profundo sentido, a saber: el *dialogismo* o *polifonía*, entendidos ahora como *visión del mundo* y no como principios de estructuración formal. De acuerdo con esto, si las novelas de Dostoievski estaban estructuradas a la manera de un diálogo inconcluso y según las leyes del contrapunto musical, se debía a que así era precisamente como este autor veía el mundo: “Para Dostoievski —escribió Bajtin en este sentido—, todo en la vida es *diálogo*, es decir, una *contraposición dialógica*” (Bajtin, 1963:68). Se ve, entonces, que, al igual que el objeto estético mismo, también el análisis estético —el método bajtiniano de investigación literaria— se orientaba al contenido (al *qué* y no al *cómo*), aun cuando, precisamente por tratarse de un análisis estético, para llegar al *qué* tuviese que pasar por el *cómo*, lo que le llevaba lógicamente a apartarse de los que, por entonces, eran los métodos “contenidistas” habituales de la interpretación literaria:

La mayor parte de los trabajos crítico e histórico-literarios acerca del escritor aún subestiman el carácter particular de su forma literaria y buscan este carácter específico en el contenido: en los temas, ideas, imágenes separadas sacadas de las novelas y valoradas tan sólo desde el punto de vista de su contenido vital. Pero el mismo contenido inevitablemente se empobrece con este procedimiento, se pierde en él lo más esencial, lo *nuevo* que supo ver Dostoievski. [...] La forma literaria correctamente comprendida no abarca un contenido ya preparado y encontrado, sino que



permite por primera vez encontrar y ver este contenido (Bajtín, 1963:69).

La escuela formalista tenía razón cuando acusaba a estas corrientes de crítica contenidista, casi siempre de orientación social o sociológica, de descuidar lo específicamente estético de la obra literaria. Sólo que esto no la libraba a ella de poder recibir idéntico reproche. Al centrarse en lo puramente material de la obra literaria, en su dimensión puramente lingüístico-compositiva, tampoco el método formal atendía a la especificidad estética de lo literario, que había confundido con la *técnica* de la creación literaria. Por lo mismo, era precisamente en este terreno, el de las técnicas lingüísticas y compositivas de la creación literaria, donde las aportaciones formalistas podían seguir siendo útiles, incluso aunque ya no se compartiese su filosofía material del arte. Tal como había explicado Bajtín en el ensayo de 1924 —al que volvemos un momento—, dichas contribuciones eran especialmente provechosas en las primeras fases de la investigación estética. La razón era obvia. Aunque la gran tarea del análisis estético era comprender el sentido de la obra literaria en estrecha correlación con su forma, lo cierto era que la forma *estaba hecha con materia*,<sup>38</sup> de manera que esa tarea sólo podía llevarse a cabo con éxito si previamente a ella se realizaba un *análisis lingüístico-material* de la estructura de la obra, concebida aquí como objeto externo. De ahí que, en la primera fase del análisis estético, la obra literaria tuviese que ser estudiada “como fenómeno del lenguaje [...], sin atender al objeto estético realizado por ella” (Bajtín, 1975b:23).

Todo esto suponía que, al menos en este momento de la investigación, el estudioso de la literatura debía necesariamente “convertirse [...] en lingüista” (*idem*). Tal como sostenían las modernas escuelas literarias, la lingüística tenía, entonces, un lugar, y, además, un lugar muy importante y nada modesto dentro de la estética de la creación literaria,<sup>39</sup> si bien en opinión de Bajtín éste no era

<sup>38</sup> “La forma artística es la forma del contenido, pero *realizada por completo en base al material y sujeta a él*” (Bajtín, 1975b:60) (la cursiva es mía).

<sup>39</sup> “La importancia de las investigaciones materiales es extremadamente grande en la estética especial; tan grande como la importancia de la

exactamente el que gustaban de asignarle esas mismas corrientes, con su tendencia positivista a disolver la poética en lingüística.<sup>40</sup> Puesto que, para él, la literatura *no era lenguaje*, sino que sólo *se servía del lenguaje* como material de su arte, su tesis era que había que mantener las fronteras entre las dos disciplinas, para, una vez situados dentro de la poética, asignar a la lingüística el papel de una “disciplina auxiliar”, despojándola así de la “función orientadora” que estaba desempeñando en la moderna teoría literaria (Bajtín, 1974b:17).<sup>41</sup> No obstante, antes de poder prestar socorro a la ciencia literaria, era imprescindible que la lingüística renovase sus propios fundamentos. Como sabemos, el teórico estaba muy lejos de creer que esta ciencia, tal como él se la encontró, fuese capaz de agotar su propio objeto, el lenguaje: cuanto menos el literario. De ahí que, además de renunciar a su pretensión de sustituir a la poética, debiera plantearse muy seriamente sus limitaciones en tanto que lingüística misma, reducida como estaba al estudio de la *langue* y olvidada del fenómeno real del lenguaje o *discurso*:

La lingüística [denunciaba Bajtín aquí, en completa consonancia con la teoría del discurso que él y Voloshinov estaban elaborando] no ha logrado dominar por igual, desde el punto de vista metodológico, todas las ramas de que trata [...] No se ha estudiado en absoluto el dominio de los grandes conjuntos verbales —los largos enunciados de la vida cotidiana, el diálogo, el tratado, la novela, etc. [...]. La lingüística no ha avanzado hasta aho-

---

obra material y de la creación de la misma para el artista y para la contemplación estética. Podemos estar totalmente de acuerdo con la afirmación de que: ‘en el arte la técnica lo significa todo’, entendiéndolo por ello que el objeto estético sólo se realiza a través de la creación de la obra material [...]; antes de esa creación, e independientemente de ella, el objeto estético no existe” (Bajtín, 1975b:59).

<sup>40</sup> “Al disolver la lógica y la estética, o cuando menos la poética, en la lingüística —escribió en este sentido—, destruimos tanto la especificidad de lo lógico y de lo estético, como la de lo lingüístico” (Bajtín, 1975b:48).

<sup>41</sup> Esta misma tesis sobre la necesidad de mantener la separación entre las dos ciencias y sus respectivas metodologías era el motivo central del ensayo al que Voloshinov dio precisamente el título de “Las fronteras entre poética y lingüística” (cfr. Voloshinov, 1930a).

ra, desde el punto de vista científico, más allá de la frase [...]. Sin embargo, el análisis puramente lingüístico puede llevarse todavía más allá, sea cual sea la dificultad, y a pesar, incluso, de la tentación a introducir en él puntos de vista ajenos a la lingüística.

Sólo cuando la lingüística [terminaba diciendo el teórico] domine el objeto por completo y con toda pureza metodológica, podrá también trabajar productivamente para la estética de la creación literaria (Bajtín, 1975b:49-50).

De acuerdo con esto, el estado en que se encontraba el estudio de las técnicas literarias distaba mucho de ser óptimo, y el objeto de las investigaciones formalistas, el mal llamado “lenguaje literario”, seguía siendo, después de todo, un territorio casi virgen o, por lo menos, susceptible de ser explorado en mayor profundidad —al igual que le ocurría al lenguaje en general. La estilística lo había intentado también, pero sus estudios sobre el estilo estaban demasiado lastrados por la filosofía del lenguaje que había en su base, con su visión estetizante de la lengua, su concepción del estilo literario como uso individual de la lengua, etc., y tenían, además, el gran defecto de orientarse a los géneros poéticos, sin integrar en su marco “a la palabra de la prosa artística” (Bajtín, 1975a:84). De manera que, para hacer verdaderos avances en este terreno todavía inexplorado, era necesario que la propia lingüística se transformase, dejando de ser ciencia de la lengua, para pasar a ser ciencia del discurso o translingüística. Y, como el propio Bajtín fue, junto con Voloshinov, uno de los responsables de este giro pragmático de la lingüística, se entiende que todas sus investigaciones sobre la “lengua” literaria recibieran el impulso procedente de ese nuevo enfoque en el estudio del lenguaje que fue la teoría del discurso. Sus trabajos más importantes en este sentido serían “La palabra en Dostoievski” (Bajtín, 1963:253-375) y “La palabra en la novela” (Bajtín, 1975a).

Tal como explicó Bajtín en el primero de estos dos ensayos, la propia elección del título, con el término “palabra”, en lugar del habitual “lengua”, indicaba ya de entrada que el estudio del lenguaje literario no se enfocaba aquí desde la perspectiva habitual, formalista o estilística, sino desde la nueva perspectiva translingüís-

tica o, si se quiere, pragmática.<sup>42</sup> Por lo mismo, como es lógico, los resultados fueron diferentes a los obtenidos hasta entonces en la investigación sobre la lengua o el estilo literarios. En primer lugar, Bajtín detectó y describió una serie de “fenómenos artísticos discursivos”, propios de la prosa literaria, que habían pasado hasta entonces inadvertidos a los estudiosos del lenguaje literario, por lo general mucho más interesados en la lengua del poema: tropos y recursos rítmico-fonéticos.<sup>43</sup> Elaboró así lo que él mismo llamó una “estilística de la novela”, aplicada al estudio de fenómenos tales como la orientación dialógica de la palabra novelesca, el uso del diálogo en la prosa artística, la técnica del discurso directo de los personajes, el plurilingüismo en la novela, etc. Pero además de esto y en segundo lugar, el teórico se acercó de manera novedosa a otra clase de recursos discursivos que, aunque detectados ya por la escuela formalista, en concreto por estudiosos del relato como Eijembaum, no habían recibido una explicación totalmente satisfactoria, como ocurría con los de la estilización, la parodia o el relato oral (*skaz*).

Todas estas tesis sobre el lenguaje en la novela, aun siendo de carácter general y sistemático —teóricas en sentido estricto—, estaban en última instancia destinadas a servir de eficaz instrumento al análisis estético de las obras literarias, como lo prueba el que el propio Bajtín echara mano de ellas en su estudio concreto de la poética de Dostoievski, llegando así a importantes conclusiones sobre el uso que el escritor ruso había hecho de estos fenómenos discursivos.

<sup>42</sup> El uso del término “palabra” —explicaba el autor— quería sugerir que la lengua de Dostoievski se estudiaba “en su plenitud, completa y viva”, como discurso, en lugar de como mera abstracción u “objeto específico de la lingüística”. Y añadía: “Nuestros análisis subsiguientes no son de carácter lingüístico en el sentido exacto, sino que más bien están relacionados con la translingüística” (Bajtín, 1963:253).

<sup>43</sup> “Estaba muy difundido un característico punto de vista, que veía la palabra novelesca como si fuera un medio extraartístico, carente de toda elaboración estilística original. Al no encontrar en la palabra novelesca la esperada forma puramente poética (en sentido estrecho) se le negaba toda significación artística, considerándosela solamente un medio de comunicación neutral desde el punto de vista artístico, al igual que en el lenguaje corriente o en el científico” (Bajtín, 1975a:79).

sivos propios de la prosa artística.<sup>44</sup> Sin embargo, no habría que perder de vista que, de acuerdo con lo que él mismo pensaba, no era en estas contribuciones donde residía lo esencial de su investigación propiamente estética de las novelas de Dostoievski. El capítulo “La palabra en Dostoievski” era desde luego un capítulo importante, más aún, imprescindible, para entender la poética del escritor, pero el secreto último de ésta, el que residía en la arquitectura polifónica de sus obras, no lo descubrió Bajtin con la metodología propia de la teoría del discurso, sino con esa otra propiamente estética que había desplegado en los capítulos anteriores, donde, en lugar de ejercer de lingüista o teórico del discurso, lo hizo de teórico de la creación literaria y hermeneuta de las formas.

Ni siquiera convertida en translingüística o pragmática, podía, pues, la lingüística aspirar a ser algo más que una disciplina auxiliar de la poética. Por su parte, ésta, la estética de la creación literaria, seguía teniendo a su cargo las tareas más importantes del análisis estético: la de profundizar en la significación artístico-ideológica de las obras, la de establecer la posible correlación entre significaciones y estructuras, y la de formular hipótesis sobre cuál podía ser, a la vista de esa correlación, la posición activa y valorativa del autor frente a la vida. Todo ello, además, sin olvidar que esta hermenéutica formal diseñada específicamente para los textos literarios no dejaba de ser al mismo tiempo una hermenéutica dialógica, capaz de establecer con bastante precisión el lugar que cada obra literaria ocupaba en el gran diálogo y en el Gran Tiempo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, Mijail M. (1963), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.  
 ——— (1975), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus.

<sup>44</sup> “Las obras de Dostoievski antes que nada nos impresionan por una gran variedad y mutiplicidad de discursos, y estos tipos y variedades aparecen en su expresión más extrema” (Bajtin, 1963:284).

- (1975a), “La palabra en la novela”, en M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigaciones*, Madrid, Taurus, pp. 77-236.  
 ——— (1975b), “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigaciones*, Madrid, Taurus, pp. 13-75.  
 ——— (1979), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.  
 ——— (1979a), “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico”, en M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 294-323.  
 ——— (1979b), “El problema de los géneros discursivos”, en M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 248-293.  
 ——— (1979c), “Hacia una metodología de las ciencias humanas”, en M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 381-396.  
 ——— (1979d), “De los apuntes de 1970-1971”, en M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 354-380.  
 ——— (1979e), “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*”, en M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 346-353.  
 ——— (1986 y 1992), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, Barcelona, Anthropos.  
 BUBNOVA, Tatiana (1996), “Bajtin en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)”, en I. Zavala (coord.), *Bajtin y sus apócrifos*, Barcelona, Anthropos, pp. 13-72.  
 ——— (1997), “Prefacio de la traductora”, en M.M. Bajtin (1986 y 1992), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, pp. XIII-XX.  
 DILTHEY, Wilhelm (1900/2000), “El surgimiento de la hermenéutica”, en *Dos escritos sobre hermenéutica*, Madrid, Istmo, pp. 21-81.  
 GADAMER, Hans-Georg (1975), *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme.

- MEDVEDEV, Pavel N. (1928/1994), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza.
- MERQUIOR, J.G. (1986), *De Praga a París. Crítica del pensamiento estructuralista y posestructuralista*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PONZIO, Augusto (1998), *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- RICOEUR, Paul (1976), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (1999), *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtin*, Granada, Comares.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916/1980), *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal.
- TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique (suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine)*, París, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1997), "Por qué Jakobson y Bajtin no se encontraron nunca", en *Revista de Occidente*, núm. 190, marzo, pp. 120-155.
- VOLOSHINOV, Valentín N. (1926), "La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica", en M. Bajtin, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, pp. 106-137.
- \_\_\_\_\_ (1929/1976), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (1930), "La structure de l'énoncé", en T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique (suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine)*, París, Seuil, pp. 287-316.
- \_\_\_\_\_ (1930a), "Les frontières entre poétique et linguistique", en T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique (suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine)*, París, Seuil, pp. 243-285.
- WAHÓN, Sultana (1995), *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Octaedro.
- ZAVALA, Iris (coord.) (1996), *Bajtin y sus apócrifos*, Barcelona, Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1996a), "Bajtin y sus apócrifos o en el nombre-del-padre", en I. Zavala (coord.), *Bajtin y sus apócrifos*, Barcelona, Anthropos, pp. 131-148.

## DISCURSO, TEXTO Y LITERATURA EN LA HERMENÉUTICA DE PAUL RICOEUR

Angélica Tornero\*

En la filosofía de Paul Ricoeur pueden distinguirse dos grandes momentos relacionados con el estudio del lenguaje. En primer lugar, el análisis del símbolo y, en segundo, el paso del estudio de los símbolos a la teoría del discurso como texto. El cambio de perspectiva en este segundo momento es fundamental en su propuesta: le posibilita formular la tarea de la hermenéutica como comprensión del sentido.

El énfasis, en esta segunda etapa, en el desarrollo de una teoría del discurso como texto, condujo a Ricoeur a la literatura a través de la exploración de la metáfora y de las narraciones. En este trabajo se exponen, desde luego de manera general, los aspectos principales, a mi parecer, que constituyen esta teoría del texto. En un segundo momento se reflexiona sobre los cuestionamientos que plantea esta perspectiva para los estudios literarios y se bosqueja una posible línea de trabajo en este sentido.

### EL ORIGEN DE LA NOCIÓN DE DISCURSO EN LA TEORÍA DE RICOEUR

En la década de 1950, Paul Ricoeur se propuso la ambiciosa tarea de desarrollar una filosofía de la voluntad en tres partes, de las cua-

\* Doctora en Literatura Iberoamericana por la Universidad Nacional Autónoma de México; profesora-investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos; profesora en el Posgrado de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

les sólo consiguió terminar dos, *Lo voluntario y lo involuntario* y *Finitud y culpabilidad*. En estas obras, considera que el lenguaje humano está constituido por una estructura de sentido que denomina símbolo y que la tarea de la interpretación es la de descifrar y amplificar el sentido del símbolo.

En esa primera gran obra, el autor realiza aportaciones relevantes a la investigación fenomenológica; pone en práctica diversos análisis noético-noemáticos y eidéticos. Tres son básicamente los enfoques contenidos en estos libros: eidética, empírica y poética. En el primero se describen fenomenológicamente las estructuras de la subjetividad y la intencionalidad que intervienen en el encuentro entre lo voluntario y lo involuntario; en el segundo se accede a la realidad del mal, y en el tercer enfoque se apela a una simbólica a la que se encomienda esclarecer las condiciones de posibilidad de nuestra comprensión del mal (Moreno, 2000:172).

El punto de partida de esta reflexión fue, desde luego, la fenomenología de Husserl. No obstante, como otros fenomenólogos, pronto se separó de la tendencia “idealista” que atravesaba la propuesta del filósofo alemán.<sup>1</sup> Esto no quiere decir que Ricoeur haya abandonado la fenomenología, al contrario, se dio a la tarea de profundizarla, enriquecerla (Moreno, 2000:168) y complementarla mediante una perspectiva ontológica y hermenéutica.

Al no satisfacer la fenomenología de la voluntad, la búsqueda de Ricoeur acudió a la elaboración de la ontología de la voluntad finita, implícita en la dialéctica del actuar y el padecer. Pero la búsqueda no terminó ahí. El filósofo tuvo una inquietud adicional: intentar franquear la distancia que separaba la reflexión de la voluntad neutra en cuanto al mal y la voluntad históricamente mala. Esto lo llevó a tomar una importante decisión de orden metodológico, que afectaba el estatuto epistemológico de la meditación sobre la vo-

<sup>1</sup> Ricoeur, como la mayoría de los filósofos de la época, no sólo estudió a Husserl, sino que se adhirió a la fenomenología. También, como muchos otros, se cuidó desde un inicio de mantener un estilo singular, alejándose de las tendencias ontológico-esencial y propiamente existencial de la fenomenología. El filósofo francés contribuyó poderosamente a separar el pensamiento husserliano de lo que desde temprana fecha se consideró su tendencia idealista (Moreno, 2000:168).

luntad mala. La decisión tenía que ver con introducir en la reflexión un largo desvío por los símbolos y mitos. Se constituye, así, el primer momento hermenéutico importante de la propuesta de Ricoeur, que marcará el rumbo de su pensamiento.

En esta etapa, la hermenéutica de Ricoeur estaba concebida como un desciframiento de símbolos, entendido como expresiones de doble sentido: el sentido literal, usual, corriente, que guía el develamiento del segundo sentido, al que efectivamente apunta el símbolo a través del primero (Ricoeur, 1995a:33).

El cuestionamiento al supuesto de Husserl y de Descartes en relación con la transparencia del *cogito*, que se encuentra en estas obras, será retomado en los desarrollos ulteriores. “El sujeto no se conoce a sí mismo directamente [dice Ricoeur], sino sólo a través de los signos depositados en su memoria y su imaginario por las grandes culturas” (Ricoeur, 1995a:32). Ya aquí se discutía la comprensión del sí; al aceptar la mediación de los símbolos se incorporaba en la reflexión una franja de historia de la cultura (Ricoeur, 1995a:34). Parte de estas meditaciones iniciales sobre el símbolo se intersectarán tiempo después<sup>2</sup> con una teoría del discurso como texto específicamente metafórico y narrativo.

Este giro paulatino hacia la teoría del discurso como texto tiene su origen en los cuestionamientos que Ricoeur introduce en sus meditaciones, a raíz de las discusiones suscitadas en la década de 1960 en contra de las filosofías del sujeto. Desde diferentes palestras, filósofos, teóricos literarios, antropólogos, se oponían al humanismo pretendido de las filosofías reflexivas, con una innovación que hunde sus raíces en la “revolución saussureana”. El filósofo francés se dio de inmediato a la tarea de revisar su concepción del sujeto pensante, actuante y sintiente, con la finalidad de incorporar a la reflexión una fase del análisis estructural (Ricoeur, 1995a:

<sup>2</sup> En *Teoría de la interpretación*, Ricoeur retoma parte de las investigaciones realizadas en esta obra y las vincula con las investigaciones sobre la metáfora. En el ensayo titulado “La metáfora y el símbolo”, recurre al tema de la capacidad del mensaje para transmitir más de un sentido. Se preocupa por indagar cómo dos sentidos pueden ser posibles para una misma expresión, y amplía la teoría de la tensión metafórica al introducir el símbolo.



36). Fue precisamente este interés por la discusión suscitada en torno a las propuestas saussureana y estructuralista, en general, lo que lo condujo a la reflexión sobre el discurso. Con sus investigaciones sobre la voluntad mala había logrado situarse en la vía del rechazo a la idea de la conciencia de sí inmediata y directa, y propuso la necesidad del desvío por los signos desplegados por las obras de la cultura; es decir, había marcado ya un camino que no se oponía a las nociones en boga, sino que, antes, podía, como sucedió, volverse mayormente productivo.

El encuentro de Ricoeur con el estructuralismo fue fructífero. No sólo cuestionó su propia aproximación, sino que le abrió un ámbito de reflexión que lo llevó por un camino inédito en la teoría de la interpretación. En sus meditaciones iniciales, lejos de yuxtaponer el estructuralismo a la hermenéutica, reflexionó sobre la relación que existe entre ambas perspectivas, la primera en cuanto a la objetividad, la segunda en cuanto lo existencial.

En el artículo titulado “Estructura y hermenéutica” intenta deslindar el lugar de la hermenéutica y el de la antropología estructural. Aquí están ya contenidas importantes ideas incluidas en su trabajo posterior:

If hermeneutics is a phase of the appropriation of meaning, a stage between abstract and concrete reflection, if hermeneutics is thought recovering meaning suspended within a system of symbols, it can encounter the work of structural anthropology only as its support and not as its contrast (Ricoeur, 1988a:30).

Para Ricoeur, el estructuralismo servirá como soporte a la hermenéutica; no será visto como filosofía sustituta<sup>3</sup> sino como complemento. Pero su acercamiento a esta propuesta fue siempre cauteloso. No se dejó sorprender por las revolucionarias ideas saussureanas, sino que las sometió a serias críticas. Su principal argumento en contra de la lingüística estructural se relaciona con la idea de que los signos son unidades diferenciales que operan dentro de un sistema cuyas relaciones son todas inmanentes, lo que

<sup>3</sup> Ricoeur considera que el estructuralismo no puede constituirse en pensamiento filosófico. Lo considera como una propuesta metodológica.

implica dejar a un lado al sujeto hablante y, sobre todo, la relación con el mundo extralingüístico. Para el filósofo francés, esta corriente de pensamiento había desplazado a la semántica, y con ello al sujeto y su relación práctica con el mundo.

En términos de Saussure, el lenguaje es un objeto de estudio empírico entendido en el sentido del rol y primacía de la observación y de la subordinación de operaciones inductivas a operaciones deductivas y al cálculo. Esta propuesta de Saussure —y de sus seguidores estructuralistas— parece, a la distancia, el pináculo de la carrera científicista en el ámbito de las humanidades, iniciada en el siglo XVII. Ya con Leibniz el mundo llega a ser un texto. La comprensión del mundo es la de la relación que liga el atributo con el sujeto. Entender bien el mundo es entender bien la relación. En esta noción, todo es relación y las relaciones pueden ser calculadas. Con Leibniz se podría decir que la semántica desaparece; quedan solamente los signos que entran en la ciencia como semiótica. Todo llega a ser signo algebraico y el valor de cada signo depende de sus relaciones con otros signos.<sup>4</sup>

La teoría desarrollada por Saussure va en este sentido y en contra de las posiciones que favorecen a la historia. Para el historicismo, entender es encontrar la génesis; para el estructuralismo, lo inteligible es la organización de un sistema dado. Esta perspectiva saussureana inicia con la diferencia introducida entre *langue* y *parole*. Para el ginebrino, “la lengua es el conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos” (Saussure, 1979:51); el habla “es un acto individual de voluntad e inteligencia” (Saussure, 1979:57). El punto álgido de la propuesta saussureana, que Benveniste re-

<sup>4</sup> “Con Descartes, Newton y Galileo se desarrolló la idea de que el verdadero conocimiento es conocimiento de algo que está más allá de los fenómenos, que tiene una estructura definida y caracterizable matemáticamente. [...] Decir que la realidad tiene una estructura que no está constituida por sustancias y, en particular, identificar la realidad con una estructura matemática de los fenómenos, nos permite formular la idea de que, si bien la realidad última, el origen de la estructura, está fuera del alcance de nuestras capacidades cognoscitivas, sí podemos tener conocimiento cierto de esta estructura. Es decir, conocimiento de la estructura matemática de los fenómenos” (Martínez, 1997:97).

considerará, consiste en especificar que la lingüística debe limitarse al ámbito de la lengua. Esta determinación implica que el estudio de las lenguas dinámicas y “vivas” estará restringido al análisis de estructuras fijas. ¿Dónde queda entonces la dinamicidad de las lenguas, dada por los hablantes?

Al establecer esta dicotomía, así como la dicotomía significado/significante, Saussure indica que lo que cuenta no son los términos considerados individualmente, sino las diferencias; es esto lo que constituye el sistema de signos del lenguaje. De este modo, se entiende que los signos son arbitrarios, que en la lengua no hay más que diferencias (Saussure, 1979:203), y que la referencia desaparece y con ella el mundo.

Un problema semejante encuentra Ricoeur con la dicotomía lingüística diacrónica y lingüística sincrónica que establece Saussure. El lingüista ginebrino subordina la lingüística diacrónica a la sincrónica; la segunda prevalece sobre la primera, ya que “para la masa hablante, ésta segunda es la verdadera y única realidad. Y también lo es para el lingüista” (Saussure, 1979:161). La lingüística sincrónica es “una relación entre elementos simultáneos, mientras que la diacrónica es sustitución de un elemento por otro en el tiempo, un suceso” (Saussure, 1979:162). Desde la perspectiva de Ricoeur, esta subordinación de una hacia otra plantea un problema para la comprensión hermenéutica.

Otro aspecto del desarrollo de Saussure criticado por Ricoeur es el relativo a la idea de que las leyes de la lingüística designan un nivel inconsciente; es un orden finito no consciente de sí mismo. Es un inconsciente kantiano más que freudiano. En este sentido, el estructuralismo como filosofía desarrolla un tipo de intelectualismo que es fundamentalmente antirreflexivo, antiidealista y antifenomenológico. De hecho, se podría decir que este inconsciente es homólogo a la naturaleza; quizá sea naturaleza (Ricoeur, 1988a:23). Esto implica que entre el observador y el sistema se establece una relación no histórica. La relación es objetiva e independiente del observador.

A partir de estas reflexiones, Ricoeur concluye que el estructuralismo es ciencia, pero no es filosofía. Para el filósofo, mediada por la forma estructural, la base semántica se haría accesible a la com-

prensión, la cual, aunque más indirecta, sería más cierta (Ricoeur, 1988:37).

Ahora bien, no desecha la hipótesis estructuralista del todo; resume así las diferencias entre el método estructuralista y la hermenéutica:

The structuralist explanation bears (1) on an unconscious system which (2) is constituted by differences and oppositions (by signifying variations) (3) independently of the observer. The interpretation of a transmitted sense consists in (1) the conscious recovery of (2) an overdetermined symbolic substratum by (3) an interpreter who places himself in the same semantic field as the one he is understanding and thus enters the “hermeneutic circle” (Ricoeur, 1988a:55).

El filósofo francés no excluyó el estructuralismo, antes se propuso recuperar lo que a su juicio el estructuralismo ha dejado fuera: la intención primera del lenguaje (decir algo sobre algo a alguien) (Ricoeur, 1988a:79-96). Para el emisor y el receptor, el lenguaje tiene un objetivo en una doble dirección: un ideal (decir algo) y una referencia real (decir algo sobre algo). El lenguaje no puede reducirse a un objeto o a su método y su teoría, lo cual, a la vista de algunos filósofos, es lo que ha sucedido con el paradigma de las ciencias en general y concretamente con la semiótica. Para el hablante, el lenguaje no es un objeto sino una mediación; es aquello a través de lo que, o mediante lo cual, nos expresamos y expresamos cosas. Hablar es un acto por el cual el que habla va más allá de un mundo de signos cerrado, como pretende el estructuralismo. Desde la perspectiva de Ricoeur, en el acto del habla el lenguaje desaparece como objeto. Al hacer esta observación se debe pasar a un plano distinto de la semiótica, que será el de la semántica.

Esta profunda inmersión en el estructuralismo condujo al filósofo a concluir que el símbolo no era suficiente para la comprensión plena de las significaciones y el sentido:

Por referencia a esta gran querella, que es también un largo camino codo a codo, he podido liberarme de mi propia concepción inicial de la hermenéutica como interpretación amplificante de

las expresiones simbólicas, y formular la idea de una comprensión de sí mediatizada por los signos, los símbolos y los textos. Los simbolismos tradicionales como los mitos, o privados como los sueños o los síntomas, no despliegan sus recursos de plurivocidad sino en contextos apropiados, por ende a la escala de un texto entero, por ejemplo, un poema o como diré más tarde, un relato (Ricoeur, 1995b:61).

Aquella variación epistemológica que Ricoeur se propuso señalar en relación con el *cogito* cartesiano en *Finitud y culpabilidad* se hacía más evidente y más precisa. La comprensión de sí solicitaba la mediación de símbolos, pero no podían ser considerados en sí mismos. La polisemia de las expresiones simbólicas no se realizaba, a la interpretación del lector, como amplificación, sino como resonancia en un texto entero y un contexto apropiado. El marco de análisis tenía que ser más amplio: el discurso y el texto ofrecían este horizonte. Este cambio de perspectiva en el estudio del lenguaje condujo a Ricoeur a formular la tarea de la hermenéutica en términos de comprensión del sentido.

#### LINGÜÍSTICA DE LA LENGUA Y LINGÜÍSTICA DEL DISCURSO

Ricoeur se apoyó en la idea de Benveniste de considerar a la oración como unidad del discurso, o sea de lenguaje hablado y no de la lengua, que tiene como unidad, según Saussure, el signo. Es decir, la unidad del discurso o del habla será la oración. Así considerada, la unidad es semántica más que semiológica, en el sentido en que no sólo significa en general, sino que dice algo para referir el signo a la cosa (Ricoeur, 1988c:87).

Ricoeur toma de Benveniste la expresión instancia del discurso (oración) para designar los actos concretos y siempre únicos por los que la lengua se actualiza en palabras por un locutor. Este primer rasgo opone el discurso a la lengua. La lengua sólo existe en realidad cuando un locutor se apropia de ella y la realiza en su palabra. En este sentido, el sistema lingüístico, principalmente sincrónico, sólo tiene en la sucesividad del tiempo una existencia virtual. Al respecto, Ricoeur dice:

El objeto de la semiótica —el signo— es meramente virtual. Solamente la oración es real en tanto constituye el mismo acontecimiento del habla. [...] La oración no es una palabra más grande o más compleja, es una nueva entidad. [...] Una oración es una totalidad irreductible a la suma de sus partes (Ricoeur, 1999:21).

Esta decisión lo llevó a una primera distinción importante entre semiótica y semántica, que se convertirá en la clave para abordar el problema del lenguaje. La primera relación importante derivada de la distinción anterior es la dialéctica del acontecimiento y del sentido. En ese primer momento, echa mano también de otra relación, derivada de la anterior, que constituirá un planteamiento clave en su hermenéutica: el significado y la referencia.

En cuanto a la dialéctica del acontecimiento y el sentido, Ricoeur demostrará, en primer término, que el acontecimiento no es inasible, como sostiene la lingüística de la lengua, que contrapone acontecimiento a sistema, donde este último permanece, aunque de manera virtual; es decir, tiene existencia virtual. El acontecimiento, pensado desde una lingüística del discurso, como lo hace Ricoeur, no es evanescente ni transitorio, puede ser identificado y reidentificado como lo mismo para que podamos decirlo otra vez con otras palabras (Ricoeur, 1999:23). Esta identidad propia es llamada por Ricoeur el contenido proposicional, lo “dicho como tal”.

