

<https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/3166>



Tesis de doctorado

El sentido del discurso poético en Altazor de Vicente Huidobro

Damián Fernández Pedemonte

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de La Plata
para acceder al grado académico de Doctor en Letras

Año 1993



EL SENTIDO DEL
DISCURSO POÉTICO
EN *ALTAZOR*
DE VICENTE HUIDOBRO

DAMIÁN FERNÁNDEZ PEDEMONTÉ

INDICE

Introducción: El discurso del método.	5
PRIMERA PARTE: Marco Teórico	9
<i>SECCION PRIMERA: Filosofía del Lenguaje, Teoría del Discurso y Teoría Literaria : Un cruce necesario</i>	<i>11</i>
Capítulo 1: Aristóteles : De la Metáfora a la Metafórica	13
1. Aristóteles y la metáfora	15
2. Metafórica	21
Capítulo 2: Frege: Sentido y Referencia	33
1. Qué dijo Frege	33
2. Qué dicen que dijo	38
3. Sentido y referencia en el discurso poético	49
Capítulo 3: Teorías del Discurso: Texto y Contexto	59
1. El sentido del "discurso"	59
2. El discurso del "sentido"	100
3. El discurso literario	106
<i>SECCION SEGUNDA: Teoría Literaria en Enfoque Epistemológico</i>	<i>113</i>

Capítulo 1: Paradigma Inmanente: El eje lingüístico	115
1. Formalismo	116
2. Estructuralismo	129
Capítulo 2: Paradigma Trascendente Horizontal: El eje pragmático	151
1. El círculo de Bajtín	151
2. Pragmática literaria	160
Capítulo 3: Paradigma Trascendente Vertical: El eje ontológico	169
1. Ars destruens: deconstruccionismo	169
2. Ars construens: hermenéuticas	178
Conclusión: La Analogía del Sentido	195
SEGUNDA PARTE: Análisis de Altazor	211
Altazor: De la Caída del Sentido al Sentido de la Calda	213
1. El problema del enunciador como rector del sentido	216
2. La trayectoria del sentido	242
3. El sentido de la analogía	264
Bibliografía	275

Introducción: El discurso del método.

“He llegado a creer que la forma más apropiada para esta búsqueda (de la verdad) consiste en un género híbrido: un relato, sí, pero ejemplar, en este caso, la historia de una aventura del entendimiento, la reflexión sobre la literatura en el siglo XX, a través de la cual se transpara una búsqueda de la verdad”

(Todorov en *Crítica de la crítica*)

Investigar en la Argentina es parte de una utopía gracias a la cual vivimos. Recoger la bibliografía dispersa sobre cualquier materia en las más completas de nuestras incompletas bibliotecas deliberadamente exiguas y salvajemente saqueadas (*Hai excomunion reservada a su santidad contra cualesquiera personas que quitaren, distraxeren, o de otro cualquier modo enagenaren algún libro, pergamino, o papel de esta bibliotheca sin que puedan ser absueltas hasta que esté perfectamente reintegrada*, amedrentaba un cartel de la Universidad de Salamanca) lleva un porcentaje exagerado del tiempo que un investigador podría ocupar en estudiar y, fundamentalmente, en pensar. Comprar libros, hacerlos traer de afuera (imposible llevar a cabo una investigación sobre cualquier tema con seriedad sin acceder a alguna bibliografía no traducida a nuestra lengua, en nuestro caso el manejo del inglés y del francés resultan fundamentales. Las citas textuales de los textos sin traducción publicada se transcriben en su idioma original) fotocopiar son hechos que acumulan gastos que, para los magros sueldos de los investigadores con dedicación exclusiva, resultan demasiado onerosos. Los hábitos de cotejo de las ediciones, de compulsión de las referencias bibliográficas, son actitudes que para una porción de teóricos brillantes pero poco cuidadosos pueden ser sospechosas de filológica ingenuidad. La verdad es que si no se recuperan ediciones *princeps*, no se recogen escritos dispersos, no se corrigen y editan textos inéditos, no se fijan filológicamente los textos por el prurito de la ausencia de vuelo teórico de esas actividades (que puede esconder falta de complejidad al trabajo) corremos el riesgo de que toda una tradición literaria nuestra se

6 extinga. En España (en donde tuve la suerte de estar en el transcurso de esta investigación) una escuela filológica rigurosa, sentó las bases para un trabajo hermenéutico, que en su mayor parte, todavía está por hacerse. Entre nosotros, Dámaso Alonso fundó una escuela filológica en el sentido lato que reclama con urgencia continuidad. Esa base es condición necesaria pero no suficiente para la interpretación creativa e inteligente, como lo demuestra otra porción (opuesta a la anterior) de profesores anquilosados en las corrientes críticas más o menos impresionistas.

Debemos al formalismo y luego al estructuralismo, movimiento posterior que llegó a nosotros antes (habría que dar cuenta de los efectos de sentido provocados en la lectura de la teoría literaria por este anacronismo de la recepción), la preminencia de la categoría texto sobre los contextos, actitud paradójicamente continuada por el deconstruccionismo que en su lectura contra el texto procede con un cuidado filológico similar a los antiguos partidarios del *close reading*. En esta tesis, para demostrar la importancia de la lectura atenta de la literalidad del texto se procede, sin embargo, al revés. El análisis de un texto específico: *Altazor* de Vicente Huidobro, está precedido por un marco teórico obligadamente recortado pero a la vez muy extenso en relación con la concreta tarea de crítica textual que se aborda. Sucede que el presente trabajo es una investigación de teoría literaria que quiere ensayar en un texto una instrucción para investigar su sentido, que es una definición del sentido a la que se llega por sucesivas aproximaciones. Esa definición, que no es nueva pero sintetiza aportes de corrientes críticas opuestas, que a su luz pasan de ser parcialmente contradictorias a ser parcialmente complementarias, es el aporte de la tesis que aquí se introduce. La problemática del sentido en la poesía, en tanto que sentido de un discurso, obliga a apelar a otras disciplinas: particularmente a la filosofía y a las teorías del discurso (que en sí mismas tienen un carácter interdisciplinario). Las demandas de extensión a otros saberes no se logran satisfacer si no a costa de la simplificación de muchos conceptos de estas disciplinas que aquí se toman sólo operativamente y no se problematizan. Es la única manera de avanzar en la investigación. El tema de una tesis es lo que queda después de haber abandonado una enormidad de temas aledaños. Ese esfuerzo de especificación en sí mismo, yo creo, es lo que es una tesis.

En esta tesis todos los libros que se citan fueron leídos, al menos en las secciones que responden al tema, y no se dejó de citar ningún texto que haya sido

leído con los propósitos de esta tesis. No está de más la aclaración. El procedimiento responde desde luego a una conjetura, como en el método hipotético deductivo, que no está reservado a las ciencias duras, guiada por un *ethos*. Una cierta idea de la importancia axiológica de la cuestión del sentido y de un incierto pero necesario límite para la interpretación no son la conclusión sino el punto de partida de la presente investigación, ya que están relacionados causalmente con el salvataje de la obra estética de la inanidad: “las palabras corrientes comunican sólo lo que ya sabemos; solamente por medio de las metáforas podemos obtener algo nuevo”, dice Aristóteles en la *Retórica* (1410,b). Poner un límite a la semiosis ilimitada fue una de las propiedades del *ethos* que guió la conjetura de esta investigación. “Anything wich determines something else (its interpretant) to refer to an object to wich itself refers (its object) in the same way the interpretant becoming in turn asign and so on ad infinitum... If the series of succesive interpretants comes to an end, the sign is thereby rendered imperfect, al least”, dice Peirce en *Elements of logic*. Contrariamente Kerbrat-Orecchioni sostiene en *La connotación*: “es evidente que una lectura plural incontrolada, que no logra poner barreras a los desordenes anárquicos del sentido, llega, por caminos inversos, al mismo resultado que la lectura monológica, es decir, a la necrosis del sentido y a la negación del texto: si puede leerse cualquier cosa bajo cualquier texto (...) entonces todos los textos se vuelven sinónimos, el soporte textual se torna inútil y el texto un simple pretexto.”

La búsqueda de una superación simultánea de la paráfrasis exhaustiva y de la apelación a la inefabilidad, del inmanentismo y el contextualismo, del contenidismo literal y de la metafórica indeterminada, del dogmatismo y el relativismo deletereo es el proyecto de esta búsqueda del sentido. El método coincide con sus postulados fundamentales, ese ámbito intermedio es el de la analogía: el discurso sobre el sentido es una analogía, el poema es una analogía, “una totalidad movida -conmovida- por la acción complementaria de la afinidad y la oposición entre las partes” según el Octavio Paz de *La otra voz*, y la metodología aquí empleada es la establecer analogías: *juntar y separar, tientos y diferencias* (Carpentier), *apología y rechazos* (Sábato), *conjunciones y disyunciones* (Paz). Es la tarea del *deslinde* (Reyes) de la *juntura* o del *trazo -trait-* (Derridá). La tarea crítica (en el sentido etimológico) se parece en su mecanismo a la poesía que comenta.

P PRIMERA PARTE

MARCO TEÓRICO

Sección Primera

*FILOSOFÍA
DEL LENGUAJE,
TEORÍA DEL DISCURSO
Y TEORÍA LITERARIA:
Un cruce necesario*

ARISTÓTELES:
DE LA METÁFORA A LA METAFÓRICA.

Desde la década del sesenta la teoría literaria se expande a través de un intercambio continuo con otras disciplinas que se cumple en dos direcciones: otras disciplinas reflexionan sobre la literatura y la teoría literaria acude a otras disciplinas. Hay una circulación de conceptos. Categorías como la de relato, por ejemplo, aparecen en tratados de historia, de psicología, de ética y aún de ciencias duras (cfr. por ejemplo: Hawkins, *Historia del tiempo*). El análisis del discurso descubre en la literatura convenciones discursivas que se consideran claves para comprender discursos culturales no literarios: se busca lo literario en lo no literario.

El estudio del lugar de la metáfora, esencial al discurso poético, en la filosofía del lenguaje de Aristóteles servirá como campo de experimentación sobre la rica confluencia de tres discursos: la teoría literaria y la filosofía, por un lado, y la filosofía y la poesía, por otro. La metafísica aparece discutida desde dos escuelas que ocupan un espacio vasto en el debate intelectual, a partir del llamado giro lingüístico: la analítica "dura" y el deconstruccionismo. El giro lingüístico consiste en una radicalización de la crítica kantiana. Para Kant las categorías mentales son condición de posibilidad del conocimiento, para la filosofía analítica, las categorías lingüísticas son condición de posibilidad de las categorías del pensar. Sin embargo, la filosofía analítica, por el camino de la atención al

14 — lenguaje ordinario y al contexto vuelve a tratar sobre cosas y casos reales. El giro pragmático abre dos alternativas: la reducción del problema de la verdad al del sentido intersubjetivo y negociado en el consenso o la apertura a nuevos planteos semánticos y discursivos sobre la verdad en una renovada comunicación con la metafísica.

El deconstruccionismo, por su parte, postula que el metalenguaje descriptivo de cualquier discurso, también (o sobre todo) de la metafísica está inevitablemente contagiado por el lenguaje de lo que observa, ya que es el mismo lenguaje y no un lenguaje aséptico, libre de toda carga. La teoría del lenguaje de Derridá, por ejemplo, es corrosiva porque niega toda posibilidad de descifrar significados o verdad en los textos, vapuleando todos los conceptos sagrados de la semiótica. Trata el lenguaje como un problema y se queda en la superficie del texto observando cómo el lenguaje oculta o difumina sus significados y se resiste a toda decodificación y, en última instancia, a toda comprensión que estaría viciada de lenguaje¹. Pero también el deconstruccionismo en su empeño por desenmascarar el discurso filosófico en su especie metafísica no hace más que tratar de (tratar con) cuestiones metafísicas.

Si la metafísica aparece cuestionada desde la filosofía y desprestigiada como discurso en el debate cultural, reaparece resemantizada en la crítica literaria que aspira a la interpretación de la filosofía. Ricoeur, por ejemplo, edifica un discurso estrictamente metafísico a partir del estudio erudito de la metáfora en *La metáfora viva*. Gadamer, como había hecho Heidegger, discute el problema de la verdad a partir de la hermeneútica del texto artístico en *Verdad y método*. Pero también la poesía se entrecruza con la filosofía. Como la filosofía tematiza tabúes de otros discursos sociales, como por ejemplo el de la muerte. El procedimiento por analogía que instaura el discurso poético postulamos que se adapta mejor a la orografía de lo real que otros procedimientos descriptivos referenciales.

1 Cfr. Reyes, Graciela (ed). *Teoría literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El arquero, 1989.

Nuestro procedimiento en este capítulo consistirá en ir del lenguaje a la poesía: genéticamente el lenguaje es íncitamente metafórico según la filosofía del lenguaje de Aristóteles. Tesis que Coseriu continúa: el lenguaje en sentido absoluto es poesía. Algunos alcanzan a sostener que todo uso del lenguaje es metafórico. En distintos sentidos esta es la tesis de Ricoeur, de Derridá y de Lakoff & Johnson. El análisis somero de la posición del deconstruccionismo nos permitirá volver al lenguaje a partir de la poesía. El estudio del lenguaje poético puede servir para abolir ciertas categorías con las que interpretamos la realidad y que tomamos como verdaderas sólo por inercia. Hay muchas simetrías que se dan sólo en el discurso. Este desmontaje puede hacer aparecer nuevas correspondencias que esperan ser nombradas.

1. Aristóteles y la metáfora.

Para Aristóteles lo que convierte el sonido (foné) en palabra (logos) es la significación convencional que no origina en ella ninguna propiedad nueva y distinta en el orden real. La concepción aristotélica del signo lingüístico incluye la arbitrariedad, que une un significante a un significado, con la motivación natural, que liga el significado a la realidad. El símbolo expresa la realidad por la cooperación de una doble intencionalidad: la convencional, propia de la significación, que lleva del significante el concepto significado, y la natural, propia del conocimiento, que lleva del concepto a la realidad: la naturaleza queda inscrita dentro de la convención. El ser de la palabra se reduce al sonido, a un movimiento accidental del aire. Entre una estatua de bronce y el bronce, desde el punto de vista físico, no hay diferencia. Desde el punto de vista artístico la diferencia es radical: la materia es muda, no expresa nada, mientras que la obra de arte está dotada de significación. Por tanto, es desde el punto de vista poético y no físico desde donde se da cuenta del lenguaje.

Coseriu en su "Tesis sobre el tema lenguaje y poesía"² sostiene la identidad entre ambos conceptos por tres caminos: la lingüística, por la determinación de las funciones del signo lingüístico; la teoría literaria, por el análisis estilístico y la filosofía, por la reflexión sobre la esencia del lenguaje.