Este contenido proposicional se sustenta en el único rasgo distintivo de la oración: tiene un predicado. La proposición se constituye como una unidad que no se define por su oposición a otras unidades (como un fonema a otro fonema). Para entender el funcionamiento de la proposición, Ricoeur hace una precisión de suma importancia. A diferencia de lo que se pensó en la Edad Media en relación con los universales, es decir la confusión de la función singularizadora con función predicativa, Ricoeur propone que el sujeto lógico es el portador de una identificación singular, y lo que el predicado dice sobre el sujeto siempre puede ser tratado como un rasgo “universal” del sujeto. El sujeto selecciona algo singular, mientras que el predicado designa un tipo de cualidad, una clase de cosas, un tipo de relación o de acción (Ricoeur, 1999:24).

Esta polaridad muestra que el discurso, considerado como acontecimiento o como proposición, no es evanescente; la proposición es entrelazamiento y acción recíproca de funciones de singularización y de predicación en una misma oración. Ahora bien, el discurso considerado como acontecimiento es una abstracción que depende de la totalidad concreta integrada por la unidad dialéctica entre el acontecimiento y el significado de la oración. Pero no se puede hacer apología del acontecimiento, como acto verbal, si no se hace visible la relación de actualización, gracias a la cual nuestra competencia lingüística se actualiza en su realización.

Ahora bien, no basta pensar el acontecimiento como actualización de la competencia lingüística; es preciso pensarlo como comprensión del sentido. Así, se establece la tensión dialéctica entre acontecimiento y sentido. De manera parecida al planteamiento de Platón,<sup>5</sup> para Ricoeur el sentido designa la síntesis de la función singularizadora y la predicativa. No es el acontecimiento lo que se quiere comprender, sino el sentido, el entrelazamiento del nombre y el verbo.

Es en la lingüística del discurso donde el acontecimiento y el sentido se articulan. La supresión y la superación del acontecimiento en el sentido es una característica del discurso mismo. El axioma que se infiere es: que si todo discurso se actualiza como un acontecimiento, se le comprende como sentido.

El sentido para Ricoeur será entendido de una manera muy diferente de como lo hizo el idealismo. No se trata de un sentido psicológico, que es precisamente lo que tanto argumentó el estructuralismo al criticar al idealismo y al psicologismo, pero tampoco se trata de pura semiótica. El sentido es tanto noético como noemático y se

<sup>5</sup> Al inicio del diálogo "Cratilo", Sócrates inquiriere sobre la posibilidad de que exista un discurso verdadero y uno falso. La distinción consiste en afirmar que el discurso que dice las cosas como son es el verdadero y el que las dice como no son es el falso. Mediante éste es posible, entonces, decir lo que es y lo que no es algo. En este diálogo, se entiende por discurso el entrelazamiento de por lo menos un nombre y un verbo. Más adelante, en el "Teeteto", Platón se refiere a esta idea de forma similar, y hace énfasis en que no se puede afirmar que la palabra por sí misma sea verdadera o falsa. Eso debe observarse en relación con la oración (Platón, 1984).

encuentra en el discurso mismo. El carácter no psicológico sino existencial del discurso estriba en el uso de los recursos gramaticales de la autorreferencia del discurso. "El sentido de lo expresado apunta de nuevo hacia el sentido del interlocutor gracias a la autorreferencia del discurso hacia sí mismo como un acontecimiento" (Ricoeur, 1999:27). Es decir, el uso de los elementos estructurales permite al interlocutor manifestar un sentido.

Para desarrollar este punto, el autor introduce la teoría de los actos de habla, tomada de Austin,<sup>6</sup> en la que se distinguen el acto locutivo, el ilocutivo y el perlocutivo. Benveniste integra esta teoría a su teoría semántica y Ricoeur la retoma para plantear la dialéctica entre acontecimiento y sentido. A las categorías de acto locutivo, ilocutivo y perlocutivo, agrega el concepto de acto interlocutivo, el cual puede ser comprendido a la luz de la dialéctica entre el acontecimiento y el sentido. Para reflexionar sobre ello, Ricoeur introduce la idea de la comunicación, la cual, como algunos creen, dice el filósofo, no es un "hecho" muy obvio, porque la experiencia de una persona no puede ser transferida íntegramente a alguien más (Ricoeur, 1999:29-30). Un acontecimiento perteneciente a un fluir de pensamiento no pasa directamente al otro sino como significado. La experiencia de vida será siempre privada, pero su significación se hace pública. "La comunicación en esta forma es la superación de la no comunicabilidad radical de la experiencia vivida tal como lo fue" (Ricoeur, 1999:30).

Por otro lado, como se mencionó arriba, Ricoeur introduce una distinción más, derivada de la anterior: el "querer decir" como significado y como referencia. Esta dialéctica se vuelve fundamental en su reflexión, ya que le permite dar el paso más allá del lenguaje hacia el mundo. El mismo filósofo reconoce que esta dialéctica es más originaria que la del acontecimiento y el sentido, sencillamente porque sin referencia el lenguaje no podría ser significativo. Ricoeur se pregunta: ¿cómo podríamos saber que un signo está en el lugar de algo, si su uso en el discurso no lo impulsara en la dirección hacia algo que representa? (Ricoeur, 1999:32).

<sup>6</sup> Acto de decir o locutivo; lo que uno hace al decir, ilocutivo; lo que uno hace por haber dicho, perlocutivo (Ricoeur, 1980:106).

Para desarrollar este constitutivo de la teoría del discurso retoma, por una parte, la teoría del sentido y la referencia de Frege y, por otra, la oración como unidad, como ya se vio. La teoría saussureana no le permite esta distinción: los signos sólo remiten a otros signos. Únicamente en el nivel de la oración tomada como un todo se puede distinguir lo que se dice de aquello sobre lo que se habla; la oración se dirige más allá del sistema hacia el mundo. Mientras que el sentido es inmanente al discurso y objetivo en el sentido de ideal, la referencia expresa el movimiento en que el lenguaje se trasciende a sí mismo (Ricoeur, 1999:34). En otras palabras, la oración nos abre al mundo, el lenguaje sale de sí mismo; es decir, la oración nos conduce de la inmanencia a la trascendencia del lenguaje. El trabajo del sentido sucede como correlación del sujeto con el predicado; el de la referencia como relación del lenguaje con el mundo.

#### HABLA Y ESCRITURA

Estas distinciones no son suficientes. La idea del lenguaje como acontecimiento no puede ser comprendida cabalmente si no se complementa con un estudio sobre la escritura que aleje a la hermenéutica de la idea del acontecimiento como habla.

Ricoeur mostrará cómo la transición del habla a la escritura tiene sus condiciones de posibilidad en la teoría del discurso desarrollada en el apartado anterior, sobre la base de la dialéctica del acontecimiento y del sentido. Y en un segundo momento describirá el tipo de exterioridad intencional que presenta la escritura con la inserción de un problema fundamental para la hermenéutica: el distanciamiento.

Ricoeur se aproximó a la reflexión sobre la escritura desde una perspectiva muy distinta de la de Derrida. Mientras que para el segundo la escritura tiene una raíz diferente de la del habla y su fundamento ha sido mal entendido, debido a que se ha prestado atención excesiva al habla,<sup>7</sup> para el primero esta reflexión derrideana pasa por alto “cómo ambas modalizaciones de la actualización del

discurso se fundamentan en la constitución dialéctica del discurso” (Ricoeur, 1999:39).

En su crítica a la metafísica de la presencia, Derrida acusa a la tradición filosófica occidental, desde Platón, de privilegiar la oralidad sobre la escritura, predilección que ha subordinado la escritura al habla. Para Derrida es preciso, primero, someter a cuestión todo concepto del lenguaje dominado por el significado y, segundo, deconstruir el sistema de oposiciones conceptuales de la metafísica, que ha subordinado la escritura al habla.

Si bien Ricoeur no coincide con Derrida, tampoco está de acuerdo con la posición de Platón sobre la escritura, relacionada con la idea de que escribir genera al ser no vivo, que a su vez permanece en silencio cuando se le pide que conteste.

Para guiar su reflexión, Ricoeur acude nuevamente a la dialéctica del acontecimiento y del sentido; dirá que es precisamente en la escritura donde esta dialéctica se realiza. En la escritura, el cambio más obvio se observa en la relación entre mensaje y su medio físico, pero los cambios van mucho más allá de la mera fijación material. Lo que se fija de la escritura (o del habla) no es la *langue*, sino el discurso. Ahora bien, la escritura no fija el acontecimiento del habla sino lo dicho del habla; esto es la exteriorización intencional constitutiva del binomio acontecimiento-sentido. Lo que escribimos es el noema del acto de hablar, el sentido del acontecimiento de habla, no el acontecimiento como tal (Ricoeur, 1999:40).

El asunto de la fijación no explica por completo la complejidad que supuso, en todos los órdenes de la organización humana, el arribo de la escritura. La escritura llegó a impactar de tal modo al mundo que tomó el lugar del habla. Mediante la escritura se dio un atajo entre el sentido del discurso y el medio material. Se tiene que tratar entonces con la literatura en el sentido original de la palabra. El destino del discurso es entregado a la *littera* y no a la *vox* (Ricoeur, 1999:42). Esta reflexión resulta sumamente importante en cuanto desplaza la meditación sobre el sentido del idealismo a la necesaria consideración del medio material a partir del cual se emite el discurso. Esta dimensión, la del medio material, y sus posibilidades combinatorias, dadas en el nivel gramatical, será importante para la manifestación del sentido.

<sup>7</sup> En esto consiste la hipótesis gramatológica de Derrida (1971).



El proceso de comunicación, específicamente la teoría de las funciones de la lengua de Roman Jakobson, sirve a Ricoeur para profundizar en la reflexión. Con la escritura suceden cambios en los diversos órdenes del proceso de comunicación: el mensaje y el hablante; el mensaje y el oyente; el mensaje y el código; el mensaje y la referencia. Entre el mensaje y el hablante hay una nueva situación peculiar: mientras que con el habla el hablante pertenece a la situación de interlocución y está ahí en el sentido de *Dasein*, con la escritura no. En el primer caso, es lo mismo comprender lo que el hablante quiere decir y lo que su discurso significa. En el segundo caso, la intención del autor y el sentido del texto dejan de coincidir. La inscripción se vuelve sinónimo de autonomía semántica del texto, lo que deriva de la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto, entre lo que el autor quiso decir y lo que el texto significa (Ricoeur, 1999:43).

Con la autonomía semántica comienza la hermenéutica. Ricoeur se alejará de la falacia intencional<sup>8</sup> y de lo que llama la falacia del texto absoluto, que es en la que incurre el estructuralismo. La autonomía semántica hace más compleja la relación del acontecimiento y el sentido. El sentido del autor se vuelve una dimensión del texto, en la medida en que el autor no está disponible para ser interrogado. El sentido del autor es la contraparte dialéctica del sentido verbal, y ambos deben ser explicados en relación recíproca. Estos conceptos de autor y sentido autoral plantean un problema hermenéutico correlativo al de la autoría semántica.

En la dimensión del mensaje y el oyente, el texto escrito va dirigido a un lector desconocido. Un libro se dirige solamente a un sector del público y llega a sus lectores apropiados por medios que a su vez están sometidos a reglas sociales de exclusión y admisión.

En cuanto al mensaje y el código, es preciso tener presente que cuando se escribe se elabora. Es decir, la acción de escribir supone una elaboración con base en normas sintácticas mínimas.

Para desarrollar la última relación, entre el mensaje y la referencia, Ricoeur introduce en la discusión la dialéctica del sentido y la

<sup>8</sup> La falacia intencional se refiere a que la intención del autor es el criterio para toda interpretación válida del texto.

referencia. Se trata de una dialéctica de segundo orden, donde el “querer decir” en sí, como significado inmanente, se externaliza como referencia trascendente, en el sentido de que el pensamiento se dirige por medio del significado hacia diferentes tipos de entidades extralingüísticas, tales como objetos, situaciones, cosas, hechos, etc. El discurso no puede dejar de ser acerca de algo. Los textos hablan acerca del mundo. Para desarrollar esta idea, el filósofo retomó a Jakobson, quien llegó a la conclusión de que la referencia no es abolida sino que es dividida o fracturada; es decir no desaparece, sino que encuentra una configuración diferente. Con la fractura, la referencia se libera y conduce a aspectos del ser en el mundo que no pueden decirse en una forma descriptiva directa, sino por alusión metafórica y, en general, simbólica. En este sentido, el mundo se constituye como un conjunto de referencias abiertas por todo tipo de texto.

Una dialéctica más emerge de esta reflexión, también en términos de la exteriorización del discurso: el distanciamiento y la apropiación: “la escritura se convierte en un problema hermenéutico, cuando se lo refiere a su polo complementario, la lectura. Emerge una nueva dialéctica la del distanciamiento y la apropiación” (Ricoeur, 1999:53).

Ricoeur plantea el problema de esta nueva dialéctica así:

La distancia es un rasgo dialéctico, el principio de una lucha entre la otredad que transforma toda la distancia espacial y temporal en una separación cultural y lo propio, por lo cual todo el entendimiento apunta a la extensión de la autocomprensión (Ricoeur, 1999:56).

La lectura es el medio por el cual el sentido del texto es rescatado de la separación y colocado en una nueva proximidad, que suprime y preserva la distancia cultural e incluye la otredad dentro de lo propio. Esta problemática está enraizada en la historia del pensamiento y en la situación ontológica.

La autonomía del texto tiene una consecuencia importante: el distanciamiento no es el producto de la metodología, algo agregado o parasitario, es constitutivo del fenómeno del texto como escri-

tura. Además, es la condición de la interpretación (Ricoeur, 2004: 105). Este “modo de ser” del texto como escritura permite que éste se descontextualice para ser recontextualizado en una nueva situación. Esto es lo que hace el acto de leer.

LAS OBRAS DEL DISCURSO:  
LA METÁFORA Y LOS TEXTOS NARRATIVOS

Ricoeur consideró sus libros *La metáfora viva* y *Tiempo y narración* como obras gemelas. A estas dos investigaciones las vinculan dos asuntos en común: la innovación semántica y la plurivocidad. En ambos casos, éstas sólo se producen en el plano del discurso; es decir, en los actos de lenguaje que tienen una dimensión igual o superior a la oración (Ricoeur, 1995b:31).

La innovación semántica que se produce al considerar a la metáfora como discurso, sucede como nueva pertinencia sobre la base de la atribución impertinente, si se toma el sentido literal. En el caso de las narraciones, la innovación consiste en la innovación de una trama, que es una obra de síntesis de lo heterogéneo: la trama es una nueva congruencia en la disposición de los acontecimientos (fines, causas, azares). A pesar de la resistencia de las categorizaciones usuales del lenguaje, la metáfora es capaz de producir nuevas especies lógicas por asimilación predicativa (Agis, 1995:239). La trama en la narración es comparable a esta asimilación predicativa, ella toma juntos e integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos.

La investigación sobre la metáfora permite a Ricoeur indagar cómo dos sentidos verbales pueden ser posibles para una misma expresión. Posteriormente, ampliará aún más su teoría de la tensión metafórica para abarcar el símbolo y aumentar la teoría del sentido. Algo semejante hará con la teoría narrativa, en términos de, por una parte, la innovación semántica y, por otra, la plurivocidad. Además, esta investigación ofrece al filósofo la oportunidad de efectuar la transición decisiva hacia el problema de la interpretación, regida por la dialéctica de la comprensión y la interpretación (Ricoeur, 1999:14).

La argumentación de Ricoeur, en relación con la plurivocidad, inicia con un comentario crítico a las aproximaciones a los estudios literarios influidos por el positivismo lógico. En el siglo XIX se hizo la distinción entre un lenguaje cognoscitivo y un lenguaje emotivo. Basada en esta distinción, parte de la crítica literaria del siglo XX diferenció entre denotación y connotación. Solamente la denotación sería de orden cognoscitivo y semántico, mientras que la connotación es extrasemántica porque consiste en el entramado de evocaciones emotivas, que carecen de valor cognoscitivo. Es decir, el sentido figurativo de un texto carecía de significación cognoscitiva.

Ricoeur continuó la discusión con el estructuralismo de Saussure. Un sistema de diferencias, como el propuesto por el ginebrino, da un primer indicio del problema de equívocidad en el lenguaje, pero no es suficiente para explicarlo. Esta insuficiencia proviene de la extrapolación que realizó Saussure del método de estudio de la fonología a los demás niveles de estudio de la lengua, incluido el léxico-semántico. En el nivel léxico-semántico, más que tener diferencias y por tanto oposiciones, los valores son acumulativos, debido a que un sentido no sustituye a otro en el tiempo, sino que se amplía.<sup>9</sup> Esto hace de la polisemia uno de los principales problemas de la semántica.

Siguiendo la hipótesis de Urban de que el hecho de que el signo pueda indicar una cosa sin dejar de indicar otra, hace del lenguaje un instrumento de conocimiento, Ricoeur concluye que se puede hablar de una “funcionalidad de la polisemia” (Ricoeur, 1988b:69-70). La satanización generalmente hecha por los filósofos a la polisemia del lenguaje es revocada. La polisemia tiene una función y ésa es el conocimiento.

Para adentrarse en la comprensión de la polisemia, Ricoeur acude a otra distinción saussureana, quizá la más importante: eje paradigmático y eje sintagmático. El primero se refiere a las relaciones de los signos en ausencia y el segundo a las relaciones de los signos en presencia. Esta distinción en ejes es fundamental para imbricar el

<sup>9</sup> Esto es central para las primeras propuestas hermenéuticas de Ricoeur, por ejemplo en *Finitud y culpabilidad*.

plano de la semántica y el de la sintáctica, sin necesidad de supeditar uno a otro. Cuando se dice algo se eligen ciertas palabras y se ubican de determinada manera, sintácticamente hablando, y significan algo desde la semántica. Esta determinación no excluye las palabras asociadas que no fueron elegidas, es decir que no están presentes, y los posibles significados. Los otros significados están ahí como posibilidad. Lo importante aquí es el contexto, el cual juega un papel de filtro cuando lo que se dice crea un efecto de significado y no otro.

Para ampliar el análisis sobre la polisemia en el lenguaje y rebasar la noción del eje de las asociaciones, Ricoeur acude a uno de los conceptos greimasianos centrales: isotopía. La polisemia existe en el plano del discurso. El discurso crea efectos de significado: la ambigüedad es trabajo de ciertos contextos y podemos decir de textos que constituyen cierta isotopía en función de sugerir otra isotopía. Para Greimas, la isotopía es “un conjunto redundante de categorías semánticas que posibilita la lectura uniforme del relato, tal como ésta resulta de sus ambigüedades, y que está guiada por la búsqueda de la lectura única” (Greimas, 1973:88). La noción de isotopía permite dar un lugar más preciso a la metáfora en el lenguaje.

La plurivocidad lingüística no se presenta más como problema, porque hay un contexto que cierra. Las unidades de significado extraídas por el análisis estructural no significan nada; son sólo posibilidades combinatorias. La hermenéutica de los símbolos y de la metáfora manifiesta la plurivocidad del ser. Éste es uno de los asuntos centrales de la hermenéutica de Ricoeur: la plurivocidad no consiste sólo en un componente estructural, sino en una amplia discusión sobre el ser del discurso y el discurso del ser.

En *La metáfora viva* Ricoeur realiza un detallado trabajo que lo conduce a destacar la innovación semántica y la plurivocidad en la metáfora. Varios son los pasos que el filósofo sigue en su reflexión. En primer término, rechaza las teorías metafóricas de la denominación; la metáfora, dice Ricoeur, es resultado de la tensión entre dos términos de una enunciación metafórica. Se trata de una tensión significativa que se manifiesta como inconsistencia si se interpreta literalmente. A esta inconsistencia se le llama impertinencia

semántica. Esta inconsistencia sólo puede ser descubierta mediante la interpretación. Una metáfora no existe en sí misma, sino sólo en una y por una interpretación. Rechaza asimismo el postulado de la semejanza de la teoría clásica. La metáfora no consiste en revestir una idea con una imagen, sino en reducir la connotación engendrada por dos ideas incompatibles. Es en esta reducción en la que la semejanza cumple un papel. En este sentido, la metáfora no consiste en unir dos ideas semejantes, sino, al contrario, en unir dos cosas diferentes. El trabajo de la semejanza consiste en reducir el choque generado por la diferencia entre dos cosas o ideas, de modo que surja una nueva relación de sentido y veamos como semejantes cosas que antes no relacionábamos. Además, según Ricoeur, una metáfora no es una simple sustitución de una palabra por otra. Dentro de la tensión emerge un nuevo significado que abraza todo el enunciado. En este sentido, una metáfora es una creación lingüística, una innovación semántica: “metáfora viva”. Por otro lado, según Ricoeur, la metáfora se refiere al mundo. Este punto nos ubica en el umbral de la dimensión hermenéutica. El poder del enunciado para redescubrir la realidad marca la transición de la semántica a la hermenéutica y encuentra su justificación fundamental en el poder que todo discurso tiene de relacionarse con una realidad exterior al lenguaje.

Estas ideas confluyen en la que Ricoeur llamó la teoría de la referencia metafórica. Con esta expresión, el autor se refiere al poder que tiene el enunciado metafórico de redescubrir una realidad inaccesible a la descripción directa. Al explicar la metáfora en estos términos, el filósofo está ya en el plano ontológico: la metáfora es reveladora de un “ser-como”.

En un sentido similar, Ricoeur realizó investigaciones sobre el texto narrativo. La función mimética de la narración plantea un problema semejante, paralelo al de la referencia metafórica. Así, Ricoeur dice:

Mientras que la redescubierta metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacer del mundo una realidad *habitable*, la función mimética de las narraciones se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores temporales (Ricoeur, 1995b:33).

La investigación sobre la narración forma parte del desarrollo de la hermenéutica de Ricoeur y, por tanto, de la investigación sobre los discursos, descritos como *obras*,<sup>10</sup> de la literatura. En *Tiempo y narración* se abordan dos asuntos fundamentales: teoría del tiempo y teorías de la trama y la estructura de los relatos históricos y de ficción. Ricoeur reflexiona y retoma de Agustín, Heidegger, Aristóteles, Wittgenstein, así como de los estructuralistas Propp, Barthes, Greimas, Bremond, y los narratólogos Genette, Hamburger y Weinrich, importantes aspectos que introduce en sus reflexiones. Asimismo, retoma los desarrollos de algunos teóricos de la historia como Hempel y Gallie.

Para llevar a cabo esta investigación, el filósofo francés partió de la idea de que el específicamente humano es un “tercer tiempo”, entre el cosmológico y el fenomenológico, que sólo el relato hace comprensible. Ricoeur reflexiona sobre la forma en que las fenomenologías del tiempo y las interpretaciones cosmológicas se invalidan entre sí. De este modo, confronta a Aristóteles con San Agustín, a Kant con Husserl y el concepto de tiempo de Heidegger con la concepción vulgar del tiempo, no en un intento por llegar a una síntesis superior, sino de intersectar de modo dialógico<sup>11</sup> los pensamientos de los autores.

Una de las conclusiones fundamentales de *Tiempo y narración* es que la trama narrativa hace comprensible al sujeto como un “sí

<sup>10</sup> En el ensayo titulado “La función hermenéutica del distanciamiento”, Ricoeur dice: “[...] en el discurso mismo se debe buscar la raíz de todas las dialécticas ulteriores; entre la realización del lenguaje como discurso y la dialéctica del habla y la escritura, me ha parecido necesario intercalar una noción fundamental, la de la realización del discurso como obra estructurada [...]; la literatura está constituida por obras escritas, o sea, en primer lugar por obras” (Ricoeur, 2004:96). El filósofo define la obra como una secuencia más larga que la oración que suscita un problema nuevo de comprensión, relativo a la totalidad terminada y cerrada que constituye la obra como tal. Además, la obra está sometida a una forma de codificación que se aplica a la composición misma y que hace del discurso un relato o un poema o un ensayo, etc. Esta codificación se conoce como género literario (Ricoeur, 2004:100-101).

<sup>11</sup> Mariano Peñalver habla del pensamiento de Ricoeur como pensamiento de la intersección (Peñalver, 1991).

mismo” (*ipse*),<sup>12</sup> que unifica la heterogeneidad. Tanto la historia como el relato de ficción obedecen a una sola operación configurante que dota a ambas de inteligibilidad: la trama. Ésta confiere unidad e inteligibilidad por medio de la “síntesis de lo heterogéneo”. Nada puede considerarse como acontecimiento si no es susceptible de ser integrado en una trama, es decir en una historia. Debo señalar que la parte de este libro relacionada con el entrecruzamiento del relato histórico y el relato de ficción, como sitio donde se realiza la identidad narrativa del individuo o de la comunidad, no ha sido considerada, ya que excede las intenciones de este trabajo.

Ricoeur entró al tratamiento temático de la temporalidad vía el relato, haciendo una distinción importante en relación con el estructuralismo: ya no se hablaría de forma o estructura narrativa, sino de función narrativa. Esta función narrativa se orienta a la idea de que narrar es un acto de habla que apunta fuera de sí mismo, hacia una revisión del campo práctico de su receptor. En este sentido, la idea del devenir-texto del discurso que fascinó a Ricoeur en investigaciones anteriores es aquí complementada con el interés de ir del texto a la acción. La teoría del texto suscitó el movimiento hacia una filosofía de la acción. La relación intersubjetiva inherente al discurso reorientó el análisis de Ricoeur hacia el mundo práctico del lector que el texto redescubre o refigura. En el relato lo que se narra son las acciones humanas, realizadas con otros, con ciertas motivaciones y fines. En ese sentido, el relato es un procedimiento de redescipción, en el cual la función heurística procede de la estructura narrativa y donde la redescipción tiene como referente a la acción misma (Ricoeur, 2004:206). En otras palabras, la narración identifica al sujeto en un ámbito eminentemente práctico: el del relato de sus actos.

Ricoeur confronta la hipótesis característica de la semiótica del texto, que dice que la ciencia del texto puede establecerse en la sola abstracción de *mimesis II*<sup>13</sup> y puede considerar sólo las leyes inter-

<sup>12</sup> Esta idea está contenida en la conclusión de *Tiempo y narración III* y desarrollada en *Sí mismo como otro*.

<sup>13</sup> En *Tiempo y narración* y en *Relato: historia y ficción*, Ricoeur hace una extensa crítica a las aproximaciones estructurales a los análisis de los

nas de la obra literaria, sin tomar en cuenta el antes y el después del texto. A esta hipótesis, el filósofo francés contrapondrá la de la hermenéutica, que se propone reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar (Ricoeur, 1995b:114). Ricoeur parte del siguiente supuesto:

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad trans-cultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal (Ricoeur, 1995b:113).

Para trabajar esta hipótesis, construye una *mediación* entre las paradojas del tiempo de San Agustín, que no deben nada a la actividad narrativa, y el análisis de la trama de Aristóteles, que descarta cualquier consideración sobre el tiempo. La idea consistía en poner en paralelo la discordancia concordante característica de la temporalidad vivida, según San Agustín, y la concordancia discordante propia de la intriga narrativa, según Aristóteles. A partir de esta mediación y teniendo como estructura la matriz: *mimesis* I, prefiguración; *mimesis* II, configuración, y *mimesis* III, refiguración, muestra que la *mimesis* II consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto, transfigurar el antes en después por su poder de configuración. Caracteriza la *mimesis* II por su función de mediación. “Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la confi-

---

relatos, sobre todo de Propp, Barthes y Greimas. Es interesante seguir la discusión que establece Ricoeur con estos autores en dos puntos importantes: la puesta en cuestionamiento sobre el carácter deductivo de los métodos y la relación de las propuestas con una teoría de la acción (Ricoeur, 1994). Estas críticas conducen a Ricoeur a la descripción fenomenológica de los relatos contenida en la *mimesis* I.

guración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra” (Ricoeur, 1995b:114).

Ricoeur constituye la mediación entre el tiempo y la narración al construir la relación entre los tres momentos miméticos. Esta mediación pasa por las tres fases de la *mimesis*. La idea que guía el intento es *seguir el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado* (Ricoeur, 1995b:114). La triple *mimesis* explica la evaluación y maduración de la narración y crea una dinámica entre los elementos básicos de todo discurso, el autor, el texto y la comprensión del texto (Agis, 1995:240).

La función mimética de la narración plantea un problema paralelo al de la referencia metafórica. La literatura se conecta con el mundo en un nivel más fundamental de lo que lo hacen otros discursos. Como en el caso de la metáfora, en las narraciones también se libera una referencia segunda, que se conecta con el mundo no sólo ya en el nivel de los objetos manipulables, sino en el nivel del ser-en-el-mundo de Heidegger (Ricoeur, 2004:107).

La hermenéutica tiene ahora como referente el ámbito narrativo no para restituir la intención del autor ni para deconstruir el texto, sino para desplegar una actividad creadora que reviva un mundo en el que podemos proyectar nuestras propias posibilidades (*mimesis* III). En este sentido, interpretar es explicitar el tipo de ser-en-el-mundo desplegado delante del texto. Lo dado a interpretar en un texto es una proposición de mundo, de un mundo habitable para proyectar allí uno de mis posibles más propios. “Es lo que llamo el mundo del texto, el mundo propio de este texto único” (Ricoeur, 2004:107).

El mundo del texto constituye un nuevo tipo de distanciamiento: de lo real consigo mismo. Los discursos literarios tienen referente, pero está en ruptura con el del lenguaje cotidiano. Las obras se dirigen al ser no ya bajo la modalidad del ser-dado, sino del poder-ser.

Como se mencionó al inicio de este apartado, el horizonte final de esta teoría del discurso, como obra y como escritura, es la dialéctica de la comprensión y la explicación, enmarcada en una hermenéutica con inclinación ontológica. Para Ricoeur, la apropiación no es entendida como consustanciación con el autor, sino como



comprensión por la distancia. Además, la apropiación está dialécticamente ligada a la objetivación característica de la obra; pasa por todas las objetivaciones estructurales del texto. Esto significa que la comprensión de sí mismo supone transitar por estas objetividades estructurales y no conocimiento por intuición inmediata. Además, la apropiación supone que me apropio del mundo de la obra, de lo que está delante del texto, como lo que la obra desarrolla y no detrás de éste, como intención oculta. A partir de esto, comprender es comprenderse ante el texto; exponerse al texto y recibir de él un yo más vasto. En este sentido, no se puede seguir hablando de que el sujeto está en posesión de la clave de la constitución del conocimiento, sino que el yo es constituido por el mundo de la obra (Ricoeur, 2004:109).

Ricoeur toma la opción de desarrollar una hermenéutica articulada en una teoría del discurso, que supera los límites de la inmanencia textual, de las relaciones de los elementos del sistema, para interesarse en el modo de ser del discurso y del discurso del ser. Esta sensibilidad ontológica es el correlato de la praxis hermenéutica de Ricoeur. Para el filósofo, el discurso no existe por sí mismo; pretende, en todos sus usos, aportarle al lenguaje una experiencia, una manera de habitar y de ser-en-el-mundo, que lo precede y le pide ser dicha.

#### COMENTARIO FINAL.

#### HERMENÉUTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

He dejado de lado diversos aspectos de la obra de Ricoeur que es imposible considerar en este breve espacio. Entre ellos, quiero destacar la relación que establece entre la hermenéutica y la teoría de las ideologías; el desarrollo que realiza sobre la imaginación y lo social; la derivación a la filosofía de la teoría de los discursos; el problema de la identidad, de la historia, la memoria y el olvido. En todos estos filones de su hermenéutica está contenida la noción de discurso como texto, en el tenor en que se expuso líneas arriba. Me he centrado en los constitutivos de su hermenéutica orientados a la exploración del discurso como texto y su relación con la literatu-

ra, con la intención de aproximar al lector interesado en los estudios literarios a la discusión que el filósofo sostuvo con perspectivas que han trazado importantes líneas de estudio de los textos literarios, por lo menos en los últimos cien años.

Sin duda, las consideraciones del filósofo francés abren vetas interesantes para continuar con la reflexión relacionada, por ejemplo, con el estatuto científico de las aproximaciones a los estudios literarios, la necesidad o no de conservar la independencia de la disciplina, la clase de vínculos que se establecen entre la filosofía y la literatura a partir de la propuesta de Ricoeur, el futuro de los estudios literarios en el marco de la proclividad ontológica de la hermenéutica de Ricoeur, los vasos comunicantes con la pragmática y la estética de la recepción, la interdisciplinariedad, entre muchos otros cuestionamientos.

El estudio de la obra de este filósofo nos proporciona un amplio campo de visión crítica en relación con lo que han sido los estudios literarios en el último siglo y nos invita a pensar con mayor detenimiento en los aspectos favorables y en aquellos que no los son tanto, de las propuestas formalistas, estructuralistas, narratológicas. Pero no sólo eso. Me parece que una lectura atenta de la propuesta de Ricoeur debe alertarnos sobre los riesgos de tomar fragmentariamente algunas de sus ideas y trasladarlas, sin reflexionar suficientemente, al terreno de los estudios literarios. Ricoeur obtiene de la lingüística y de la literatura constitutivos que le permiten solidificar su hermenéutica. Es decir, su intención apunta claramente a la constitución de una filosofía, una fenomenología-hermenéutica de base ontológica, que encuentra el fundamento epistemológico en estas teorías y, desde luego, en la praxis. Los estudios literarios pugnaron a lo largo del siglo XX por un estatuto epistemológico que les permitiera erigirse como disciplina autónoma. Esta tendencia nos permitía a los interesados en la investigación literaria desvincularnos de la estética y otras perspectivas a través de las cuales se realizaban estudios extrínsecos, como la sociología, la historia o la psicología. Si retomamos la propuesta de Ricoeur en su totalidad, estaremos teniendo una aproximación filosófica a la literatura; si la tomamos de manera fragmentaria, estaremos, quizás, incurriendo en errores de comprensión de esta propuesta.

¿Cómo podemos entonces retomar ideas fundamentales de esta hermenéutica y llevarlas al terreno de los estudios literarios? O si se quiere, ¿cómo podemos llevar la reflexión al terreno de una hermenéutica propiamente literaria? Sabemos que la intención de los hermeneutas, desde Schleiermacher, es fundamentar un método hermenéutico general —*versus* las hermenéuticas regionales.<sup>14</sup> ¿Debemos entonces pensar de nuevo en hermenéuticas regionales? A la luz de la mayoría de las propuestas actuales, no parece ser éste el caso. La mayor parte de los críticos literarios interesados en Ricoeur se avienen a su propuesta sin más. En cuanto a los teóricos que se han aproximado a la fenomenología y a la hermenéutica están, me parece, más cerca de la filosofía que de los estudios literarios, en tanto disciplina autónoma, como alguna vez pugnaron formalistas y estructuralistas en erigirla.

El acercamiento de la filosofía a la literatura, por una parte, y la irrupción de las críticas posmodernas y posestructuralistas, por otra, así como haber “sacado el arte del museo” para llevarlo a un contexto más cotidiano, han puesto en tela de juicio no sólo el estatuto epistemológico de las teorías literarias y la validez de sus métodos, sino incluso la pertinencia de realizar estudios literarios, de darse a la tarea de observar el texto como observadores de primer orden, aun cuando esta aproximación rebasa la inmanencia textual y tienda a considerar asuntos contextuales. Hay quienes insisten en la conveniencia de dejar de estudiar los textos literarios para “volver a leerlos”. Paradójicamente, durante la segunda mitad del siglo XX, hemos sido testigos de la reproducción de numerosos enfoques de la teoría de la literatura. Ante esta irrupción, Wolfgang Iser se pregunta: ¿por qué hay tanta urgencia por conocer la obra de arte literaria? Y ofrece dos respuestas posibles: “we want to know

<sup>14</sup> El origen de estas hermenéuticas regionales puede encontrarse en el siglo XIV, con los humanistas renacentistas. La idea de configurar una hermenéutica “general” inicia con Schleiermacher y Dilthey, en el siglo XIX, y es retomada por Heidegger, Gadamer y Ricoeur. Esta propuesta pudo producirse debido a un “giro copernicano” que dio primacía a la pregunta ¿qué es comprender?, sobre la pregunta por el sentido de tal o cual textos (sagrados o profanos, poéticos o jurídicos) (Ricoeur, 2004:29).

what it is that we ourselves have experienced, or we want to comprehend the unfamiliarity witnessed in the work of art” (Iser, 2006: 171).

Sea cual fuere la respuesta, seguimos reflexionando sobre los textos literarios y, ahora, sobre la teoría de esos textos. En lo que respecta a la propuesta de una hermenéutica literaria, que es lo que aquí importa, Cuesta Abad afirma que el intento de reconstrucción de una hermenéutica como discurso crítico puede parecer un deseo de novedad, que se deshace frente a las dificultades de fundamentación teórica. La hermenéutica se resiste a ser limitada por una estricta especialización técnica, pues sus intereses concuerdan más bien con el campo movedizo y a veces vago de “lo interdisciplinar” (Cuesta Abad, 1994:502). En todo caso, este autor es de la idea de que una hermenéutica literaria, aun cuando renuncie a la especificidad, tendrá que determinar el conjunto de problemas críticos que concentran su interés (Cuesta Abad, 1994:503). En este sentido, dice:

Teniendo en cuenta los aspectos principales de la formación histórica de la hermenéutica y las posibilidades de complementación de ésta con la crítica literaria contemporánea, se pueden señalar los siguientes cometidos de una crítica hermenéutica de la literatura: crítica del significado, crítica del valor, crítica del juicio, crítica de la ideas literarias, metacrítica de las ideas literarias (Cuesta Abad, 1994:503).

Esto significa que un pensamiento hermenéutico sobre la literatura proviene de la hermenéutica filosófica y, de otro modo, de la tendencia interdisciplinar —asunto que habría que matizar— en la que parece manifestarse. Es decir, no encuentra especialización en sus planteamientos teóricos y metodológicos; en todo caso, determina lo que le ocupa en el marco de la hermenéutica general. Si esto es así, no hay ya mucho que pensar en relación con la posibilidad de reconstruir una hermenéutica como discurso crítico de la literatura, con un estatuto regional.

Insistiré, no obstante, en la posibilidad de reflexionar sobre la manera de vincular elementos de la hermenéutica con aspectos de

los estudios literarios. Si retomamos los planteamientos de la propuesta de Ricoeur y partimos de la necesidad de *volver a los textos mismos* —desde luego, no a la manera de los formalistas rusos—, quizá podamos sacar en claro una descripción mínima que nos permita, parafraseando al filósofo francés, pensar en una *crítica viva*. Como se puede prever, una propuesta como ésta debe comprender la descripción de todos los aspectos, intrínsecos y extrínsecos, involucrados en la práctica profesional de los estudios literarios, lo cual no puede ser abordado en este espacio. Aquí intentaré describir sólo un aspecto: el discurso crítico de la literatura. Otros aspectos a tratar son: el texto literario como estructura; la relación entre el texto literario y el crítico; el texto literario, los contextos y el crítico; la función, descrita existencialmente, de la comunicación; el sistema de la crítica literaria como sistema de comunicación.

Para hablar brevemente del discurso crítico de la literatura, retomaré las tres relaciones dialécticas que plantea el filósofo: la del acontecimiento y del sentido, la del distanciamiento y la apropiación, y la de la explicación y la comprensión. Las preguntas que conducen esta reflexión se desprenden, asimismo, de las tesis de Ricoeur, expuestas arriba: ¿nos permite el texto crítico de la literatura comprendernos? Si esto es así, ¿cómo sucede?

El texto crítico de la literatura es un discurso fijado por la escritura, en el que se manifiesta de manera privilegiada el ser, como en todo discurso (Agis, 1995:259). Este discurso existe para ser comprendido y porque es comprendido. Comprensión, discurso y ser son elementos inseparables que intervienen en la búsqueda de la realidad de los seres humanos. Los lectores de los textos críticos de la literatura, en general especialistas, buscan la realidad en este dominio, porque el ser es comprendido e interpretado y porque desde él comprendemos e interpretamos y no por el dominio mismo.

Este lector especializado se “entrena” para leer de manera adecuada el texto crítico de la literatura, lo que le permite comprenderse delante del texto. Adecuadamente y sentido de realidad son, aquí, dos nociones que establecen una relación de causalidad: si se interpreta de manera adecuada se está próximo al sentido de realidad. La variable independiente es aquí interpretar adecuadamente. Pero esto no significa que la condición de posibilidad de

la interpretación adecuada recaiga solamente en el lector o sólo en el texto. Se trata de un movimiento hacia un lado y otro, se trata del movimiento que permite al lector, no alcanzar al autor, sino llegar al sí mismo como otro.

Como discurso, el texto crítico de la literatura puede describirse en el marco de la dialéctica del acontecimiento y del sentido. En este discurso se narra el entramado en el que se articulan distintos acontecimientos o hechos del pensamiento. Como es obvio, no se asienta en la lógica del discurso poético, pero esto no significa que no suceda como acontecimiento. Para Ricoeur, el discurso poético y el filosófico, aun cuando se relacionan, se asientan sobre lógicas diferentes. Lo mismo sucede con el discurso poético y el de la crítica literaria. Ricoeur propone que el discurso especulativo puede ser facilitado por el poético, pero lo que aquél toma de éste no es el concepto, sino lo que no dice el concepto, aquello a lo que apela. Es un pensar más allá, que trata de llegar a lo vital. Esto quiere decir, por una parte, que la literatura ofrece a la filosofía una orientación primaria y originaria de un problema: el mal, la libertad, el tiempo (Maceiras, 1991:53-54) y, por otra, que el yo se comprende en el marco de este problema una vez interpretado en los textos de la cultura.

De manera análoga, el discurso crítico de la literatura debe tomar del literario no los conceptos, sino aquello a lo que el discurso apela. Pero hay más, este discurso debe tratar esto a lo que se apela literariamente y no desde la filosofía. Si ésta considera el discurso literario como punto de partida del tipo de reflexión que le compete, el discurso crítico de la literatura debe considerar el texto literario como punto de partida y de llegada de la reflexión que le es propia. Mientras que la filosofía se explica problemas tomando como base la experiencia, manifestada en los textos literarios, a los estudios literarios les interesa comprender estos mismo problemas, a partir de la descripción de las propias estrategias discursivas del texto literario. De este modo, no se excluye el asunto del contenido, el tema, en aras de una pura aproximación formal, pero tampoco se cae en una praxis hermenéutica meramente filosófica.

Veámoslo ahora en el marco de la dialéctica del distanciamiento y de la apropiación. Ricoeur describe el distanciamiento como el

polo en el que el lector, ante el texto, se desagra; el otro polo nos permite apropiarnos de aquello que corresponde a un sentido, a un mundo “posible” que se abre y podemos compartir. Al considerar la función del distanciamiento como productiva y no alienante, Ricoeur superó la aporía que encontró en Gadamer, o bien practicamos la actitud metodológica y así perdemos densidad ontológica de la realidad estudiada, o bien practicamos la actitud de verdad, pero entonces debemos renunciar a la objetividad de las ciencias humanas (Ricoeur, 2004:95). La noción de texto se vuelve central para la superación de esta aporía. Nos apropiamos de la objetivación característica de la obra, es decir, de aquello que responde a un “mundo” posible. Para poder apropiarnos de este sentido, debemos primero desapropiarnos, distanciarnos de nuestras estructuras para dejar “hablar” al texto y hacernos con sus nuevas propuestas del mundo. Como es obvio, las implicaciones de esta perspectiva son fenomenológicas. La función del distanciamiento es análoga a la reducción eidética de Husserl, sólo que aquí, obviamente, en el marco de la hermenéutica.

El lector de este discurso, como de todos los demás, se comprende porque se esfuerza por constituir un presente, un yo unificado, que proviene del antes y del después del texto. Si el texto tiende a ser cerrado, es decir, si acaba por echar mano de gran cantidad de conceptos, al punto de constituirse más como metalenguaje teórico que como lectura atenta a los problemas humanos tratados literariamente, el lector no tendrá ocasión de comprenderse a partir de otros modos posibles.

Como todo discurso, el discurso crítico de la literatura es un auténtico *a priori* de rasgos ontológicos del yo. La cuestión es si estos rasgos son de los modos posibles y legítimos o de las vivencias alienantes que pueden engendrarse en esa esfera de la vida a la que el yo está vinculado por su cualidad de ser-en-el-mundo (Maceiras, 1991:54).

Un discurso crítico de la literatura que echa mano de la rigidez conceptual y teórica, que no apela, que no abre otros modos posibles al lector, es quizás un *a priori* de rasgos ontológicos de las vivencias alienantes. Una *crítica viva* es aquella que permite al crítico/lector no sólo comprender el “objeto”, sino, en primera ins-

tancia, comprenderse delante del texto, a partir de estos modos posibles.

Comprenderse delante del discurso crítico de la literatura debe significar para el lector de este discurso comprender su ser, ya que comprenderse delante del texto es llegar al yo, a la conciencia del sí mismo, a través del rodeo por los símbolos y signos de la cultura. La comprensión, mediante el discurso permite al yo no fracturarse en la discontinuidad temporal, en su acontecer histórico; le permite volver a sí mismo como otro. Esta comprensión es práctica, es decir, se comprenderá a partir de su propia acción, de las tantas cosas que como ser humano hace en el mundo, por ejemplo, ejercer una profesión, la de crítico literario. Explicar el texto crítico tendrá que ver con describir, empleando alguna metodología, lo que tal obra o autor *quieren decir*, en sentido amplio, y empleando estrategias literarias.

El lector del discurso crítico de la literatura comprenderá adecuadamente si conjuga sus prejuicios o preconceptos, la base comunicable del lector, con la “cosa del texto” (Gadamer) o el “mundo” del texto (Ricoeur), la base comunicable del texto, moviéndolo a la reflexión. Es aquí donde se suscita el problema hermenéutico.

Las perspectivas convencionales sobre este discurso convienen implícitamente, hasta ahora, en que el grupo lector final sea también de críticos especializados. Se deja con ello fuera del alcance de esta mediación que conduce hacia la comprensión y la generación de conocimiento, a todos aquellos que no son especialistas.

Desde luego, podríamos decir que si todo discurso manifiesta de manera privilegiada el ser o, en términos de Heidegger, todo discurso es la articulación de eso que es la comprensión (1971), el discurso crítico de la literatura es comprendido e interpretado. Y sí, pero lo es sobre todo por estos especialistas y no por los lectores legos, quienes, en caso de que se sientan atraídos por este discurso, deberán hacer un enorme esfuerzo para apropiarse de la objetivación de la obra, es decir, de aquello que corresponde a un sentido o dicho de otro modo para leer adecuadamente. Sus prejuicios, en términos de Gadamer (1975), son la condición de posibilidad de la comprensión, sí, pero también de la interpretación alejada del sentido de realidad que la lectura del discurso devela a este lector.

Con una *crítica viva* se intenta decir algo a otro sobre algo a partir de la experiencia; es decir, se trata de un discurso como auténtico *a priori* de rasgos ontológicos. De esta aproximación no derivan complicados textos académicos para explicar el discurso literario sólo en su estructura, sino textos que aproximan al lector a lo que el texto literario descubre. Es decir, estos textos críticos que abrevan del texto literario no se configuran a partir de un metalenguaje teórico autorreferencial, sino del propio lenguaje literario. No por ello dejan de tener interés para los especialistas; éstos harán la lectura adecuada, a partir de su motivación, es decir, de lo que pone en movimiento a su cuerpo concienciado (Merleau-Ponty, 1975), y serán también de interés para los lectores legos que desean aproximarse a los textos literarios.

Se trata, como se ha observado, de consideraciones preliminares que deben todavía ser ampliamente argumentadas. Se intentó esbozar una arista del problema del discurso crítico de la literatura, en el marco de la hermenéutica de Paul Ricoeur.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGIS, Marcelino (1995), *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- BAJTIN, Mijail (1982), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- CUESTA ABAD, José Manuel (1994), "La crítica literaria y la hermenéutica", en *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, s.e.
- DERRIDA, Jacques (1971), *De la gramatología*, México, Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michael, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- GADAMER, H.G. (1975), *Verdad y método*, Madrid, Sígueme.
- GREIMAS, A. (1973), *En torno al sentido*, Madrid, Fragua.
- HEIDEGGER, Martin (1971), *Ser y tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ISER, Wolfgang (2006), *How to do Theory*, Londres, Blackwell Publishing.

- MACEIRAS, Manuel (1991), "Paul Ricoeur: una ontología militante", en *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Barcelona, Anthropos.
- MARTÍNEZ, Sergio (1997), *De los efectos a las causas. Sobre la historia de los patrones de explicación científica*, México, UNAM/Paidós.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1975), *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Península.
- MORENO, César (2000), *Fenomenología y filosofía existencial II*, Madrid, Síntesis.
- PEÑALVER, Mariano (1991), "Paul Ricoeur y las metáforas del tiempo", en *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Barcelona, Anthropos.
- PLATÓN (1984), *Diálogos*, México, Porrúa.
- RICOEUR, Paul (1980), *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad.
- \_\_\_\_\_ (1988a), "Structure and Hermeneutics", en *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 27-61.
- \_\_\_\_\_ (1988b), "The Problem of Double Meaning as Hermeneutic Problem and as Semantic Problem", en *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 62-78.
- \_\_\_\_\_ (1988c), "Structure, Word, Event", en *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 79-96.
- \_\_\_\_\_ (1991), *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Relato: historia y ficción*, México, Dosfilos Editores.
- \_\_\_\_\_ (1995a), *Autobiografía intelectual*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (1995b), *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1996), *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1999), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Universidad Iberoamericana/Siglo XXI.



- \_\_\_\_\_ (2004), “La función hermenéutica del distanciamiento”, en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 95-110.
- Saussure, Ferdinand de (1979), *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- Van Dijk, Teun (1990), *La noticia como discurso, Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós.

## UTOPIÁS ESCÉNICAS DEL TEXTO: LOS RITMOS DEL DISCURSO

*Óscar Cornago\**

*El destino del hombre es un solo ritmo celeste, como toda obra de arte es un único ritmo.*

Hölderlin

*[El ritmo] es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia “algo”, hacia lo “otro”.*

Octavio Paz

### IMAGINARIOS ESCÉNICOS: PRAGMÁTICAS DE LA COMUNICACIÓN LITERARIA

A medida que se toma conciencia del funcionamiento interno del texto, de su ser como construcción de sentidos, se hace patente también el “afuera” que queda más allá del texto; lo que gana en autonomía lo pierde en integración dentro de un paisaje *real*, del que el texto no será sino una *re-presentación*, una segunda piel sobre el mundo objetivo, una segunda naturaleza sobrepuesta a las cosas. La página manuscrita, impresa, el libro, quedan como las únicas realidades materiales que nos hablan de un fenómeno de creación de sentido instalado ya en un segundo mundo, un mundo fingido,

\* Doctor en Filología Hispánica. Investigador titular en el Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España.

simulado, falso. La práctica lectora característica de la modernidad ha hecho que este proceso de toma de conciencia haya ido acompañado de una experiencia empírica: la lectura silenciosa y en soledad de la mayor parte de los textos, y especialmente de los textos literarios, ha tornado más evidente su distanciamiento con respecto a ese mundo exterior, físico y material, es decir, inmediato, el espacio de la acción y la política. Bien es cierto que la literatura nunca ha sido otra cosa que la construcción de universos ficticios, pero sus distintos modos de transmisión a lo largo de la historia le fueron otorgando una realidad pragmática de la que carece la literatura, tal como la entendemos en la actualidad. El ritmo queda en la literatura moderna como una huella material que nos habla de otros modos de transmisión que la hacían *realidad* en el aquí y ahora de su comunicación oral. Frente a otras realidades artísticas, la literatura en la modernidad implica un cierto aislamiento que supone el momento de la lectura. Esa *otra* realidad exterior, espacios, tiempos y acciones que acompañaban su realización física en boca de un cantor o narrador, va a ser mirada por la literatura moderna con cierta nostalgia, elevada a una utopía más allá de su alcance; esta utopía no va a dejar de funcionar, sin embargo, como motor de creación en el intento que hace el texto de alcanzarla a través de su propia materialidad pragmática.

La escenificación a la que de una u otra manera ha estado sujeta hasta el siglo XIX la mayor parte de la producción literaria (caso de que este término sea válido para épocas en las que lo literario era un fenómeno esencialmente oral) le confiere a ésta una realidad social y política a través del acto de su comunicación en un aquí y ahora materiales e inmediatos. Entonces tenía lugar una confrontación entre dos o más presencias, el contacto físico en un mismo espacio de un emisor con un receptor. Las fabulaciones se ideaban, ajenas a su posible conversión en un texto escrito, para situaciones concretas de transmisión y convivencia, y no se entendían fuera de éstas. En su estudio sobre “la invención de la literatura”, Dupont (1998) recuerda la estrecha ligazón entre los distintos géneros que conocieron los albores de la literatura griega clásica con unos contextos de ocurrencia dependientes de determinadas situaciones sociales de carácter colectivo, como la fiesta, el ágape o las ceremonias

religiosas. Los autores conocían estos contextos, los modos de recepción que iban a tener sus obras y el público que las iba a ver/oír. Esto no ha cambiado en la actualidad, también ahora los autores conocen los canales mediante los cuales se van a recibir/consumir sus textos, concebidos más que nunca como productos de mercado. Antes como ahora, las instrucciones de uso han determinado las formas literarias, a pesar de que estas primeras se olviden con facilidad, para quedar solamente sus huellas textuales, páginas escritas resonando en los pasillos vacíos de la historia. Sobre los textos que llegan del pasado se imponen los usos culturales del presente. Sin apenas ser conscientes de ello, nos olvidamos de que la literatura nació como un acontecimiento escénico y social de carácter colectivo; siglos después, esto se va a recuperar como un sueño imposible de la letra impresa, las utopías escénicas de la modernidad literaria.

Las condiciones específicas del género dramático hacen que esta proyección escénica se haya convertido en un tema obligado de reflexión, teñido a menudo de polémica. La defensa por parte de las instituciones y de los propios autores de la necesidad de llevar a escena los textos dramáticos, tanto los pretéritos como los contemporáneos —lo que en teoría parece legítimo—, no está exenta en muchos casos de cierta hipocresía cultural movida por intereses de orden diverso. Una mirada libre de prejuicios sobre las condiciones actuales en las que vive el texto literario (si seguimos considerando el género dramático como tal) nos muestra que éstas difieren notablemente de otras épocas. Más allá del horizonte de comunicación en el que surgió la mayor parte de la escritura dramática, que —no lo olvidemos— hasta no hace mucho suponía una de las fuentes principales de producción literaria y cultural de Occidente, lo cierto es que en el siglo XX hemos recibido ese pasado por medio de las vías propias de la contemporaneidad, es decir, a través de la lectura silenciosa. Al margen de la intención con la que un autor escribe una obra, lo primero que un texto reclama de la época actual, por la convención en la que está inmerso, es su lectura, y a partir de ésta adquiere una autonomía previa a cualquier escenificación, puesta en imagen o ilustración posterior. Su transformación en un acontecimiento (escénico) lo convierte en un fenómeno de otro orden. Es preciso, entonces, diferenciar la intención de

uso para la que el texto es pensado del empleo que una sociedad hace de él, determinado no por la voluntad individual del primero, sino por las convenciones culturales de la segunda.

Un poeta puede escribir un poema pensando en un determinado modo de declamación, que puede incluir aspectos performativos, como fue el caso de *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, comparable al modo como un autor dramático se figura una puesta en escena para su texto, a veces tan difícilmente realizable como una fiesta o ceremonial que se extiende a lo largo de todo un día o una noche; sin embargo, al margen de que estos proyectos conozcan su realización final, la cultura terminará asimilando estos textos mediante el modo dominante de recepción de textos literarios, la lectura silenciosa, y así los pensará, analizará, los hará pasar a la historia y finalmente, pero no en último lugar, los disfrutará, aunque el autor no los escribiera para esto, como es el caso de la literatura dramática.

Sería necesario hacer la misma reflexión para el resto de los géneros literarios que se han sucedido a lo largo de la historia y que, aun no siendo concebidos para su escenificación teatral, nacieron unidos a unos contextos de comunicación precisos, con unas condiciones reales de transmisión que determinaron sus estilos y formas de escritura, que en ocasiones se realizaba con posterioridad a los eventos a los que dieron lugar. Pero, como en el caso del teatro, al margen de estas situaciones materiales y físicas de comunicación, la tradición occidental moderna ha recuperado e integrado estos textos a través de un tipo de lectura que es, según los casos, un acto intelectual, estético o informativo. En otras palabras, el lugar que ocupan actualmente Shakespeare, Calderón o Racine en el paisaje cultural y literario de Occidente se debe, en primer lugar, al análisis que se ha hecho de estos textos a partir de su lectura; sólo recientemente una especie de mala conciencia cultural ha hecho que se atienda a su traducción escénica, entrando en un terreno movidizo donde las cosas no terminan de estar claras, pues no es lo mismo el tipo de puesta en escena e interpretación para el que se escribieron originariamente, que las que han conocido en siglos posteriores. Pretender a estas alturas, cuando la revolución mediática ha transformado radicalmente los modos de percepción de

la palabra y el mundo, devolver a estos textos, incluido los dramáticos, su realidad (escénica) originaria, no se explica sino como un acto de melancolía cultural o arqueología literaria, en el mejor de los casos.

Esto no quiere decir que no se puedan escribir hoy obras que aspiren a una comunicación a través de su lectura en voz alta, su escenificación o puesta en imagen, como es el caso, por ejemplo, de los guiones televisivos, cinematográficos, los textos escritos para ser dichos en un performance o, por supuesto, los teatrales; ésta es una opción lícita que ha dado lugar a acontecimientos escénicos y performativos, algunos de los cuales han pasado y seguirán pasando a la historia de las artes escénicas y visuales; pero los textos que se utilizaron en estas ocasiones, a la espera de volver a convertirse en otro acontecimiento, ya sea de carácter físico, visual o sonoro, no dejarán de esperar (y reclamar) el ser objeto —si les cabe esa suerte— del *modus operandi* que define el acontecimiento literario en la modernidad, la lectura silenciosa e individual, y a partir de este modo de recepción tendrán que ser entendidos y pensados para su integración cultural en tanto que fenómenos literarios.

El *manual de uso* de los textos no ha dejado de variar desde que se inventó la escritura. A diferencia de su consideración en otras épocas, como forma de registro, soporte nemotécnico, material legal o instrumento religioso, en la actualidad un texto es, antes que nada, una invitación a la lectura, ya sea con fines de información, reflexión o disfrute. Sería un grave error —no por común menos grave— tratar de entender, analizar o juzgar un acontecimiento escénico/físico a través de un fenómeno literario como es la lectura de un texto, o viceversa, confundir una obra escénica o cinematográfica con el texto que se empleó en ella: son acontecimientos estéticos de orden radicalmente diverso, no sólo por la ausencia de cuerpos físicos y objetos materiales en el hecho literario (éste es sólo el aspecto más obvio), sino por otras cuestiones que suelen pasar desapercibidas, como el hecho de que la palabra leída, ontológica y estéticamente, no es la misma que la palabra dicha: constituyen dos palabras distintas, aunque el significado denotativo sea el mismo. *¿Qué tiene que ver la quietud intemporal del texto escrito con el universo sonoro, sensible e inmediato de palabras convertidas por*

*un instante en voces?*, es una cuestión que a menudo ha tratado de resolverse con sospechosa rapidez. El grado de abstracción que caracteriza la cultura oficial en Occidente y la escasa atención, cuando no menosprecio, hacia las dimensiones sensoriales que no pueden ser reducidas a conceptos o abstracciones, explica la frecuencia con la que se dan estos desplazamientos, respaldados desde las propias instituciones y, por tanto, culturalmente legitimados.

Ahora bien, el hecho de que el texto literario, por su funcionamiento, haya quedado desligado de un contexto físico de comunicación inmediata emisor-receptor, no impide que la escritura haya seguido pensándose desde esas pragmáticas, ahora ya imaginarias, de la comunicación, que por tanto afectan a su escritura. De este modo, sin que el texto deje de ser un material escrito sujeto a la lectura silenciosa, éste se finge discurso oral, reflexión en voz alta, confesión personal, rememoración colectiva, rito religioso o ceremonia social, o se presenta *realmente* como un guión de cine o texto teatral, lo que determina sus diferentes poéticas y formas de escritura. El estilo indirecto libre, por ejemplo, sin apelar a una situación física de comunicación, se construye como un acto de comunicación, aunque introspectivo, muy diferente en todo caso del narrador omnisciente característico de las grandes novelas del siglo XIX, donde éste no apela a ninguna otra situación de comunicación que la exposición textual, por escrito, de los acontecimientos que narra. La ficcionalización de la comunicación literaria se revela como una necesidad en un horizonte cultural que reduce institucionalmente la proyección de la palabra (escrita) hasta convertirla en una realidad con un cuerpo mínimo que ocupa un espacio al margen. En este sentido, la oralidad, por ejemplo, el deseo de inscribir la voz en el texto, ya sea la voz sonora o la voz del pensamiento, en última instancia la voz de las palabras, la música de los sentidos, como un modo de conferirle a las palabras y los pensamientos una proyección física y performativa, surge en el paisaje literario del siglo XX como una utopía escénica que impulsa el desarrollo de numerosas poéticas.

Si la modernidad artística ha estado animada por un deseo constante de ir más allá, de escapar a limitaciones de orden genérico, material o institucional —la música o la pintura realizándose escé-

nicamente, la poesía o el teatro soñando con ser música, el cine convirtiéndose en imagen detenida o la palabra en objeto plástico—, diríamos que dentro de este juego de utopías estéticas se situaría este deseo imposible de la literatura por hacerse comunicación física y material, por levantarse sobre el texto para adquirir una realidad que no sea únicamente la del trazo escrito, convertirse en acontecimiento humano o estético, político o antropológico. Llamamos utopías escénicas del texto a cualquier figuración ficcional, o real en el caso de un texto dramático o un guión cinematográfico o televisivo, que implica la puesta en pie de éste como un acontecimiento en un espacio de comunicación —emisor-receptor— concreto, cuyas cualidades físicas, temporales y materiales determinan el estilo de la obra. En la medida en que éstas se hagan más visibles, la utopía escénica alcanzará mayor presencia en el texto.

Se podría objetar que en el caso del teatro ese imaginario escénico no es una utopía, porque se haría realidad a través de la puesta en escena; sin embargo, al margen de teorías teatrales construidas con frecuencia sobre abstracciones antes que sobre realidades escénicas, el autor dramático, así como el lector de su texto, piensan en espacios ideales que inevitablemente no han de coincidir con la concreción real de la puesta en escena; ésta proyecta el texto sobre una realidad física y material que entra en conflicto con la idealidad que el autor o el lector se hayan figurado. El procedimiento es comparable con la sensación que el lector de una novela experimenta cuando ve su versión cinematográfica. Se produce entonces un sentimiento de decepción con respecto al mundo imaginario construido a partir de la lectura. Salvando las distancias, podemos pensar de forma comparable la impresión que obtenemos cuando oímos un poema con el que estábamos previamente familiarizados a través de la lectura en la voz de un lector que le imprime una entonación propia, una concreción sonora (que supone además una incipiente interpretación actoral) que no tenía el texto escrito, en la voz de alguien que le añade, además, una presencia física, si lo estamos *presenciando* en directo, y en un espacio particular que despierta determinadas emociones.

En todos estos casos se encuentran enfrentados los mecanismos de la recepción literaria, basados en esa inevitable abstracción que

supone el signo escrito, con los mecanismos de recepción de un acontecimiento escénico, que se construye desde unas condiciones físicas y materiales determinantes. Si en el primer caso la abstracción semiótica ofrece al lector una amplia libertad para su recreación imaginaria y *subjetiva*, en el segundo la inmediata materialidad del acontecimiento restringe las posibles recreaciones, aunque potencia, sin embargo, la riqueza sensorial *objetiva* de un acto que suele ser colectivo antes que individual. En cierto modo se trata de dos caminos inversos, que no excluyentes. A partir de una abstracción gráfica es más fácil construir un imaginario ideal, el entendimiento posee mayor libertad para recrear la concreción que le quiere dar a ese signo. Éste es uno de los problemas con los que se encuentra el teatro en el actual panorama mediático: su enorme carga material no sujeta al grado de manipulación que permiten las tecnologías de la imagen; pero ésa es también su fuerza estética y sobre todo política, la inmediatez real de su presencia. Resulta, no obstante, paradójico que otras artes aspiren a este grado de realidad que ha relegado el género teatral frente a otros medios, aunque no en su consideración *culturalista* y oficial, campo en el que sigue gozando de una alta estima en Europa, en tanto que escarapate de la política cultural de un gobierno.

A medida que ha ido avanzando la modernidad, desde que la crítica kantiana decretase la mayoría de edad de la razón, la Revolución francesa pusiera en acto la idea de *revolución* y el movimiento romántico hiciera lo propio en el campo artístico, apoyándose en la subjetividad como principio de originalidad y libertad creadora, una serie de realidades (estéticas), como el cuerpo, las imágenes o los sonidos, se han hecho cada vez más presentes. Estas realidades han sido impulsadas tanto a causa de un contexto espiritual que estaba naufragando en un mar de abstracciones, teorías y conceptos, como desde un punto de vista material por la revolución electrónica de los medios. La proliferación de imágenes reproducidas industrialmente —de lo que ya nos advierte Walter Benjamin a comienzos de siglo— y voces proyectadas a través de las ondas, unido a una atención cada vez mayor por el cuerpo, van a apuntar algunas posibles salidas a ese estado de crisis que sufría la palabra

escrita. El siglo XX, que ha llevado hasta el extremo el desarrollo de aquellos medios que empezaban a despuntar en el ochocientos, ha obligado a una resituación del espacio de la palabra y, por tanto, de la literatura a la luz de un paisaje creativo y mediático radicalmente transformado.