² Coseriu, Eugenio. *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977.

El signo lingüístico concreto de un discurso/texto no proporciona sólo "representaciones" (significado conceptual). No funciona sólo en relación con el hablante ("expresión"), con el oyente ("apelación") o con el mundo extralingüístico ("referencia", es decir, designación por medio del significado) sino que funciona también a través de una red de relaciones: evocación. Relaciones, materiales y semánticas, con otros signos, serie de signos o sistema de signos (otras lenguas); relación material con el mundo extralingüístico; relaciones, en fin, con la experiencia lingüística y no lingüística ("contextos"), con otros "textos", con el conocimiento empírico del mundo y las formas de interpretación del mundo ("cultura").

En torno del significado conceptual dado por el sistema surgen una serie de significaciones adicionales que pueden contribuir al sentido del texto. Las relaciones se desactualizan (quedan inoperantes) en las diferentes modalidades del uso lingüístico, pero su actualidad plena se comprueba en el lenguaje poético que resulta ser una realización de todas las posibilidades del lenguaje: "la poesía es el lugar del despliegue, de la plenitud funcional del lenguaje." No es "función poética", ni "desviación" con respecto al lenguaje "corriente". Contrariamente, el lenguaje corriente es una desviación frente a la totalidad. Todos los "efectos" de un texto resultan del texto mismo (incluidos sus contextos) por las relaciones semánticas en él actualizadas. La estilística desviacional no es aplicable a la poesía, según Coseriu, porque la poesía no es una desviación de la lengua histórica sino una realización de todas sus posibilidades.

En el plano de la filosofía del lenguaje también se puede sostener la identidad esencial lenguaje-poesía. Como unidad de intuición y expresión, como pura creación de significados (que "corresponde al ser de las cosas"), el lenguaje es comparable a la poesía porque también ella corresponde a la aprehensión intuitiva del ser. Lenguaje y poesía son anteriores a la distinción entre verdad y falsedad, existencia e inexistencia. La poesía como el lenguaje es aprehensión de lo universal en lo individual, objetivación de los contenidos objetivos de la conciencia. El lenguaje absoluto es poesía. Pero la identificación no es aceptable porque el lenguaje no es absoluto. La objetivación de la intuición es sólo una dimensión del lenguaje. Otra dimensión viene dada por la alteridad del sujeto que es una conciencia abierta a otras conciencias. Como actividad del sujeto

relativo, el lenguaje es aprehensión del mundo, pero no interpretación del mundo ni creación de mundos posibles. En cambio la poesía crea también otros mundos posibles. La absolutización del lenguaje en la poesía no ocurre en el plano lingüístico sino en el plano del sentido del texto. En la poesía todo lo significado y designado por el lenguaje se convierte a su vez en un significante, cuyo significado es el sentido del texto. "El lenguaje en cuanto tal tiene (es) significado, pero no 'sentido': sólo posibilita sentidos de todo tipo que, sin embargo, no aparecen sino en los textos."

"La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según analogía" (*Poética*, 1457, b, 6-8). En la *Poética* la metáfora está en relación con la lexis. No con los modos o esquemas de elocución sino con una parte o constitutivo de la elocución muy específico. Los esquemas son hechos de discurso, las partes del discurso provienen de su segmentación, que recoge Aristóteles en *Poética* 20, en unidades más pequeñas que la frase: elemento, sílaba, conjunción, artículo, nombre (ónoma), verbo, caso, discurso (logos). El nombre, concretamente, es "una voz convencional significativa, sin tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma" (*Poética* 20, 1457, a, 10-22). Ricoeur observa en esta sujeción de la metáfora al nombre la causa del reduccionismo que terminará haciendo de la figura retórica un elemento decorativo nunca informativo. Logos, en cambio, podría servir de base a una teoría de la metáfora menos tributaria del nombre. Habría que añadir una teoría del discurso a la de la palabra.

De la definición aristotélica de metáfora se desprenden, según Ricoeur, dos conclusiones: 1) La metáfora es algo que afecta al nombre, es una figura de palabras. 2) La metáfora se define en términos de movimiento: la epífora de la palabra se describe como un desplazamiento desde... hacia... Esto implica una información y una ambigüedad. Información: no designa una figura sino toda transposición de términos. El mismo término designa al género (figura como tal) y a la especie (tropo de la semejanza). Ambigüedad: para explicar la metáfora Aristóteles crea una metáfora. De aquí se puede hacer derivar una teoría que supone: 1) Que la metáfora es un préstamo. 2) Que el nuevo sentido se opone al sentido propio: es decir, el que pertenece por título original a determinada palabra. 3) Que se acude a palabras para llenar un vacío semántico. 4) Que la

nueva palabra hace las veces de la palabra ausente si es que existe. Siguiendo a Aristóteles *strictu sensu* pareciera que es imposible hablar de la metáfora si no es metafóricamente contra la pretensión de la retórica de intentar controlar la metáfora por medio de la clasificación. Esto va también contra “cualquier filosofía que pretendiera desembarazarse de la metáfora en beneficio de conceptos no metafóricos. No hay lugar no metafórico desde donde se pudiera considerar la metáfora.”³

La metáfora es la trasposición de un nombre que Aristóteles llama extraño (*alotrios*), es decir, “que... designa otra cosa” (1457, b, 7): la metáfora se define en términos de desviación. La elección del uso ordinario de las palabras, como término de referencia, enuncia una teoría general de las “desviaciones”. La palabra *alotrios* incluye una idea positiva: la de préstamo. De la idea de uso ordinario a la de sentido propio no hay más que un paso que determina la oposición ya tradicional entre lo figurado y lo propio. *Alotrios* tiende a relacionar tres ideas distintas: la de desviación con respecto al uso ordinario, la préstamo de un campo de origen y la de sustitución respecto a una palabra ordinaria ausente, pero disponible. Si el término metafórico es un término sustituido, la información proporcionada por la metáfora es nula, pudiendo reponerse el término ausente si existe; y si la información es nula, la metáfora sólo tiene un valor ornamental, decorativo.

De aquí deviene la tropología (tal como aparece el *Les figures des discours* de Fontanier). Entre el punto de partida -la primacía de la palabra- y el de llegada -la metáfora como adorno- se despliega toda una serie de postulados que Ricoeur ordena y desarrolla:

1. Postulado de lo propio y de lo impropio o figurado: algunos nombres pertenecen en propiedad a determinadas clases (géneros, especies) de cosas; se puede llamar sentido propio al sentido de estos términos. En cambio, la metáfora y los demás tropos son sentidos impropios, figurados.
2. Postulado de la laguna semántica: Ciertas cosas son designadas con un

³ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980, p. 30.

término impropio, por no emplear la palabra propia adecuada, por una elección de carácter estilístico o una carencia real, el recurso a un término impropio tiende a llenar una laguna semántica o lexical en el mensaje concreto o en el código.

3. Postulado del préstamo: la laguna lexical se llena recurriendo a un término extraño.
4. Postulado de la desviación: el término advenedizo se aplica al objeto pero esto comporta una desviación del sentido impropio o figurado o del sentido propio del término advenedizo.
5. Postulado de la sustitución: el nuevo término en su sentido figurado sustituye a la palabra ausente. Esta sustitución se hace por una preferencia - tropo en sentido estricto- o por una verdadera laguna en el vocabulario - catacrexis-.
6. Postulado del carácter paradigmático del tropo: entre el sentido figurado de la palabra sustitutiva y el sentido propio de la ausente sustituida existe una relación que se puede llamar la razón paradigmática de la sustitución. En el caso de la metáfora la estructura paradigmática se basa en la semejanza.
7. Postulado de la paráfrasis exhaustiva: explicar o comprender un tropo consiste en encontrar la palabra apropiada ausente: restituir el término propio que ha sido sustituido por uno impropio. La paráfrasis, que es la base de esta operación, es en principio exhaustiva, siendo igual a cero la suma algebraica de la sustitución y la restitución.
8. Postulado de la información nula: el uso figurado de las palabras no implica ninguna información nueva porque la restitución anula la sustitución.
9. En conclusión el tropo tiene una función decorativa y ornamental.

Se trata de una descripción diacrónica del mecanismo de codificación y de decodificación de la operación metafórica, tal como lo interpreta la retórica. Aristóteles, con su referencia al nombre en la definición de la metáfora, es el iniciador de este modelo. La mayoría de los ingredientes ya aparecen en la *Poética*: oposición entre palabra "ordinaria" y "extraña", "desviación", "préstamo", "restitución". En cambio, otros rasgos del modelo aristotélico no desarrollados por la retórica apuntan, según Ricoeur, hacia una teoría discursiva de la

metáfora. Es lo que agrega la *Retórica* a la *Poética*. En el capítulo IV, Aristóteles establece un paralelo entre la metáfora y la comparación. El rasgo esencial de la comparación es su carácter discursivo: para hacer una comparación es necesaria la presencia en el discurso de dos términos. Para Aristóteles, al revés de Quintiliano, la comparación es una metáfora desarrollada, su función es explicitar una relación (trasposición entre dos cosas) que subyace en la metáfora. La trasposición se basa en la percepción de una semejanza. Contemplar la semejanza es lo que une poética y ontología: la metáfora informa. "Pues cuando el poeta llama a la vejez brizna de paja, nos instruye e informa por medio del género" (*Retórica*, IV, 10, 1410, b, 13-14).

El lugar retórico de la metáfora en relación con la *lexis* es la dimensión intersubjetiva y dialógica del uso público del discurso, lo que le imprime un carácter que trasciende lo ornamental. Pero también la función poética de la metáfora puede releerse como informativa y no meramente decorativa si se sitúa a la palabra en el contexto del mito poético. "La subordinación de la *lexis* al *mythos* coloca a la metáfora al servicio del 'decir' del 'poematizar', que se realiza no a nivel de la palabra, sino del poema; a su vez la subordinación del *mythos* a la *mímesis* proporciona al procedimiento de estilo un objetivo global, comparable al de persuasión en retórica. Considerada formalmente, como desviación, la metáfora no es más que una diversificación del sentido; puesta en relación con la imitación de las mejores acciones, participa de la doble tensión que caracteriza a la imitación; sumisión a la realidad e invención de la trama, restitución y elevación. Esta doble tensión constituye la función referencial de la metáfora en poesía."⁴ Hay un paralelismo entre la elevación del sentido por el *mythos* en el poema (y del sentimiento por la *katharsis*) y la elevación de sentido por la metáfora en la palabra.

⁴ *Ibidem*, p. 64

“el trazo trata o se trata,
traza el trazo,
en consecuencia retraza
y re-trata
o retira la retirada,
hace contrato,
se contrata
y establece consigo
mismo,
un extraño contrato
que no precede ya,
por una vez,
a su propia firma, y
que en consecuencia la
firma”

Derridá, Jacques
“La retirada de la
metáfora”
(la disposición en verso
es mía)

Según Ricoeur, la metáfora aristotélica actúa en un orden ya constituido por géneros y especies y consiste en una violación de ese orden: dar al género el nombre de la especie, al cuarto término de la relación proporcional, el nombre del segundo y al revés, es a la vez reconocer y transgredir la estructura lógica del lenguaje. Ricoeur dice lenguaje donde debería decir realidad: las categorías para Aristóteles no están en las palabras sino en las cosas.

La metáfora deshace un orden para crear otro, el error categorial es el reverso de una lógica del descubrimiento. La metáfora comporta una relación porque “re-describe” la realidad. La transgresión categorial sería un intermedio de destrucción entre descripción y redescipción de la realidad. Pero es distinto considerar el mundo como una representación creada por el sistema del

lenguaje que como una realidad extralingüística. Al trasladar la designación de una palabra, la metáfora altera todo un sistema de elementos interrelacionados, como al cambiar de posición una pieza de un puzzle. Pero esa variación caleidoscópica para Aristóteles no alteraría en nada la realidad extramental. A veces se interpreta el modelo aristotélico bajo un foco racionalista. Para Aristóteles palabras y conceptos son signos pero distintos: las palabras son signos instrumentales; los conceptos, formales. El concepto no es una duplicación del objeto, una interpolación entre el sujeto y la cosa, es el intelecto hecho uno y lo mismo con la cosa conocida. Atribuirle al concepto aristotélico más entidad que esta, estrictamente intencional, abriendo entre conocimiento y realidad un abismo, es confundir en sus términos el ser del concepto con el ser del lenguaje cosa que en Aristóteles no se da. El concepto aristotélico no separa el lenguaje de la realidad, lo abre a ella. "Construir bien las metáforas es percibir bien las semejanzas" (*Poética*, 1459, a, 4-8).

"Si la metáfora proviene de una heurística del pensamiento, ¿No se puede suponer que el procedimiento que altera y cambia un determinado orden lógico, una jerarquía conceptual, una disposición concreta, se identifica con el método que da origen a toda clasificación? Es verdad que no conocemos otro funcionamiento del lenguaje fuera del que ya posee un orden establecido; la metáfora no engendra un orden nuevo si no es en cuanto produce desviaciones en un orden anterior, sin embargo, ¿no se podría pensar que el orden nace de la misma manera que cambia? ¿No existirá una 'metafórica'?"⁵ "La idea de una metafórica inicial destruye toda clase de oposición entre lenguaje propio y lenguaje figurado, entre ordinario y extraño, entre el orden y su transgresión; y sugiere la idea de que el orden mismo procede de la constitución metafórica de campos que son los que dan origen a los géneros y a las especies."⁶

A partir de Nietzsche, la filosofía de la sospecha (en cuya genealogía hay que ubicar también al psicoanálisis y al marxismo), ha teorizado sobre la mutua implicación entre metáfora y metafísica en el nivel de sus presuposiciones ocultas. "Lo metafórico no existe más que en el interior de la metafísica", dice

⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶ *Ibidem*, p. 38.

Heidegger. Esta afirmación admite dos interpretaciones: que la ontología implícita a toda la tradición retórica es la de la metafísica occidental y que la transposición del sentido propio al figurado implica la transferencia metafísica de lo sensible a lo no sensible. Ricoeur postula que otra ontología distinta de la metafísica de lo sensible y de lo no sensible puede responder al enfoque semántico de metáforas auténticamente poéticas. Heidegger polemiza contra una manera de llamar metáforas a determinados enunciados de filosofía.

Ricoeur discute dos afirmaciones de *Mitología blanca* de Derridá. La primera se refiere a la eficacia de la metáfora gastada en el discurso filosófico; la segunda, a la unidad profunda entre la transferencia metafórica y la analogía del ser visible al inteligible. Derridá quiere demostrar la metaforicidad sin límites de la metáfora y lo hace empleando la metáfora del desgaste. Este concepto aporta, en primer lugar, la metáfora geológica de la sedimentación, de la erosión, de la supresión por frotamiento, y en segundo término, la metáfora numismática del relieve gastado de la medalla o de la moneda. Este último caso evoca el vínculo entre valor lingüístico y valor monetario que ya había sido percibido por Saussure. Sentido propio y propiedad se revelan de pronto emparentados en el mismo campo semántico. La metáfora puede ser la "plusvalía lingüística" funcionando a espalda de los locutores.