Esto explica, por ejemplo, que la vanguardia, como uno de los fenómenos definitorios de la modernidad, pueda entenderse como un impulso de teatralización, de puesta en escena y exhibición, de las artes y la vida social en general. Llevando adelante el proceso de autoconciencia que define la contemporaneidad, la época del artista, convertido en *enfant terrible*, nace como respuesta a una necesidad de mostrarse en un escenario, público o privado, real o mediático, de realizarse como acontecimiento y actuación, de hacerse *acto*. Pasadas las vanguardias, este impulso no ha conocido marcha atrás, y más allá de la década de 1960, cuando tienen lugar los últimos brotes del espíritu de la vanguardia, las artes plásticas y la música nos siguen hablando en términos de instalaciones escénicas y teatralización de la música, buscando el acontecimiento plástico o sonoro, cuando no la articulación de todo ello a través del cuerpo performativo y presente que *interpreta* una partitura musical, plástica o escénica, un cuerpo que actúa con toda su realidad física y presente. Frente a la idea de *representación*, que ha servido de eje en el pensamiento occidental, se erige el sueño de la *presencia*; es el tiempo de la acción, la época de las revoluciones.

Badiou (2005) caracteriza el siglo XX por su pasión por lo real. La historia ha pagado un alto precio en su intento por *realizarse*, por llegar a ser lo más parecido a sí misma, por llevar a su grado más alto de realización sus ideologías, credos y programas políticos, morales o estéticos. Esta sed de realidad explica también el giro performativo de la sociedad moderna, impulsado por las revoluciones mediáticas, la búsqueda no ya de historias, ficciones o relatos, percibidos cada vez más como engaños, sino de acontecimientos y realidades —o al menos con apariencia de tales. De este modo, al giro lingüístico que ha alentado la filosofía contemporánea del lenguaje desde Nietzsche, denunciando la condición verbal/retórica de lo que llamamos *realidad*, le ha seguido el giro performa-



tivo, que trata de recuperar la realidad en tanto que acontecimiento y acción, aunque sea verbal. Éste es el enfoque que guía, por ejemplo, la *Lógica del sentido*, de Gilles Deleuze (1969), la traducción del sentido y la recuperación de la realidad en tanto que acontecimiento, en tanto que realidad que está ocurriendo.

El fuerte imaginario espacial patente en la literatura moderna, ya sea en el nivel ficcional o en el material de la página en blanco, puede explicarse como un síntoma más de este deseo por convertir, en este caso la literatura, en un acontecimiento que ha de ocurrir en un espacio, un intento por salvar la palabra del naufragio de la realidad. La palabra debe manifestarse, bien como acontecimiento sonoro y físico realizado frente a un auditorio, bien como un objeto gráfico sobre una superficie material. A esta focalización de la dimensión espacial no se llega, sin embargo, por exclusión del plano temporal, sino más bien como consecuencia de la progresiva desintegración que va a experimentar, abierto a modos de percepción distintos y simultáneos. Como resultado de la mirada cercana, táctil o háptica que caracteriza la modernidad (artística), la realidad queda fragmentada, pierde la unidad (de sentido) que le confiere la delimitación clara de sus contornos, de los límites exteriores que le dan unidad.

La tesis que se defiende en este ensayo es que la modernidad literaria ha sido impulsada en gran medida desde estas utopías escénicas del texto, desde este deseo por hacer *realidad* el texto en el aquí y ahora del acontecimiento verbal. Esto implica el desarrollo de una dimensión espacial que contrasta con el predominio de la dimensión temporal en la cultura occidental; como expresión de esta espacialización, que implica en última instancia la espacialización del tiempo, se manifiesta de forma explícita el ritmo como una de las categorías estéticas y modo de comprensión esenciales del mundo contemporáneo. A la abstracción que supone una percepción temporal lineal, recreada a través de los grandes relatos del siglo XIX, se le opone un nuevo imaginario que trata de concretarse como escenario de la escritura. Otro modo de percepción del tiempo y con él, otros ritmos, proyectados a través del espacio, actúan como formas de renovación del lenguaje literario. En el siglo XX,

esta dimensión espacial del concepto de ritmo, ampliamente empleada, por ejemplo, en la pintura (Sauvanet, 1994), entronca con su acepción etimológica originaria en el contexto de la filosofía presocrática. Antes de Platón, según explica Benveniste (1966), la idea de ritmo no estaba ligada a lo temporal, sino a la disposición formal de una estructura, pero entendiendo ésta como algo en continuo cambio. La ordenación del movimiento a que hace alusión la idea de ritmo se visualiza inicialmente en el espacio, antes de proyectarse al plano temporal de la música o la danza.

#### LA ESPACIALIZACIÓN DE LA ESCRITURA

A medida que el siglo XIX llega a su fin no es difícil seguir las huellas de esta bancarrota de la palabra, de la razón y el logos, de las abstracciones y por tanto de una determinada concepción temporal. El ambiente finisecular que se respira en el corazón de un Imperio Austro-Húngaro en avanzado estado de descomposición dio buena muestra de ello a través de sus intelectuales y artistas. De 1902 data la célebre *Carta a Lord Chandos*, de Hugo von Hoffmannsthal; en ella el poeta vienés constata las limitaciones del lenguaje para seguir aprehendiendo una realidad atomizada que estalla incesante en multitud de acontecimientos que brillan en confusa simultaneidad. Una “siniestra cercanía” (Hoffmannsthal, 1982:31) convierte la situación más cotidiana en un paisaje inabarcable de acontecimientos inéditos que escapan a los modos habituales de expresión, “como una vez, que había visto a través de una lente de aumento un trozo de piel de mi dedo meñique, que parecía una llanura llena de surcos y hoyos” (p. 31). En el prólogo a la *Carta*, Magris (1982:13) enfatiza la dimensión espacial que se señala como balsa de salvación para seguir enfrentándose a un mundo en proceso de desintegración: “su conciencia sólo vive en una extensión espacial que se dilata incesantemente, en perfecta sincronía de sucesos, sensaciones y pensamientos”.

Ante esta situación de dispersión, el espacio se adivina como un medio para seguir aprehendiendo una realidad que se manifiesta

bajo el signo de la simultaneidad y el azar. Esto ilumina el espacio de la página en blanco como el medio último e irreductible donde *actúan* esas palabras que parecen ahora más impotentes que nunca. Las palabras se dispersan sobre la página en busca de un acontecimiento que necesita un escenario para suceder. Finalmente, como nos recuerda Mallarmé (1971:133) en un texto fundacional de la modernidad literaria, *Una tirada de dados jamás abolirá el azar*: “NADA [...] HABRÁ TENIDO LUGAR [...] SINO EL LUGAR”, el espacio final en el que “toda realidad se disuelve”. En las “Palabras preliminares” de Cansinos-Asséns (1971:112) a este poema, se enfatiza la necesidad del poeta de poner en espacio la imagen y en última instancia la propia escritura:

[...] ha estudiado su escenificación, a modo wagneriano, ponderando el empleo de todos los medios que pueden realizarla —pausas, elipsis, anacolutos— y hasta la intervención de los medios gráficos que constituyen su escenario material y visible, rodeándola de blancos y espacios, de igual modo que en la escena se rodea de distancia y se aísla magníficamente el drama.

Sometida en tanto que producto de la percepción física antes que intelectual, la realidad entra en crisis; este estado crítico es el que hace visible un espacio que antes pasaba desapercibido como una convención naturalizada. No se trata ya de un plano espacial unitario y homogéneo, reconstruido según la lógica visual, sino un espacio que estalla en mil pedazos al ser observado desde esa “sinistra cercanía”. Este espacio apunta también a otras formas de percepción temporal, a otros ritmos. Es un espacio ligado al sujeto de la percepción y, por tanto, al tiempo subjetivo en el que ésta tiene lugar. En él ocurre un acontecimiento, el acontecimiento de la percepción, y es a través de este acontecer que se hace visible una realidad, en el caso de la literatura, de la palabra, apoyada sobre un lugar.

La reconsideración de la dimensión espacial de lo literario no va a estar desligada de lo que paralelamente estaba ocurriendo en las artes visuales, sino al contrario: la transformación del teatro como espacio de creación a través del cuerpo y las nuevas posibilidades

de percepción que ofrece el cine empujan a la literatura también tras estos nuevos imaginarios espacio-temporales. En *Lecturas de la danza y danzas de la lectura*, Brandstetter recorre las renovadoras vinculaciones entre el mundo recién descubierto de la nueva danza y la poesía durante el primer tercio del siglo XX en Europa del norte, mientras que Gómez de la Serna, en sus *Tapices, pantomimas y danzas*, nos brinda un imaginario espacial, escénico y performativo. El renovado mundo escénico, el descubrimiento del cuerpo, los juegos de luces y ritmos funcionan como paradigma para la creación literaria. Como explica el autor, la palabra poética requiere cuerpo sensible, más bello cuanto más fugaz, acontecimiento efímero en el espacio, inspirado en los trazos que describe el cuerpo de la bailarina. La obra de Gómez de la Serna va a avanzar hacia un tratamiento material, casi diríamos que físico, de la palabra, de una palabra que se levanta y actúa, que juega y se desvanece sobre el papel. Éstas son “Las palabras en la rueda” (Gómez de la Serna, 1988) que cobran vida alejadas de diccionarios y gramáticas, objetos que se levantan sobre el papel: “la palabra es lo que se huele, lo que se toca, lo que se ve y lo que se oye” (p. 120), y su valor radica en su capacidad de surgir, de manifestarse y suceder, es un valor de “improvisación y epifanía” (p. 120). De forma comparable, en su estudio sobre la poesía francesa moderna, Castin (1998:9) comienza insistiendo en este tratamiento de la palabra “comme un corps réel, retrouvant par là toutes ses qualités performatives”, una tendencia que no ha dejado de desarrollarse hasta nuestros días: “Travaillant l’espace textuel comme une matière physique, le blanc sculpte dès lors un rythme, la lettre s’émancipe, *figure*, depuis les *Calligrammes* d’Apollinaire jusqu’aux tentatives récentes de ‘Typoésie’ de Jérôme Peignot, ou aux logogrammes de Christian Dotremont”. Esta dimensión espacial de la poesía desarrollada a través de su concreción material, de la grafía sobre el blanco de la página como espacio de actuación/manifestación de la palabra, no va a abandonar la modernidad (Sarmiento, 1990; Blessa, 1998).

La creativa confluencia entre la literatura y el pensamiento del espacio —escénico en tanto espacio de actuación— explica la atracción que algunos de estos autores sintieron por el teatro, a pesar de que su alejamiento con respecto al campo teatral les disuadió de se-

guir por este camino. Dereu (2000) abre su estudio de las relaciones de Mallarmé con el teatro constatando en qué medida ha estado animada por un hondo sentido escénico.<sup>1</sup> El espacio teatral se revela como el medio último para la realización plena de lo poético, para su conversión en realidad más allá de los límites de la palabra escrita, su conversión en voz y cuerpo, en espacio y tiempo que acontecen —*tiennente lugar*— en un escenario; este escenario será, finalmente, el espacio de una desaparición, de un silencio en el que se termina convirtiendo la escritura de la modernidad. También Baudelaire realizó bocetos escénicos, como nos recuerda Barthes (1964:45ss.) en el análisis que hace de la teatralidad del poeta francés. La escena se convierte en la reencontrada dimensión espacial de la creación poética, un espacio en el que estallan los sistemas de representación y con éstos los modelos dominantes de representación temporal: “Les codes de représentation éclatent aujourd’hui au profit d’un espace multiple dont le modèle ne peut plus être la peinture (le ‘tableau’) mais serait plutôt le théâtre (la scène), comme l’avait annoncé, ou du moins désiré, Mallarmé” (Barthes, 1970:62).

Si pasamos a la narrativa, descubrimos un imaginario espacial paralelo, tanto en el tratamiento de la página como espacio de aparición/actuación de la escritura, como en el plano ficcional. Una percepción inmediata del mundo se traduce en una atención obsesiva por los espacios; igualmente, no consiste en un espacio detenido y unitario, sino en un medio donde se está desarrollando una acción, un espacio procesual, que se construye a medida que tiene lugar esa acción, y que crece desde su límite, desde su frontera exterior, siempre en movimiento. El espacio, íntimamente ligado a la percepción que de él tiene el sujeto, se convierte en un espacio-*yo*, hecho visible a medida que éste lo descubre. Este espacio se encuentra por tanto también íntimamente ligado a una temporalidad, a

un determinado ritmo. Esto contribuye a explicar que frente a los grandes desplazamientos y los caminos que caracterizan la literatura de viajes del siglo XIX, la acción del recorrido, ya sea físico o mental, se convierte en una acción definitoria de la narrativa moderna. El sujeto construye el espacio, geográfico o figurado, a medida que lo recorre, al ritmo que marca su cuerpo, su paso, su mirada o su entendimiento. El espacio ocurre en el cuerpo del sujeto y ocurriendo se manifiesta como tal, un espacio inmediato y fragmentado por su percepción cercana, pero que termina configurando un trayecto —un mapa— que da cierta unidad, si no de sentido, sí al menos de funcionamiento acerca de cómo ha crecido (espacialmente) la obra. Frente al grado de disipación de la realidad al que se refiere Hoffmannsthal, este espacio se manifiesta como soporte de una acción, de un recorrido físico o mental; se convierte en un medio procesual y performativo que da unidad rítmico-espacial a la obra.

De este modo, si el viaje de regreso del Ulises clásico va desde Troya hasta Grecia sorteando los impedimentos que le marcan los dioses, el héroe moderno de Joyce describe un recorrido movido por el azar que le lleva de un punto a otro de Dublín. Lo casual de este recorrido, como de la tirada de dados de Mallarmé, se transforma en imagen espacial del azar que gobierna la vida de las cosas y, como imagen de éstas, de las palabras y el pensamiento. Por su parte, Juan Goytisolo inaugura su empresa de ruptura y transgresión de mitos culturales y formas narrativas heredados del pasado, mezclando tiempos y espacios que cobran una caprichosa unidad a través de los minuciosos recorridos que describen sus protagonistas. *Reivindicación del conde don Julián*, por ejemplo, describe un paseo por el laberíntico entramado de las calles de Tánger, que es también un recorrido por los tiempos y la historia de España, un recorrido personal que se termina poniendo en pie como violento interrogante —jeroglífico— a los sentidos impuestos por esta historia. La figura descrita por este recorrido errático, que a su vez va a implicar un determinado ritmo como forma de organización temporal y narrativa, surge como un signo de interrogación de su significado último. La escritura de Goytisolo se presenta como una acción ética y estética al mismo tiempo, traducida en el plano de la ficción en términos de representación. La acción contaminante que

<sup>1</sup> Entre 1870 y 1890 realiza varios proyectos de composición dramática, pero ya en una carta de 1965 afirma a propósito de *La siesta de un fauno*, que se trata de un “Texte non possible au théâtre mais exigeant le théâtre”, mientras que al principio de *Igitur o la locura de Elbehnon* (Dereu, 2000:87) advierte que: “Este cuento se dirige a la Inteligencia del lector que por sí mismo pone las cosas en escena”, supliendo así la imposibilidad de su realización escénica última.

va a llevar a cabo el protagonista a lo largo del día al que se reduce la trama es presentada de este modo: “tirar de la correa de la persiana : y : silencio, caballeros, se alza el telón : la representación empieza” (Goytisolo, 1988:13), y de modo comparable los recorridos de K. por los laberínticos pasillos del relato kafkiano le confrontan con una serie de acciones que él mismo percibe como representaciones teatrales, realizadas sobre un espacio informe y oscuro, que se hace cada vez más presente, de forma amenazante por lo que tiene de ininteligible. Estos espacios tortuosos, fragmentarios o indiferenciados, como una travesía por el desierto, se presentan en última instancia como metáforas de la propia escritura.

La densa escritura de Juan Benet, por ejemplo, despliega un complejo nivel de abstracción, donde las ideas fluyen, se cruzan y vuelven de manera obsesiva; sin embargo, frente a la inmaterialidad de éstas, el espacio geográfico se levanta paralelamente desde el principio. El laberíntico entramado de ideas cobra su concreción física y material en el recorrido geográfico y escritural que describe la novela. Como se dice al comienzo de *Volverás a Región*: “Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su sierra siguiendo el antiguo camino real —porque el moderno dejó de serlo— se ve obligado a atravesar un pequeño y elevado desierto que parece interminable” (Benet, 1997:7); ésa es la travesía que, con un ritmo serpenteante del que se pierde su comienzo y su final, va describiendo el viajero, imagen espacial y rítmica al mismo tiempo del escritor o el lector enfrentados al relato.

La reivindicación de un espacio próximo y concreto, aunque en continua recreación, puede entenderse también como una forma de resistencia (política) ante una realidad más fácilmente manipulable cuanto más inmaterial. En su ensayo *La sociedad sitiada*, Bauman (2002) describe el paso desde una *modernidad sólida*, organizada en Estados-naciones, a una *modernidad líquida*, donde los flujos de capitales escapan a las limitaciones espaciales que imponían antes los Estados para refugiarse “en una nueva ‘tierra de nadie’, en la que pocas reglas limitan, restringen o dificultan la libertad de la iniciativa económica, si es que alguna efectivamente lo hace” (p. 203). A la era de los espacios nacionales, donde el poder se mide en términos territoriales, le sucede un espacio global que

“asume el carácter de un espacio de frontera” (p. 116). Este espacio global adquiere una condición extraterritorial a la que se vendría a oponer esta reivindicación por parte del arte y la literatura de un espacio material y concreto, pero dinámico, fronterizo, levantado con obsesiva atención, como refugio último de una realidad física amenazada, sobre la que levantar ese cuerpo también lábil de la percepción y la escritura, que implica una temporalidad característica. Una época de globalizaciones, escapando a una determinación espacial estable, precisa de unas formas de resistencia igualmente liminales, construidas desde la frontera de un espacio en constante proceso de construcción y destrucción, al que corresponde un tiempo también cambiante.

#### EL RITMO COMO VISUALIZACIÓN DEL TIEMPO

El énfasis en el plano espacial no supone, por tanto, el rechazo de la dimensión temporal, sino la respuesta a una percepción del tiempo y, por ende, de la realidad que no responde a los modos convencionales de entenderla, percibirla y expresarla. Es en este contexto que la categoría del ritmo adquiere un protagonismo desconocido en la tradición retórica neoclásica, que había dejado a un lado la oratoria o *actio*, parte en la que se trataba del ritmo de la enunciación, de la puesta en escena física y performativa del texto en el proceso de su comunicación. El léxico coloquial de la modernidad ha integrado en campos muy diversos la idea del ritmo; los difusos márgenes de este concepto han hecho que se aplique a una amplia gama de fenómenos y áreas de estudio.<sup>2</sup> Una vez más hemos de

<sup>2</sup> Paraíso de Leal (1976) ofrece un breve recorrido por la bibliografía sobre el ritmo desde comienzos del siglo XX, especialmente en la década de los veinte y treinta, antes de los conflictos bélicos, y posteriormente a partir de los sesenta, en campos tan diversos como la musicología, la pedagogía, la sociología, la psicología y la estética. Una muestra por el interés que suscita este concepto es la celebración del Primer Congreso del Ritmo en Ginebra (16-18 agosto de 1926), organizado por el Instituto de Rítmica de Ginebra, que puede ser considerado, como explica la autora, como un intento por salvar la excesiva parcelación con la que se ha abordado el estudio del ritmo.

apuntar la revolución mediática como uno de los factores decisivos que impulsan la revitalización de la categoría del ritmo en tanto que concepto comodín para referirse a aspectos de la representación que no entran en las categorías canónicas de la poética, centradas en el universo textual; en la medida en que el ritmo nos habla de un transcurso temporal apela a un afuera material del texto.

La revolución de los medios de comunicación y transporte inaugura otras formas de percepción. Bauman (2002) retoma el planteamiento que hace Paul Virilio de la modernidad como una sociedad que evoluciona desde un espacio-tiempo a un espacio-velocidad; a partir de ahí sostiene que las utopías de la modernidad ya no tienen que ver con un tiempo o un espacio unitarios, sino con fenómenos de aceleración y velocidad, ligados a lo que el filósofo francés llama la *estética de la desaparición*. Los medios de transporte y la organización del trabajo tras la revolución, primero industrial y luego informática, han articulado un horizonte temporal cuya aceleración se ha erigido en un icono de la modernidad. La posibilidad de grabar voces e imágenes y de reproducirlas reconstruyendo su transcurso temporal ha permitido manipular los tiempos de representación y percepción. Al comienzo de su estudio, Paraíso de Leal (1976:20) advierte que para este tema del ritmo, que ella estudia en relación con la prosa, “lo que nos interesa retener es que la percepción temporal del hombre es engañosa”, una sensación de engaño que nuestra época ha erigido en categoría estética, las potencias de lo falso.

Nuevos ritmos revisten la vida moderna, pero también los modos de pensarla y representarla. El charleston, el jazz, el rock o la música electrónica son algunas de sus expresiones a lo largo del siglo XX. El ritmo del cinematógrafo trae consigo otros paradigmas de representación, que serán sustituidos a partir de la década de 1970 por un medio aún más acelerado, la televisión y el video. La potenciación del fenómeno de la repetición, sobre el que se construye el ritmo, impulsada por los medios, repetición de imágenes, voces y escenarios, que el arte *pop* supo convertir en fuente de creatividad, ahonda en la condición rítmica de una realidad cultural que se hace visible como la vuelta de siempre lo mismo, de la novedad. Por otro lado, el modelo musical que impulsa la renovación

estética desde comienzos de siglo XX desarrolla un imaginario rítmico también para las artes plásticas y de la palabra. Al mismo tiempo, la creciente atención por el cuerpo que inaugura el siglo XX ha hecho reparar en los ritmos que gobiernan el cuerpo. En relación con esto último, no tardó en introducirse la idea de ritmo como un eje central en los movimientos de renovación de las artes escénicas, que descubrieron en el espacio teatral y el cuerpo del actor un campo por explorar.

A pesar de su amplia difusión, la idea de ritmo parece gozar de una cierta imprecisión; esto explica su aplicación a fenómenos tan diversos. El ritmo supone una forma de organización del tiempo a partir de la reiteración de unos determinados elementos. Ahora bien, este juego de repeticiones se deja expresar de forma espacial, lo que hace que este concepto se haya convertido en una pieza clave en las artes plásticas. El deseo de desarrollar la dimensión temporal en la pintura hace recalar en el concepto de ritmo (Sauvanet, 1994), de forma paralela a lo que ocurre en la literatura; es por esto que los autores que más se han preocupado por la disposición espacial de su escritura son también aquellos que más atención han dedicado a la experimentación con otras temporalidades. De este modo, a través del ritmo, es decir de la medida del tiempo, el espacio se convierte en una suerte de visualización del transcurso temporal. Como nos recuerda Paz (2004:57), Heidegger muestra que toda medida es una “forma de hacer presente el tiempo”. El ritmo convierte el tiempo en imagen, abre un espacio donde tiene lugar *algo*, un transcurso, aunque, como explica el poeta mexicano, lo que en última instancia ocurre somos nosotros mismos conformados por ese ritmo que nos constituye al tiempo que nos proyecta hacia realidades menos conocidas. En la confluencia de una dimensión temporal en crisis por el cuestionamiento de los modelos de organización lineales con un medio espacial que se hace cada vez más visible, surge la dimensión rítmica de la modernidad. De este modo, a partir de una idea del tiempo como algo abstracto se pasa a un tiempo corporeizado, un tiempo subjetivo, el tiempo del yo, el individuo como tiempo que constantemente está transcurriendo; pero asimismo, apuntando a un horizonte que pareciera superar lo individual, se trata de un tiempo de los cuerpos y las cosas, un tiempo



de las estructuras y los ritmos naturales, un tiempo, en definitiva, cuyas huellas quedan inscritas en los espacios. Más allá del ritmo como medida y organización del tiempo, éste se constituye como imagen y visión del mundo: “Calendarios, moral, política, técnica, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. [...] La historia misma es ritmo. Y cada civilización puede reducirse al desarrollo de un ritmo primordial” (Paz 2004:59).

Nos enfrentamos a una concepción (fenomenológica) de la realidad como acto de percepción a través de los sentidos. El predominio en el pensamiento contemporáneo de la filosofía estética, en la que Nietzsche destaca como uno de sus pioneros, nos ha legado un acercamiento a la realidad, que pasa necesariamente por los modos de percepción y formas de *re-presentación*, entre las cuales el lenguaje verbal ocupa un lugar central. A lo largo del siglo XX, la fenomenología ha incidido en una idea del mundo en tanto que acto de percepción inmediata, previo al proceso de abstracción por medio de la inteligencia racional. No es un azar, por tanto, que como guías para moverse por los difusos espacios del ritmo destaque la obra del autor de *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música* y su larga descendencia en el siglo XX, o la filosofía de Merleau-Ponty; en esta última, el acto de la percepción sensible se sitúa en el centro de una ontología de la realidad que desde Descartes había optado por la *res cogitans*, liberándose así de ese complejo universo de la *res extensa*, que tiene como uno de sus elementos más problemáticos el propio cuerpo donde se aloja el entendimiento. De esta manera, el objetivo de la filosofía para el pensador francés, pero también para una escritura que tiene su finalidad última en la construcción de un determinado ritmo, sería “acceder a un estrato de la coexistencia entre las cosas que, siendo prehumano, es también más profundo que el suministrado por la inspección del conocimiento” (Bech, 2005:11).

Al igual que cualquier otro medio de formalización, el ritmo nace como respuesta a una necesidad de ordenación y producción de sentido a partir de aquello que se percibe. El instrumento por excelencia para llevar a cabo esta función es el lenguaje. Este medio —como se señalaba al inicio de este ensayo— supone un alto grado

de abstracción. Dependiendo del tipo de lenguaje, el emisor puede llegar a tener un mayor o menor nivel de conciencia sobre su propio instrumento de comunicación. Siguiendo los caminos abiertos por Nietzsche, la filosofía estética ha puesto de manifiesto lo que el lenguaje tiene de codificación de la realidad en función de unos determinados intereses de comunicación, información, control, persuasión y poder sobre el otro.

Una historia mítica del ritmo comenzaría hablándonos de la naturaleza, del impulso innato al hombre de entender la sucesión del día y la noche, el paso de las estaciones, el movimiento de las constelaciones, los ritmos del cuerpo. Pero la naturaleza, como nos recuerda Nietzsche, es muda; es el hombre el que da voz a aquello que percibe; y la primera vía para dar sentido al mundo fue a través de la formalización de sus ritmos, hacer visible su ser como transcurso temporal, crear una imagen del tiempo, extraer un sentido y darle cuerpo. Barthes (1984) toma la descripción que hace Hegel del antiguo griego tratando de entender los misterios de la naturaleza, de descifrar el lenguaje del mundo: “il interrogeait, dit-il, avec passion, sans relâche, le bruissement des feuillages, des sources, des vents, bref le frisson de la Nature, pour y percevoir le dessin d’une intelligence” (p. 112). El destino del hombre estructuralista, del hombre moderno, tal y como lo concibe el teórico francés, consiste en trasladar este interrogante al propio sentido, llegar a escuchar la música del sentido, el funcionamiento de los significados, el mundo como máquina (rítmica) de creación de significados que le hablan al hombre en un lenguaje creado, sin embargo, por él mismo: “Et moi, c’est le frisson du sens que j’interroge en écoutant le bruissement du langage —de ce langage qui est ma Nature à moi, homme moderne” (p. 102).

De esta suerte, el ritmo se presenta como un sistema de codificación primario; es un artificio, pero goza todavía de un extraño privilegio por su cercanía a *lo natural*. Frente al vacío que Hoffmannsthal descubre en los conceptos y las palabras carentes de realidad, artificios huecos que generan un sentido cada vez más distante de las cosas, el ritmo parece tener todavía un saludable vínculo con la realidad, parece ser algo auténtico; nos habla del paso del tiempo, de los cambios cíclicos de la naturaleza, de los latidos del co-

razón, del transcurso de las representaciones, de los tiempos del discurso, de los modos de la persuasión retórica y la seducción del otro, pero a un nivel que pareciera prelógico, instintivo, fácil de pasar desapercibido, sobre todo si lo comparamos con los contenidos referenciales del texto, al que el propio ritmo apunta como su verdad, quedando oculto tras la superficie de las palabras, de los mitos, a pesar de la pertenencia de uno a otro, de las representaciones a los ritmos, de los mitos a los ritos. En tanto que dispositivo discursivo, Ceriani (1988:45) propone la configuración rítmica como “*antérieure à tout autre type de configuration, et, à l’intérieur du parcours génératif de la signification, comme inscrite dans la syntaxe narrative*”. De alguna manera, el ritmo queda por detrás del sentido, pero lo hace posible, resuena como una voz oscura de difícil inteligencia que apunta el significado último de las cosas, su verdad como funcionamiento.

En el pensamiento nietzscheano, que no en vano anuncia la crisis de fin de siglo europea, el ritmo expresa, como otras emociones ligadas a la música, lo que en su primera etapa, con una impronta todavía romántica, denomina lo dionisiaco, la dimensión instintiva y colectiva de una sociedad, conceptos que él mismo posteriormente, tras el giro retórico, traduce en la voluntad de poder que subyace a todo acto de representación.

El ritmo se sitúa, por tanto, en lo que Merleau-Ponty define como nivel *pre-expresivo*, sería el *in-pensado* del texto, en la medida en que se percibe, pero no va dirigido al intelecto, sino al aparato sensible capaz de percibir de manera inmediata. El ritmo actúa antes de llegar al consciente y esa inmediatez hace que sin dejar de ser un sentido humano adopte cierta apariencia como algo proveniente de una dimensión prehumana que trasciende lo individual. Se trataría, por tanto, de una de esas dimensiones de la realidad que el filósofo francés vincula con una experiencia ingenua del mundo, primaria o preteórica. No es un azar, por consiguiente, el predominio de los lenguajes rítmicos (físicos) en las sociedades arcaicas, ni su revitalización al servicio del mito moderno de lo originario en la literatura y el arte de los dos últimos siglos, rozando en muchos casos el campo de lo *religioso*, en el sentido antropológico de este término, de comunicación trascendental con una realidad no pre-

sente, que transita por unos cauces antes emocionales que intelectuales.

#### EL RITMO COMO PUESTA EN ACTO DEL TEXTO

En la medida en que se hace explícito, el ritmo pone al descubierto el texto como mecanismo en funcionamiento, lo hace visible como estrategia de teatralización. Teatralizar algo, un texto, una narración, un acontecimiento histórico o un concepto, implica ponerlo en escena en su transcurrir temporal, conjugar su temporalidad a través del espacio, o desarrollar espacialmente su ser-temporal. La teatralización de un texto supone, por tanto, la (re)construcción de su ritmo, darle realidad temporal (física) al desarrollo (espacial) de su acción, hacer que ese texto se perciba como proceso, como un *estar-sucediendo* en ese mismo momento y con un *tempo* determinado; por esto es que Zilberberg (1988:29), siguiendo a Paul Valéry y Octavio Paz, relaciona el ritmo con el aspecto temporal que Hjemslev denomina *présentification*, relativo a la dimensión procesual y evolutiva del tiempo, frente a la *passéification*. Con la finalidad de construirse en tanto que *rytmos* —literalmente, manera particular de fluir—, el texto, la palabra, se levanta sobre sus mecanismos de construcción, se pone en escena sobre su propia materialidad, erigiéndose como un universo en funcionamiento, que a su vez se manifiesta como metáfora epistemológica del funcionamiento (rítmico) del mundo exterior. En esa proyección hacia un afuera radica su potencialidad discursiva, que analizaremos más adelante. El ritmo del texto apela, inevitablemente, a un transcurso temporal, ya sea el del acto de la lectura, ya sea dentro del universo ficcional. En cualquier caso, este transcurrir trata de hacerse visible físicamente. En tanto que ritmo, el mundo, como el texto, se revelan como un *estar-en-marcha*, avanzando hacia algún sitio, sucediendo en ese mismo instante; y en su transcurrir marca una dirección, un sentido (espacial). De ahí que el ritmo despierete también, como apunta Paz (2004:57), una expectativa acerca de eso que está por venir, que está llegando y hacia lo que nos acercamos; genera un tiempo de espera y una interrogación acerca del

sentido de ese *algo*: “El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga ‘algo’. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo”.

Quizás haya que insistir en que cuando aquí se habla de *teatralidad*, este concepto no está referido a la posible escenificación del texto, sino a una impresión estética construida desde la escritura, es decir, a una suerte de teatralidad de la escritura. La confusión entre las diferentes teatralidades, la específica del texto con la de la interpretación actoral, la del espacio escénico, la musical o la plástica, ha hecho que a menudo la escritura dramática haya renunciado a su teatralidad textual propia en beneficio de una teatralidad escénica exterior a la escritura. La obra de Barthes ha evolucionado desde su atención a una semiótica del mundo y del teatro hasta una teatralidad específicamente textual, construida en paralelo a la teatralidad del mundo exterior, pero también de manera autónoma, como metáfora de éste. Se podría sintetizar el discurso crítico del teórico francés acerca de la literatura como la defensa de una teatralidad del texto, de un texto físico, erótico, que opera y se siente con todo el cuerpo. En esa dimensión teatral resume Barthes (1971:10) la función poética del lenguaje; de ahí que defina la teatralización del texto como el acto de ilimitar sus sentidos, de abrirlo desde su propia materialidad hacia una infinidad de significados. Una definición de teatralidad que sin duda va más allá que aquella otra (ampliamente difundida en el ámbito de la teoría teatral vía el diccionario de Patrice Pavis) ofrecida una década antes por el propio Barthes (1964:45) como un espesor de signos —el teatro menos el texto. Pavis olvidaba lo que el autor de *El placer del texto* nos va a seguir recordando, que éste debe tener su propio espesor, del cual el ritmo es su síntesis sensorial más inmediata.

En un nivel metafórico podríamos aludir al ritmo como la gestualidad del texto. En su análisis de la teoría del lenguaje de Nietzsche, Lynch (1992:63) subraya la importancia de la gestualidad en la expresión: “la auténtica expresión es únicamente gestual”, para continuar aludiendo al campo textual: “La prosa, pues, debe incorporar de algún modo cierta gestualidad en el plano de los ritmos y los

énfasis, y trabajarla en las relevancias textuales, las omisiones, los rodeos y los silencios”.

Por su modo de percepción, el ritmo se caracteriza por una cualidad procesual y performativa que lo diferencia de otras estrategias comunicativas. El ritmo sólo se construye en la medida en que *algo* se está produciendo, y ese *algo* que ocurre es sobre todo el tiempo en que se hace perceptible, que en última instancia —volviendo con Octavio Paz— somos nosotros mismos. En ese mismo momento en el que (se) suceden los elementos que se van a utilizar como base para construir un determinado ritmo, éste se manifiesta como un *continuo* (hacerse). Es por esto que el ritmo no apela a una unidad como objeto acabado, sino a un transcurrir, a un *estar-sucediendo* más que a una totalidad; se construye sobre un tiempo presente, inmediato, que crece sobre sí mismo. Es posible captar el ritmo de una determinada obra sin conocer la totalidad de ésta, y a diferencia del sentido referencial, el ritmo no se entiende en función de un desenlace final desde el que adquiere una unidad de sentido que no necesita. De este modo, el ritmo se convierte en un componente fundamental de lo que Barthes (1970:11) denomina el *texte scriptible*, un texto que se crea en ese continuo *estar-haciéndose*, a diferencia del *texte lisible*. Este último se presenta como un producto acabado, cuyo horizonte de sentidos queda predeterminado por las convenciones culturales, literarias o sociales de cada momento, mientras que el primero se construye desde un *présent perpétuel* que niega cualquier sentido totalitario al tiempo que se abre, desde su inmediatez performativa, a una pluralidad de sentidos:

[...] *c'est nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages (1970:11).

El texto simula una puesta en escena de la palabra en el preciso momento en el que está siendo pronunciada/pensada/escrita, *in*

*status nascendi*, como afirma Merleau-Ponty de la “palabra hablante”, en la inmediatez de su realización. El ritmo apela a esa inmediatez material/sensorial del lenguaje, incluso del lenguaje como escritura. A esta concepción del texto llega el filósofo francés en su última etapa, ya en la década de 1950, cuando se refiere al *lenguaje operante* en *Lo invisible y lo visible*, una palabra performativa y física que, como explica Bech (2005:25), remite a un lenguaje entendido “fundamentalmente [como] una *praxis*, consistente en el orden dinámico que preside el advenimiento del sentido”.

Un único punto de referencia no genera por sí solo un ritmo, sino que se produce cuando esa referencia aparece de nuevo; en ese momento empieza a generarse un *tempo*, que luego puede irse modificando a medida que el acontecimiento sigue adelante, pero en todo caso se trata siempre de algo que tiene lugar en ese momento, que ocurre en el aquí y ahora que define una puesta en escena, un espacio de realización, aunque éste puede ser real (material) o figurado (mental). Incluso en un texto o un cuadro, donde los elementos que generan un ritmo ya están ahí desde el comienzo, éste no se produce hasta que no es percibido por una persona a lo largo de un lapso, es decir, en un transcurso temporal real que implica la condición física del evento, apoyada sobre la cualidad corpórea del mismo receptor. Frente a la condición abstracta de los conceptos y los procesos semióticos, que apelan a un proceso de desciframiento e inteligencia, el ritmo se dirige a la sensibilidad física del que lo recibe con todo su cuerpo; de ahí que con frecuencia invite a éste a seguirlo con un movimiento físico, con el taconeo del pie, el balanceo de las caderas o un vaivén de la mano, para acentuar una organización temporal de la que empieza a participar.

Finalmente, esta cualidad performativa y física enlaza con esa pasión por lo real, esa búsqueda de la realidad como acontecimiento, que ha definido la modernidad y hacia la que mira también la escritura literaria. En los casos más extremos se busca que el texto se produzca en la propia página, haciendo consciente al lector de su materialidad. Julián Ríos, que ha llevado hasta los límites esta escritura performativa, se refiere a raíz de la narrativa de Juan Goytisolo a este carácter material, aunque esta idea adquiere en su propia escritura su realización más extrema: “yo creo que la máxima

señal de honestidad de un novelista [...] consiste precisamente en pasarle por las narices al lector que lo que está leyendo es algo que sucede en la página” (en Goytisolo y Ríos, 1977:22).

#### UNA ONTOLOGÍA DEL RITMO: LAS IDEAS SENSIBLES

En tanto que dispositivo discursivo, el ritmo supone un nivel de organización de los signos y por tanto de producción de sentido específico e independiente, desarrollado en paralelo a otras formas de significación, como explica Ceriani (1988:41):

Bien que parallèle à l'information textuelle, l'information rythmique en est, sans doute, indépendante (et, pour cela, virtuellement transversale), ce qui signifie que son sens ne doit pas être recherché dans la représentation mais dans “l'organicité” de la distribution signifiante.

Mediante diversas estrategias basadas en juegos de reiteración, un texto despliega uno o varios ritmos que entran en una relación de complementación, contraste u oposición con respecto a otros niveles de producción de sentido. La impresión temporal con la que transcurre un texto puede producirse a distintos niveles, según los elementos recurrentes que se utilicen sean de carácter fónico, léxico, morfológico, sintáctico o temático.<sup>3</sup> La repetición de una estructura sintáctica, de un tipo de diálogo o de intervenciones en estilo directo/indirecto de los personajes, de uno o varios núcleos temáticos, de una determinada rima, juego léxico o formas de adjetivación o de un modo de ordenación de los capítulos, son algunas de las posibilidades para simular un determinado ritmo. De este modo, cada obra articula su transcurrir temporal, ya sea en un nivel estructural o ficcional.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que materialmente un texto es una obra ya acabada, es decir, que no espera a ser ejecu-

<sup>3</sup> A la afirmación de Fraisse (1974:74) de que es “la répétition qui donne naissance à la perception du rythme”, le opone Zilberberg (1988:34) la idea de Válerly (1973:1295) de que “c'est le rythme qui permet la répétition –ou la crée”.

tada, interpretada o puesta en escena para realizarse performativamente, aunque tampoco se excluyan estas opciones, sino que espera en primer lugar —como se recordaba al comienzo— su lectura silenciosa. Esto hace que el imaginario rítmico que se reconstruye a través de su recepción mental, y no de forma materialmente sonora, espacial o física, sea más una simulación o figuración rítmica que afecta al sentido referencial de la obra que una realidad exterior al texto. En los casos más extremos, cuando el texto se resiste a su silenciamiento en un plano ficcional, se recurre a la construcción de un ritmo a través de la espacialización de la escritura en la página en blanco. La conversión del texto en imagen genera un ritmo visual que define una temporalidad.

Pero recurriendo a los procedimientos inmanentes al texto, es decir, al margen de su conversión en imagen espacial, la obra literaria genera un ritmo interno que configura su estructura. Este ritmo estructural organiza su transcurso, sobre el que se reconstruye una temporalidad. En los casos más extremos, este ritmo estructural adquiere tal importancia que llega a condicionar el desarrollo del texto de manera autónoma, como si se tratara de una maquinaria (de representación) emancipada de cualquier otra finalidad que no sea la de seguir con el propio juego de la representación, movido al ritmo que marca el mecanismo textual.

Podemos retomar la advertencia de Paraíso del Leal (1976:43) acerca de cuáles son aquellos ritmos que adquieren verdadera relevancia estilística: “Sólo considero estéticamente válido al ritmo cuando acompaña en un registro auditivo al estado vivencial expresado por las palabras. [...] Por eso la pura periodicidad sin acompañar al contenido es un ‘soniquete’ sin valor estilístico”. Sin embargo, teniendo en cuenta que la literatura moderna es un fenómeno esencialmente mudo, vamos a suprimir la restricción a lo auditivo que hace la autora, para entender el concepto de ritmo en su sentido formal más amplio, aplicable a todos y cada uno de los niveles textuales.

En la medida, por tanto, en la que este ritmo textual se hace relevante, por acompañar a ese “mundo vivencial expresado por las palabras”, la obra literaria se hace visible en su funcionamiento interno, se pone en pie (en escena) como una maquinaria que fun-

ciona a medida que avanza, apelando a una cualidad escénica que supera lo textual y que define una suerte de utopía creativa. Este ritmo formal, inmanente y estructural, se desarrolla en paralelo a esos otros ritmos que definen el mundo ficcional de la obra. Entre éstos, podemos destacar los ritmos antropológicos, los ritmos naturales, los ritmos del pensar-decir y los ritmos de la percepción sensorial.

Los ritmos antropológicos remiten a un ritual, ceremonia o juego como forma de organización del mundo y de la obra como imagen de éste. Respondiendo al mito de los orígenes y la autenticidad que ha movido la modernidad, la literatura y el arte en general del siglo XX han recurrido a formas rituales de organización de la representación. Más allá de las diferencias rítmicas derivadas de unas y otras formas rituales o lúdicas, es característica la estricta delimitación de las reglas que organizan estas estructuras. Estas reglas definen con precisión el modo de utilización de cada elemento dentro de un espacio/tiempo perfectamente delimitado por estas mismas reglas. En el caso de la palabra, ésta se carga de una dimensión física y performativa, en la medida en que debe ser enunciada de una manera determinada. El universo textual se encuentra, así, sujeto a la estricta reglamentación impuesta por un ritual/juego, cuyo sentido último sin embargo escapa al entendimiento, entroncando con los misterios del hombre y la naturaleza. El ritmo narrativo de numerosas obras de Camilo José Cela apelan a los misterios de su Galicia natal para recrear el tono oral de una cultura en la que los ritos parecen organizar la vida. De este modo, *Oficio de tinieblas 5* está dispuesta en 1 194 fragmentos a modo de retahílas; cada uno de ellos, sin apenas signos de puntuación, recrean un *continuum* sintáctico, con frecuentes enumeraciones y estructuras paralelísticas que sitúan realidades distantes en una extraña contigüidad. El relato se abre y se cierra con puntos suspensivos. En un preámbulo se ofrece de manera explícita la referencia al afirmarse que la obra es “para ser cantada por un coro de enfermos como adorno de la liturgia con que se celebra el triunfo de los bienaventurados y las circunstancias de bienaventuranza que se dicen” (Cela, 1975:s/p).

El modo oral y performativo que exigen estos acontecimientos, gobernados por un ritmo esencial de actuación y a menudo acompa-



ñados de música, apuntan a ese horizonte material y físico situado más allá del texto y expresado a través del ritmo. Las largas enumeraciones que irrumpen en la literatura moderna, en ocasiones de una misma palabra repetida hasta la saciedad, ponen en crisis, como otros fenómenos de repetición en los que se basa el ritmo, la economía del sistema lingüístico, apuntando a una realidad que está más allá del sentido denotativo de las palabras. Éstas se cargan de una potencialidad física —sonora— que exige su realización performativa para su total realización. Un texto que contiene un listado de elementos supone siempre una pragmática y una realidad que va más allá de la lectura silenciosa, haciendo evidente de este modo las limitaciones de lo literario en la cultura moderna y el deseo al mismo tiempo, por parte del arte, de definirse a partir de su otredad, aquello que lo limita, pero sobre lo que sin embargo se construye, como el ritmo del texto convertido en material para un ritual o un juego.

Estos ritmos sonoros están en la base del origen y pervivencia de la poesía como un fenómeno vocal. Nietzsche explica cómo la irrupción del ritmo en el lenguaje da *lugar* a la poesía. En los tiempos primigenios, a través del ritmo el hombre construye un lenguaje con el que aspira a comunicarse con los dioses. Las cualidades físicas del ritmo lo destacan como el modo de comunicación que más directamente procede de la voluntad y de forma más eficaz apela a quien lo escucha:

Mediante el ritmo se pensaba encarecer a los dioses las preocupaciones humanas, tras haber comprobado que el hombre recuerda mejor un verso que el habla libre; [...] la oración ritmizada parecía llegar más cerca de los oídos de los dioses. Pero, sobre todo se quería tener la utilidad de ese arrebato elemental que experimenta el hombre al oír la música: el ritmo es una coacción; genera un incontenible deseo de ceder, participar; no sólo el paso de los pies, sino el alma misma se pliega al compás (Nietzsche 1988:123).

Ligados al mito de los orígenes se sitúan los ritmos naturales, no por azar los rituales apelan a los ritmos de las estaciones, los días y las noches, las constelaciones estelares y otros funcionamientos cí-

clicos de la naturaleza, a los que se encuentra ligado el sentido del ritmo, como explica Benveniste (1966:327): “L’homme a appris de la nature les principes des choses, le mouvement des flots a fait naître dans son esprit l’idée de rythme, et cette dévouerte primordiale est inscrite dans le terme même”. No es un azar que un mismo imaginario escénico haya vuelto a impregnar la literatura moderna de ritmos inspirados tanto en estructuras rituales como de fenómenos naturales. La producción dramática más destacada del siglo XX —como no podía ser de otro modo dada su vinculación con la escena— sobresale dentro de este campo, por la recurrencia a un imaginario ritual como vía de renovación de la expresión poética, física y teatral. “Las tragedias de los orígenes”, de Miguel Romero Esteo, constituyen uno de los ejemplos más sobresalientes de una escritura levantada sobre un imaginario rítmico inspirado tanto en estructuras rituales como en el mundo de la naturaleza. A su vez, estos universos se apoyan en construcciones sintácticas que imitan los tiempos de esos “mundos vivenciales”. De este modo, el impulso reiterativo que gobierna su escritura se reviste de un plano ficcional donde se genera este universo mítico, en el que todo vuelve, todo gira y todo se repite, eternamente, siempre lo mismo, pero diferente, siempre otra vez, adquiriendo esas connotaciones sacralizadoras a las que se refería Nietzsche para explicar el sentido del ritmo:

Quedan de la danza guerrera en éxtasis, en la rueda de la monotonía mecánica hacia no parar nunca, reiterando de los mismos pasos y contrapasos solemnes, reiterando de ininterrumpidamente Gorgos y el coro con el mismo estribillo final [...] y acógenese piadosamente al trance y percance de ver bailar allí perenne y sola a la mitad de las tinieblas la pálida rueda de los guerreros como la solemnidad de obscuras las solemnidades, igual que una rueda perdida en la noche de los tiempos, lo mismo ya que pálida la rueda perdida en la noche de los planetas y los mundos (Romero Esteo, 1983:32).

En otras ocasiones, el ritmo del texto ha servido para explorar los universos interiores del sujeto que habla o piensa. La palabra se

convierte en la voz muda del pensamiento, de *una meditación* interminable —recordando la novela de Juan Benet—, una conciencia que se debate entre el sentido de culpabilidad y la confusión ante una realidad que ya no entiende, que se escapa de las manos (del pensamiento). El texto se presenta como expresión de una voluntad de representación —y por tanto de poder—, de un sujeto que busca justificarse, explicarse a sí mismo y explicar el mundo con la esperanza de volver a ordenar un rompecabezas, un orden o una jerarquía de la que se ha perdido la figura maestra, la hoja de instrucciones, el plan de ruta; lo que queda es el *espacio* de una confusa confesión, el lugar de una declaración o la página donde se está escribiendo/leyendo un texto, cuyos límites exteriores, punto de partida y punto final, están marcados por el trazo físico de la primera y la última palabra, antes que por un sentido o trama unitaria que dé cuenta de un ritmo que crece desde dentro, desde el medio, desde su propio transcurrir antes que de su totalidad. Estas fórmulas han dado lugar a numerosos estilos característicos del siglo XX. Son los ritmos del pensamiento, basados en la repetición de una o varias frases, palabras, o esquemas sintácticos, y del que se ha ocupado sobre todo Amado Alonso: “Ritmo del pensamiento será aquel cuyas variadas sensaciones corporales están provocadas por la marcha del pensamiento idiomático” (en *Paraíso* de Leal, 1976:20).

Resulta significativo que estos ritmos internos también hayan ido de la mano de un denso imaginario espacial que expresa metafóricamente los enrevesados caminos del pensamiento. El propio Benet, por ejemplo, escribe *Una meditación* de corrido en papel continuo, sin un solo punto. La impresión que producen los renglones llenos de palabras, sin un hueco blanco dentro del rectángulo delimitado por la superficie impresa, anticipa de manera visual la densidad de un universo impenetrable. Este mundo literario conoce su continuación con la saga que transcurre en Región, un espacio informe, como ese texto sin puntos de referencia externos, al que se encuentran fatalmente ligados sus habitantes. Éstos describen recorridos, siempre los mismos, entre un lugar y otro, para tratar de orientarse en medio de la oscuridad del texto (del mundo) impuesta por un ritmo de pensamiento que supera a los indivi-

duos para apelar a una instancia superior, antropológica o natural, como explica Castro (1995:63): “Este mundo rural sigue el ritmo cíclico de las estaciones y de los días”. Recursos rítmicos que, bajo un modelo musical de reiteración de temas, motivos y estructuras, pretenden comunicar antes una emoción que una reflexión intelectual; en palabras el propio autor, el estilo debe producir “sobre el lector una fascinación, una forma de encantamiento” (Benet, 1966:163).

La abstracción de este universo mental contrasta con la dimensión erótica que adquiere la escritura cuando trata de simular los ritmos de la percepción sensorial inmediata. No resulta una coincidencia que algunos de los autores que más se han ocupado del cuerpo hayan traducido esta atención a través del trabajo con la cualidad rítmica del texto. Quizá sea Juan Goytisolo uno de los casos más llamativos en los que el aprendizaje sexual haya corrido paralelamente al desarrollo de una escritura igualmente física, *performativa* (Cornago, 2005b), en la que el plano rítmico ocupa un lugar central. El comportamiento erótico de los cuerpos se toma como modelo para una escritura que se goza en mezclar espacios, tiempos y sujetos en promiscua convivencia. La excesiva cercanía de realidades dispares hace estallar las convenciones narrativas, la lógica lineal de la historia y los mitos culturales construidos sobre ésta. El ritmo narrativo, al hilo de una aproximación más abierta al fenómeno de la percepción, adquiere una extraña continuidad no exenta de rupturas, abruptos contrastes y connotaciones violentas; así, por ejemplo, al comienzo de *Makbara*: “interrupción del ritmo urbano, del concierto armonioso de sonidos y voces de comparsas y actores pulcramente vestidos : onírica aparición : insolente, brutal desafío : compostura insólita, transgresora : radical negación del orden existente” (Goytisolo, 1980:15). Tras este ejercicio de desintegración al que conduce el ritmo de los cuerpos (de la escritura), sólo queda ese espacio último, de la página en blanco o de la plaza de Xeemàa-El-Fnà, como testigo de lo que *ha sido*, del tiempo fugaz de la actuación (de la escritura).

Como el cuerpo con respecto al espíritu, el ritmo explícito es una suerte de exceso que nos hace sospechar de la verdad de lo que se cuenta: “*La carne* es en nosotros ese exceso que se opone a la ley

de la decencia” afirma Bataille (1997:97). El ritmo se dirige a los sentidos y con frecuencia juega con ellos, abre un espacio de gozo para los sentidos, que se entretienen siguiendo las reglas que impone la repetición de un determinado paradigma —“la répétition engendrerait elle-même la jouissance” (Barthes, 1973:68). Pero el placer de estos juegos también puede conducir al horror: el ritmo no tiene fin, puede llegar al infinito, porque se crea a partir de sí mismo, sin más finalidad que su pervivencia cíclica, como explica Baudrillard (1984:52): “Existe un terror, al mismo tiempo que una fascinación, por el engendramiento perpetuo de lo mismo por lo mismo”.

El ritmo, como el cuerpo, hace posible el sentido, pero al mismo tiempo lo excede; no se reduce a él, su *no-coincidencia*, en términos de Merleau-Ponty; con el significado final, su ruptura de la unidad total que da sentido al conjunto, lo destaca como algo que lo constituye, pero al mismo tiempo lo trasciende, va más allá del texto, más allá del individuo y su subjetividad; da lugar al mundo (del texto), pero al mismo tiempo cuestiona su posible sentido. Como explica el filósofo francés, el lenguaje también habla lo que no sabe, “no es únicamente el conservatorio de las significaciones fijadas y admitidas”, sino que también “en su *hacerse* expresa, lateralmente al menos, una ontogénesis de la que forma parte” (Merleau-Ponty, 1970:132)<sup>4</sup> y que apunta a ese horizonte (rítmico) situado en un más allá. Ésta es también, finalmente, la función última de la teatralidad —también la teatralidad del texto—, en palabras de Dort (1988:184), levantar un interrogante en acto sobre los sentidos, un interrogante que se eleva a partir de la materialidad inmediata de las cosas, hecha visible sobre su no-coincidencia, su exceso de materialidad, por el “*déplacement de ces signes, leur impossible conjonction, leur confrontations sous le regard du spectateur de cette représentation émancipée*” (p. 183).

Al final de la década de 1940, Merleau-Ponty orienta su teoría de la representación hacia una intraontología que llegue al sentido de la realidad a partir de su percepción sensible. Por detrás de

la experiencia provocada por una representación se alza un horizonte soberano que escapa a nuestro conocimiento. En ese nivel actúan las *esencias operantes*, un concepto fundamental de la intraontología; consisten en ideas sensibles a las que únicamente se accede a través de la percepción. Poseen la unidad de un concepto, pero funcionan en un espacio prelógico. Tienen una dinámica performativa, sólo se hacen visibles en la medida en que operan, pero al mismo tiempo se proyectan hacia un horizonte trascendental que pone al individuo en contacto con algo que siente, pero no entiende porque le supera. De alguna manera, las *esencias operantes* residen en el sujeto, no son reductibles, aunque éste sólo las percibe cuando se revisten de una envoltura sensible. Se trata de la envoltura física de la experiencia. El ritmo puede ser concebido como una de estas *esencias operantes*. El autor de *El invisible y el visible* se ha referido de muy diversas maneras a esta condición sensible que define estas esencias y que pueden ayudarnos a reflexionar sobre ese fenómeno difícilmente aprehensible que venimos discutiendo a lo largo de estas páginas:

[...] esencia carnal, encarnada, bruta, esencia en estado vivo o activo, esencia alógica, aconceptual o subyacente, esencia no positiva o salvaje, foco de virtualidad, idealidad de horizonte, idea adquirida, sobresignificación, matriz de ideas, pensamiento salvaje, logos del sensible, significación muda no separable, sentido disperso, carne convertida en esencia, nervadura preobjetiva, lenguaje cifrado de nuestra experiencia o de lo singular, lo eterno de lo efímero (en Bech, 2005:210)

Las esencias operantes, como el ritmo, convierten el mundo o el texto en un fenómeno de percepción, le atribuyen una voluntad de sentido, pero al mismo tiempo dejan ver tras de sí ese horizonte soberano que nos habla de un invisible, de una realidad que se escapa a ese sensible. Éste es, por ejemplo, el silencio originario y último sobre el que se construye el ritmo y que se deja ver entre sus intervalos; es la página en blanco sobre la que se dibujan las grafías, y sobre la que se levanta la realidad, también la realidad de las palabras, como hecho (operante) de sentido. La función que el filósofo

<sup>4</sup> Las cursivas son mías.

francés le termina atribuyendo a la filosofía es justamente el ser un interrogante radical, que forzosamente ha de quedar sin respuesta; es lo invisible (Merleau-Ponty, 1970). Un interrogante irresoluble porque hace visible esa no-coincidencia entre lo que se percibe de las cosas y lo que las cosas son, la no adecuación entre la experiencia y el mundo, entre el texto como acto vivo de escritura/lectura y su sentido establecido por la institución literaria de cada momento: la realidad definida y defendida por un exceso que se escapa al entendimiento, pero que sin embargo sentimos. Estas ideas sensibles, las *esencias operantes*, construidas sobre una falta o un silencio, se cargan, por último, de ese poder político que Adorno atribuye a la negatividad y a la propia filosofía como correctora de los excesos del idealismo racionalista y el pensamiento teórico. Este exceso es el cuerpo físico, lo visible de lo invisible, en términos de Merleau-Ponty, lo sensible del mundo y el texto, que nos llega a través de unos ritmos que *parecen* gobernar la realidad y el texto (del mundo) para que éste adquiriera un sentido final, que queda, sin embargo, más allá, en ese exceso físico y sensible, en un horizonte soberano.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, Alain (2005), *El siglo XX*, Buenos Aires, Manantial.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, París, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1970), *S/Z*, París, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1973), *Le plaisir du texte*, París, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Seuil.
- BATAILLE, George (1977), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- BAUDRILLARD, Jean (1984), *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama.
- BAUMAN, Zygmunt (2002), *La sociedad sitiada*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BECH, Joseph Maria (2005), *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*, Barcelona, Anthropos.
- BLANCHOT, Maurice (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- BENET, Juan (1966), *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente.
- \_\_\_\_\_ (1997), *Volverás a Región*, Barcelona, Destino.
- BENVENISTE, Émile (1966), “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”, en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, pp. 327-335.
- BLESA, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Tropelías.
- BRANDSTETTER, Gabrielle (1995), *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Fischer.
- CANSINOS-ASSÉNS (1971), “Palabras preliminares”, en Stéphane Mallarmé, *Antología*, Madrid, Visor, pp. 112-115.
- CASTIN, Nicolas (1998), *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, París, Presses Universitaires de France.
- CASTRO, Odile (1995), “Región: la dinámica de un espacio simbólico”, en *Juan Benet: Ensayos*, Bourgogne, Hispanística XX/Université de Bourgogne, pp. 61-87.
- CELA, Camilo José (1975), *Oficio de tiniebla 5*, Barcelona, Noguer.
- CERIANI, Giulia (1988), “L’empreinte rythmique: régulation, information, contraintes”, en Daniel Delas y Marie-Louise Terray (eds.), *Rythme et écriture, Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 14 (Université de Paris X), 14, pp. 37-48.
- CORNAGO, Óscar (2005a), *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_ (2005b), *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina y Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos.
- DELAS, Daniel (1988), “Approches du rythme”, en Daniel Delas y Marie-Louise Terray (eds.), *Rythme et écriture, Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 14 (Université de Paris X), 14, pp. 9-23.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Lógica del sentido*, Barcelona, Barral.
- DEREU, Mireille (2000), “Le Théâtre et le Livre. En relisant Crayonné au théâtre de Stéphane Mallarmé”, en Nancy Raymonde Robert (ed.), *Texte et théâtralité. Melanges offerts a Jean Claude*, Presses Universitaires de Nancy, pp. 213-218.

- DORT, Bernard (1988), *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud.
- DUPONT, Florence (1998), *L'invention de la littérature: de l'ivresse grecque au texte latin*, París, La Découverte.
- FRAISSE, Paul (1974), *Psychologie du rythme*, París, PUF.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988), "Palabras en la rueda", en *Una teoría personal del arte: antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, pp. 119-123.
- GOYTSILO, Juan (1980), *Makbara*, Barcelona, Mondadori.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ y Julián Ríos (1977), "Desde Juan sin Tierra", en *Juan sin Tierra*, en *Espiral/Revista*, 2 (1977), pp. 9-25 (número monográfico).
- HOFMANSTHAL, Hugo von (1982), *Carta a Lord Chandos*, Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid.
- LYNCH, Enrique (1992), *Dionisio dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona, Destino.
- MAGRIS, Claudio (1982), "La incidencia de los signos", en Hugo von Hofmansthal, *Carta a Lord Chandos*, Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, pp. 9-16.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Oeuvres complètes*, París, Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1971), *Antología*, Madrid, Visor.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1970), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix-Barral.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du Rythme, anthropologie historique du langage*, París, Verdier.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988), *La gaya ciencia*, Madrid, Akal.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1976), *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.
- PAZ, Octavio (2004), *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ROMERO ESTEIO, Miguel (1983), *Tartessos. Un memorial de las tinieblas*, Madrid, Pípirijaina.
- SARMIENTO, José Antonio (1990), *La otra escritura. La poesía experimental española*, Castilla, La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SAUVANET, Pierre (1994), "Paul Klee, *En Rythme*: de l'image au concept", en Michel Collot y Daniel Delas (eds.), *Le regard et la voix*, París, Université Paris X/Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, pp. 9-37.
- TRÍAS, Eugenio (1988), *La aventura filosófica*, Barcelona, Mondadori.
- VÁLERY, Paul (1973), *Cahiers*, tome 1, París, Gallimard/La Pleiade.
- WALKER, Jayne L. (1989), *The Making of a Modernist. Gertrude Stein from Three Lives to Tender Buttons*, Amherst, Massachusetts University Press.
- ZILBERBERG, Claude (1988), "Le rythme revisité", en Daniel Delas y Marie-Louise Terray (eds.), *Rythme et écriture, Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 14 (Université de Paris X), 14, pp. 25-35.



EL TEXTO POÉTICO: UNA ESCRITURA ENTRE LÍMITES.  
LA “CONFIGURACIÓN DEL INACABAMIENTO”\*

*María Ema Llorente\*\**

*Todo poema  
es su propio borrador.  
El poema es sólo un gesto,  
un gesto que revela lo que  
no alcanza a expresar.  
Los poemas  
de perfectísima factura,  
los más grandes,  
son exclusivamente  
un manotazo afortunado.  
Todo poema es infinito.  
Todo poema es el génesis.  
Todo poema nuevo  
memoriza el futuro.  
Todo poema está empezando.*

Eduardo Lizalde<sup>1</sup>

La literatura, en la linealidad obligatoria de su lenguaje, que no puede ser infinita, y en la temporalidad de su forma, que no puede ser eterna, nos llega siempre a través de fragmentos, de trozos de escritura delimitados entre su principio y su fin. Estos límites son un requisito indispensable para el texto literario. Sin ellos no podría-

\* Octavio Paz, “Carta a León Felipe”, en *Ladera este*, México, FCE, 1969, pp. 91-92.