Derridá quiere desenmascarar la conjunción impensada de la metafísica disimulada y la metáfora gastada. Los conceptos filosóficos son metáforas olvidadas: una ecuación une el desgaste que afecta a la metáfora con el movimiento ascendente que constituye la formación del concepto. Donde la metáfora se desvanece surge el concepto metafísico. "Las verdades son ilusiones que hemos olvidado que lo son, metáforas que se han gastado y que han perdido su fuerza sensible, piezas de moneda que han perdido su relieve y que se las considera no como piezas de valor sino como metal", cita de Nietzsche recogida por Derridá. Reavivar la metáfora es desenmascarar el concepto.

Derridá se apoya en una afirmación de Hegel que dice que los conceptos filosóficos son primero significaciones sensibles trasladadas después al orden de lo espiritual. La aparición de una significación abstracta propia para los conceptos es correlativa con la desaparición de su significación metafórica inicial. Este movimiento de idealización pone en movimiento todas las oposiciones características de la metafísica: naturaleza-espíritu, naturaleza-historia,

naturaleza-libertad, sensible-espiritual, sensible-inteligible, sensible-sentido. Sistema que "describe el espacio de posibilidad de la metafísica", según Derridá.

El mismo discurso sobre la metáfora se ve afectado por la metaforicidad universal del discurso filosófico. No hay discurso sobre la metáfora que no se diga dentro de una red conceptual engendrada también metafóricamente: la teoría de la metáfora remite circularmente a la metáfora de la teoría.

Ricoeur discute la idea de la fecundidad de la metáfora gastada, rebatida por el análisis semántico, que inclina a pensar que las metáforas muertas ya no son metáforas sino que se añaden a la significación literal para extender su polisemia. Este proceso de lexicalización de las metáfora ("ojo de la cerradura", "brazos del sillón", "boca del subte", por poner ejemplos del lenguaje ordinario) supone el olvido del sentido usual y el olvido de la desviación con relación a la isotopía del contexto. Nada distingue a las metáforas muertas del resto de las palabras a las que nunca se les dio por ser metáforas. Sólo una concepción como la de la tropología que impone la primacía de la denominación en la caracterización de la metáfora puede encontrar eficacia en las metáforas muertas. La teoría de la denominación postula la sustitución del sentido propio por el sentido figurado y soslaya el problema del sentido en el juego de la impertinencia y pertinencia semántica en el discurso.

No hay necesidad, según Ricoeur, de una metafísica de lo primitivo, natural, originario para justificar la diferencia entre lo propio y lo figurado; el empleo en el discurso es lo que especifica la diferencia entre literal y metafórico. Esta diferencia se da por el conflicto entre dos interpretaciones: la primera, que utiliza nada más que valores lexicalizados, sucumbe a la impertinencia semántica; la segunda, al instaurar una nueva pertinencia semántica, exige a la palabra una torsión que desplaza su sentido. Cuando se habla de metáfora en filosofía, es necesario -dice Ricoeur- "distinguir el caso relativamente trivial, de un caso 'extensivo' de las palabras del lenguaje ordinario con miras a responder a una carencia de denominación, del caso, mucho más interesante a mi entender, en que el discurso filosófico recurre, de manera deliberada, a la metáfora viva, para obtener significaciones nuevas de la impertinencia semántica y dar a

“Reanimada, la metáfora asume una nueva función de fábula y de redescipción, característica de la metáfora viva, y abandona su función de mera suplencia en el plano de la denominación. La deslexicalización no es, pues, de ningún modo simétrica a la lexicalización anterior.”⁸ Reavivar la metáfora muerta no es desenmascarar el concepto porque el concepto no encuentra su génesis en el proceso por el que la metáfora se ha lexicalizado. La conversión del desgaste en pensamiento no es el desgaste mismo. Si estas dos operaciones no fueran distintas, tampoco se podría hablar del concepto de desgaste, ni del de metáfora, ni habría filosofemas. Hay filosofemas porque un concepto puede ser activo en cuanto pensamiento en una metáfora ya muerta. No sería posible ningún discurso filosófico, ni siquiera un discurso sobre la destrucción, si se dejara de asumir lo que Derridá considera como “la única tesis de la filosofía” que “el sentido buscado a través de estas figuras es una esencia rigurosamente independiente de lo que transporta.” Cuando Aristóteles define la metáfora, aunque lo haga a través de la metáfora de la epífora, no incurre en circularidad, porque la noción epífora es cualificada conceptualmente por su inserción en una red de intersignificaciones en la que aparece marcada por otros conceptos como *logos*, *onoma*, *mythos*, etc. De este modo la metáfora es liberada de su metaforicidad y constituida en sentido propio.

Finalmente, para Ricoeur, la conexión entre la dupla propio-figurado y la dupla visible.invisible, que aparece tanto en Derridá como en Heidegger, es innecesaria. Este deslizamiento responde a dos motivos: por la consideración de la metáfora dentro del marco de la palabra y por la teoría de la sustitución que sacrifica continuamente el aspecto predicativo y sintagmético al aspecto paradigmático de la clase de los objetos.

Derridá contesta en *La retirada de la metáfora*⁹. Dentro del proceso de interpretación indefinido que caracteriza al deconstruccionismo este texto está deli-

⁷ Ibidem, p. 394.

⁸ Ibidem, p. 395.

⁹ Derrida, Jacques. *El deconstruccionismo. En las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1990.

mitado. Se trata de una nota de una nota. Es la nota sobre Heidegger que aparece en *Mitología blanca* donde cita la frase "lo metafórico sólo se da dentro de la metafísica" que Ricoeur discute en *La metáfora viva*. Derridá propone dos rasgos para resituarse el debate. En primer lugar, discute la interpretación de Ricoeur que inscribe toda su lectura de *La mitología blanca* en dependencia de su lectura de Heidegger, como si Derridá no hubiese intentado más que una extensión o una radicalización de la hermenéutica heideggeriana. Así, confía en la figura de un "núcleo teórico común a Heidegger y a Derridá, a saber, la supuesta convivencia de la pareja de lo propio y lo figurado y la pareja metafísica de lo visible e invisible."¹⁰ Derridá contesta: "esta asimilación continuista o esta colocación en posición filial me han sorprendido. Pues justamente es a propósito de estas parejas y singularmente de la pareja visible/invisible, sensible/inteligible, por lo que en mi nota sobre Heidegger había señalado una reserva nata."¹¹ En segundo lugar toda la lectura de Ricoeur de *La mitología blanca* se anuda en torno a lo que él distingue como dos afirmaciones: "la unidad profunda de la transferencia metafórica y la transferencia analógica del ser visible al inteligible" y "la eficacia de la metáfora gastada". Ricoeur había reconocido al principio que el juego trópico de *La mitología blanca* de la palabra desgaste (*usure*) no se limitaba al desgaste como erosión ("*usure*" significa tanto "desgaste" como "usura").

Dice Derridá: "reduce todo mi objetivo a la afirmación que precisamente pongo en cuestión, lejos de asumirla, que la relación de la metáfora con el concepto y en general el proceso de la metaforicidad se podrían comprender bajo el concepto o el concepto del desgaste como devenir usado o devenir gastado, y no como usura en otro sentido, como producción de plusvalía según otras leyes que las de una capitalización continua y linealmente acumulativa."¹² "La hipótesis de una fecundidad específica de la metáfora gastada está rebatida fuertemente por el análisis semántico expuesto en los anteriores estudios, dice Ricoeur. "También aquí es en la medida en que suscribo esa proposición por lo que no estoy de acuerdo con Ricoeur cuando me atribuye, para 'rebatirlos' (...) enunciados que yo mismo había empezado poniendo en cuestión."¹³ Al primado de la denominación opone la atención al motivo sintáctico con la que Derridá está de acuerdo. Según esto la diferencia entre Derridá u Ricoeur no sería

¹⁰ Ricoeur, Paul, op. cit., p. 398.

¹¹ Derridá, op. cit., p. 44.

¹² Ibidem, p. 45.

¹³ Ibidem, p. 46.

conceptual sino de interpretación de las palabras del uno por el otro. Derridá pareciera haber querido decir algo no muy distinto a lo dicho por Ricoeur y el error de este es haber leído exactamente lo contrario.

Sin embargo, la tesis central de Ricoeur polemiza con la idea del carácter inexorablemente circular del metalenguaje sobre la metáfora que en *La retirada de la metáfora* aparece reafirmado y exasperado. Se cita: "Cada vez que define una metáfora, una retórica implica no sólo una filosofía sino una red conceptual en la que se ha constituido la filosofía. Cada hilo en esta red, configura por añadidura un giro, se diría una metáfora, si esta noción no resultase aquí demasiado derivada. Lo definido está pues implicado en el definiente de la definición" (de *Mitología blanca*)¹⁴ Lleva la idea al paroxismo: "he levantado anclas y voy a la deriva irresistiblemente. Intento hablar de la metáfora, es decir algo propio o literal a propósito suyo, tratarla como mi tema, pero estoy, y por ella, si puede decirse así, condenado a hablar de ella *more metaphorico*, a su manera. No puedo tratar de ella sin tratar con ella. No llego a producir un tratado de la metáfora que no haya sido tratado con la metáfora, la cual de pronto parece intratable."¹⁵ "Todo enunciado a propósito de cualquier cosa que pase, incluida la metáfora, se habrá producido *no sin metáfora*."¹⁶ "Pero si la metáfora pasa por alto o prescinde de todo aquello que no pase sin ella, es quizá que en un sentido insólito ella se pasa por alto a sí misma, es que ya no tiene nombre, sentido propio o literal (...). La metáfora, quizá, se retira, se retira de la escena mundial, y se retira de ésta en el momento de su más invasora extensión, en el instante en que desborda todo límite."¹⁷ Ya no es que se pueda hablar de la metáfora sólo metafóricamente, es que de la metáfora no se puede hablar.

Derridá propone una nueva modulación metafórica para tratar el uso metafísico de la metáfora. El término es *retirada (retrait)* y le viene de la economía (a partir de la posible lectura económica de la metáfora del desgaste). Heideggerianamente, la historia de la metafísica es una historia de la retirada del ser. Pero el discurso metafísico sobre la retirada del ser no puede ser abordado (porque el ser no es un ente, del ser no se puede hablar) sino que debe ser

¹⁴ Cit. por *Ibidem*, p. 48.

¹⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹⁷ *Ibidem*, p. 37.

abordada la retirada de la metáfora como concepto metafísico. Su procedimiento no consistirá en definir el término de abordaje previamente para comprender luego el concepto, sino que el término de abordaje sólo se comprenderá en la medida en que se lo use para abordar el concepto. "Lejos de proceder a partir de una palabra o un sentido conocido para pensar qué pasa con ella en relación al ser y a la metáfora, yo no llegaré a comprender, leer, pensar, dejar que se manifieste la retirada en general si no es a partir de la retirada del ser como retirada de la metáfora en todo el potencial polisémico y diseminador de la retirada."¹⁸ Este procedimiento reiterado al punto de constituir un método (en un pensamiento que se pretende máximamente antimetódico) es el mismo que le sirve para postular entender lo que es la madre a partir de la metáfora de la lengua materna o la casa a partir de la metáfora heideggeriana del lenguaje como la casa del ser y no al revés. "Habitualmente, usualmente, una metáfora pretende procurarnos un acceso a lo desconocido y a lo indeterminado, a través del desvío por algo familiar reconocible (...). Según este esquema corriente nosotros sabríamos con familiaridad lo que quiere decir retirada, y a partir de ahí intentaríamos pensar la retirada del ser o de la metáfora. Pero lo que sobreviene aquí es que por una vez no podemos pensar el trazo del *re-trazo* (*retrait*) si no es a partir del pensamiento de esa diferencia óntico.ontológica sobre cuya retirada se habría trazado, junto con el reborde de la metafísica, la estructura corriente del uso metafórico. Tal catástrofe invierte, pues, el trayecto metafórico en el momento en que la metaforicidad, que ha llegado a hacerse desbordante, no se deja ya contener en su concepto llamado metafísico."¹⁹ La paradoja resulta evidente. La aporía, etimológicamente, produce escándalo. La respuesta de Derridá al reclamo por petición de principio que le hace Ricoeur es la exageración de la circularidad hasta la transgresión de todo límite pensable.

Por el camino del estudio del lenguaje ordinario, Lakoff y Johnson llegan también a la conclusión de que el sistema conceptual, en términos del cual pensamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. Por ejemplo, concebimos la discusión como una guerra y muchas de las cosas que hacemos al discutir están estructuradas parcialmente por el concepto de guerra. "Imaginemos una cultura en la que la discusión fuera visualizada como una danza, los participantes como bailarines, y en la cual el fin fuera ejecutarla de una manera

¹⁸ Ibidem, p. 60.

¹⁹ Ibidem, p. 60-61.

equilibrada y estéticamente agradable. En esta cultura la gente consideraría las discusiones de una manera diferente, las experimentaría de una manera distinta, las llevaría a cabo de otro modo..."²⁰ "La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra."²¹

Las metáforas están entrelazadas con los conceptos. "Al permitirnos concentrarnos en aspectos del concepto (por ejemplo los aspectos bélicos de una discusión), un concepto metafórico puede impedir que nos concentremos en otros aspectos del concepto que son inconsistentes con esa metáfora. Por ejemplo, en medio de una discusión acalorada cuando estamos obcecados con el ataque de las posiciones de nuestro oponente y la defensa de las nuestras, podemos perder de vista los aspectos cooperativos de la discusión."²² En general las metáforas tienen una parte "utilizada" y otra parte "no utilizada". Por ejemplo, la metáfora de las teorías son edificios se estructura sobre los cimientos y el armazón exterior pero no sobre las habitaciones. Con la parte no utilizada por extensión se pueden construir metáforas pero no en el lenguaje literal normal: "su teoría tiene miles de habitaciones y largos y tortuosos pasillos." Esta distinción se asemeja a la de metáforas vivas y metáforas muertas de Ricoeur (gastadas, diría Derridá), estas últimas están lexicalizadas, convertidas en lenguaje ordinario. Para Lakoff y Johnson son vivas las metáforas por las que vivimos (metaphors we lives by). "Expresiones como perder el tiempo, atacar posiciones, ir por caminos distintos, etc, son reflejos de conceptos metafóricos sistemáticos que estructuran nuestras acciones y nuestros pensamientos. Están 'vivos' en el sentido más fundamental: son metáforas mediante las que vivimos. El hecho de que estén fijadas convencionalmente al léxico de nuestra lengua no las hace menos vivas."²³ Desde la pragmática se propone una salida sociológica al problema de las metáforas lexicalizadas a las que Ricoeur les negaba toda eficacia.

Lakoff y Johnson no evitan la piedra de escándalo de toda teoría de la metafóricidad: el lugar no metafórico desde el que se ordena el sistema. "La mayor parte de nuestro sistema conceptual normal está estructurado metafóricamente; es decir, la mayoría de los conceptos se entienden parcialmente en términos de otros conceptos. Esto plantea una importante cuestión acerca de las bases de nuestro sistema conceptual. ¿Existe algún concepto que entendamos

²⁰ Lakoff, George & Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 41.

²¹ Ibidem, p. 41.

²² Ibidem, p. 46.

²³ Ibidem, p. 95.

²⁴ Ibidem, p. 96.

directamente, sin metáforas? Si no es así, ¿cómo es posible entender algo?"²⁴ Toda nuestra experiencia, incluso la física, los autores postulan que tiene lugar dentro de un conjunto de proposiciones culturales, aunque hay proposiciones que son menos culturales (estar de pie) que otras (participar de una ceremonia nupcial). Las metáforas se estructuran en solidaridades sistemáticas. Nos permiten entender un dominio de la experiencia en términos de otro. La comprensión se produce en términos de dominios totales y no de términos aislados.

Hay metáforas creativas o imaginativas que nos pueden proporcionar una nueva comprensión de nuestra experiencia en claro parentesco con Ricoeur. "Es razonable suponer que las palabras solas no cambian la realidad. Pero los cambios en nuestro sistema conceptual cambian lo que es real para nosotros y afectan la forma en que percibimos el mundo y actuamos sobre la base de esas percepciones." Una teoría de la metáfora como comparación sostiene, en primer lugar que las metáforas son cosas del lenguaje y no del pensamiento y la acción. Una metáfora de la forma A es B es una expresión lingüística cuyo significado es el mismo de la expresión correspondiente "A es como B en lo que respecta a X, Y y Z..." Una metáfora, así, solamente puede describir semejanzas preexistentes. Lakoff y Johnson, en cambio, sostienen que las metáforas se pueden basar en semejanzas pero en muchos casos estas semejanzas se basan a su vez en semejanzas convencionales que en sí mismas no están fundamentadas en ninguna semejanza. Las semejanzas basadas en metáforas convencionales definen parcialmente lo que consideramos como real.

La verdad o falsedad depende de nuestra comprensión. Cualquier correspondencia entre lo que decimos y un estado de cosas del mundo está mediada por la comprensión de la aserción y del estado de cosa. Entender algo es ajustarlo a un sistema coherente relativo a un sistema conceptual. El objetivismo dirá que no, que el significado es objetivo. Se puede entrenar a un loro para que diga : "está lloviendo" y la frase será verdadera si llueve y falsa si no llueve. El significado es desencarnado: es independiente de lo que hagan los seres humanos al hablar y al actuar: el significado es independiente del uso. En esta posición subyace una semántica según la cual las expresiones lingüísticas pueden ajustarse directamente al mundo sin la intervención de la comprensión. El mundo está constituido por objetos que tienen propiedades inherentes, independientes de cualquier ser que las experimente, y las relaciones fijas entre

ellos. La metáfora no cabe en esta explicación. Es un problema saber cuáles son los principios generales de la interpretación por los cuales un oyente podría moverse desde la oración 0 ("esta teoría está hecha de estuco barato") hasta el significado $S0'$ intencional del hablante ("esta teoría es débil") a través del significado objetivo $S0$ ("esta teoría está hecha de un material que vale poco dinero"). El objetivista considera todas las metáforas como caso de significado indirecto en los que $S0$ es distinto de $S0'$. Pretendiendo no caer en un extremo subjetivista opuesto, según el cual el significado sería privado y la experiencia sin ninguna estructura, los autores quieren presentar una alternativa experiencialista que explique las metáforas.

Respecto del objetivismo, el experiencialismo conserva el mundo exterior: hay cosas reales que existen independientemente de nosotros, que limitan tanto la forma como interaccionamos con ellas como la manera como las comprendemos, se trata de una objetividad relativa a un sistema conceptual. Respecto al subjetivismo conserva el hecho de que el significado es siempre para la persona. La verdad es que la posición de las posiciones con las que polemiza, le debe mucho más al subjetivismo y difiere mucho más con el objetivismo. El error que le achaca a este es una teoría de la verdad como mera adecuación con el mundo, tal como queda patente en el ejemplo del loro. Pero para refutar este reduccionismo incurre en otro: la verdad es comprensión, una reflexión que confronta lenguaje y concepto pero no rompe el cerco de la inmanencia. Estamos ante otra variante del "ilacionismo" racionalista que entraría en polémica con la teoría aristotélica del concepto como signo formal. Si la red conceptual se superpone a la realidad no hay puente que nos permita salir del círculo de las representaciones subjetivas que nos aíslan. Se podría intentar salvar el abismo que separa una teoría de la verdad como verificación empírica (que supone que el significado de la palabra es la cosa misma y que la estructura del lenguaje es coextensible con una realidad objetiva agotable por nuestro entendimiento) de una teoría relativista del significado como uso y la verdad como consenso. Esta tarea debería considerar simultáneamente los dos momentos de la verdad que cada uno de los extremos afirma en forma exclusiva. La verdad como adecuación que es el momento ontológico del conocimiento, que se cifra en el lenguaje en el contenido proposicional, y la verdad como reflexión que es el momento gnoseológico del conocimiento y pragmático de la comunicación, que se cifra en el lenguaje en la fuerza ilocucionaria.

La consecuencia de este supuesto justo medio de Lakoff y Johnson, que está más escorado hacia el subjetivismo, es el relativismo. "No creemos que exista algo como una verdad objetiva (absoluta e incomunicable)." "No hay razón para creer que exista una verdad absoluta o un significado objetivo. Sostenemos que sólo es posible dar cuenta de la verdad y el significado con relación a la forma en que la gente entiende el mundo y funciona en él."²⁵ esta verdad relativa a un sistema conceptual puede no ser posible de alcanzar por la pugna entre sistemas de valores. La explicitación de las consecuencias éticas del relativismo suele operar como una reducción por el absurdo. "Aunque no haya una objetividad absoluta, puede darse un tipo de objetividad relativa al sistema conceptual de una cultura. La imparcialidad y la justicia en las cuestiones sociales exigen elevarse sobre los prejuicios personales relevantes. En la experimentación científica la objetividad consiste en eliminar los efectos de la ilusión individual y el error. Esto no quiere decir que siempre, ni siquiera a veces, tengamos éxito completo al eliminar los prejuicios individuales para conseguir la objetividad concreta, relativa a un sistema conceptual y a un sistema de valores. Solamente quiere decir que la intuición pura subjetiva no es nuestro único recurso. Tampoco significa que los valores y los conceptos de una cultura particular constituyan el árbitro final de la imparcialidad dentro de la cultura. Puede haber, y característicamente los hay, conceptos y valores transculturales que definen un standard de imparcialidad muy diferente del de una cultura particular. Lo que era justo para la Alemania nazi, por ejemplo, no era justo a los ojos de la comunidad mundial."²⁶ ¿De dónde viene esta necesidad de apelar a conceptos y valores transculturales? Implican una suerte de circularidad hacia afuera al sugerir la necesidad de una progresión indefinida de esferas de conceptos y valores cada vez más amplios que fundamenten a los más estrechos.

²⁵ Ibidem, p. 262.

²⁶ Ibidem, p. 237.

FREGE:
SENTIDO Y REFERENCIA

1. Qué dijo Frege.

Consideraremos de Gottlob Frege (1848-1925) un doble aporte fundamental a la discusión del problema del sentido en la filosofía del lenguaje: la separación del sentido de la referencia y la distinción de niveles diversos de predicación que resultan pertinentes para la caracterización del sentido.

Sintetizaremos primero qué dice Frege explícitamente sobre el sentido y la polémica que estas palabras han desatado entre sus intérpretes. Después, veremos qué dice expresamente sobre el sentido en el discurso literario y qué otros aportes relevantes para el lenguaje poético han deducido sus comentaristas.

Frege incó a la caracterización del sentido en una conferencia pronunciada en 1891 en la Sociedad de Medicina y Ciencias Naturales de Jena con el título de "Función y concepto" (*Function und Begriff*. Jena 1891, II, 31 S.) y la desarrolla completamente en "Sobre sentido y referencia" (*Über Sinn und Bedeutung*. *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, N. F. 100, 1892).¹

1 En Frege, Gottlob. *Estudios de semántica*, Buenos Aires, Hispamérica, 1985.

La distinción entre predicados de primer y segundo orden aparece ya en Fundamentos de la Aritmética (*Die Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch-mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*, Breslau, 1884).

Su desarrollo empieza a partir del concepto de función. Una función es una expresión incompleta, necesitada de complemento o no saturada (2. $X^2 + X = 3$). El número con el que se llena la función se denomina argumento y el resultado, valor: aquello en lo que se convierte una función al ser completada por su argumento. Funciones iguales pueden tener valores distintos (2. $13 + 1$ y $2 \cdot 23 + 2$) y funciones distintas pueden tener el mismo valor (2. $13 + 1$ y $4 - 1$). "La igualdad de referencia no tiene como consecuencia la igualdad de pensamiento"². "El lucero vespertino es un planeta cuya revolución es menor que la de la tierra" es un pensamiento distinto a "El astro matutino es un planeta cuya revolución es menor que la de la tierra" pero la referencia de los enunciados es la misma.

Lo que en lógica se llama concepto es parecido a lo que en aritmética se llama función. "Un concepto es una función cuyo valor es siempre un valor veritativo" (p. 32). Los enunciados verdaderos pueden concebirse descompuestos en dos partes: una completa en sí misma y otra que necesita de complemento (no saturada). "La capital de imperio alemán" es un concepto que tiene una expresión "la capital del" que es su parte no saturada con un lugar vacío e "imperio alemán" que es el argumento de la función; su valor sería Berlín. El lugar vacío siempre se llena con un nombre propio o equivalente y hasta que ese lugar no se llena, la expresión no tiene un sentido completo. El concepto es una expresión que tiene un lugar vacío que se llena con un objeto. Se dice que el valor "cae bajo el concepto". Objeto, en cambio, es aquello cuya expresión no lleva un lugar vacío.

Puede haber también una función cuyo argumento sea otra función. Así como las funciones son fundamentalmente distintas de los conceptos, también las funciones cuyos argumentos son funciones son fundamentalmente distintas de

² Frege, Gottlob. op. cit. p. 30. Las restantes citas son de la misma edición.

las funciones cuyos argumentos son objetos. Hay funciones de primer orden y funciones de segundo orden.

En "Sobre sentido y referencia" se aproxima a los conceptos a partir de ejemplos. ¿Qué representa la igualdad $a=b$? Quiere decir que los nombres "a" y "b" se refieren a lo mismo. No se trata de una relación entre nombres sino de "una relación inducida por la conexión de cada uno de los signos con la misma cosa designada".

Otro ejemplo: supongamos las rectas "a", "b", "c" que unen los ángulos de un triángulo con los puntos medios de los lados opuestos. El punto de intersección de "a" y "b" es el mismo que el punto de intersección de "b" y "c". Se trata de designaciones distintas para el mismo punto, los nombres indican el "modo de darse" el punto.

"Es natural considerar entonces que a un signo (nombre, unión de palabras, signo escrito) además de lo designado, que podría llamarse la referencia del signo, va unido lo que yo quisiera denominar el sentido del signo, en el cual se haya contenido el modo de darse" (p. 53). Con el sentido, "la referencia, caso de que exista, queda sólo parcialmente iluminada". ¿Por qué dice "caso de que exista"? Porque puede haber sentido sin referencia. Como por ejemplo en "el cuerpo celeste más alejado de la tierra". Hay distintos usos del lenguaje. Se puede querer hablar de la referencia o de las palabras mismas o de su sentido. Cuando se citan las palabras de otro en estilo directo, esas palabras son signos de signos; en el estilo indirecto se habla del sentido de las palabras de otro, las palabras tienen allí una referencia indirecta. La referencia indirecta de una palabra es su sentido usual.

"Si la referencia de un signo es un objeto sensiblemente perceptible, la representación que yo tengo de él es una imagen interna formada a partir de recuerdos, de impresiones sensibles que he tenido, y de actividades que he practicado tanto internas como externas. Esa imagen está frecuentemente impregnada de sentimientos; la claridad de cada una de sus partes es diversa y vacilante. No siempre, ni siquiera en la misma persona, está unida la misma

representación al mismo sentido. La representación es subjetiva (...). Un pintor , un jinete, un zoólogo asociarán representaciones muy distintas al nombre 'Bucéfalo'. Por eso se diferencia esencialmente la representación del sentido del signo, el cual puede ser propiedad de muchos y que, por tanto, no es parte o modo de la mente individual" (p. 56).

Si había quedado clara la distinción entre sentido y referencia del lado de la "realidad", ahora queda clara la separación del sentido de la representación del lado del sujeto.

Aclara el concepto por medio de una analogía que ya se ha hecho famosa. "Alguien observa la luna a través de un telescopio. Comparo la luna con la referencia: es el objeto de observación, que es proporcionado por la imagen real que queda dibujada sobre el cristal del objetivo del interior del telescopio, y por la imagen en la retina del observador. La primera imagen la comparo con el sentido; la segunda, con la representación o intuición. La imagen formada dentro del telescopio es, en verdad, sólo parcial; depende del lugar de observación; pero con todo es objetiva, en la medida en que puede servir a varios observadores. Podría incluso disponerse de modo que pudieran utilizarla varios simultáneamente. Pero de las imágenes retinaria cada uno tendría la suya propia. Apenas podría lograrse una congruencia geométrica, debido a la diferente constitución de los ojos, y una coincidencia real estaría excluida. Podría quizá seguir desarrollándose esta analogía, admitiendo que la imagen retinaria de A podría hacerse visible a B; o también que el propio A podría ver su propia imagen retinaria en un espejo. Con esto se mostraría quizá que una representación puede ser tomada ciertamente como objeto, pero que en sí misma no es nunca para el observador lo que es para el que la tiene" (pp. 57-58).