\*\* Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesora de Literatura Española, Poética y Retórica y de Teoría Literaria en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

<sup>1</sup> Eduardo Lizalde, “Poema”, en Francisco Serrano (1992).

mos, en rigor, hablar de literatura, puesto que no podríamos saber dónde acaba lo real y dónde empieza lo imaginario y viceversa. Como ocurre en toda obra de arte, los límites actúan como el marco que separa lo real de lo irreal y los confronta, al tiempo que permiten la diferenciación y el reconocimiento del objeto artístico y facilitan el cambio de actitud necesario para su contemplación (Ballart, 2005). En el caso de la literatura, los límites, además, ayudan a la creación y a la identificación de un texto dado como una “unidad” literaria, una totalidad de intención y sentido. Para el discurso poético, esta unidad es el poema, que podría considerarse, igual que las manifestaciones de los otros géneros literarios, como una escritura entre límites. La existencia de estos límites y la conformación del texto como unidad o totalidad no supone, sin embargo, necesariamente, que éste tenga un carácter cerrado y que sea autosuficiente o definitivo, tal como algunas disciplinas y corrientes teóricas han sostenido. Me refiero concretamente a las afirmaciones, realizadas en su mayoría desde la lingüística textual, de que “el texto es cerrado, a diferencia de la frase” (Bernárdez, 1982:96), que es una “sucesión de oraciones, ordenada, integrada y finita” que el productor pretende que sea “semánticamente cerrada”, como dice H. Agrícola (Bernárdez, 1982:79), o que debe estar dotado de “coherencia, sentido y completez” (Albaladejo y García Berrio, 1983:222). Sin embargo, desde una perspectiva semiótica se puede cuestionar este carácter cerrado del texto y proponer una visión abierta del mismo, tal como hace A.J. Greimas en relación con el objeto poético:

Al concepto de *cierre*, elemento de la definición del objeto poético, se suele oponer la noción de *apertura* [...]. Se puede decir que el objeto poético se abre sobre otros: es inconcebible una gramática que se limite a dar cuenta de la construcción de un solo objeto [...]. Todo objeto poético está abierto al universo de las formas poéticas y sólo tiene existencia en su interior. Por otro lado, está también abierto a su contexto, al universo semántico que el sujeto no lingüístico de la enunciación asume con todas sus implicaciones [...]. Por último, el objeto poético se abre al manifestarse en la lengua natural elegida: [...] el carácter polisémico y polifémico de la manifestación permite, mediante juegos de asociaciones libres, todas las aperturas del significante y el signi-

ficado, cuyos límites corresponden, no obstante, a los de la actuación del lector (Greimas, 1976:31-32).

Sumándome a esta percepción del texto o del objeto poético como algo abierto, tanto por ser producto o forma de una gramática poética particular, como por la utilización de un universo semántico compartido, y por el uso que el texto hace de una misma lengua natural con su carga polisémica, creo, y ésa es la idea que pretendo desarrollar en las páginas siguientes, que en el texto poético, entendido como actualización del lenguaje y del discurso literario, se produce un efecto constante de remisión, tanto al mismo discurso teórico que lo origina —en el que se incluye igualmente la historia literaria, la tradición, la preceptiva y los géneros—, como a otros textos, ya sean del mismo autor o de otros, contemporáneos o no. Esta remisión otorga al texto un carácter dinámico, gracias al cual lo presente dialoga con lo ausente y lo dicho con lo silenciado. En este diálogo no sólo se confronta un texto concreto con lo ajeno, con lo que ese texto no es, sino también consigo mismo, con las distintas versiones obtenidas de su proceso de escritura, así como con las posibles correcciones y reescrituras futuras. Esta potencialidad convierte todo texto en un borrador y cuestiona su carácter definitivo o terminado.

En relación con estas ideas, mi propósito es reflexionar sobre el concepto de texto poético —sobre su cierre, su unidad y su apertura—, a través de la revisión de una serie de rasgos y procesos relativos al poema, a su escritura y a su lectura, que permita defender su carácter abierto, dinámico, fragmentario y no definitivo.

1. En primer lugar, el carácter fragmentario del texto poético puede observarse en la fractura misma de sus unidades constitutivas —versos— y en la diferente relación unidad-fragmentación o todo-partes que se establece entre la prosa y el verso. Desde la teoría de los géneros, esta fragmentación ha sido uno de los rasgos que se han señalado para distinguir estas dos formas expresivas (Meschonnic, 1982) y para caracterizar sus discursos respectivos. Según esta idea, la prosa se distingue por presentar una escritura continua, de no

disrupción, que opta por la unificación de un discurso progresivamente lineal, *prorsus*. Por el contrario, la escritura en verso es la escritura de la disrupción, de lo linealmente reprobado, *versus*. La prosa parte de la unidad, de la linealidad progresiva de su discurso, y se fragmenta en unidades de longitud variable —frases, párrafos, capítulos, partes del texto, etc.—, mientras que el verso parte de lo fragmentado, de lo roto, y avanza a través de sucesivas fracturas, valiéndose de los fragmentos que constituyen su escritura para conformar su unidad (Martínez García, 1990:29).<sup>2</sup> Este avanzar “a través de sucesivas fracturas” propio de la poesía es, a mi entender, uno de los rasgos que determinan la apertura del texto poético, que, en lugar de avanzar linealmente o proyectarse hacia adelante, siempre tiende a *volver* sobre su escritura, según la propia etimología de la palabra.<sup>3</sup> Todo verso, por su disposición fracturada y no progresiva, remite al inicio de una nueva línea, de un nuevo verso, en lo que sería un discurrir poético ininterrumpido. A pesar de esta tendencia a la vuelta o la remisión, el texto poético se presenta como un fragmento de escritura, puesto que los versos iniciales y fi-

<sup>2</sup> La misma oposición entre continuidad y ruptura se ha utilizado para distinguir y caracterizar la poesía oral y la escrita respectivamente. Northrop Frye, que asocia la discontinuidad a la lírica o a lo lírico, habla de la poesía formularia y medio improvisada que supuestamente está detrás de los poemas homéricos como poesía de la continuidad. Si el poeta no lee o escribe, el poema existe solamente en la única dimensión de la pura continuidad en el tiempo, ya que no está plasmado en las líneas de una página. Por el contrario, si el poema está escrito, aparece en dos dimensiones espaciales —a través y de arriba debajo de la página—, así como en el tiempo. Aunque el poema sea continuo en su conjunto, en el verso, que nos lleva hasta el final de la línea para empezar otra nueva, hay un germen de discontinuidad (1985). El cambio de lo oral a lo escrito supone una verdadera revolución en cuanto a la representación de la realidad y la entrada en una nueva dimensión estética, regida, no ya por la secuencia narrativa lineal, sino por una especie de espiral concéntrica (Ballart, 2005:64).

<sup>3</sup> Esta idea de la vuelta o la fracturación del verso, que llega a constituir, como se ha afirmado, no sólo el fundamento, sino “la configuración del discurso poético” (Martínez García, 1990:29), podría entenderse como contraria a una determinada definición de texto que se basa, precisamente, en la progresión o la proyección de éste hacia delante, como ocurre por ejemplo, en la definición de D. Slakta, para quien el texto es una “secuencia de frases y de sintagmas ligados que progresa hacia un fin” (Slakta, 1980).

nales no tienen continuidad y han sido privados, por el corte del texto, de su natural tendencia a volverse hacia el inicio de la página. Antes y después de sus límites ya no se encuentran versos, sino el espacio en blanco de los márgenes, que segmentan el discurso y permiten la aparición de las unidades poéticas. Esta separación con lo externo, con la realidad, puede acentuarse con la anteposición de un título. Cuando no existe esta barrera adicional y el poema comienza simplemente con el primer verso, se aprecia menos la ruptura y más la continuidad de su discurso: “es como si el poema entrara sin anunciarse y fuera una continuación de un diálogo nunca interrumpido, como si no se separara del curso de la vida” (Luján, 2000:35). Esta misma sensación de continuidad puede aparecer al final del poema, puesto que, a diferencia de otras composiciones más amplias, los textos en verso no suelen ir seguidos de ninguna marca o *explicit*, ni de la palabra fin (Segre, 1985:45).

A pesar de la ausencia de títulos o de marcas formales de conclusión, el poema se presenta innegablemente como un fragmento de texto, como una escritura enmarcada por el espacio en blanco y por los versos iniciales y finales. Se trata de la cuestión del marco o del enmarque, estudiada por la estética y por la semiótica, según la cual, para que cualquier objeto pueda ser considerado artístico necesita de una delimitación que lo separe de lo real, de la vida, y que nos señale que aquello contenido en su interior pertenece al ámbito de lo no real. Este enmarque, como indica W. Mignolo, puede ser tanto físico como cultural. El enmarque físico equivale al marco en la pintura, a la escena o el telón en el teatro y a la página o al libro en la literatura. Por su parte, el enmarque cultural está representado por el módulo principio-fin (Mignolo, 1978:245).<sup>4</sup> En él,

<sup>4</sup> W. Mignolo añade a esta división la idea de que la semiotización del módulo principio-fin puede ser no marcada, cuando este módulo se toma como un hecho “natural” y no ofrece una significación especial, o marcada en el principio, en el fin, o en la ausencia de ambos. En el caso de la semiotización del inicio se encuentran, por ejemplo, los relatos autobiográficos, que hacen coincidir el comienzo o el principio del libro con el comienzo de la vida del personaje. Por el contrario, se puede semiotizar el fin si lo que interesa se localiza en el desenlace del tema o de la vida y no en el comienzo. Finalmente, el crítico concluye diciendo que en los textos literarios actuales la semiosis se centra en la anulación del princi-

de ser meros indicadores formales que delimitan el fenómeno artístico y nos ayudan a adoptar una determinada actitud contemplativa o lectora, el inicio y el fin del texto pasan a ser espacios relevantes y significativos. En el inicio se adelanta lo que el texto tratará en su evolución, o se concentra, al final, el contenido y se acentúa el tono con el que se desea que se reconsidere todo el desarrollo textual (Segre, 1985:45). La cercanía de los límites, tanto del inicio como de la conclusión de algo, otorga siempre a lo comprendido entre ellos una relevancia especial.<sup>5</sup>

La cualidad fragmentaria de todo texto poético, producto del fraccionamiento de sus unidades constitutivas y de su presentación enmarcada, se hace aún más evidente cuando se utiliza como mecanismo compositivo del poema, en la factura de textos intencionalmente fragmentados. Este tipo de textualización de lo fragmentario es un rasgo característico de la producción poética moderna y contemporánea, cuyo contenido o desarrollo ya no puede seguirse de forma lineal, sino que presenta un sinfín de interrupciones y entrecruzamientos temáticos (Friedrich, 1974:80). Esta escritura fragmentaria, que algunos autores explican como consecuencia de un mundo roto, desintegrado y caótico (Martínez Fernández, 1996:85), no sólo afecta a los contenidos, sino también a su manera de presentación, ya que los propios textos aparecen, gracias a diferentes recursos y mecanismos textuales, como inacabados o incompletos. Entre estos mecanismos de fracturación textual se encuentran, por ejemplo, el inicio del poema con minúscula, los puntos suspensivos al final, los paréntesis en blanco, los finales bruscos, la ausencia de puntuación, o la acumulación de series de palabras

pio y del fin (Mignolo, 1978:247). Para un estudio pormenorizado del módulo principio-fin en literatura, véanse Smith (1968 y 1978), Hamon (1975), Mignolo (1978:245-247), Uspenski (1973:137-150), Lotman (1976:197-201) y Kermodé (1966).

<sup>5</sup> A pesar de la importancia significativa de estos espacios, no hay que olvidar el papel fundamental que juega la tradición, pues determinados modos de tratar el inicio y el fin de las obras están ya bastante codificados, tal como demuestra la existencia y la repetición de los mismos tópicos de inicio y fin a lo largo de la historia literaria. En este sentido, véase Curtius (1955).

—nominal o no—, sin una función explícita, que otorgan al texto esa apariencia suspendida. Este cambio en la presentación del texto poético implica un cambio en la concepción del poema como objeto artístico terminado y completo y cuestiona la idea aprendida de que la obra literaria es una unidad o una totalidad:

Una de las peculiaridades más llamativas de una parte de la poesía contemporánea es su apariencia fragmentaria, es decir, el hecho de que el poema se presente ante la vista del lector como un objeto verbal incompleto, como algo no unitario, sino discontinuo, no pleno, sino vacío o alusivo (Martínez Fernández, 1996:81).

El poema, entendido como trozo o fragmento, evidencia la capacidad de remisión poética de lo presente a lo ausente. Lo que el texto no ofrece, los huecos y las ausencias, remiten a otros lugares y a otros contenidos. La unidad del texto o su completez no se encuentran, por tanto, en el texto mismo, sino fuera de él.

2. Esta falta de unidad y de autonomía del texto poético hace evidente su dependencia de una unidad o conjunto mayor, que puede ser la totalidad de la obra de un autor —concebida como “texto mayor” o “poema completo” (Martínez Fernández, 1996:124)—, la producción de una época determinada, o el mismo discurso literario, del que el poema es manifestación y actualización.<sup>6</sup> Así en-

<sup>6</sup> Esta concepción del texto como manifestación, directa o indirecta, de un significado o unas ideas teóricas que no aparecen de forma explícita, puede identificarse con la noción de “discurso” de Nadine Ly y de F. Martínez García. Ly identifica como discurso poético, en el sentido lato de la expresión, “a toda construcción no explícitamente teórica en la que se manifieste por medio del lenguaje, una teoría del mismo y de la escritura” (1986:227). Por su parte, F. Martínez García afirma: “El Discurso literario [práctico] es el Significante de un Significado que, en esencia, no es otra cosa que una teoría del lenguaje y de la escritura, formuladas ambas en cada texto-discurso por su autor” (1990:28). Aunque coincido con la idea de base de estas afirmaciones, la adopción del término “discurso” para referirse a la escritura o a los textos concretos, plantea, en mi opinión, un problema terminológico, ya que obliga a distinguir entre el conjunto de reglas que sustentan y conducen la escritura literaria, y el producto de esta preceptiva, tradición y/o circunstancias, distinción que el último crítico

tendido, el texto no puede verse nunca como algo autónomo, separado del discurso que lo produce, sino incluido y dependiente de él. Esta dependencia y remisión del poema aislado y concreto del discurso poético, con la aceptación de sus códigos y normas de constitución, se manifiesta, por ejemplo, en la adopción de pautas como la medida, el ritmo y la rima para sus elementos, así como también en la coincidencia en una extensión media o estándar. Por preceptiva, convención y tradición, el texto poético, al menos el contemporáneo, presenta siempre menores dimensiones que los textos en prosa. La poesía lírica suele desarrollarse en un espacio reducido, especialmente si se ve restringida por las limitaciones formales de determinados géneros y subgéneros en cuanto a número de versos y de estrofas. Esta brevedad es responsable, en cierta medida, de la sobrecarga significativa, puesto que cuando disminuye la información aumenta la ambigüedad y, por lo tanto, las posibilidades de significación. En el corto espacio del poema, el poeta agranda y maximiza el mensaje, potenciando las capacidades comunicativas de sus elementos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la polisemia y con la connotación,<sup>7</sup> formas responsables de la “densidad semántica” que caracteriza y distingue al texto literario (Lotman, 1970). Con ellas se rompe la univocidad significado/significante y se explota la capacidad del lenguaje para significar, haciendo que cada palabra se refiera, evoque o sugiera más de una realidad. La polisemia de los componentes textuales engendra lecturas diferentes, y a veces hasta opuestas, con las que el texto se bifurca, mientras que la connotación hace que estos componentes expresen, más allá de lo que el autor del texto les quiso hacer decir, lo que de suyo dicen, por haber estado integrados en otro u otros sistemas en su pasado cultural. La connotación resulta muy útil en poesía, en relación con la brevedad de su desarrollo, porque permite decir cosas

---

mencionado resuelve mediante la especificación “discurso teórico” y “discurso práctico”.

<sup>7</sup> En relación con la connotación poética, véase André Martinet (1976) y el capítulo III de J.A. Martínez (1975), “Problemas generales de la connotación”. También se han ocupado de la connotación lingüística, entre otros, L. Bloomfield, L. Hjelmslev, E.H. Bendix y U. Weinreich.

sin decirlas (Alcalá Alba, 1981:127), y hace corresponder a un ahorro de espacio un enriquecimiento significativo. Esta facultad de la connotación refuerza la idea de que el texto poético no debe reducirse a lo visible, a lo explícito, sino que debe tener en cuenta también factores no presentes, tanto de índole lingüística, como literaria y cultural, a los que el texto alude de manera constante, haciendo de ellos el objeto de su referencia:

Las connotaciones constituyen “informaciones” acerca de la realidad extralingüística. [...] ejercen una función de referencia, designan su propio referente, sea éste un estilo o uso léxico de la lengua, sea la actitud, afectiva o no, del emisor, u otro tipo de referente cualquiera (Martínez García, 1975:201).

De esta forma, la connotación puede entenderse como un fenómeno de remisión extratextual, puesto que las palabras, elemento del que se sirve lo literario, no pueden librarse de la carga o el excedente significativo adquirido por el uso, incluidas las valoraciones y las ideologías:

En los textos literarios, se remite continuamente de un texto a otro, no sólo a través de citas, alusiones, repeticiones, parodias, sino también a través de la absorción de las connotaciones que derivan de cada palabra, a partir de su creación o difusión dentro de un particular género de textos, siempre ideológicamente cualificados (Segre, 1985:395).

Esta concepción de la connotación como fenómeno de relación y remisión permite relacionarla con otros conceptos, como por ejemplo el de motivación, que F. Martínez García señala como propio del discurso poético:

Sostengo que *todo* en el Discurso poético-lírico es motivado, tanto en cuanto a la relación recíproca de los elementos individuales existentes en el interior de un poema, como en cuanto a las relaciones (motivadas siempre) que un poema lírico pueda establecer —y debe hacerlo— con todos los demás poemas presuntamente líricos de un autor, de una época, de un movimiento literario, o de la historia literario-poética de una lengua, de un país, o de una civilización entera (Martínez García, 1990:52).



Y también, por supuesto, con el concepto de intertextualidad, no tanto en el sentido específico o restringido de presencia de fórmulas, citas o alusiones a otros textos, sino en el sentido general que el concepto tiene en las primeras formulaciones de Julia Kristeva (1967) y Roland Barthes (1968), según el cual todo texto puede entenderse como producto de textos anteriores.<sup>8</sup>

Desde esta perspectiva, el texto no puede considerarse ya como algo cerrado, concluido o fijado, sino que es más bien un lugar de paso, una encrucijada de caminos, que pone en evidencia la necesidad de otros textos para su comprensión:

Su comprensión crítica exige por ello un análisis o lectura intertextual que tenga en cuenta esa referencialidad cruzada que hace del mismo una encrucijada de caminos en que se encuentran (o se bifurcan), “alusiones” que rompen la linealidad sintagmática de su lectura al hacer presentes en la imaginación del lector —sin necesidad de un desarrollo explícito— las historias, ideas, mitos que evocan en él esos componentes del texto como consecuencia de la carga semántica de su pasado cultural (Gómez Moriana, 1981:222).

Según esto, se puede pensar que el texto es algo más que “el tejido lingüístico de un discurso” (Segre, 1985:368); es un espacio multidimensional en el que confluyen múltiples impulsos, ecos y significaciones, a través de las cuales el texto demuestra su conexión con

<sup>8</sup> En relación con este concepto, Julia Kristeva afirma: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1967), y Roland Barthes, por su parte, en la definición de texto que prepara para la *Encyclopaedia Universalis*, de 1968, dice: “Todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas. Pasan al texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre hay lenguaje antes del texto y en torno a él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, no puestas entre comillas” (Guillén, 2005:288-289).

otros textos, con otras manifestaciones. La intertextualidad, entendida de manera general como interdependencia y remisión, lo que hace es subrayar el inacabamiento de los textos, la fragmentación y la necesidad de relación que los caracteriza.

3. Además de las cuestiones anteriores, relativas al lenguaje poético o al poema mismo, también se puede señalar la indeterminación o el inacabamiento del texto poético en relación con su proceso de escritura. Para algunos críticos, entre los que se encuentran Covadonga López Alonso y Eugenio de Vicente (1986), la escritura del poema se lleva a cabo mediante un acto de selección, en el que el autor, teniendo en cuenta las plurales posibilidades que el sistema lingüístico le ofrece, selecciona los componentes fónicos, morfosintácticos y semánticos del texto que escribe. Esta concepción del proceso creativo como selección implica, al mismo tiempo, una valoración o una jerarquización consciente o inconsciente de los elementos compositivos del poema y del poema mismo en su conjunto, según la cual, determinado texto se considera como el ideal para una situación expresiva o comunicativa dada, y es el que el escritor prefiere o considera frente a las otras variantes. Tal como señalan los autores mencionados, el texto escrito tiene la importancia de haber sido avalado por el escritor, y por ello no puede leerse como una simple paráfrasis sinonímica de las otras posibilidades (López Alonso y De Vicente, 1986:70), así como tampoco someterse a una explicación o traducción de sus contenidos en otros enunciados equivalentes.

La misma idea de la creación como selección, que observa hasta aquí el nivel lingüístico y estructural del proceso, opera, para otros autores y otra concepción de la poesía,<sup>9</sup> en el nivel de la realidad,

<sup>9</sup> Se trata de la estilística idealista de A. Alonso, D. Alonso y C. Bousoño, seguidores del pensamiento croceano, para la que lo específico poético es el “estilo”, que viene dado por la expresión de un “contenido anímico” tal como existe en la realidad. Estos autores participan de la idea de que el lenguaje, que es, según dicen, analítico y conceptual, debe acomodarse a la naturaleza del contenido anímico comunicado, que es, sintético y esencialmente afectivo, imaginativo o sensorial. Esta acomodación puede realizarse tanto a través de procedimientos que pongan de relieve los componentes significativos del lenguaje, como mediante transformacio-

que es vista como el material que el poeta utiliza y transforma en su expresión poética. Según esta idea, el escritor está obligado a sintetizar una realidad ambigua, desordenada y multiforme —analítica— y convertirla en una expresión ordenadora y uniforme —sintética. Se trata de la dialéctica análisis/síntesis, según la cual todo poema es muestra de una tensión entre lo que lingüísticamente “se puede” escribir y lo que de hecho “se escribe”, tal como afirma Francisco Martínez García (1990:60). En cualquiera de las dos concepciones de la escritura como selección existe la idea de que hay algo que se rechaza, que se queda fuera, que para mí resulta tan importante como lo escrito. Sin olvidar que el texto es el resultado de una preferencia o una valoración positiva por parte del autor frente a las otras opciones, creo que lo dicho necesita de la existencia de lo silenciado para poder compararse y proclamarse como mejor o como preferible. En la versión final, es tan importante lo presente como lo ausente, porque la ausencia es igualmente significativa. El silencio, combinado con la palabra y en oposición a ella, también comunica. En el texto conviven la palabra y los trazos de silencio: “maridaje que iguala a uno y a otro en un texto que ahora dice, ahora calla, un texto en el que el decir es de tanta importancia como el hiato, donde —en la lectura— vale tanto lo legible y leído cuanto lo no-legible y no-leído” (Blesa, 2004:207). Por esta razón, aunque la versión final de un texto pueda considerarse la más válida, no coincido con Francisco Martínez García cuando señala que esta selección “excluye cualquier otra realidad textual posible, reduciendo todas a la absoluta inexistencia crítica” (1990:60). Al contrario, creo que la formalización de un texto poético dado no invalida las otras realidades textuales, que aunque “inexistentes” formalmente, pueden haber existido provisionalmente durante la escritura como variantes. Esto supone la consideración de la escritura y del texto como un proceso, como una evolución, e implica considerar en su estudio la perspectiva diacrónica, tal como propone Cesare Segre: “la óptica diacrónica debe tener en cuenta las

---

nes o sustituciones operadas en la lengua “neutra”. En ambos casos, se trata de comunicar, o producir la ilusión de que se comunica un contenido anímico que sintetiza una realidad anímica (Martínez, 1975:583-584).

alternativas descartadas, e incluso aquellas que, aunque no estén documentadas y por tanto no sean precisables, no puedan haber sido experimentadas (Segre, 1985:389).

Además de a las variantes descartadas o rechazadas del texto, aquellas que pudieron existir durante su proceso de creación, el texto remite también a lo no dicho, pero no ya en el sentido de eliminado, sino en el de virtual o posible; remite a la potencialidad de lo que “podría ser dicho”. Con esto se cuestiona el valor del texto poético en su “perfección” formal, y el poema pasa a entenderse como una búsqueda, como una persecución de un sentido que se escapa, y del que el texto no es más que una aproximación. Lo que un poema aislado no consigue o no acaba de expresar puede ser tratado o continuado en otros poemas. Esta idea resta importancia al poema como unidad o como totalidad, ya que lo dicho en el texto poético se siente como insuficiente e intentará ser completado con la escritura de nuevos poemas. De esta forma, el texto muestra su capacidad de proyección futura tanto en la posibilidad de ser reelaborado o reescrito, como en la de llegar a formar parte, junto con el resto de producciones de un autor, del total de su “obra”. En este sentido puede entenderse la afirmación de Maurice Blanchot, que destaca la cualidad “inacabada” de la obra y la continuidad de los libros: “El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro” (Blanchot, 1992:15).

4. Teniendo en cuenta todavía el proceso de creación del texto poético, y en relación con la capacidad de selección y de decisión del autor, podemos preguntarnos, como hace J. Bellemin-Noël (1972), cuándo un texto se considera acabado, cuándo el autor piensa que ha dicho lo que quería decir y puede poner el límite o el punto final que convierte el texto en algo apto para su publicación. La percepción de la escritura como un proceso continuo de corrección y de tachadura, por oposición a una visión del poema como algo terminado y perfecto, lleva al autor a formular su concepto de borrador o antetexto. Según esta idea, se considera antetexto al conjunto de los materiales que preceden a la redacción definitiva de un texto dado: esbozos, primeras copias y distintas redacciones con las que se ha ido presentando una obra. La noción de antetexto implica la

concepción de la escritura como un movimiento que avanza a partir de impulsos, que son los que conducen de los textos precedentes a los sucesivos. Los borradores o los antetextos tienen, para el autor, tanta importancia o tanta existencia real como la obra definitiva, y ayudan a conocer más sobre el proceso de formación de un texto y sobre el texto mismo (1972:5-7). Estas distintas versiones son, para seguir con el símil que utiliza el autor, como las capas de terreno que pueden observarse en un corte geológico. El estudio de estas capas descubre, sin embargo, que el texto no tiene entrañas, que todo es superficie y que el texto final no es más que una etapa dentro de un proceso de transformaciones sucesivas. Esta idea permite cuestionar la definitividad de un texto dado, que no sería entonces más que el último estadio, firmado por su autor, de una elaboración que actúa como término pero no como fin del proceso (1972:17). Desde esta perspectiva, y retomando la idea planteada en el apartado anterior de la escritura de un autor como escritura de su “obra”, se puede plantear, como hace Cesare Segre, la idea de que todo texto, todo poema, es siempre, en el momento presente de su existencia, un antetexto, un borrador, porque siempre está en relación con los otros textos del autor y siempre es susceptible de corrección o modificación:

Aunque se nos escapen muchos momentos de la elaboración de un texto, los mentales por ejemplo, la posesión de todas o gran parte de las fases de la elaboración escrita, desde los esbozos a la primera forma ya acabada y retocada minuciosamente, nos permite disponer de una serie de materiales que es lo que podemos llamar antetexto. El concepto, sin embargo, no se libra de cierta ingenuidad materialista. Puesto que la maduración de una obra se produce dentro de la del propio autor, y aparece en el conjunto de su actividad contemporánea, con interferencias entre un texto y otro, o entre diferentes momentos de la corrección de diferentes textos escalonados en el tiempo. En definitiva: se debería llamar antetexto a toda la obra de un autor hasta un momento dado (Segre, 1985:93).

A pesar de las pocas ventajas terminológicas que tendría esta denominación, como el mismo Segre advierte, la idea en sí resulta

muy sugerente, puesto que permite pensar en el texto no como algo terminal o definitivo, sino más bien como un proceso dinámico y abierto, que tiene una historia y que igualmente puede, como ya se vio arriba, proyectarse hacia el futuro.

5. Además de la escritura, también el estudio del proceso de la lectura de un texto puede poner en evidencia su carácter abierto, dinámico y no definitivo. En primer lugar, este carácter dinámico puede provenir de la reelaboración del texto que realiza el lector, tal como señalan C. López Alonso y E. de Vicente: “El hecho de incluir al lector como actante reelaborativo del texto implica que el texto pierde su estaticidad para situarse en una posible dinamicidad virtual, ya que el receptor reelabora el discurso poético en el proceso de la recepción” (1986:71).

Unida a esta reelaboración general o constitutiva de todo proceso de lectura, la posibilidad de realizar distintas lecturas de un mismo poema, en el sentido literal de la palabra, convierte el texto en un texto múltiple, en un “generador de textos” (Alcalá Alba, 1981: 127). No me refiero aquí a una multiplicidad semiótica, a los distintos niveles y posibilidades de significación del conjunto textual, sino a los diferentes “textos” que, dependiendo de los distintos órdenes y direcciones de lectura y provocados por ellos, pueden encontrarse dentro de un mismo texto poético. Esta particularidad, igual que la fragmentación del verso y la brevedad, es algo propio de lo poético, que se basa en elementos como la rima, el ritmo y determinadas construcciones sintáctico-semánticas, como el paralelismo, y sería más difícil de encontrar, si no imposible, en un texto en prosa. En un texto poético, a la lectura primera o lineal se pueden superponer o añadir otras lecturas que, basadas siempre en elementos propios del texto y sin desvirtuar su significado original, dan como resultado otros textos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la formación, mental o virtual, de dísticos a partir de versos no consecutivos, provocada por la rima y por la continuación sintáctica de los periodos interrumpidos. Ocurre lo mismo con determinados hemistiquios que, separados de su verso original, pueden ser continuados con la lectura de hemistiquios finales de versos

posteriores, y también, por poner sólo un ejemplo más, con las estrofas que admiten, dada su organización sintáctica, ordenaciones o reordenaciones distintas a la original. El texto poético ofrece así la posibilidad de superar la linealidad de su escritura mediante lecturas en salto, hacia arriba, o de izquierda a derecha.

Además de mediante la alteración de la dirección de la lectura, también se pueden crear nuevos textos realizando una lectura selectiva de textos ya existentes. No se trata aquí de leer el texto dado de otra manera, sino de fragmentarlo, tanto de forma mental como real, mediante la selección que lleva a cabo el gusto personal del lector y sus preferencias. Se trata de una lectura de placer, en palabras de Roland Barthes, que no respeta la totalidad del texto y su orden de lectura, sino que se deja llevar por el gusto y la avidez de un lector que sobrepasa los pasajes que no le interesan, produciendo una cierta laceración del texto:

[...] se establece un ritmo audaz, poco respetuoso de la *integridad* del texto; la avidez misma del conocimiento nos arrastra a sobrevolar o a encabalgarse ciertos pasajes [presentados como “aburridos”] para reencontrar lo más rápido posible los lugares quemantes de la anécdota [...]: saltamos impunemente [nadie nos ve] las descripciones, las explicaciones, las consideraciones, las conversaciones; nos parecemos a un espectador de cabaret que subiendo al escenario apresurara el *strip-tease* de la bailarina quitándole rápidamente sus vestidos (Barthes, 1974:18-19).

En el caso del texto poético, esta lectura selectiva puede consistir en la preferencia por unos determinados versos o estrofas, elementos que pueden adquirir cierta autonomía en su relectura, su uso repetido y su memorización. Aunque generalmente el disfrute personal de los textos y de la lectura no suele dejar constancia escrita ni es una actividad comprobable, en algunas ocasiones puede llegar a transformar o alterar el texto existente en la formación de un nuevo texto. Tal sería el caso, por ejemplo, de la “antología de buenos versos aislados” que sueña con realizar Alfonso Reyes para la poesía mexicana (Reyes, 1942:127). Este tipo de lecturas de lo pequeño y de lo bello ponen de relieve el carácter esencial de lo poético y de lo lírico, más cercano a la calidad que a la cantidad:

Lo esencial de un poeta —y, por tanto, en suma, lo esencial poético— no se nos descubre sólo en el discurso de su obra; reside, ante todo, palabra a palabra, en momentos singulares, aislados, de aquélla. No por azar olvidaremos poemas enteros, y estrofas, pero en cambio, quedarán siempre asidos a nuestra memoria ciertos versos.<sup>10</sup>

Además de la selección de versos predilectos, ya sea para disfrute personal o para la formación de obras antológicas, el placer del texto puede manifestarse también mediante otro tipo de “usos” del texto, con los que el lector se vuelve escritor y la lectura se convierte en reescritura. Me refiero a las operaciones de supresión y amplificación que se han registrado como resultado de determinadas lecturas poéticas (Trabado Cabado, 2002). La supresión puede apreciarse en el subrayado ocasional de determinados versos de un poema. Este subrayado es una manera de hacer explícita una determinada preferencia o gusto personal del lector, al tiempo que rechaza o niega el resto del poema. La labor selectiva del subrayado puede combinarse con la amplificación del texto mediante la escritura personal, al margen o entre líneas. Esta escritura amplificatoria o glosa creativa proporciona otra versión de un determinado poema, a la vez que hace patente la admiración del lector por determinado autor o determinado poema y su deseo de perpetuarse junto a él (Trabado Cabado, 2002:17-37).