El signo expresa un sentido y designa una referencia. Si no se admite la referencia no se puede afirmar o negar de ella un predicado. "Si sólo nos interesásemos por el sentido del enunciado, por el pensamiento, sería innecesario preocuparse de la referencia de una parte del enunciado" (p. 61) Que nos esforcemos por hallar referencia a una parte del enunciado es señal de que admitimos que el enunciado tiene una referencia también. "Es la búsqueda de la verdad la que nos incita a avanzar del sentido a la referencia" (p. 62). La referencia de un

enunciado es su valor veritativo. Lo verdadero y lo falso "son admitidos, aunque sólo sea tácitamente, por todo aquel que emita juicios, que tenga algo por verdadero, o sea, también por el escéptico".

Ensamblando sujeto y predicado se consigue un pensamiento pero no se pasa del sentido a la referencia. Esta pasaje del nivel del pensamiento al nivel de la referencia se produce en el juicio. "El juzgar puede ser considerado como el paso de un pensamiento a su valor veritativo" (p. 64).

Hay casos en los que la referencia de un enunciado no es su valor veritativo. En los enunciados, que contienen proposiciones subordinadas subjetivas u objetivas, con verbo principal del tipo de "digo que", "oigo que", "opino que", "estoy convencido de que", el enunciado subordinado tiene por referencia un pensamiento (no un valor veritativo) y por sentido, el sentido usual de las palabras (no un pensamiento). Por ejemplo en "Copérnico creía que las órbitas de los planetas eran círculos" y "Copérnico creía que la apariencia del movimiento del sol es producida por el movimiento real de la tierra", puede sustituirse un enunciado por otro sin perjuicio de la verdad del enunciado completo porque el valor de verdad del todo no implica la verdad o falsedad del enunciado.

En "Consideraciones sobre sentido y referencia" (1892-1895) (publicado en *Nachgelassene Schriften* <editado por Hermes, Kambartel y Kaulbach>. Hamburg, 1969) previene contra un error de interpretación de sus tesis. Sería inexacto entremezclar la distinción sentido-referencia con el par concepto-objeto de tal manera que sentido sea igual a concepto y referencia a objeto. La referencia de un nombre propio es, efectivamente, el objeto que designa, pero un término conceptual se refiere a un concepto. El concepto es una función de un argumento, cuyo valor es siempre un valor veritativo. Un nombre de función contiene siempre lugares vacíos (por lo menos uno) para el argumento. La función es no saturada, necesita de complementos para obtener una referencia completa, su nombre debe ser completado por el signo de un argumento. El valor de la función para el argumento que efectúa la saturación es una referencia completa: un objeto.

Hay dos relaciones entre sujeto y predicado radicalmente distintas: caer un objeto bajo un concepto y subordinación de un concepto bajo otro concepto. La relación de igualdad, por ejemplo, sólo es concebible entre objetos. Un objeto "a" es igual a un objeto "b" (en el sentido de coincidencia completa) si "a" cae bajo cada uno de los conceptos bajo los que cae "b" y recíprocamente. En cambio, aquello a lo que se refieren dos términos conceptuales es "lo mismo" si las extensiones de los conceptos correspondientes coinciden.

Insiste en la anterior distinción en "Sobre concepto y objeto" (*Über Begriff und Gegenstand*. Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie, 16 (1892), 192-205). El verbo "ser" puede unir sujeto y predicado de dos maneras bien distintas. En "algo es Alejandro Magno", "algo es el número cuatro" o "algo es el planeta Venus", "es" equivale al signo =, expresa una ecuación. En "algo es verde" o "algo es un mamífero", en cambio, "es" funciona como cópula, término meramente formal del predicado que podría ser representado por la terminación personal del verbo: "esta hoja verdea".

Es decir: "el lucero matutino es Venus" expresa una ecuación, "es" une dos nombres propios que se refieren al mismo objeto. La relación es reversible. "El lucero matutino es un planeta", en cambio, une un nombre propio ("el lucero matutino") con un término conceptual ("un planeta"). Expresa caer un objeto bajo un concepto, una relación no reversible. El artículo indeterminado ("un") indica término conceptual. Concepto es la referencia de un predicado. Objeto es lo que nunca puede ser toda la referencia de un predicado aunque puede ser la referencia de un sujeto. Hay conceptos de primer orden, bajo los cuales caen objetos y conceptos de segundo orden, a los que se subordinan otros conceptos.

2. Qué dicen que dijo.

Intentamos transmitir fielmente las tesis de Frege que nos interesan: la relación del sentido con la referencia y los niveles distintos de sentido vinculados con niveles distintos de predicación. Para ello hemos optado por reproducir sus palabras, textualmente la mayor parte de las veces o indirectamente en otros casos para salvar la comprensión de las lagunas discursivas provocadas por el recorte. Sin embargo, toda cita, aún la directa, implica una recontextualización del

original, aunque más no fuera porque en el nuevo contexto las palabras de Frege sirven a un fin distinto de aquel para el cual fueron escritas.

Pretendemos hacer lo mismo ahora con dos textos que proponen sendas lecturas, en mi hipótesis opuestas, del corpus fregeano recién transcrito. Esta sucesión nos pone nuevamente frente el problema de la interpretación, tema que guarda una relación muy estrecha con la tesis central de este trabajo, aunque ahora nos refiramos a la interpretación del sentido de un texto "científico" (y aquí usamos el término en la acepción de género discursivo con unas estrategias y efectos propios). En efecto, interpretar a los intérpretes (tanto de un texto "científico" como de un texto poético) implica producir un tercer texto cuya existencia debe ser una respuesta a la pregunta por su naturaleza.

¿De qué debe hablar una interpretación de la interpretación? ¿Con qué criterio debe juzgar la adecuación de los intérpretes? Se pueden distinguir dos criterios distintos: medir el grado de sujeción del texto intérprete al texto interpretado o discutir las ideas nuevas que aporta el intérprete al desarrollar tesis que no estaban o estaban sólo germinalmente aludidas en el interpretado. Porque es evidente que toda interpretación produce sentidos: esa es su razón de ser, la sola transmisión de las ideas del autor que se interpreta se cumple mejor con la lectura directa del original. Esta producción de sentidos se suele generar a partir de dos procedimientos: la polémica con los temas desarrollados en el texto original y la tematización de conceptos sólo tratados en forma operativa en el original. Por ejemplo, el tema central del signo en Saussure es sometido a diversas pruebas por un vasto grupo de intérpretes que cuenta a Barthes y Eco en sus filas. Una lectura representacionista del signo en el Cours nos dice que cuando Saussure quiso ejemplificar el signo como la unión de una imagen acústica con un concepto, se vio obligado a dibujar un árbol: del lado del significado hay otra representación que a su vez se podría dividir en significante y significado. Kristeva, por su parte, a desarrollado el concepto de paragrama, meramente instrumental en el Cours. Es la ley del escalonamiento de los estudios científicos: un tratado desarrolla en profundidad un tema pero menciona, sin desarrollarlos con toda pertinencia, otras tesis. Trabajos posteriores discuten y desarrollan esas tesis no centrales. Otro ejemplo es la definición de connotación en Hjelmslev y su desarrollo posterior de K. Orechioni.

Lo deseable sería que un texto interpretativo cumpliera con esos dos

momentos: primero la fijación del texto objeto de análisis y luego su discusión. Sería la única manera honesta de cumplir con dos propósitos a primera vista contradictorios: respetar la palabra del autor que se comenta y polemizar con ella. En otro sitio he argumentado contra cierta crítica literaria que se propone como explicitación del "ser" del texto (desplegando las significaciones alojadas en la estructura) y subrepticamente deviene comentario del "deber ser": el discurso descriptivo se convierte en prescriptivo.³

La fijación de las palabras del original implica una lectura en dos sentidos contextual: del corpus, en relación con la opera omnia de la que se recorta, y de las tesis en relación con el paradigma científico vigente (el status quaestionis).

Desde la teoría de los discursos sociales Eliseo Verón confronta en "El tercer término (1976-1980)" a Frege con Saussure (cuyo *Curso de lingüística general* había sido objeto de análisis de "Fundaciones <1975>")⁴. Para entender su planteo hay que adelantar que Verón concibe al discurso en tensión entre dos lógicas distintas: la de la producción, del lado de la enunciación, que incluye las condiciones de producción (intertextualidad, dimensión ideológica, etc), y la del reconocimiento, que abarca toda la problemática de la recepción.

La consecuencia de la concepción "funcionalista" del signo de Saussure en el orden del significante es, para Verón, que al pasar del sonido (fenómeno material) a la imagen acústica (fenómeno psíquico) se ignora la materialidad del sentido. Verón insiste en que hay condiciones "materiales" de producción a las que no se puede llegar si, como hacen los lingüistas, se intenta reconstruir las reglas de producción sin plantearse el pasaje de una posición de reconocimiento a una posición de producción.

En el orden del significado: "si considerada en producción la caracterización del signo como una entidad psíquica logró el 'despegue' de la lengua en

3 Cfr. Fernández Pedemonte, Damián. "Sarmiento: polémica sobre una estética polémica" en *Rilce* (Revista de Filología Hispánica de la Universidad de Navarra), 8, 1992, pp 48 y 49.

4 Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.

relación con el orden material, otorgando así a esta su 'autonomía' en tanto que 'hecho social', este modelo de signo permitió, en reconocimiento, anular el 'mundo real' como universo referencial de los signos lingüísticos".⁵

En contraposición a este modelo binario, Verón propone los modelos ternarios de Pierce y Frege ("terceridades"). "Para Frege, entonces, tres términos: expresión (o signo); sentido (*Sinn*); denotación (*Bedeutung*). Deben retenerse dos aspectos. Primero, ninguno de los tres términos remite a la subjetividad. Segundo, ninguno de los tres términos corresponde a un dominio homogéneo que sería el orden de lo 'real'. Es por un solo y mismo movimiento teórico propio de su modelo ternario que Frege evacúa el sujeto individual y lo 'real en sí' (es decir un real que no sería construido)" (p. 101). En sujeto individual queda en la representación. El *Sinn* es un orden trans-subjetivo, que plantea el problema de lo social. La humanidad tiene un tesoro común de pensamiento dice Verón que dice Frege.

Las expresiones "nombres propios" denotan objetos; las proposiciones en su uso normal, pensamientos (juicios); el estilo indirecto, sentidos (pensamientos expresados); las partes no saturadas, funciones; los predicados gramaticales, conceptos; el estilo directo, palabras. "El universo de la denotación de Frege dista de ser homogéneo como el universo del significado de Saussure: encierra todos los tipos posibles de 'realidad'" (p. 103)

"La denotación concierne al 'mundo' construido por un lenguaje, y todo lenguaje construye un mundo, sea este considerado imaginario o real, abstracto o concreto, significante o como 'puramente material'". Se puede, entonces, emprender una reformulación conceptual de la teoría del discurso con ayuda del "pensamiento ternario", para solucionar así problemas como la materialidad del sentido y la construcción de lo real en la red de la semiosis.

5 Verón, Eliseo. op. cit. p. 100. Las restantes citas son de la misma edición.

Desde la filosofía del lenguaje, Alejandro Llano en *Metafísica y lenguaje* ⁶ propone una lectura muy distinta de la semántica de Frege. Su punto de vista tiene de interesante que sintetiza el aporte de una fuerte corriente fregeana (Michael Dummett, Peter Geach, Ignacio Angelelli) ⁷ y propone una renovación de la ontología a partir de la analítica no positivista (que sería para este autor la representada por Frege). Constituye un enfoque opuesto al de Verón y lo consideraremos sólo en su relación polémica con él.

El representacionismo sostiene que el concepto es una cosa intermedia entre el sujeto y la realidad. Esta hipótesis plantea dos problemas: cómo se pasa del concepto a la realidad y cómo se hace penetrar conceptos en la mente. Frege separa el sentido, aquellos rasgos del significado que son relevantes para la determinación del valor de verdad de la proposición en la que aparece, de la referencia (extralingüística) y la representación (imagen interna).

La objeción idealista sería cómo comprobar que la referencia no es representación. La respuesta sería que hablamos presuponiendo referencia, suponer que siempre erramos o admitir dudas indica dudar de nuestro propósito de hablar: referirnos a cosas y casos reales. La objeción inversa sería que el papel asignado al sentido (determinar el valor de verdad) parece subsumirse en la referencia. Esta hipótesis propia de una semántica referencialista (verificacionista) conecta con el idealismo. Si el sentido fuera igual a la referencia, el significado lingüístico sería igual a la realidad extralingüística. Sin embargo, no es lo mismo el entendimiento de la realidad que la realidad entendida. Esta distinción se emparenta con la diferenciación medieval entre "modus significandi" y "res significata" o con la doctrina de los "trascendentalia": las diferentes propiedades trascendentales (bondad, belleza, unidad) se dicen del mismo "subjectum", de la misma "res", pero difieren "ratione", en el punto de vista.

Frege no pensaba el sentido en el reino de la realidad igual que la referencia. Con los referentes se puede hacer cosas. El sentido se puede comprender,

⁶ Llano, Alejandro. *Metafísica y lenguaje*, Pamplona, EUNSA, 1984

⁷ Angelelli, I. *Studies on Frege and the traditional philosophy*, Reidel, Dordrecht; Anscombe, G. E. M. & Geach, P. *Three Philosophers (Aristoteles, Aquinas, Frege)*, Blackwell, Oxford; Dummett, Michael. *Frege, Philosophy of Language*, Duckworth, Londres.

expresar, comunicar; en el caso de un pensamiento, aseverar que es verdadero. El sentido es inmutable, no depende en su estructura interna de una subjetividad individual, ni hay que insertarlo en una subjetividad trascendental. No es real: efectivo o actual, pero es objetivo: una forma de darse la realidad expresada por el lenguaje.

El concepto fregeano de referencia implica valor semántico, relevancia en la determinación del valor de verdad de una sentencia. La referencia es la aportación semántica al discurso. Hay expresiones completas que tienen una referencia completa: nombres propios-objetos, proposiciones-valor veritativo (que para Frege es como un "objeto"); y expresiones incompletas con referencias incompletas: predicado-concepto, expresión funcional-función. La clase de los objetos y la clase de las funciones son mutuamente excluyentes.

El procedimiento para dar con la realidad del concepto es el análisis lingüístico. Pero el concepto en sí mismo no es lingüístico; por ser una referencia es parte de la realidad, pero no es un objeto: es una realidad incompleta. El concepto es una dimensión estructural de la realidad que se descubre a través del lenguaje. El concepto es aquello por lo que un objeto es de una determinada manera. A Llano le interesa destacar la importancia de esta concepción no cosificada del concepto de la lógica fregeana. El concepto no sustituye a la forma real sino que remite intencionalmente a ella, la supone pero no se le superpone. No es una segunda instancia con realidad objetiva. Es un signo formal (su ser es signo).

El pensamiento se detiene sólo secundariamente en el concepto. En forma inmediata se ofrece en el concepto la razón conocida, aunque en el lenguaje se describa en forma sucesiva: "el lenguaje conlleva el movimiento del discurso, la sucesión de las voces o de los signos de la escritura: exterioriza el silencioso e instantáneo acto de pensamiento en la dimensión cuantitativa de lo espacio temporal" ⁸ La eficacia del signo estriba en su propia desaparición objetiva.

8 LLano, Alejandro. op. cit. p. 99

En la representación el objeto se nos hace presente según su ser intencional (universal) y no según su ser físico (individual). Se puede hacer un reconocimiento reflexivo del objeto pero es un conocimiento inobjetivo y atemático: en el mismo acto se conoce temáticamente la forma real y atemáticamente el concepto que la representa. Para que algo sea concebible tiene que ser representable en un concepto pero no tiene por qué ser un concepto. Se puede admitir que hay cosas que no son conceptos y hablar de ellas, no se concibe con esto lo inconcebible sino que se representa lo no mental. "La experiencia humana es un parte de la realidad y no la realidad una parte o toda la experiencia humana"⁹

La estructura lógica incorporada al lenguaje es el pensar. Para la filosofía de la conciencia el lenguaje es algo externo pero este planteo presenta la dificultad de cómo se pueden transmitir conceptos de una mente a otra a través de un instrumento ajeno a ellas. Los conceptos constituyen el ámbito de encuentro: al expresar verbalmente un pensamiento no remito a mis interiores vivencias sino al sentido objetivo que las palabras tienen. La reflexión metafísica, según Llano, ha de partir del lenguaje y debe tomar la forma de una crítica del lenguaje aunque no consista sólo en eso.

La diferenciación de niveles de predicación soluciona algunas aporías lógicas. La existencia, por ejemplo, es algo que, según Frege, se afirma de un concepto: se dice que hay al menos un objeto que cae bajo él. Afirmar la existencia de un objeto (significado con un nombre propio) no es falso, carece de sentido (por ejemplo: "hay Julio César"). La existencia es un predicado de segundo nivel. El lenguaje ordinario muestra una gradación extraordinariamente compleja. Hay enunciados cuya forma gramatical es correcta pero que carecen de sentido: "El presidente Miterrand es escaso": es un predicado de segundo nivel que sólo se puede decir de conceptos. Los predicados de segundo nivel son expresiones incompletas cuyo lugar vacío sólo puede ser llenado por un predicado de primer nivel. Esto implica para Llano una importante recuperación de la jerarquía de los niveles lingüísticos.

9 Putnam, *Mind, Language and Reality*, p. 273, cit. por Llano, A. op. cit.

No siempre que se establece en la mente el ser veritativo hay un ser en la realidad que directamente le corresponda. "existe la ceguera" enuncia una proposición verdadera, pero la ceguera no es verdaderamente algo. Hay dos dimensiones: la composición que el entendimiento hace y la adecuación de esa composición con la realidad. No hay adecuación veritativa sin reflexión ni reflexión veritativa sin adecuación. La verdad cumplida -la adecuación conocida- sólo acontece en la mente: en el juicio. La ganancia que, respecto al concepto, supone el juicio, viene dada por el plus de penetración en la formalidad de lo real que se logra por un plus de formalidad en el conocimiento (saberse como saber).

La teoría unilateral de la adecuación cae en una aporía de circularidad: una representación no puede tener los rasgos de lo representado por ella y, por lo tanto, no se puede decir de ella que se adecúa a la realidad. El ser veritativo no es el ser físico. En el nivel representativo se sabe lo que los conceptos representan pero no se sabe eso como sabido. A menos que se postule que cierto tipo de representaciones (claras y distintas, coherentes, etc) son por sí mismas verdaderas, pero se recae en la circularidad: sólo resulta verdadero lo que previamente se ha considerado como tal. Con el juicio se produce el retorno del que conoce sobre sí mismo: regreso originario, no representativo. Frege acierta cuando saca la cuestión de la verdad del cerco de las representaciones y lo vincula al ámbito de los pensamientos que "no son objetos del mundo exterior ni representaciones". La fuerza ilocutiva, por ejemplo: "yo pienso", "yo juzgo", "yo afirmo", impulsa a pasar del sentido a la verdad y constituye la dimensión lingüística que significa la reflexión veritativa. El pensamiento (contenido proposicional) es el elemento semántico: la dimensión de adecuación; la fuerza ilocutiva, el elemento pragmático: la dimensión reflexiva. Con esto se supera tanto el positivismo: la adecuación unilateral aporética, como el pragmatismo que concibe a la verdad como mero sentido, comprensión subjetiva o consenso intersubjetivo. Según Llano, incluso, estas posturas tienen un correlato en la praxis política en la emulsión del objetivismo positivista representado por las tecnoestructuras y la arbitrariedad subjetivista dominante en la cultura.

Como vimos, la existencia es para Frege un predicado de segundo nivel (de conceptos), en cambio, la actualidad es un predicado de objetos: algo es actual cuando existe en el ámbito espacio-temporal y entra en cadenas causales. Se

puede dar cuenta de la conexión entre el sentido de "existir" como predicado de primer y segundo nivel, por la analogía del ser. Russell reiteró dogmáticamente que hay ("there is") es el único sentido del verbo ser ("to be") que la lógica reconoce como legítimo y, o bien, se comprimen los enunciados de actualidad real (que se refieren a cosas) para que quepan en la forma "hay" (que se predica de conceptos), o bien, se los corta como sinsentidos. Este tratamiento del ser con el exclusivo sentido que puede quedar recogido en el cuantificador existencial es el característico de una ontología que tiene como norma fundamental atenerse a una semántica reductiva (adecuación unilateral). En principio el uso de la existencia en el sentido de cuantificador existencial es unívoco. En cambio, la predicación del ser real es directamente análoga, una analogía que se extiende desde este ámbito de aplicación primaria hasta abarcar la totalidad de los sentidos del ser incluyendo el ser en el pensamiento. Mientras que la predicación unívoca de conceptos es "cerrada" y, por tanto, lógicamente formalizable, la analogía es la predicación "abierta" que trasciende la formalización. "Es la 'apertura' ilimitada del ser como acto lo que constituye el fondo y la condición primaria para la perspectiva de la analogía; y esta condición de posibilidad estriba precisamente en la trascendencia del ser con respecto a todos los géneros y especies, es decir, con respecto a toda determinación formal." (p.259) A la luz de esta primacía analógica, que considera las diversas significaciones de la misma palabra en diferentes proposiciones, sobre la univocidad, la aislada igualdad significativa de cada término aparece, no como el elemento originario del habla, sino como una derivación: como una posterior nominalización y objetivación de un acto, que originariamente no tiene carácter de cosa.

Este claroscuro de la proporcionalidad analógica la vía moderna lo rechaza. La entrega a la realidad se ve sustituida progresivamente por un pathos de dominio de la naturaleza, que gnoseológicamente se traduce -complementaria o alternativamente- en el inmediatez de la intuición y en el constructivismo lógico, y ontológicamente en la primacía del ser veritativo sobre el ser real. Hay un aspecto de la realidad que no cabe en un enfoque logicista que es la posibilidad de ser y no ser en el ancho mundo de lo contingente real. No todo es actual y necesariamente, sino que también existe lo posible. La posibilidad real lleva consigo una peculiar dialéctica en la medida en que el poder ser hace simultáneamente referencia a dos términos contradictorios: el ser y el no ser. Frente a la unilateralidad de la posibilidad lógica, la posibilidad real es bidireccional. "La admisión de esta 'posibilidad dialéctica' en la realidad configura un mundo abierto, dinámico, en continua orientación teleológica hacia una

plenitud siempre perseguida y nunca plenamente alcanzada (...) No es el mundo un bloque sin fisuras, perfectamente ensamblado, sino que está cruzado de accidentalidad, hecho en buena parte de coincidencias que no fluyen de ninguna necesidad interna (...) Se trata de un mundo de cosas en movimiento, en el que cada actualización se abre dinámicamente a nuevas realizaciones, porque el movimiento es una actualización incompleta. Y es propio de lo que se mueve el tener potencia para los opuestos: puede, en cualquier momento, seguir moviéndose o dejar de moverse" (p. 325)

La proposición (1) 'Schmidt puede ganar y puede no ganar las elecciones federales', nunca es verdadera por contradictoria. En cambio (2) 'Schmidt puede ganar y no ganar las elecciones federales' puede ser verdadera. El caso (1) es una predicación de re, allí "puede" cae dentro del cuantificador existencial. Por lo contrario (2) es una predicación de dicto, no se refiere al ámbito de la posibilidad real sino al de la posibilidad lógica. La potencia para los contrarios se da simultáneamente, pero es imposible que se den simultáneamente los actos contrarios. En el paso de lo posible a lo actual, dice Llano, la conjunción de los contrarios se convierte en disyunción.

Tanto Verón como Llano destacan la diversidad de grados de sentido de la concepción del lenguaje de Frege como un recurso eficaz para penetrar una realidad plural, heterogénea, no determinada y que nunca se presenta frontalmente como un bloque uniforme a nuestro conocimiento. Las diversas predicaciones sobre el ser, por ejemplo, no reductibles a la unidad del cuantificador existencial pretendida por el univocismo formal del positivismo lógico, son correlativas de diversas maneras de ser. Pero a esta diversidad la sutura, como el hilo a las perlas del collar, una cierta comunidad. La cosas no son iguales o distintas, son semejantes. En diversas proporciones todas las realidades tienen una dimensión de relativa plenitud paradójicamente compatible con una dimensión de no plenitud: no ser plenamente lo que son, poder ser de otra manera. Pero el lenguaje fregeano prevé también un nivel de referencia no ya a las cosas sino a los conceptos y al lenguaje mismo. En su concepción del lenguaje se declina un mundo donde se articulan cosas y discursos sin caer en el equivocismo.

Pero después de este reconocimiento, Verón dice que la denotación

(Bedeutung: referencia) concierne sólo a un "mundo" construido por el lenguaje con lo que se reduce la totalidad de los mundos posibles a los mundos construidos aunque sean estos "considerados" imaginarios o reales, abstractos o concretos, significantes o puramente materiales. La diversidad se hace recaer en el ámbito subjetivo de la "consideración". Es verdad que la conciencia se objetiva en el discurso pero la referencia del discurso se discierne en la conciencia. Se trata de un itinerario que nunca sobrepasa el límite del discurso; la referencia, en definitiva, deviene representación y la objetividad vuelve a subsumirse en la subjetividad, a pesar de haber intentado precisamente combatir con Frege el subjetivismo. Otra prueba es que el otro autor que le sirve a Verón para atacar el subjetivismo es Pierce.

La diferencia con la lectura de Llano es evidente. Desde el punto de vista de la sujeción al texto interpretado, tanto porque es coincidente con una línea muy importante de la filosofía del lenguaje, como por la reconstrucción filológica de la totalidad del corpus fregeano que analiza en su lengua original, pero sobre todo por la concordancia con la literalidad de las palabras de Frege, la lectura de Llano parece más respetuosa del texto original. "La referencia de un signo es un objeto sensiblemente perceptible", dice Frege. Quien no admite una referencia no podrá afirmar ni negar de ella un predicado. "Si sólo nos interesásemos por el sentido del enunciado, por el pensamiento, sería innecesario preocuparse de la referencia de una parte del enunciado". Que nos esforcemos por hallar referencia de una parte del enunciado es señal de que admitimos que el enunciado tiene referencia también. "Es la búsqueda de la verdad la que nos incita a avanzar del sentido a la referencia".

Desde el punto de la productividad del texto fregeano en las interpretaciones, Verón busca la autarquía de la categoría discurso cuyo sentido aparece determinado por la producción y el reconocimiento; Llano, en cambio, procura una semántica realista y abierta. Uno pone el acento en el carácter ternario de las categorías fregeanas ("terceridades"), el otro en su unidad pluralista, preanuncio de un discurso analógico. Ambos reconocen el carácter objetivo (ni subjetivo, ni real) del sentido como un gran adelanto para la discusión.

3. Sentido y referencia en el discurso poético.

Frege sostiene que hay tres niveles de diferencias entre las palabras: se diferencian en su representación o en su sentido (y no en su referencia) o en su referencia. Hay una conexión incierta entre representación y palabra, para alguno puede existir una diferencia que otro no encuentra. "Entre otras diferencias posibles, están los matices y énfasis con que la poesía (y) la elocuencia tratan de revestir el sentido. Estos matices y énfasis no son objetivos, sino que el oyente o el lector debe dejarse llevar por las alusiones del poeta o del orador. Naturalmente, sin cierto parentesco entre las representaciones humanas, el arte no sería posible; pero nunca puede averiguarse exactamente en qué medida nuestras representaciones corresponden a los propósitos del poeta"¹⁰

Hay enunciados con sentido pero sin referencia, como los que contienen nombres propios sin referencia. Frege pone el siguiente ejemplo: "Ulises fue dejado en Itaca profundamente dormido". Alguien que crea que en este enunciado hay verdad o falsedad atribuirá una referencia a Ulises, quien no admita una referencia no podrá afirmar de ella un predicado. Para la poesía, afirma el autor, basta con el sentido, con el pensamiento sin referencia, sin valor veritativo; pero esto no basta para la ciencia.

Estas son los textos donde se refiere directamente al problema del sentido en el discurso poético. Pero también resulta relevante para el problema del lenguaje poético la teoría de los niveles de predicación. Distintos tipos de expresiones tienen distintos tipos de denotación. Por ejemplo, el estilo directo tiene como referente a las palabras mismas y el estilo indirecto, el sentido usual de las palabras. De lo que se siguen dos consecuencias interesantes: que el carácter referencial del discurso citativo no supera el ámbito del discurso mismo y que para que tengan sentido las expresiones en estilo indirecto debe haber un sentido "usual" de las palabras que se citan. Adelantemos que la poesía es un discurso que opera de manera semejante a las expresiones del estilo indirecto, en la medida en que "cita" las palabras con su sentido usual, hace uso de ellas, tiene

10 Frege, Gottlob, op. cit. p 58

una referencia indirecta y a través de esta crea un nuevo sentido discursivo que postula una nueva referencia en el mundo real.

La poesía, según Frege, recubre con matices y énfasis el sentido del discurso. No se puede averiguar si nuestras representaciones son iguales a las del autor pero hay parentesco entre las representaciones porque todas están orientadas hacia el mismo sentido. La poesía, en rigor, no recubre, produce un nuevo sentido al trascender el sentido usual de las palabras que cita. El sentido queda objetivado en el discurso. Ahora bien, si, siguiendo el ejemplo de los observadores y la luna, ponemos en lugar del referente luna, la idea germinal del poeta en el momento de concebir su obra y en lugar de las representaciones que esa luna provoca en los astrónomos, el efecto que la recepción del poema origina en los lectores, el sentido, que es una entidad intermedia entre los dos extremos del circuito, se alojará en la lente del telescopio. Pero no hay que olvidar que, en el caso de la lectura del poema, el instrumento, su ángulo, su visión, es también un discurso, de donde resulta que cada sentido poético es el resultado de la intersección de, al menos, dos discursos: el poético y el crítico (el código cultural desde donde se lee). Desde la concepción hasta el sentido hay un tramo determinado por el autor y objetivado en el discurso, desde el sentido hasta las representaciones hay un tramo condicionado por otros discursos culturales.