En ambos casos, el de la supresión y el de la amplificación, se trata de subversiones de los textos mediante alteraciones de su significado, alteraciones que alcanzan su máxima expresión en las escrituras en negro del tachado o en las diferentes formas de textualización del silencio que lleva a cabo lo que se ha llamado *logofagia* o escritura *logofágica*. Con ella la textualidad se devora, se consume a sí misma, en un gesto de autoinmolación al que, sin embargo, sobrevive (Blesa, 1998:15). El texto logofágico supone la salida del texto a su afuera, se extralimita de sí mismo hasta exceder la linde misma que lo circunscribe como texto y se expande por el espacio de lo que no es texto. El silencio, la condición y límite del discurso

<sup>10</sup> Pere Gimferrer, “Con Juan Ramón Jiménez”, en *ABC*, Madrid, 19 de noviembre de 1988. Citado por Martínez García (1990:71).

so, su marco, pero ya no el texto, resulta textualizado; el silencio se hace texto. Tanto los silencios como el tachón se basan en textos anteriores, textos que se manipulan y se utilizan para la creación de nuevos textos. Seleccionadas una serie de páginas de diferentes publicaciones, explica Blesa, se arrancan o se fotocopian y resultan apropiadas e incorporadas al nuevo libro. La lectura selectiva deja de ser entonces simplemente emotiva o personal para convertirse en creación a partir, ahora literalmente, de textos y palabras de otros:

La palabra anterior, la palabra de otro, ha sido apropiada, pero tan sólo resulta apropiada parcialmente, esto es, en cuanto palabra tachada [...]. La acción de la tachadura no es tan minuciosa o completa como para acabar por hacer absolutamente ilegible esa palabra anterior. El tachón deja entrever algo de ello, lo suficiente para declarar que hay un discurso previo [del que] se rescatan, enmarcándolos, algunos de sus pasajes, algunos de sus pasos, en lo que resulta ser un ejercicio de trastocamiento que consigue hacer decir al discurso originario algo que no decía (Blesa, 2004:204).

Este tipo de procedimientos de la escritura logofágica resultan altamente subversivos, y cuestionan tanto la noción de autor como la de texto. Con ellos, el texto pierde valor en cuanto expresión personal o individual, propia de alguien, y la labor del poeta, a medio camino entre la destrucción y la construcción, se ve reducida a recolectar o acumular fragmentos, única tarea posible, según Blesa, para el artista contemporáneo (1998:22).

6. A medio camino entre las elecciones propias del proceso de escritura o composición de un texto y las posibilidades de la lectura, y como otro elemento más que otorga movilidad o variación a un texto y cuestiona su carácter definitivo, se encuentra el modo de presentación o publicación de los poemas —aislada o en conjunto— y su ordenación dentro de obras mayores, poemarios y antologías.

Nos volvemos a encontrar aquí con el tema de la unidad del texto poético, de su independencia y su autonomía. Las opiniones de los autores sobre este aspecto son diversas, e incluso opuestas. Por

ejemplo, Francisco Martínez García defiende la unidad y la autonomía del poema en relación con el poemario, que no goza, según él, de estas características. Su argumento para defender la idea de que el poema es un todo unitario e independiente es que éste puede desligarse de su contexto de aparición y presentarse suelto, en revistas y antologías. Esto demuestra que el poema no depende, necesariamente, de un conjunto mayor, sino que se basta a sí mismo para ser considerado una unidad literaria: “Si esos poemas sueltos no fueran ‘de una sola pieza’ no tendrían posibilidad de ser presentados como tales, no serían poemas” (1990:59). Por otro lado, autores como Cesare Segre proponen precisamente la posibilidad de establecer relaciones entre los textos, en favor de un conjunto mayor o macrotexto (1985:47). La idea no es tanto anular la coherencia individual de los textos como contemplar la posibilidad de superar el texto como unidad última o máxima, en favor de conjuntos más amplios, siempre bajo la mirada organizativa del autor. Esta última idea pone en evidencia la importancia de las relaciones entre los textos y su constante remisión extratextual, y una vez más, apunta su carácter abierto, dinámico y dependiente. En la comprensión de un texto determinado no sólo hay que tener en cuenta el texto, sino también su contexto de aparición —su cotexto—, ya que la situación de ese texto y su relación con los textos vecinos influye en su significación final. Como dice J.E. Martínez, “El ‘significado’ y la ‘significación’ del objeto verbal artístico-poético dependen del lugar que ocupan dentro del poemario y se produce en conexión con los demás textos del conjunto” (Martínez, 1996:123). No es lo mismo leer un poema después de haber leído uno anterior que trata sobre el mismo tema o en el que aparecen determinadas recurrencias o repeticiones que leerlo antes. Cada nuevo poema que nos propone el orden establecido de la lectura puede redundar sobre lo ya dicho, aclararlo, negarlo o darle una nueva perspectiva. Por eso cada ordenación o cada variación de la secuencia de los poemas dentro de una obra, sin modificar en nada los textos mismos, modifica su significación final. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de las correcciones y cambios de orden del autor o el editor en ediciones diferentes de una misma obra. También en las obras o poemarios concebidos como “orgánicos”, que crecen a ma-



nera de espiral, añadiendo textos nuevos a los ya existentes. Se observa así la importancia del marco para la significación, ya que el cambio de lo que limita o enmarca a un texto dado hace cambiar, de alguna manera, lo que este marco contiene.

Un caso parecido al de la organización de los poemarios de un mismo autor es el de las antologías de textos de distintos autores, obras que para ser consideradas rigurosamente como tales necesitan la selección y organización de su material según unos criterios más o menos evidentes.

La selección puede hacerse atendiendo a elementos objetivos o históricos de los textos literarios o de sus autores —fechas de nacimiento, nacionalidad, periodos, recurrencias temáticas—, o bien mediante la creación de unas relaciones entre los textos que no guardan, aparentemente, más relación entre sí que la que se desprende de la visión agrupadora de su autor, como puede ser el caso, por ejemplo, de una selección basada en el criterio subjetivo del gusto o la valoración personal del seleccionador. Ambas modalidades pueden verse tanto como resultado de un proceso de creación como de lectura —productos tanto de la inteligencia en cuanto a la ordenación de los valores, como de la sensibilidad estética por la selección de lo bello (Núñez, 1959:259)—, puesto que en las dos se crean textos a partir de textos ya existentes mediante un cambio de contexto o de situación. El proceso de lectura es aquí más creativo que en el caso de la organización de la obra de un mismo autor, porque la antología supone siempre un enfoque crítico y valorativo, que separe y seleccione las páginas más significativas de autores o grupos (Núñez, 1959:259). También las relaciones que se establecen entre estos textos son más sorprendentes que las que se establecen entre los textos de un poemario de un único autor. Mientras que en este último caso puede hablarse de la remisión a un universo particular o a códigos literarios o poéticos propios, en el primero, la distancia entre los textos y entre sus autores es mayor y la remisión es más abarcadora, puesto que incluye no sólo las variantes temáticas sino también las históricas, estilísticas y personales de cada uno de los autores antologados. El universo de referencia al que apuntan los textos como conjunto es aquí mucho mayor y más complejo.

Además de esto, la antología pone de relieve el carácter móvil y fragmentario de los textos, ya que se trata de una “colección seleccionada de breves composiciones o de fragmentos literarios” (Núñez, 1959:257), y resultan “más manejables” que las obras completas porque “recopilan piezas más pequeñas”, especialmente en el caso de las antologías poéticas (Reyes, 1942:126). Los textos seleccionados pueden valorarse, así, no sólo por ellos mismos, sino en calidad de muestra o símbolo de toda una época, un movimiento literario o una generación, a los que representan y que se pueden reconstruir mediante su lectura.

Por lo expuesto hasta aquí, puede decirse, a modo de conclusión, que el texto poético no puede considerarse de una manera aislada o independiente. En primer lugar, como decía Greimas, porque utiliza una lengua natural que ya ha sido usada anteriormente y que está cargada de resonancias y connotaciones, y porque su construcción remite a una misma “gramática” poética, a un mismo discurso. Pero también porque el poema, a pesar de estar enmarcado, aislado o enfocado por sus límites, siempre es un fragmento de un conjunto, siempre está rodeado de textos, tanto en el sentido literal o físico como en el metafórico. Unida a la fatalidad de su segmentación esencial está también su inevitable capacidad de enlace. Como se decía al principio, la literatura nos llega a través de fragmentos, o, mejor dicho, a través de conjuntos de fragmentos. Es dentro de ese conjunto donde el texto adquiere su verdadero valor y sentido. No se trata de anular el texto como tal, ni de negar sus límites, sino de la necesidad de ubicarlo dentro de una totalidad. Con esta integración, con esa percepción de conjunto, el texto supera su carácter fraccionario e inacabado y se reintegra en el discurso que lo origina y que le da su forma.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. y A. GARCÍA BERRIO (1983), “La lingüística del texto”, en F. Abad y A. García Berrio (coords.), *Introducción a la lingüística*, Madrid, Alhambra, pp. 217-260.

- ALCALÁ ALBA, A. (1981), "El texto generador de textos", en *Acta Poética*, núm 3, pp. 123-145.
- BALLART, P. (2005), "La impresión del límite", en *El contorno del poema*, Barcelona, Acontilado, pp. 23-52.
- BARTHES, R. (1968), "Texte (théorie du)", en *Encyclopaedia Universalis*, vol. xv, París, pp. 1013-1017.
- \_\_\_\_\_ (1974), *El placer del texto*, México, Siglo XXI.
- BELLEMIN-NOËL, J. (1972), *Le texte et l'avant-texte*, París, Larousse.
- BERNÁNDEZ, E. (1982), *Introducción a la lingüística del texto*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BLANCHOT, M. (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- BLESA, T. (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Trópica (anexos de *Tropelías*).
- \_\_\_\_\_ (2004), "El silencio: una poética del contrapoder", en *Tránsitos. Escritos sobre poesía*, Valencia, Tirant lo Blanch, pp. 197-210.
- CURTIUS, E.R. (1955), *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FRIEDRICH, H. (1974), *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.
- GÓMEZ MORIANA, A. (1981), "Especificidad del texto", en *Acta Poética*, núm 3, pp. 207-226.
- GONZÁLEZ, C. (1981), "Algunas consideraciones sobre la expresión Discurso Literario", en *Acta Poética*, vol. 3, pp. 163-179.
- GREIMAS, A.J. (1976), "Hacia una teoría del discurso poético", en J.A. Greimas et al., *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, pp. 11-34.
- GUILLÉN, C. (2005), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets.
- HAMON, Ph. (1975), "Clausuls", en *Poétique*, núm. 24, pp. 495-526.
- KERMODE, F. (1966), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Nueva York, Oxford University Press.
- KRISTEVA, J. (1967), "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", en *Critique*, pp. 239, 438-465.
- \_\_\_\_\_ (1969), *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.
- LÓPEZ ALONSO, C. y E. DE VICENTE (1986), "Texto poético y estructuración sintagmática", en *Teoría del discurso poético*, *Actas*

- del V<sup>e</sup> Colloque du S.E.L.*, Travaux de L'Université de Toulouse-Le Mirail.
- LOTMAN, I. (1970), *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- \_\_\_\_\_ (1976), "La signification modélissante des concepts de 'fin' y de 'debut' dans le texte artistique", en J. Lotman y B. Uspenski (eds.), *Travaux sur le systèmes des signes*, Bruselas, Complexe, pp. 197-201.
- LUJÁN ATIENZA, Á.L. (2000), *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis.
- LY, N. (1986), "El discurso poético: del análisis a la teoría", en *Teoría del discurso poético*, *Actas del V<sup>e</sup> Colloque du S.E.L.*, Travaux de L'Université de Toulouse-Le Mirail.
- MARTINET, A. (1976), "Connotations, poésie et culture", en *To Honor Roman Jakobson*, vol. II, La Haya, Mouton, pp. 1288-1294.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E. (1996), *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad.
- \_\_\_\_\_ (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ GARCÍA, F. (1990), *Sobre el lirismo*, León, Universidad.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J.A. (1975), *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Archivum.
- MATOS FREIRE, S. (1983), "Poesía y discurso", en *Acta Poética*, vols. 4/5, 1982-1983, pp. 77-110.
- MESCHONNIC, H. (1982), *Critique du Rythme*, París, Verdier.
- MIGNOLO, W. (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- NÚÑEZ, E. (1959), "Teoría y proceso de la antología", en *Cuadernos Americanos*, núm. 5, vol. CVI, septiembre-octubre, pp. 257-267.
- PAZ, O. (1969), *Ladera este*, México, Fondo de Cultura Económica.
- REYES, A. (1942), "Teoría de la antología", en *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 125-129.
- SEGRE, C. (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- SERRANO, F. (comp.) (1992), *La rosa de los vientos. Antología de poesía mexicana actual*, México, Conaculta.
- SLAKTA, D. (1980), *Sémiologie et grammaire du texte*, París, Universidad de París-Nanterre.

- SMITH, B.H. (1968), *Poetic Closure. A Study of how Poems end*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1978), *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*, Chicago, University of Chicago Press.
- STIERLE, K. (1977), “Identité du discours et transgression lyrique”, en *Poétique*, 32, pp. 422-441.
- TRABADO CABADO, J.M. (2002), *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, León, Universidad.
- USPENSKI, B. (1973), *A Poetics of Composition*, Berkeley, University of California Press.

POÉTICA DEL NOMBRE PROPIO.  
SOBRE LA REFERENCIA EN EL DISCURSO LÍRICO

*Ángel Luis Luján Atienza\**

El uso del nombre propio constituye el prototipo de una de las funciones básicas del discurso: la referencialidad. Su funcionamiento resulta, así, un modelo privilegiado para estudiar la relación entre palabra y mundo.

En literatura esta categoría ha sido atendida principalmente en lo que respecta a nombres de personajes y a la relación entre el universo literario y el modelo de la realidad en el marco de la teoría de los mundos posibles o ficcionales, es decir dentro de géneros miméticos como la narrativa y el drama. Poco o nada se ha dicho de ellos, sin embargo, en poesía, y ello es debido en gran medida a que este género se viene caracterizando, según la estética romántico-simbolista de la que todavía somos deudores, como el género menos referencial de todos y, en consecuencia, el más susceptible de un análisis formal que deja fuera de su incumbencia todo lo que tenga que ver con el problema de la referencialidad (Harshaw, 1997:157).

Me propongo, en este artículo, establecer unas pautas iniciales para un estudio sistemático de los nombres propios en el discurso lírico como acercamiento inicial al problema más amplio de la referencialidad en poesía, dentro del estudio de la semántica de la lírica. Considero, como punto de partida, que la realidad lingüística está constituida por géneros discursivos concretos (sean éstos literarios o no), que son atravesados por reglas generales de funcionamiento discursivo (reglas gramaticales, semánticas, etc.), entre

\* Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Contratado en la Real Academia de la Lengua Española (Madrid) en el proyecto de edición del Fichero Histórico de la Academia.

las que se encuentra la de referencialidad. Cada tipo discursivo, a la vez que es constituido por esas reglas, es caracterizado por el particular uso que hace de ellas. El discurso lírico, en tanto que comunicativo, y no meramente autotélico, estará determinado por un tipo de referencialidad que, unido a otros rasgos, lo constituirán como tal género discursivo.

Resulta curioso observar cómo Saussure, el fundador de las corrientes de estudio formalistas, basadas en el estructuralismo lingüístico, dedicó una ingente energía a tratar de demostrar que debajo de las formas poéticas se escondía un nombre propio, de manera que las constricciones formales que caracterizan a la poesía derivan del sometimiento del material lingüístico a una práctica anagramática (Rodríguez Ferrándiz, 1998).

#### SEMÁNTICA Y PRAGMÁTICA DEL NOMBRE PROPIO

El significado del nombre propio es un asunto que parece haber preocupado más a filósofos que a lingüistas. En especial, las gramáticas al uso se limitan a definir el nombre propio como aquel que designa a un individuo, aunque tenemos un buen ejemplo de análisis gramatical de esta categoría en Allerton (1987). Debajo de esta desatención subyace la sospecha de que el nombre propio no es en realidad una categoría lingüística (Gary-Prieur, 1991), sino más bien una etiqueta consensuada para referir.

En ello radica el principal problema que han debatido los filósofos: ¿cómo significa el nombre propio? Básicamente las posturas se pueden dividir en dos: la que defiende que un nombre propio tiene sentido, es decir, se puede parafrasear por una serie de descripciones que contienen las condiciones que describen al individuo y son verdaderas de él (Frege, Russell, Strawson), o la que defiende que un nombre propio designa directamente, sin que medie descripción alguna, como designadores rígidos (Kripke, Donellan). Una respuesta satisfactoria al dilema es difícilmente alcanzable si nos quedamos en el plano semántico, pues es sencillo aducir ejemplos que sustenten una y otra postura. Así, es comprensible que bajo un nombre sumamente conocido y culturalmente relevante, como

Napoleón o Cervantes, se esconda una descripción, y es bastante probable que un nombre poco conocido (el de un pueblo remoto de Islandia, por ejemplo) sea, para la mayoría de los hablantes, una simple etiqueta que designa un lugar.

No debemos olvidar tampoco que la de referir es una acción puramente pragmática y a la pragmática debemos remitirnos para situar en su verdadera dimensión el problema del significado de los nombres propios. Searle (1958) propuso una teoría según la cual un nombre propio no significa una serie de descripciones, sino que es como una percha que sirve para colgar descripciones, pero sin determinar cuáles y hasta qué punto son verdaderas. Esta teoría, de evidente atractivo, debe completarse con un mecanismo que especifique exactamente cómo saben los hablantes qué descripciones hay que aplicar en cada caso. Para ello puede ser útil acudir al principio de relevancia, como ha explicado Sophia Marmaridou (1989), según el cual los nombres propios, como cualquier otra palabra del idioma, no son interpretados en un contexto preexistente, sino que activan el contexto en que se puede identificar unívocamente al referente.

Creo, no obstante, que la única manera de poner claridad en el asunto es olvidar la dicotomía semántica/pragmática y considerar que lejos de haber una frontera entre ellas se establece un paso gradual de una a otra. Con ello se evitaría, a la vez, considerar anómalo el deslizamiento que, en la mayoría de las ocasiones, se produce entre nombres propios y comunes. Haiman (1980) ha argumentado bien lo forzado de la separación que hace que los nombres comunes se confinen en diccionarios y los propios en enciclopedias. Que hay una continuidad entre nombres comunes y propios lo demuestra el hecho de que un mismo nombre propio sea compartido por diversos individuos (Langacker, 1991:59), el fenómeno de la antonomasia, la productividad morfológica que muestran ciertos nombres propios (de Napoleón se deriva el adjetivo “napoleónico”), el conocimiento que tienen los usuarios de un idioma de si un nombre propio es de mujer o de hombre, o incluso de si pertenece a su idioma (Haiman, 1980:350). Para Haiman, de hecho, “[e]l conocimiento semántico deriva del conocimiento cultural; es un subconjunto de este conocimiento, con fronteras bastante difusas. La refe-

rencia de los nombres propios es un derivado, en la práctica, de su sentido” (1980:355).

No debemos olvidar, no obstante, que un nombre propio, por mucha proximidad que tenga a un nombre común, no significa de igual manera. Langacker (1991:59), por ejemplo, considera al nombre propio como un caso de desvío del patrón prototípico de la relación tipo/actualización (*type/instance*), ya que aglutina en una sola unidad léxica el tipo, la actualización, cuantificación y definitud (*grounding*), cosa que los nombres comunes hacen a través de diversos determinantes (artículos determinados) y morfemas (plural).

En definitiva, podemos decir que el nombre propio, como cualquier entrada léxica, constituye una instrucción para construir una representación mental. Usado prototípicamente, contribuirá a construir la identificación de un individuo único en un universo de discurso y lo hará de una forma a medio camino entre la máxima información que proporcionan las descripciones definidas (Dolezel, 1999:203-204) y la información restringida que presentan los pronombres. Ello garantiza, y en eso tiene razón Kripke, la continuidad de la referencia a través de mundos posibles, ya que una descripción definida puede referir a otra entidad al cambiar las relaciones que forman el universo discursivo en el paso de un mundo a otro, y el pronombre puede referir indistintamente a varios individuos incluso dentro de un mismo mundo.

El análisis del nombre propio en poesía nos permitirá, por una parte, seguir ahondando en estos problemas y, a la vez, estudiar los rasgos característicos del uso del mecanismo de referencia en el discurso particular de la lírica, frente a otros géneros discursivos, especialmente los que se consideran literarios. El estudio del nivel semántico/pragmático de la poesía puede contribuir, así, a la descripción de una teoría general del significado. Por cuestiones de espacio me ceñiré a los más prototípicos de los nombres propios: los nombres de persona.

#### POÉTICA DEL NOMBRE PROPIO

La flexibilización de la frontera que separa semántica y pragmática permite la aplicación de lo explicado en el epígrafe anterior al

texto literario, pues era dogma en los estudios literarios considerar que los mecanismos pragmáticos sólo son significativos en él en la medida en que se semantizan y que, por tanto, en la literatura, y en particular la poesía, sólo es pertinente el nivel semántico.

Habría, no obstante, que abordar una cuestión previa a la aparición del nombre propio dentro de la obra literaria, como es el nombre que el autor se otorga a sí mismo en tanto que autor: el fenómeno de la pseudonimia o *nom de plume*. No desarrollaré el tema porque no pertenece propiamente a una poética, sólo quiero llamar la atención sobre la continuidad entre este fenómeno y el más corriente del uso de distintas denominaciones para los distintos ámbitos de la vida. El pseudónimo sería el nombre propio que el autor elige para su identidad en tanto que autor literario.

Hay que reconocer, con todo, que a la pseudonimia se llega de un modo gradual, ya que, aun usando su propio nombre, los autores eligen como firma una fórmula que los individualice y, complementariamente, los lectores y la tradición acaban acuñando una manera canónica de nombrar a los autores: Aleixandre, Lorca, etc. Un caso claro es el de Rubén Darío, que escoge esta firma de entre la multiplicidad de sus nombres.

Las causas para el cambio de nombre pueden ser diversas (censura, hacer más interesante la firma), pero el caso es que hay siempre debajo del fenómeno de la pseudonimia el afán del poeta de darse un nombre a sí mismo, de un autobautismo, como muestra León Felipe en un interesante texto de *Ganarás la luz* que se titula precisamente “¿Quién soy yo?” y que recoge la preocupación del poeta por buscarse un nombre que exprese su verdadero ser: “En la mañana nos bautizan, al mediodía el sol ha borrado nuestro nombre y en la tarde quisiéramos bautizarnos nosotros”. El empeño del poeta por darse un nombre propio a sí mismo es completamente coherente con su labor de nombrar la realidad. De esta manera, el poeta sería él mismo creación, formaría parte de la realidad que canta y que recibe un nombre en su obra. El nombre del poeta debe ser aquel que le permita entrar en contacto con la realidad que canta, ser nombrado también por ella a la que vez que él la nombra.

Esta centralidad del nombre propio del poeta nos obliga a dividir la exposición en dos partes: la automención en poesía y la apa-



rición de otros nombres propios. Una cuestión metodológica nos obliga también a hacerlo así: cuando uno se nombra a sí mismo no está haciendo exactamente un acto de referencia, como sí ocurre cuando nombra a otro.

#### *Automención*

Como acabo de hacer notar, difícilmente puede considerarse que la mención de uno mismo cumpla una función referencial. En cualquier género escrito la aparición del nombre propio del locutor actúa a manera de firma, y la firma no es un acto referencial (Garner, 1971). En un libro de poemas contemporáneo esta actividad resulta redundante desde el momento en que encontramos el libro firmado en la portada. No ocurría, sin embargo, lo mismo cuando los textos circulaban en copias manuscritas y faltaban mecanismos para garantizar la propiedad intelectual. La antología de Martí de Riquer de textos provenzales está llena de casos de automención que cumplen la función casi exclusiva de firma (sirvan como ejemplo los poemas 18 y 21 de Marcabré). Garcilaso, siglos después, firmará también un poema (soneto XXIV, dedicado a María de Cardona) con su nombre, pero insertándolo en posición de rima (como, por otra parte, ya había hecho Marcabré en el poema 16 de la antología de Riquer). De esta manera, el gesto de la firma queda incluido en otra red más compleja de significación, pues Garcilaso hace rimar su nombre con “Tasso” y con “Parnaso”, lo que provoca que el nombre propio alcance una motivación que lo sitúa no sólo en la serie de la tradición, sino al mismo nivel de los referentes con cuyas palabras rima, a la vez que juega con la significación que “lasso” tiene como nombre común (en realidad adjetivo sustantivado) en italiano. Se trata de un juego más sutil que el de la simple antonomasia que lleva a cabo, un poco antes, Juan de Mena, al menos en dos ocasiones: “que si muero en este fuego, / no fallaréis así luego / cada día un Juan de Mena”; “mas vuestro galardonar / plega de tanto pesar / delibrar un Juan de Mena”. Aquí, la firma sirve a un doble deseo de autoglorificación: como escritor y como amante, lo que implica que el nombre propio, para funcionar como antonomasia dentro del sistema del poema, ha de cargarse con una

descripción que no sea la de la simple autoría. Mientras que Garcilaso enriquece con su juego el simple expediente de la autoría, Mena obliga a leer la firma, desbordándola, como significante de una descripción vivencial que convierte al autor en ejemplo y dechado de amantes.

En todos estos casos, según podemos comprobar, el poeta se refiere a sí mismo en tercera persona, ya que el uso del nombre propio implica siempre referencia a un tercero, y el uso de la primera persona no identifica a quien habla sino que simplemente lo señala. Existe siempre una incompatibilidad entre la primera persona y el nombre propio, pues éste supone cierta distancia entre el yo que habla y la persona nombrada, que recibe ese nombre desde una sanción externa. En consecuencia, el uso del nombre propio del autor, como muestra el caso de Juan de Mena, provoca una escisión entre dos campos de referencia: el de la autoría, perteneciente al yo que habla (la firma), y el de la experiencia vivencial, que no puede ser referida más que como tercera persona. Esto impide hacer una lectura cerradamente autobiográfica del poema, aunque se nos invite en alguna medida a ello (Lejeune, 1986). La aparición del nombre del autor en un poema, por tanto, indica únicamente la continuidad entre la identidad social de un individuo y su responsabilidad como autor de un enunciado literario. La sensación de autenticidad y de continuidad vivencial es sólo derivada de esta primera identificación autorial, pero se demuestra ilusoria desde el momento en que, para alcanzar un estatus referencial pleno, el discurso tiene que cambiar a tercera persona, objetivando así una relación en que está ausente la subjetividad.

De ahí la sensación de redundancia que tiene el lector cuando en la poesía contemporánea, en un momento en que la autoría viene regulada institucionalmente, el poeta hace mención de su propio nombre. Esta redundancia debe ser resuelta como una señal de mayor implicación del poeta en lo que dice. Normalmente se pretenderá de esta manera ofrecer una sensación de autenticidad e invitar al lector a que establezca una continuidad entre quien vive y quien escribe. Es lo que ocurre en el poema “A la inmensa mayoría” de Blas de Otero, en el que la firma aparece como tal en el cierre. Se trata, en este caso, de dejar constancia, no de la autoría,

que ya está garantizada por la aparición del nombre en la portada, sino de la adhesión real del autor a lo que dice, pues estamos ante un poema que nos impone ser leído como manifiesto o testimonio. Así, la firma mimetiza en poesía su función fuera de este tipo de discurso, convirtiendo al poema en un híbrido discursivo: a la vez poema, a la vez testimonio.

Junto al ejemplo de Otero podemos observar el del poema de Ángel González que abre *Áspero mundo*: “Para que yo me llame Ángel González”. En este caso cabe afirmar que el poeta no sólo dice su propio nombre, sino que lo elige en tanto que “común” (en efecto, habrá muchos Ángel González en el mundo) y confundible con otros nombres, para reivindicar así la figura del hombre corriente como poeta. De hecho, hay escasa relación entre la denominación concreta de alguien y los avatares históricos que han tenido que transcurrir para que uno simplemente “sea”. El poema se presenta, entonces, como una muestra de que tan accidental es el hecho de existir como el de recibir un nombre. Tener un nombre, por tanto, significa simplemente ocupar un lugar arbitrario en la existencia, ser una individualidad sin determinar que está abocada a una vida acabada, a ser un fruto podrido, como acaba diciendo el poema.

Hay, por el contrario, clara invitación a la lectura autobiográfica en la mención que Luis Cernuda hace de sí mismo en la sección III de “Poemas para un cuerpo”: “Y yo, este Luis Cernuda / Incógnito que dura”. Pero la señal de lectura autobiográfica no viene dada por el hecho de que Cernuda se nombre en el poema, sino por la actualización que supone el uso de un demostrativo. De esta manera se da a entender que “Luis Cernuda” actúa como nombre común que aúna todas las posibles experiencias del individuo que lleva tal nombre. De estas experiencias sólo se destaca una, la del momento en que se escribe. Lo propio, por tanto, no es el nombre sino la experiencia localizada del individuo. La identidad “Luis Cernuda” debería ser explicada en cada ocasión, en cada vivencia concreta.

La inestable relación entre identidad, vivencia y nombre propio es lo que plantea continuamente Jorge Luis Borges. En el cierre de su poema “Límites”, Borges sitúa su nombre al mismo nivel que el

espacio y el tiempo: “Son lo que me ha querido y olvidado; / Espacio y tiempo y Borges ya me dejan”, de manera que el nombre forma un *a priori* de la experiencia junto con el espacio y el tiempo de la filosofía kantiana. El problema que se plantea aquí es qué sentido tiene “Borges”: ¿es, como quería Russell, el equivalente a una descripción definida, es sólo un índice de identidad o un mero designador rígido? La individualidad, a la que se aplica un nombre, viene a ser un accidente, parece decirnos Borges si comparamos este texto con el “Poema de los dones”, en que el poeta recuerda a un antecesor suyo en el puesto de director de la Biblioteca Nacional, de nombre Paul Groussac: “¿qué importa la palabra que me nombra / si es indiviso y uno el anatema?”. La condición humana y mortal, común a todos, crea espejismos de individualidades a las que se otorga un nombre arbitrario, que no puede designar nada si no una pasajera convención.

Si estos casos suponen, de alguna manera, una objetivación de la individualidad por la necesidad del nombre propio de establecer una referencia individualizadora que no tiene el pronombre de primera persona, el caso de la apelación a uno mismo supone un grado de objetivación mayor, y tiene que ver con el uso del tú autorreflexivo, propio de la poesía moderna y tan raro en la poesía clásica. No obstante, tenemos un ejemplo temprano en Catulo, en el poema que comienza “Miser Catulle, desinas ineptire” (“Pobre Catulo, deja de hacer locuras”). Aquí el autor, como instancia superior y en control de la escritura, se dirige a sí mismo como individuo de la experiencia. De esta manera el nombre haría una doble referencia: a quien dice y a quien vive y es amonestado. La misma técnica de amonestamiento usa Gil de Biedma en su poema “Contra Jaime Gil de Biedma”. El nombre propio aglutina dos identidades, una de las cuales está objetivada como portadora de vivencias concretas.

La apelación por parte de una entidad del mundo poemático, de un personaje, supone el último grado de la objetivación del yo que está en germen en todo acto de automención. Lo normal es que esto ocurra en poemas narrativos donde rige el principio de ficcionalidad, como cuando leemos en el *Romancero gitano*: “¡Ay Federico

García! / llama a la Guardia Civil". El efecto tan marcado de esta apelación se debe a que se está saltando la barrera que separa ficción y escritura. García Lorca ocupa así un espacio intermedio: es quien escribe pero también quien presencia la muerte del gitano, lo que da veracidad a la escena. Por otra parte, la imposibilidad lógica de saltar esta barrera deja patente el carácter trágico de la escena, la angustia de quien no puede ser ayudado de ninguna manera y va a morir. Lorca, entonces, sirve como filtro a través del cual presenciamos, nosotros lectores, también en el margen, una escena en la que nuestra actuación queda cancelada. El nombre propio permitiría a Lorca pasar de un mundo a otro conservando su identidad, de lo cual da cuenta exacta la teoría de la designación rígida. Lo que no explica esta teoría es cómo Lorca puede existir en los dos mundos a la vez con distintas determinaciones. Nótese, no obstante, que el gitano llama a Lorca no por el nombre que le sirve de firma, sino por el más común, probablemente compartido por otros muchos: "Federico García", lo cual indica que la trasposición de mundo viene acompañada de un cambio de nombre o al menos de una tendencia a hacer "más común" el nombre propio.