Estamos forzando el ejemplo para referirnos no ya a un objeto extramental sino a un objeto cultural: un poema, de allí la necesidad de acudir a la existencia de dos discursos. La fricción entre los dos discurso produce el sentido. La lectura no debe poner el acento en el referente (el momento de la concepción). Frege dice que no se puede averiguar la correspondencia entre la representación y el propósito del poeta. El poema es irreversible, no se puede remontar el camino que va desde el discurso a la concepción sin incurrir en la falacia genética: no se puede extraer una glosa exhaustiva del poema de la biografía del autor o de su entorno de creación. En el poema está dicho lo que está dicho y de ahí hay que partir para indagar lo que las palabras hacen: producir sentidos. Pero centrar toda la investigación en las representaciones que el poema desata, indefinidas e incommunicables, es el extremo opuesto, la justificación de estas representaciones no es objeto de discusión. Sólo el sentido del discurso puede ser motivo de diálogo en la medida en que cada lector tenga conciencia de su instrumento de interpretación, del ángulo desde donde lee.

Sacamos del lugar del referente al poema mismo y volvemos a preguntarnos por el referente del poema. Ricoeur postula que la estructura de la obra es su sentido y el mundo de la obra su denotación. La hermeneútica sería la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su disposición, de su género y de su estilo. La producción del discurso como "literatura", para muchos, significa que se suspende la relación del sentido con la referencia. La "literatura" vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación, sólo connotaciones. El deseo de verdad que impulsa a avanzar desde el sentido a la referencia lo reserva Frege a los enunciados de las ciencias. Por su propia estructura, la obra literaria despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia. Pero así como un enunciado metafórico alcanza su sentido metafórico sobre las ruinas del sentido literal, también, según Ricoeur, adquiere su referencia sobre las ruinas de lo que llama, simétricamente, referencia literal.

La estrategia del lenguaje característica de la producción del discurso en forma de poema, parece constituir un contra ejemplo que impugna la universalidad de la relación referencial del lenguaje con la realidad. Parece consistir en la constitución de un sentido que intercepta la referencia y, en definitiva, anula la realidad. Para Jakobson, por ejemplo, la función poética está en oposición a la función referencial por la que el mensaje se orienta al contexto no lingüístico, aunque aclara que no se puede identificar lo poético con el poema sino que en los diversos géneros poéticos participan, en distintos grados, junto a la función poética predominante las otras funciones del lenguaje.

"La supremacía de la función poética sobre la referencial no anula la referencia (la denotación) sino que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y, además, una referencia desdoblada. Esto aparece perfectamente subrayado en los preámbulos de los cuentos de hadas de numerosos pueblos; por ejemplo, el exordio habitual de los narradores mallorquinos: 'Aixo era y no era'"¹¹

11 Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980, p.303. Una idea semejante es desarrollada por Cowes, Hugo.

Jakobson alega contra la referencia en el poema que este es un mecanismo donde toda similaridad en el sonido se evalúa en términos de similaridad y disimilaridad en el sentido. La fusión del sentido con las imágenes que crecen a partir del sentido también es un argumento en contra de la referencia. Northrop Frye sostiene que el discurso literario se opone al informativo o didáctico. El movimiento que origina el poema es inverso al de los discursos referenciales. Centrípeto o interno (*inward*) es el movimiento que nos lleva fuera del lenguaje, de las palabras hacia las cosas. Centrípeto o interno (*inward*) es el movimiento de las palabras hacia las imágenes que crean las obras literarias.

Frye cree que la unidad de un poema es un estado del alma (*mood*). Los positivistas sostienen que todo lenguaje que no sea descriptivo debe ser emocional. No hay verdad fuera de la verificación y esta es empírica. Según Todorov "existe el discurso opaco que está tan abierto de diseños y figuras que no deja entrever nada detrás; sería un lenguaje que no remite a ninguna realidad, que se satisface a sí mismo"¹². Cohen se reconoce en la cita que hace de Carnap: "la finalidad de un poema en el que aparecen las palabras 'rayo de sol' y 'nube' no es informarnos de hechos meteorológicos, sino expresar determinadas emociones del poeta y provocar en nosotros emociones análogas." Pero también dice que la tristeza poética es "una modalidad de la conciencia de las cosas, una manera original y específica de captar el mundo".

Para Ricoeur, la suspensión de la referencia real es la condición de acceso a la referencia virtual. Hay algo que capta la poesía en la realidad natural que detona el despliegue del estado del alma del que habla Frye. El modo de constituirse el sentido metafórico proporciona la clave del desdoblamiento de la referencia. El sentido del enunciado metafórico se suscita por el fracaso de la interpretación literal del enunciado. La estrategia del discurso poético tiende a obtener la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que se hace manifiesta por una interpretación literal imposible. La autodestrucción del sentido, por la acción de la imperinencia semántica, es sólo el reverso de una innovación del sentido a nivel de

12 Todorov, Tzvetan. *Littérature et signification* cit. por Ricoeur, Paul, op. cit, p. 305.

todo el enunciado, obtenida por la “distorsión” del sentido literal de las palabras. La otra referencia sería a la nueva pertinencia semántica lo que la referencia abolida es al sentido literal destruido por la impertinencia semántica.

El juego de la semejanza consiste en la instauración de una proximidad entre significaciones hasta entonces “alejadas”. La visión de lo semejante que produce el enunciado metafórico no es una visión directa, sino una visión que también puede llamarse metafórica. “La clasificación precedente, vinculada al uso anterior de las palabras, resiste y crea una especie de visión estereoscópica en la que el nuevo estado de cosas sólo se percibe en el espesor del estado de cosas dislocado por el error categorial.”¹³

Según Nelson Goodman (*Languages of Art*) todas las operaciones simbólicas están dentro del marco de una operación única, la función de referencia en la que un símbolo vale por (*stands for*), se refiere a (*refers to*). “En la experiencia estética las emociones funcionan de modo cognoscitivo”. Se trata de mostrar la diferencia entre lo que es “metafóricamente verdadero” y lo que es “literalmente verdadero” por un lado, y, por otra parte, entre la bina: verdad metafórica-verdad literal y la simple falsedad. Representar es denotar y mediante la denotación nuestros sistemas simbólicos “rehacen la realidad”. La representación puede pintar un inexistente (el unicornio); en términos de denotación, se trata de una denotación nula, que se debe distinguir de la denotación múltiple (el águila dibujada en el diccionario para describir todas las águilas) y la denotación singular (el retrato de tal o cual individuo). Hay una distinción que concierne a la orientación del concepto de referencia, según que este movimiento vaya del símbolo a la cosa o al revés. Al identificar referencia y denotación, sólo hemos tenido en cuenta el primer movimiento que consiste en colocar “etiquetas” (*labels*) sobre ocurrencias. La segunda dirección consiste en ejemplificar, en designar una significación como lo que “posee” una ocurrencia. Ejemplificar y denotar son dos casos de hacer referencia, con sólo una diferencia de dirección.

La metáfora es una transferencia que afecta a la posesión de los predicados por algo singular, más que a la aplicación de estos predicados a algo. Digamos

13 Ricouer, Paul, op. cit., p.331

que compele a la búsqueda de un sujeto para el predicado. La metáfora es una aplicación insólita: la aplicación de una etiqueta familiar ("triste") - cuyo uso, por consiguiente, tiene un pasado- a un objeto nuevo ("cuadro") que primero resiste y luego cede. Goodman: "aplicar una vieja etiqueta de una forma nueva, es enseñar nuevos giros a una vieja palabra: la metáfora es un idilio entre un predicado que tiene un pasado y un objeto que cede protestando".

El análisis de estos planteos lleva a Ricoeur a definir las siguientes conclusiones. Primero, la distinción entre denotación y connotación no es un principio válido de diferenciación de la función poética, si por connotación entendemos un conjunto de efectos asociativos y emocionales desprovistos de valor referencial. Segundo, las asociaciones que se adhieren al sentido son representaciones y no descripciones, ejemplifican en lugar de denotar. Transfieren la posesión de cualidades en lugar de conservarlas por tradición. Estas cualidades no son menos reales que los rasgos descriptivos que el discurso científico articula. Tercero, las cualidades poéticas, transferidas, colaboran a aumentar la configuración del mundo; son "verdaderas" en la medida en que son "apropiadas", en la medida en que añaden la conveniencia a la novedad, la evidencia a la sorpresa.

Luego, propone algunas transformaciones a las tesis de Goodman. Hay que ir más lejos, Goodman ve en la referencia descriptiva la resistencia de la costumbre a la innovación, Ricoeur propone llegar al eclipse de un modo referencial en cuanto condición de emergencia de otro modo referencial. El discurso poético contribuye a redescubrir la realidad. Pero no se trata de un mero discurso sobrepuesto a la realidad. En relación con esto Ricoeur se opone a la concepción nominalista: "Si esta concepción no tiene ninguna dificultad para explicar la danza de las etiquetas, pues ninguna esencia ofrece resistencia al 're-etiquetado', en cambio, le resulta más difícil explicar el tipo de 'precisión' que parecen implicar ciertos hallazgos del lenguaje y de las artes (...). La 'conveniencia', el carácter 'apropiado' de determinados predicados verbales y no verbales ¿No son acaso el indicio de que el lenguaje no sólo organiza de otro modo la realidad, sino que pone de manifiesto una manera de ser de las cosas que, gracias a la innovación semántica, se lleva hasta el lenguaje?" (p. 322)

La metáfora es al lenguaje poético, lo que el modelo es al lenguaje científico en cuanto a la relación con lo real. El mundo pertenece no sólo a la lógica de la

prueba sino también a la del descubrimiento. Existen distintos tipos de modelos. A escala: son aquellos modelos donde podemos leer las propiedades del original (por ejemplo: un barco) y sólo son fieles en sus rasgos pertinentes. Sus convenciones descansan en la identidad parcial de las propiedades y en la estabilidad de las proporciones. Análogos: el modelo y el original se asemejan en la estructura pero cambia el ambiente de aplicación (por ejemplo: modelos hidráulicos de sistemas económicos). Teóricos: introducen un lenguaje nuevo para describir realidades que en el lenguaje habitual no se encuentran.

El correspondiente exacto del modelo, del lado poético, no es el enunciado metafórico, un discurso breve reducido a una frase; el modelo consiste en una red compleja de enunciados. Su correspondiente sería, la metáfora continuada. La obra poética proyecta un mundo. La función referencial de la metáfora parece dirigida por una red metafórica más que por un enunciado metafórico aislado. *Mythos* y *mímesis* actúan en toda poesía. La paradoja de lo poético reside en que la elevación del sentimiento a ficción es la condición de su despliegue mimético. El sentimiento es ontológico de un modo distinto: hace participar en la cosa. La "gozosa ondulación de las olas" de Hölderlin, dice Ricoeur, no es ni una realidad objetiva en el sentido positivista, ni un estado del alma en el sentido emocionalista. La alternativa se impone únicamente para una concepción en la que la realidad ha sido previamente reducida a la objetividad científica.

Este redescubrimiento de la realidad por el camino indirecto de la ficción se opera en el discurso poético a partir de una tensión que tiene tres aplicaciones: a) tensión en el enunciado; b) tensión entre dos interpretaciones: la literal, que la impertinencia semántica deshace, y la metafórica, que crea sentido; c) tensión en la función referencial de la cópula: entre la identidad y la diferencia en el juego de la semejanza.

Cuando el poeta dice "la naturaleza es un templo en el que pilares vivientes", el verbo "ser" no se limita a unir el predicado con el sujeto, implica además la redesccripción de lo que es. Para esclarecer esta tensión, interior a la fuerza lógica del verbo ser, es necesario hacer aparecer un "no es", implicado en la interpretación literal imposible, pero presente en "filigrana" en el "es" metafórico. El primer movimiento, ingenuo, no crítico, es el de vehemencia ontológica.

Decir “eso es”, es el momento de la creencia, el *ontological commitment* que da su fuerza ilocutiva a la afirmación. Hay una dimensión de la experiencia poética en la que esta vehemencia de la afirmación queda atestiguada: el momento extático del lenguaje, el lenguaje fuera de sí, el deseo del discurso es desaparecer, “morir en los confines del ser dicho”. El “algo más” de la expresión poética hace que cada término de la oposición participe del otro. El carácter “perspectivo” del lenguaje poético evoca el excedente que supera el ángulo de visión. Según Ricoeur, esto es lo que Heráclito insinúa cuando dice que el Ser cuyo oráculo está en Delfos no dice ni niega nada, sólo significa.