A León Felipe, en el poema "Delirio", lo interpela un Ángel usando su nombre poético y no su nombre real, lo que marca la continuidad entre delirio y escritura: "Pero León Felipe ¿cómo te atreves con esta noche?". De este mismo libro, *¡Oh, este viejo y roto violín!*, el poema "Autobiografía" empieza con una voz que interroga al poeta y que puede ser ajena o la suya propia: "¿Eres tú un Profeta, León Felipe? / ¡Oh, no! / Yo soy una cosa sin nombre / nacida de la Tierra". La contradicción entre atender uno por su nombre y decir que es "una cosa sin nombre" refleja la ruptura entre nombre (recibido desde fuera) e identidad. Volvemos así a la cuestión inicial del autobautismo, que podemos ver reflejada perfectamente en el verso de Miguel Hernández: "Me llamo barro aunque Miguel me llame". El poeta tiene que hacer una distinción entre el nombre adquirido y el que corresponde a su verdadero ser, motivado por una semántica realmente significativa, a la vez que se distingue entre el nombre como autor (Miguel) y el nombre como portador de experiencias (barro).

*Otros nombres*

El uso plenamente referencial de los nombres propios en poesía comienza con la aparición de nombres propios ajenos. Habría que empezar, no obstante, separando este uso del meramente apelativo, teniendo además en cuenta que en poesía se da éste principalmente, frente a la pura referencia, que es más propia de la narrativa. El uso apelativo del nombre propio entra en conflicto con el uso de la segunda persona del singular, como vimos antes que el uso del nombre del autor entra en conflicto con un "yo" en posición de generador del discurso. Cuando alguien en la conversación se dirige a otro por su nombre propio en lugar de por la segunda persona, es para elegirlo explícitamente como interlocutor, por contraste con todos los demás posibles interlocutores. Lo mismo pasa en poesía, donde la elección de un interlocutor privilegiado (la amada, un amigo) hace que el nombre propio pierda su carácter eminentemente referencial. En poesía, además, la explicitación del nombre propio del interlocutor constituye una información necesaria para el resto de los lectores (supuestamente) no apelados.

A la vez, habría que apuntar como generalidad del mecanismo de la referencia en poesía el que, al contrario de lo que ocurre en narrativa, la creación de universos de referencia propios y autónomos se ve impedida por la brevedad del discurso. En consecuencia, se tenderá en el discurso lírico a acudir a universos de referencia ajenos o a crear universos de referencia atendiendo al cotexto (que puede ser el resto de los poemas de un libro o la obra entera de un poeta).

Teniendo esto en cuenta, empezaré por analizar un tipo de nombres que establecen una continuidad con la automención. Me refiero a los nombres ficticios que usan los autores como locutores o personajes de sus poemas, especialmente en los siglos de Oro y hasta el XVIII. Que se trata de nombre ficticios y no pseudónimos lo muestra el hecho de que la autoría corresponda invariablemente al autor y en su nombre. Como ejemplo, baste recordar los romances en que Lope de Vega aparece como Belardo, los sonetos en que Gutierre de Cetina se hace llamar Vandalio, o las composiciones

de Meléndez Valdés en que él mismo aparece bajo el nombre de Batilo.

Este cambio de nombre supone la conciencia por parte del autor, y su comunicación al lector, de la existencia de una discontinuidad entre el mundo real de la escritura y el mundo representado en el poema. El paso de un mundo a otro fuerza un cambio de nombre, entre otras cosas porque los universos discursivos a los que remite esta poesía no son los de la realidad, sino mundos idealizados y convencionalizados con reglas claras no sólo sobre el carácter de sus habitantes, sino también sobre su denominación. Podríamos decir que aquí la rigidez es una característica de la identidad y no de la designación. Para Dolezel, sin embargo, este nuevo bautismo en el paso de un mundo a otro refuerza, en lugar de refutar, la teoría del nombre propio como designador rígido (1999:315-316).

En estos poemas, al plano de la realidad se le superpone otro paralelo tomado de un universo convencionalizado, ya que la poesía, como se ha dicho, raramente puede crear universos de referencia propios y los toma de otros discursos (literatura pastoril, mitología). La referencia sufre, así, una bifurcación ya que, por una parte, remite a los componentes semiotizados del mundo ficcionalizado pero, por otra parte, establece una relación con el mundo real gracias a la homología que construye la ficción con respecto a éste, y de ahí la posibilidad de nombres en clave.

De manera complementaria, otros personajes de estos mundos, en particular las amadas, reciben nombres ficticios, también fuertemente convencionalizados y con restricciones semióticas sobre la elección: Lisi, Amarilis, Flora, Silvia... El hecho de que se escojan de un repertorio limitado hace que estos nombres pierdan individualidad, lo que nos indica que no son exactamente nombres propios, sino elecciones designativas convencionalizadas en un espacio semiótico. Esta opacidad no nos permitirá distinguir cuándo se trata de ocultar un nombre propio real, o cuando estamos ante una pura invención, es decir se neutraliza la posibilidad de constatación en la realidad.

Ambos fenómenos sirven para mostrarnos que, en esa estética, el traspaso del ámbito privado al público debía ir acompañado de un cambio de nombre y, en la mayoría de las ocasiones, de un cam-

bio de universo referencial. Ello quiere decir que, desde sus orígenes, la poesía lírica se entiende como ligada por un pacto de no ficcionalidad, o en todo caso ajena a ese pacto, de manera que cuando se quería evitar que el lector confundiera a escritor y locutor poemático, aquél debía realizar una transposición de mundo.

No hay que olvidar tampoco que con este bautismo se buscaba en muchas ocasiones motivar el nombre, de manera que adquiriera un sentido nuevo que lo alejara de la mera designación para mostrar la esencia de lo nombrado. Es lo que lleva a cabo Petrarca al relacionar a Laura con el laurel y con el aura (L'aura) en diversos poemas, en un proceso de semantización del nombre acorde con el nuevo mundo poemático. El lector alcanza así a ver una relación entre el nombre y la identidad de lo designado en lugar de un mero acto designativo. Con ello se altera uno de los rasgos lingüísticos de los nombres propios: la no significatividad de sus partes constitutivas. Es lo que ocurre a menudo, como señala Riquer, con las *senhales* que usan los trovadores y que convierten no sólo los nombres comunes en propios, sino también las descripciones definidas en designaciones propias. Guillermo de Petieu, por ejemplo, usa la *senal* "Bon Vezi" (Buen Vecino); Peire Rogier usa dos expresiones definidas opositivas para dar nombre a sus dos amadas: "Injustame-sois" y "Justame-sois"; Rigaut de Berbezilh usa la *senal*: "Miels de domna", y Jaufré Rudel llama a su amada: "Amors de terra lonhdana". Todo ello hace que el lector active, siguiendo el principio de relevancia (Marmaridou, 1989), una interpretación connotativa, cargada de información que supera el uso prototípico de los nombres propios como designadores convencionalizados.

Dejando ya el ámbito de los nombres ficticios, podemos establecer dos polos entre los que se sitúan, de manera gradual, los nombres propios que podemos encontrar en los poemas: nombres propios que se suponen conocidos por todos los individuos pertenecientes a una cultura, o que son recuperables por conocimientos históricos, y nombres que pertenecen a la intimidad del poeta y de los que es imposible dar ninguna información.

Hay que hacer notar, con todo, que el ámbito de la intimidad o lo privado no existe como campo referencial en la mayor parte de la

historia de la poesía. De ahí que se acuda al uso de nombres ficticios que acabamos de ver: sólo se puede hablar de la intimidad a través de la inserción de la propia individualidad en un universo semiótico convencionalizado. En esta época, cabe afirmar, el ámbito de la intimidad no es accesible como universo discursivo o marco de referencia, porque está opacado por el empleo de ficcionalizaciones y modelizaciones, mientras que el ámbito de lo público es perfectamente accesible y forma un marco de referencia aceptado, con la consiguiente multiplicación de poemas a reyes, nobles, militares, etc. Por eso es extraño encontrar muestras de absoluta intimidad, como las que ostenta la epístola de Boscán a Hurtado de Mendoza, o la que muestra la de Garcilaso a Boscán, o la de algunas epístolas de Lope de Vega.

Pero incluso en la mención de nombres propios del ámbito público se aprecia una tendencia, en los siglos de Oro, a la ficcionalización y modelización del referente, como puede verse en los sonetos encomiásticos de Góngora: el apellido de Cristóbal de Morales, secretario de Felipe II, es semantizado con la atribución de las características del árbol homónimo, y el apellido del obispo Mardones se motiva como un “mar de dones” (Luján Atienza, 2003), como ya había hecho Petrarca con su protector Colonna. Así pues, también el ámbito de lo público sufre una semiotización para convertirse en materia poética. En cualquier caso, el marco referencial en el que hay que entender estos poemas no abarca la realidad entera, sino que aísla la parcela dedicada a las relaciones de poder, y el poema se dirige principalmente a un público al que se le pide adhesión hacia la persona elogiada. No se trata tanto de referir como de construir una actitud hacia las figuras que representan el poder.

Cuando, en la época moderna, la poesía se convierte en un espacio de enunciación supuestamente autónomo, la situación se invierte y resulta cada vez más raro dedicar poemas a personajes pertenecientes a la esfera del poder, a no ser que sean sátiras. La aparición de una referencia a la realidad pública resulta muy marcada en una poética que entiende la subjetividad individual como fundamento de la creación. De ahí que Darío tenga que hacer una advertencia inicial en *Cantos de vida y esperanza*:

Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontraréis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter.

La universalidad de la poesía, tal y como la entiende la estética romántico-simbolista, está reñida con la referencialidad demasiado concreta y apegada a la contemporaneidad, con el uso del nombre propio, podríamos decir. Darío se ve obligado, entonces, a justificar, en concreto, su poema “A Roosevelt”. La subjetividad queda garantizada por medio de una personificación: el continente entero que clama, y a la vez, como acabamos de ver, por la modelización del mundo, aludida aquí en las figuras de los míticos cisnes. Si acudimos al poema, observamos dos fenómenos: el nombre de Roosevelt actúa por metonimia como representante de Estados Unidos, y, además, su sentido está constituido por el de otros nombres propios, a los que se asocia y a los que se opone, por lo que podemos decir que el poema hace que los nombres propios funcionen como un sistema, mitigando su función referencial (lo que ocurrirá también en el poema “Al rey Óscar”, del mismo libro). Otra anomalía del poema es que dirige al protagonista su propia descripción, lo que hace que el verdadero destinatario sea el lector, y el fin último la construcción del referente no para designarlo, sino para aclarar lo que significa para el mundo hispánico.

Tendríamos en el nivel siguiente de camino a lo privado los nombres propios correspondientes a personas del ámbito público pero que tienen relaciones de intimidad con el hablante poético. En todos estos casos debemos tener en cuenta que la aparición de un nombre propio obliga, por reflejo, a entender al hablante como poseedor de nombre propio a su vez, lo que constituye de alguna manera una automención camuflada. Es una práctica bastante corriente, en este caso, que el autor se dirija a otros poetas o escritores, y es recurrente también el fenómeno de concentrar los nombres de escritores amigos en forma de listado. Lo hace Boscán en su epístola a Hurtado de Mendoza, lo hace Gil de Biedma en “En el nombre de hoy” y Neruda en la “Oda a Federico García Lorca”. Es



como si la acumulación de nombres propios borrara la individualidad de los referentes para incluirlos en un conjunto mayor, como si formaran una constelación, y recordemos lo que se ha dicho sobre la formación de sistemas de nombres a propósito de Rubén Darío.

Pablo Neruda recoge, en *Residencia en la tierra*, dos poemas dirigidos a amigos escritores que contrastan entre sí. El primero se titula simplemente “Ausencia de Joaquín” y el segundo “Alberto Rojas Giménez viene volando”. La aparición o no de los apellidos en la identificación del personaje da una idea en un caso de familiaridad y en otro de cierta oficialidad, como si se tratara de un anuncio. En este último caso, la sensación de mayor formalidad establece un claro contraste con el estribillo imaginativo “viene volando”. No me detendré en otro ejemplo destacado de este tipo de poemas, como es el libro entero *Las cartas bocarriba* de Gabriel Celaya. En él, la construcción del referente se hará combinando los rasgos públicos, conocidos por el lector, y las aportaciones personales del autor, poniendo en primer plano unos u otras en un juego de perspectivas.

Cuando el nombre propio refiere a una persona no conocida por el lector ni accesible de ninguna otra manera, tendremos la duda sobre si el referente existe de manera independiente del acto mismo de referir. Normalmente esto no se podrá dirimir por datos puramente textuales. Por ejemplo, en el soneto de Blas de Otero a “Mademoiselle Isabel”, la repetición insistente del nombre y la elección “extrañante” del tratamiento francés hacen que la función referencial quede relegada en favor de la evocación. No obstante, tendemos a pensar que remite a un ser que existió realmente. El poeta se sitúa, en estos poemas, en el margen entre la referencia ficticia y real, y al evocar un universo discursivo privado invita al lector a asumir la verdad de lo referido como en el caso de alguien que en una conversación casual hace referencia a personas que no conocemos. Esto indica, de nuevo, el pacto de no ficcionalidad con que inicialmente se lee todo poema, sobre todo si se trata de poesía contemporánea, y si se trata de autores, como es el caso de Blas de Otero, caracterizados por hacer una poesía de tipo testimonial.

El ejemplo anterior nos muestra que la lectura de la referencia como real o construida, esto es la función designativa o descriptiva

del nombre propio, ha de ser planteada para cada caso concreto y resuelta no por condicionamientos puramente semánticos o lingüísticos, aunque se dan casos, como el poema de José Ángel Valente, “Poema a Lucila Valente”, en que la relación queda completamente definida dentro del texto, además de en el título: “Lucila o siempre-madre”.

El ingreso de una persona de la intimidad en el mundo poético supone, en cualquier caso, el aislamiento provisional de tal individuo del resto de la realidad para ser construido de alguna manera en una faceta mítica. Es lo que hace Nicolás Guillén en “Velorio de Papá Montero” de *Sóngoro Cosongo*, o Vallejo, cuando en *Trilce* III nombra a sus tres hermanos: “Aguedita, Nativa, Miguel”; o desde otra estética, Juan Ramón Jiménez en *Una colina meridiana*, en el poema “Raíz de la existencia” hablando de su hermana: “Te llamaron Victoria, y victoria eras, / victoria de lealtad y de entereza”.

De esta forma llegamos a los nombres propios opacos, es decir, aquellos que no pueden más que pertenecer a la intimidad del que habla o crearla, ya que ni siquiera vienen determinados por una relación o descripción. Diego Jesús Jiménez, en el poema “La casa”, de *La ciudad*, alude a una serie de personas por sus nombres: “Si volviese a la casa / preguntaría que cuándo es el examen; si deja aún Pilar / una rendija del balcón abierta, o si cruza José / al acarreo”. Se construye así una relación de intimidad, pero sin determinar y sin identificar a los participantes. Son marcas de pura individualidad. Esto produce el efecto, como ha indicado Lotman (1996:116), de incluir al lector imaginariamente en el mundo íntimo del autor, es decir, incorporarlo al mundo del poema:

[...] la comprensión de que el texto exige una posición de conocimiento íntimo del poeta, obligaba a los lectores a *imaginarse* a sí mismos precisamente en tal relación con estos versos. Como resultado, la segunda acción del texto era que trasladaba a *cada* lector a la posición de amigo íntimo del autor; poseedor de una especial, única comunidad de memoria con él, y capaz, por eso, de explicarse mediante alusiones.

Esta intención de expresar una individualidad sin determinar y sin especificar llega a su extremo en la aparición de nombres pro-

pios vacíos, que sólo sirven para sostener la función de receptor, pero que no corresponden a realidad ninguna. Aquí vemos cómo el uso no referencial, puramente apelativo, del nombre propio cobra todo su vigor: la referencialidad ha cedido en favor de una pura marca de interlocución individualizada. Se trata de nombres tipificados, como el de Fabio, que no sólo es destinatario de la famosa “epístola moral”, sino de un sinfín de poemas áureos de tinte moral, lo que nos indica que en poesía el mensaje moral necesita de una individualización que represente un lugar vacío que pueda ocupar cualquier interlocutor. Llegamos, así, al punto en que el nombre propio se vacía de todo contenido para señalar simplemente un lugar en el discurso y el carácter de individuo (sin identificar) que tiene toda persona que ocupe esa posición.

Por último, queda hablar de los nombres propios en la poesía de carácter narrativo y, por tanto, en entornos ficcionales. Se puede aplicar aquí básicamente la misma estrategia que para los personajes ficcionales narrativos. Centrándonos en un solo libro, el *Romancero gitano* de García Lorca, podemos atender a las cuestiones principales. El autor puede elegir para sus personajes nombres concretos que den verosimilitud a la narración. Así “Soledad Montoya” o “Antonio Torres Heredia”, en dos romances, son nombres que no sólo deben identificar al personaje sino evocar su función narrativa, en este caso su carácter gitano. Por lo que respecta a “Soledad”, el nombre viene a la vez motivado por la relación con la “pena negra”.

En estos casos se crean mundos posibles, aunque desde luego no tan determinados como los de la narrativa extensa en prosa, y muchos personajes no tienen más función que la de ser nombrados para evocar y dar un aire de realidad, como ocurre con “Juan Antonio el de Montilla”, de “Reyerta”, que al ocupar un verso entero parece tener una función, más que narrativa, de apoyo rítmico. Un caso particular lo constituye el nombre de “Preciosa”, que nos hace pensar su posible relación con la protagonista de la novela de Cervantes. Desde luego no puede ser el mismo individuo, pues en el mundo de Cervantes no hay un “cónsul de los ingleses”. Lorca, por tanto, elige este nombre como representante no de un persona-

je individual, como un designador rígido, sino de un prototipo, o un conjunto de características: la gitana alegre que canta y baila. Es lo que ocurre también con el personaje-tipo de la “Burla de don Pedro a caballo”, en que el nombre del personaje remite a la tradición del romancero viejo. Además, el nombre absolutamente común y sin apellidos que lo determinan concuerda perfectamente con el carácter enigmático de todo el poema. Observamos de nuevo la tendencia de la poesía a nutrirse, incluso cuando hay un claro pacto de ficcionalidad, de personajes que ya vienen elaborados o que recuerdan otras tradiciones literarias u otros textos.

Un último ejemplo de narración tipificada, esta vez sin relación alguna con textos literarios anteriores, es la de Martínez Sarrión en “maripili en casa de manolo”, de *Teatro de operaciones*. El uso de minúsculas indica ya la pérdida de propiedad del nombre, que se convierte en la designación común de un estereotipo social. El poeta aprovecha la capacidad que tiene todo nombre propio para connotar características de sus referentes y la lleva al extremo con el confinamiento de estos nombres en el estrecho mundo de un poema, que amplifica y esencializa las resonancias de tales connotaciones.

#### EL POETA ADÁNICO. A MODO DE CONCLUSIÓN

Hay un mito fundacional para el lenguaje y en especial para la palabra poética: el pasaje del *Génesis* en el que Adán da nombre a los animales. Estamos ante el primer acto de nominación y, a partir de la estética romántica, ante el primer acto poético. La imagen del poeta adánico marca el paso de una poética de la mimesis y de la imitación de modelos a una poética de la revelación y la creación, de una concepción de la poesía como imitación a través del lenguaje a una concepción de la poesía como habitadora del lenguaje, como develadora del sentido exacto de la realidad a través de la creación total del lenguaje. La intuición de Shelley es certera:

In the infancy of society every author is necessarily a poet, because language itself is poetry; and to be a poet is to apprehend the

true and the beautiful, in a word the good which exists in the relation, subsisting, first between existence and perception, and secondly between perception and expression (1977:482).

El poeta es el que encuentra la relación exacta entre el ser, el percibir y el nombrar.

El *Génesis* nos cuenta que Dios llevó ante Adán a los animales, se los fue mostrando y éste les puso nombre. En esta escena esquemática imaginamos que, como ocurriría con Noé, pasarían por delante del hombre un ejemplar o una pareja de cada especie. De esta manera, lo que para nosotros son nombres comunes o de clases naturales, para el mítico Adán serían nombres propios, designadores de los animales individuales que él conoció. El acto de nombramiento o de designación es siempre el de un nombre propio. Hay que suponer que, más tarde, con la multiplicación de los individuos, tal carácter de nombre propio se pierde y los nombres otorgados por Adán pasan a ser los nombres comunes de las especies. Lo que alguna vez fue nombre propio hoy es nombre común, o en una formulación más interesante, lo que consideramos hoy nombre común es en realidad el nombre propio de un género o una especie entera, de una clase natural. Es lo que sigue defendiendo una parte de la filosofía contemporánea bien representada por Hilary Putnam y por Saul Kripke: que los nombres de clases naturales son en realidad designadores rígidos, y que funcionan con respecto a la clase como los nombres propios con respecto al individuo (Haiman, 1980:330).

Traigo a propósito esta reflexión porque ayuda a resumir las implicaciones del uso de nombres propios en poesía. Adán representa al hombre que sólo conoce nombres propios, para él sólo existe la unicidad de la experiencia concreta que es una con el lenguaje que la nombra. Eso hace de él, a partir de la estética romántica, el proto poeta, en la medida en que la poesía se ve sometida a la tensión entre el ideal de una referencialidad absoluta y la necesidad de ser comunicada. A esta conciencia para la que todo sería nombre propio se refiere Auden en el ensayo *La mano del teñidor*: “[u]na conciencia del yo como ente autocontenido, capaz de reunir todo

aquello de que es consciente bajo el signo de una misma unidad de la experiencia” (1974:76). Si esta primera forma de conciencia fuera absoluta,

[...] el hombre viviría dentro de un mundo mágico donde la imagen de un objeto, la emoción que el objeto genera y la palabra que lo representa serían idénticos, un mundo en que se unificarían el pasado y el futuro, lo viviente y lo muerto. En tal mundo el lenguaje sólo estaría conformado por nombres propios que no serían exactamente palabras, sino más bien sílabas sagradas; y en lugar de poetas existirían magos cuya tarea sería descubrir y pronunciar aquel conjuro eficaz por el cual lo-que-no-es empezaría a ser (1974:77).

Esta unicidad de la experiencia y la designación “hace a todo buen poema único”, sin embargo, el poema sería incomunicable; es necesario un segundo tipo de conciencia que “permite que un poeta plasme sus experiencias personales en un poema público que los otros puedan comprender apelando a sus propias experiencias personales” (1974:77).

La poesía, como el nombre propio, aspira a la fusión de realidad, identidad y lenguaje, pero también se exige de ella que sea comunicable, que tenga las cualidades del nombre común. Poesía y nombre propio tienen, según esto, comportamientos homólogos. La referencia absoluta a la que tiende el nombre propio (y la poesía) es una entelequia que convertiría el lenguaje en una manifestación autista. Por otra parte, la flexibilización de la referencia para que diga lo de todos desemboca en un lenguaje indistinto, gastado.

He repasado en este artículo diversos modos de la referencialidad que nos muestran cómo el poema ocupa ese punto de tensión entre lo propio y lo común. En primer lugar, hemos podido comprobar que la función prototípica del uso de nombres propios: la referencia individualizadora e identificadora, se ve generalmente alterada en el discurso lírico por el uso del nombre con funciones más periféricas como son las de la firma, cuando se asocia a la primera persona; como índice de selección de interlocutor, cuando se asocia a la segunda; como evocación y creación del referente, cuando se

asocia a la tercera. Son, desde luego, funciones del nombre propio que existen potencialmente en él y que aparecen en muchos otros tipos discursivos, sin embargo, la poesía parece mostrar una especial tendencia a explotar precisamente esa periferia significativa de los nombres propios, sus funciones no referenciales. Esto marca la continuidad y la hibridación de la poesía con otros géneros discursivos considerados no literarios, como el manifiesto, por ejemplo en el caso de la firma.

Por otra parte, hemos podido comprobar que los poemas, al contrario de lo que pasa con la narrativa, no hacen, en todas sus manifestaciones, un uso homogéneo de los mecanismos de referencia a través de los nombres propios. En esto se asemeja, de nuevo, más a los discursos de la conversación casual que a los literarios. Esta falta de homogeneidad en el uso de los mecanismos referenciales indica que la poesía más que constituir un solo género discursivo compacto, debería ser considerada más bien, por sus diferentes relaciones con el mundo, un conjunto de géneros discursivos distintos que por comodidad y por ciertas características formales (uso del verso, densidad conceptual, brevedad) agrupamos bajo una etiqueta unificadora. La historia misma del género, como hemos visto, nos sugiere la conveniencia de no hacer generalizaciones sobre los usos referenciales a lo largo de la tradición poética.

La poesía, además, parece depender de otros géneros discursivos para crear sus campos referenciales, lo que la convierte en un conjunto de prácticas textuales en que la densidad discursiva es mayor que en otras, pues es inevitable que la saturación discursiva desembogue en una reflexión sobre el propio discurso, lo cual, a la vez, hace del discurso lírico un candidato idóneo para observar todas las posibilidades y potencialidades del significado, y el laboratorio más amplio para ahondar en una semántica-pragmática general. La poética, aplicada a la lírica, se constituiría, así, en la matriz de una semántica-pragmática general, de la que derivarían los usos particulares que los demás géneros particulares ponen en práctica. Pero el tema de la poesía como protolenguaje nos llevaría por otros derroteros, aunque no deja de estar implicado en la dinámica de la asimilación entre lírica y nombre propio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLERTON, D.J. (1987), "The Linguistic and Sociolinguistic Status of Proper Names. What Are They, And Who Do They Belong To?", en *Journal of Pragmatics*, 11, pp. 61-92.
- AUDEN, W.H. (1974), *La mano del teñidor y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral.
- DOLEZEL, L. (1999), *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros.
- FLAUX, N. (1991), "L'antonomase du nom propre ou la mémoire su référent", en *Langue Française*, 92, pp. 26-45.
- GARNER, R.T. (1971), "Nonreferring Uses of Proper Names", en *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 31, 3, pp. 358-368.
- GARY-PRIEUR, M.N. (1991), "Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique?", en *Langue française*, 92, pp. 4-25.
- HAIMAN, J. (1980), "Dictionaries and Encyclopedias", en *Lingua*, 50, pp. 329-357.
- HARSHAW, B. (1997), "Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico" en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 123-157.
- LANGACKER, R.W. (1991), *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. II. Descriptive Application*, Stanford University Press.
- LEJEUNE, Ph. (1986), "Autobiographie, roman et nom propre", en *Moi aussi*, París, Seuil, pp. 37-72.
- LOTMAN, I. (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Cátedra/Universitat de València.
- LUJÁN ATIENZA, A.L. (2003), "¿Es un soneto de Góngora también una alabanza?", en *Revista de Literatura*, LXV, 129, pp. 31-58.
- MARMARIDOU, S. (1989), "Proper Names in Communication", en *Journal of Linguistics*, 25, pp. 355-372.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. (1998), *Semiótica del anagrama. La hipótesis anagramática de Ferdinand de Saussure*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- SEARLE, J.R. (1958), "Proper Names", en *Mind*, 67, 266, pp. 166-173.

SHELLEY, P.B. (1977), *Poetry and Prose*, selected and edited by Donald H. Reiman and Sharon B. Powers, Nueva York, W.W. Norton & Company.

## SOBRE LOS AUTORES

**Ma. Elena Barroso Villar** es doctora en Filología Románica y catedrática EU de Literatura en la Universidad de Sevilla desde 1973. Pertenece al Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, ubicado en la Facultad de Comunicación, en el que imparte y es responsable de “Literatura y comunicación” así como de “Relato y medios de comunicación de masas”. En estudios de doctorado desarrolla créditos teóricos y prácticos sobre “Espacio y novela hispánica desde el siglo XX. Contaminaciones cinematográficas”, en donde se ocupa de los problemas conceptuales y metodológicos sobre el espacio del relato, literario y fílmico, analizados en obras del área lingüística hispánica. Dirige el grupo de investigación “Literatura, transtextualidad y nuevas tecnologías. Aplicación a la enseñanza”. Sus publicaciones indagan acerca de dichos problemas y de otras relaciones intertextuales e interdiscursivas del proceso literario, atendiendo particularmente a las intersecciones en el resto de los artísticos y en la llamada comunicación de masas, sin olvidar la incidencia en la literatura de la cultura cibernética. La obra de señeros novelistas y de poetas andaluces encauzan su atención preferente.

**Sultana Wahnón** es doctora en Filosofía y Letras (Sección: Filología Hispánica). Se desempeña como catedrática de Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada. Desde 1983 da clases de diversas asignaturas de la especialidad de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. También he dado clases de Lingüística General. Es miembro investigador del Proyecto de Investigación “La



filosofía después del Holocausto”, dirigido por Manuel Reyes Mate (Instituto de Filosofía del CSIC, Madrid). Ha publicado *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, 1991; *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación*, Granada, Universidad de Granada, 1991; *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Octaedro, 1995; *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*, Amsterdam, Rodopi, 1998; *Kafka y la tragedia judía*, Barcelona, Riopiedras, 2003; así como numerosos artículos en revistas especializadas.

**Angélica Tornero** es licenciada en Ciencias de la Comunicación, maestra en Filosofía y maestra y doctora en Literatura Iberoamericana por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y profesora de tiempo parcial en el Posgrado de Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha impartido las materias de Teoría de la Literatura, Metodología de la Crítica y Fenomenología y Hermenéutica de la Literatura. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. Ha participado en numerosos congresos y reuniones internacionales y realizado estancias de investigación en universidades de España. Entre sus publicaciones están: *Diccionario de literatura mexicana, siglo XX* (en colaboración), México, UNAM/Ediciones Coyoacán, 2002 y 2004; *La letra rota*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2002; *Las maneras del delirio. Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM, 2000. Es autora de numerosos artículos sobre teoría y crítica literarias publicados en revistas especializadas.

**Óscar Cornago** es doctor en Filología Hispánica. Se desempeña como Investigador Titular en el Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Es especialista en Teoría e Historia del Teatro Contemporáneo e Historia Comparada de los Medios. Ha realizado estancias de investigación e impartido cursos y conferencias en universidades de Alemania, Inglaterra, Estados Unidos y Argentina. En los últimos cinco años ha desarrollado el proyecto de investigación “La teatralidad como

paradigma de la Modernidad: análisis comparativo de los sistemas estéticos en el siglo XX (desde 1880)”. Entre sus últimos libros figuran *Pensar la teatralidad, Políticas de la palabra* (2005) y *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión* (2005).

**María Ema Llorente** es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid (1997). En 1998 recibió la beca “Jóvenes Doctores en Universidades Mexicanas”, de la Agencia Española de Cooperación Internacional, con la que trabajó como profesora visitante en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Desde 1999 trabaja en la Facultad de Humanidades de esta universidad, impartiendo clases de Literatura Española, Poética y Retórica y Teoría Literaria. Entre 2005 y 2006 realizó una estancia de investigación en el Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, donde desarrolló un proyecto de investigación sobre “Poesía fantástica española contemporánea”. Su investigación se centra en el área de la Teoría del Lenguaje Poético, la Poesía Erótica y la Literatura Contemporánea. Ha publicado los libros *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego* (México, Praxis, 2003) y *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX* (México, Instituto de Cultura Mexiquense, 2006).

**Ángel Luis Luján Atienza** es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid (1997). Durante los cursos 1998-2000 disfrutó de una beca posdoctoral en el Wartburg Institute de la Universidad de Londres. Ha trabajado como investigador contratado en el Instituto de la Lengua Española del CSIC (Madrid) entre el año 2001 y el 2006. Actualmente trabaja en la Real Academia de la Lengua Española (Madrid) en el proyectado de edición del Fichero Histórico de la Academia. Ha publicado: *Retóricas españolas del siglo XVII. El foco de Valencia* (Madrid, CSIC, 1999), *Cómo se comenta un poema* (Madrid, Síntesis, 1999), *Pragmática del discurso lírico* (Madrid, Arco Libros, 2005); traducción y edición de *Institutionum oratoriarum libri tres* de Mateo Bosulo y *Dilucida conscribendis epistolas ratio* de Lorenzo Palmireno, am-

bas incluidas en el CD-ROM colectivo *Retóricas españolas del siglo XVI escritas en latín* (coord. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Fundación Hernando Larramendi, 2004) del que es responsable de la revisión filológica. Ha editado *La Moschea* de José de Villaviciosa (Diputación de Cuenca, 2002), y es autor de numerosos artículos sobre teoría literaria, y en especial sobre teoría de la lírica, en revistas especializadas. Como poeta cuenta con los libros *Días débiles* (1997), *El silencio del mar* (1997), *Allí* (1999) y *Experimentos bajo Saturno* (2000). Ha ejercido la crítica de poesía en la revista *Reseña*, y actualmente lo sigue haciendo en *Revista de Libros*.

*Discursare. Reflexiones sobre el discurso,  
el texto y la teoría de la literatura,*  
se terminó en octubre de 2007  
en Imprenta de Juan Pablos, S.A.,  
Malintzin 199, Col. del Carmen,  
Del. Coyoacán, México 04100, D.F.  
<imprejuan@prodigy.net.mx>

1 000 ejemplares