La contrapartida dialéctica de la ingenuidad ontológica aparece en la posición de Turbayne en *The Myth of Metaphor*. Este autor intenta delimitar el “uso” (*use*) de la metáfora tomando como tema crítico el “abuso” (*abuse*) que es el mito. El mito es la poesía más la creencia (*believed poetry*). La gramática tiende una trampa, no marca la diferencia entre la atribución metafórica y la literal. Por eso es necesario que una instancia crítica se aplique al enunciado para hacer surgir de él el “como sí” no marcado. La conciencia crítica de la distinción entre uso y abuso no conduce al no empleo sino al re-empleo (*re-use*) de las metáforas. Pero según Ricoeur, Turbayne se mueve en un orden de realidad semejante a la del positivismo que intenta criticar. Se trata siempre de “hechos” y de una realidad en sentido verificativo. “El problema es precisamente saber si el lenguaje poético no se abre paso a un nivel precientífico, antepredicativo, en el que las mismas nociones de hecho, objeto, realidad y verdad, tal como las delimita la epistemología, son cuestionadas, gracias a la vacilación de la referencia literal.” (p 341)

Por último, Douglas Berggsen en “The Use and Abuse of Metaphor” transporta la teoría de la tensión de la semántica interna del enunciado a su valor de verdad y habla de la tensión entre verdad metafórica y verdad literal. Al carácter tensional del lenguaje le corresponde un carácter tensional de la verdad. “La convergencia entre las dos críticas internas, la de la ingenuidad ontológica y la de la desmitificación, conduce así a reiterar la tesis del carácter “tensional” de la verdad metafórica y del “es” portador de la afirmación. (...) La crítica interna ayuda (...) a reconocer lo que se asume y a lo que se compromete el que habla y emplea metafóricamente el verbo ser. Al mismo tiempo subraya el carácter de paradoja infranqueable que se vincula a un concepto metafórico de verdad. La paradoja consiste en que no hay otra forma de hacer justicia a la noción de

Creo que, inspirados en la noción de diversidad de niveles de predicación de Frege, debemos discriminar planos en las categóricas tesis de Ricoeur. Por ejemplo, ¿está hablando de la verdad en el mismo sentido cuando distingue la verdad metafórica de la literal y a estas dos de la falsedad? ¿Sigue siendo el mismo el concepto de verdad cuando por ella se busca pasar del sentido a la referencia (y para eso se distingue la denotación de la ejemplificación)? La distinción entre la verdad metafórica y la literal es una distinción que atañe al discurso. Se reflexiona sobre la adecuación a una referencia que, como en el caso del discurso indirecto, es el sentido de las palabras y, sólo indirectamente, la referencia extramental que las motiva. La verificación exige distinguir el criterio con el que se discutirá la verdad o falsedad del enunciado. Un verbo creador de mundos, que produce un contexto opaco, como “imagino” en el ejemplo: “imagino que las hojas son mariposas”, es verdadero o falso según haya o no haya adecuación de la acción expresada por el verbo (la fuerza ilocutiva) con el contenido de conciencia que es el objeto en el que la acción recae (contenido proposicional). Exigir un singular que cumpla lo que se predica metafóricamente, significa pasar de la verdad como reflexión a la verdad como adecuación, con una dirección de ajuste mundo-palabra. En este ámbito hay que distinguir todavía dos operaciones que Ricoeur usa indistintamente. Una cosa es rehacer la realidad por la productividad del discurso y otra poner de manifiesto en el discurso un modo de ser de la realidad. Este sentido de la adecuación de una predicación se mide por una conveniencia y una evidencia que no son discursivas sino que nos trasladan al ámbito ontológico.

Para Frege la poesía sólo tiene sentido, Ricoeur postula que por la ambigüedad y el juego de las semejanzas se produce en el enunciado una tensión entre dos sentidos que implican dos referencias (literal y metafórica). Otra lectura, desde la filosofía del lenguaje, postula un sentido incompleto que induce una referencia universal. “¿De qué tratan las obras literarias? ¿Cuál es su referencia? Como es bien sabido Frege excluyó “los nombres vacíos” del discurso científico y, en general, de todo discurso destinado a transmitir la verdad; entendía, en concreto, que estos nombres tienen sentido pero no referencia. Pero Dummett (*Frege: Philosophy of Language*, p. 160) ha matizado con acierto esta tesis fregeana, al mantener que tales nombres de ficción sólo tienen un sentido parcial,

porque no transmiten la información necesaria para garantizar la identificación de los objetos reales que fueran portadores de esos nombres. El sentido de un nombre literario no aporta un criterio de identificación suficiente. Este planteamiento no está muy alejado de la poética clásica, en el que el carácter no científico de las composiciones literarias se atribuye a un *defectum veritatis*. No es que carezcan por completo de referencia, es que se trata de una referencia no completa, precisamente porque el sentido es parcial. Pero esto es algo que se busca intencionadamente, porque pertenece a la esencia de la obra literaria. El comienzo de *El Quijote* nos proporciona un ejemplo extraordinariamente significativo: 'En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...' Según la poética aristotélica, la referencia de las obras de ficción es lo universal, los rasgos permanentes de los hombres en acción. De ahí que -en términos fregeanos- podría decirse que, en ellas, se trata acerca de conceptos, no de objetos. Su referencia es incompleta por mor de una apertura del sentido a la plenitud y las variaciones de lo universal en el hombre. Del todo congruente con tal enfoque es la tesis aristotélica, según la cual la poesía está más cerca de la filosofía que la historia, porque tanto la poesía como la filosofía hablan -cada una a su modo- de lo universal, mientras que la historia se ocupa de lo particular. Si, en cambio, usamos el nombre de un personaje de ficción en un estudio de crítica literaria, el sentido está ya completamente definido y, entonces, no falta la referencia, que sería el "carácter" del personaje en cuestión (Hamlet, por ejemplo). Bajo tal punto de vista, los personajes adquieren una existencia que es su presencia en el universo de discurso de la obra literaria"¹⁴

15 LLano, Alejandro. *Metafísica y lenguaje*, Pamplona, EUNSA, 1982, pp 224-226.

TEORÍAS DEL DISCURSO:
TEXTO Y CONTEXTO

1. El sentido del “discurso”

Todos los enfoques del análisis del discurso coinciden en considerar indispensable la superación del límite estrecho y artificial de la oración como campo de estudio de las estructuras del lenguaje. Los logros de la gramática de la oración fueron, sin embargo, la base de todos los desarrollos posteriores de las gramáticas del discurso y su fuente de inspiración, ya que se intentó localizar en el texto regularidades análogas a las halladas en la frase. Por eso, didácticamente, es recomendable reproducir en los estudios de la lengua este recorrido histórico, conocer las unidades de las proposiciones primero (con el horizonte del discurso) para adentrarse después en el ámbito del discurso que es el espacio del lenguaje en funcionamiento y en articulación con el contexto social. Categorías gramaticales, sintaxis oracional, normativa de la frase constituyen conocimientos que obedecen a una fase de infraestructura lingüística, pero sobre ella se edifica la estructura de los conocimientos del discurso. El lenguaje clavado en el pizarrón para ser sometido a la disección escolar del análisis sintáctico es una abstracción. Lo real es el lenguaje en acción: el discurso.

García Noblejas¹ comenta las acepciones que reseña Maingueneau en *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. La primera aproximación que se

ofrece es la que hace al discurso sinónimo de la *parole* de Saussure, por oposición a la *langue*. El discurso queda así caracterizado por unas raíces de tipo individual, manifestación de espontaneidad, 'acto individual de voluntad e inteligencia' (F. de Saussure: *Cours de linguistique générale*, Payot, París, 1969, p.30), frente al sistema homogéneo de reglas universales de raíz social que constituye la *langue*.

El discurso se presenta como algo aleatorio, objeto de estudio desde un punto de vista preferentemente filológico, de modo que puedan reconstruirse las principales características del momento, lugar, autor, etc, que estuvieron presentes en el origen de un texto determinado.

Este primer sentido, tradicional dentro de los estudios lingüísticos, ha quedado prácticamente marginado con la avalancha de estudios estructurales. Para estos la noción de 'texto' cobra un sentido cercano a la de 'monumento', mientras que la consideración filológica tradicional se inclinaba hacia el sentido de 'documento'. En este sentido, al obturar la referencia a la enunciación, se produce un ocultamiento de aquel carácter discursivo de la *parole* saussuriana.

En una segunda acepción, el discurso ya no hace referencia a un sujeto, sino que es considerado en cuanto que configura una 'unidad lingüística de dimensión superior a la frase, un mensaje tomado globalmente, un enunciado' (D. Maingueneau: *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, París, 1976, p. 11). En esta misma línea abundan las dos siguientes acepciones, complementarias en la medida en que en ellas emerge, como elemento catalizador, la noción de enunciado.

La tercera acepción integra el discurso en el ámbito lingüístico, al considerarlo en relación con el conjunto de reglas de encadenamiento de secuencias de

1 García-Noblejas, Juan José. *Poética del texto audiovisual*, Pamplona, Eunsa, 1982. Vid. Maingueneau, D. *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette, 1980.

La cuarta acepción, típicamente estructural, enfrenta enunciado y discurso en una definición que sitúa la diferencia en el punto de vista desde el que se realiza el trabajo analítico sobre el texto: 'el enunciado es la secuencia de frases emitidas entre dos blancos semánticos, dos pausas de la comunicación; el discurso es el enunciado en tanto que considerado desde el punto de vista del mecanismo discursivo que le condiciona. De este modo, al observar un texto desde el punto de vista de su estructuración 'en lengua', tenemos un enunciado; mientras que un estudio lingüístico de las condiciones de producción de ese texto nos proporciona un discurso' (L. Guespin: "Le discours politique", en *Langages*, nº 23, septiembre 1971, p. 10, op. cit. en Maingueneau: op. cit., p. 11.). La referencia pasa así, de mantener una relación del texto con el sistema dentro del que aparece, a considerar la perspectiva de análisis como determinante de la discursividad. Este paso -entre otras cosas: la tentación tautológica que evidencia, por ejemplo- supone en cierto modo la continuidad, a través de la aparición de la referencia semántica, del principio de enunciación que se desarrolla en la quinta acepción recogida por Maingueneau.

En ésta, siguiendo a Emile Benveniste, el discurso toma de nuevo, desde una perspectiva más concreta, la dicotomía saussuriana, en cuanto que 'la enunciación supone la conversión individual de la langue en discurso' (E. Benveniste: "L'appareil formel de l'énonciation", en *Langages*, nº 17, marzo 1970, p. 13.), de modo que la primera definición claramente expuesta como tal viene así expresada: 'hay que entender el discurso en su mayor extensión, como toda enunciación que suponga un locutor y un oyente, existiendo en el primero la intención de influenciar al otro, cualquiera que sea el modo de hacerlo' (E. Benveniste: *Problemes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1966, p. 13.). Conviene no perder de vista que esta noción de discurso está estrechamente relacionada, por vía de contraste, con la de relato, entendido como enunciación histórica: 'presentación de hechos acaecidos en un determinado momento temporal sin ninguna intervención del locutor en el relato' (E. Benveniste, op. cit., p. 239.). El relato, implicado en la enunciación, se sitúa descriptivamente como algo opuesto al discurso, ya que representa 'el grado cero de la enunciación: en el relato las cosas suceden como si nadie las dijera, mientras que el discurso se caracteriza, por el contrario, por su enunciación' (Cfr. J. Dubois y cols.:

Dictionnaire de linguistique, Larousse, París 1973, pp. 156 ss.). El mismo Benveniste se ocupa de establecer la relación, cuando señala que 'la enunciación histórica y la del discurso pueden ocasionalmente unirse en un tercer tipo de enunciación, donde el discurso parece en término de suceso (hecho acaecido) y situado en el plano histórico; es lo que comúnmente se denomina discurso indirecto' (E. Benveniste: op. cit., p. 242.).

En la sexta acepción señalada por Maingueneau aparece un nuevo elemento: el discurso -entendido dentro del binomio *langue/parole*- cobra carácter de 'lugar donde se ejerce la creatividad, lugar de imprevisibles contextualizaciones, que confieren nuevos valores a las unidades de la lengua' (D. Maingueneau: op. cit., p. 12.). De este modo, las sucesivas aperturas al sentido, la misma acumulación polisémica en los elementos de un léxico, son fenómenos que se incluyen dentro del área discursiva, y llegan a tener cabida en el ámbito de la lengua una vez que se pueda considerar -en cierto modo, o en determinado aspecto, solamente- cerrada la natural apertura polisémica"

Esta larga cita discrimina las principales acepciones lingüísticas del concepto de discurso. La primera equipara discurso con el habla de Saussure. Para Saussure el lenguaje es fenómeno complejo, compuesto por factores heterogéneos: físicos, fisiológicos, psicológicos, sociales. Con su tendencia a la delimitación de unidades discretas que se oponen binariamente, el autor distingue dos aspectos claramente diferenciados. Por un lado, la lengua que es la parte social, heredada y sistemática del lenguaje. Por otro lado, el habla que es la parte individual: cada uno de los usos concretos que el hablante hace de la lengua. También Chomsky distingue entre la competencia, que es la gramática que todo hablante-oyente de una lengua posee, y la actuación, que es el uso específico de esa gramática en la producción concreta de un enunciado. Para Saussure sólo se puede hacer ciencia de la lengua que es una entidad congelable, en cambio cada uso del habla es irrepetible y hace intervenir factores tan divergentes que no permiten ser reunidos para su estudio (el aparato fonador, la física de la expansión del sonido, etc).

En relación con esta distinción Coseriu recuerda que según Aristóteles una actividad puede considerarse: a) como tal actividad *kat' energeian*; b) como

actividad en potencia *kata dinamin* y c) como actividad realizada en sus productos *kat'ergon*. Actividad, potencia, producto son tres modos de considerar la misma realidad. También puede considerarse en sentido universal, particular e histórico. Para Coseriu el concepto de "hablar" es más completo que el de lengua: mientras que la lengua se haya toda contenida en el hablar, lo contrario no es cierto. Según él existían, hasta el momento en que escribió el artículo que estamos glosando, una lingüística de las lenguas, es decir, del hablar en el nivel histórico y también lo que él llama una lingüística del texto pero que más bien habría que llamar lingüística de los textos, o sea, del hablar en el nivel particular. En cambio, no existía una lingüística del hablar en el nivel universal. Esta sería una lingüística descriptiva, una gramática del hablar indispensable tanto para la interpretación sincrónica y diacrónica de la lengua como para el análisis de los textos.

El objeto propio de esta gramática del hablar sería la técnica general de la actividad lingüística. Su tarea consistiría en reconocer y describir las funciones específicas del hablar. El hablar utiliza sus propias circunstancias (la lengua es a-circunstancial) y actividades complementarias no verbales. En el terreno verbal, además, lo que no es funcional en la lengua puede volverse funcional en el hablar. Coseriu nos da dos ejemplos de elementos específicos del ámbito del hablar (que se corresponde con lo que nosotros llamamos discurso): la determinación, que es un conjunto de operaciones, y los entornos, que son instrumentos circunstanciales de la actividad lingüística. "Corresponden al ámbito de la 'determinación' todas aquellas operaciones que, en el lenguaje como actividad, se cumplen para decir algo acerca de algo con los signos de la lengua, o sea, para 'actualizar' y dirigir hacia la realidad concreta un signo 'virtual' (perteneciente a la 'lengua'), o para delimitar, precisar y orientar la referencia de un signo (virtual o actual)"². Es la función que cumplen en algunos casos los artículos y los determinativos: "el hombre", "este hombre", en oposición a "hombre". La misma función de discriminar un objeto entre otros que caen bajo el mismo concepto tienen los cuantificadores (definidos: dos, tres; o indefinidos: poco, muchos), los posesivos (mi, tu, su, nuestro, vuestro y sus plurales) o los localizadores (este, ese, aquel y sus femeninos y plurales). La determinación asegura una de las

2 Coseriu, Eugene. "Determinación y entorno" en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962, p. 291

posibilidades fundamentales del hablar: la de referirse sin equivocidad a lo actual y particular con signos que en el acervo idiomático, a menudo, son equívocos. Esto se concreta por las circunstancias del hablar, o sea, los entornos.

Coseriu distingue entre situación, región, contexto y universo de discurso. La situación incluye a las circunstancias y relaciones espacio-temporales que se crean automáticamente por el hecho mismo de que alguien habla en un punto del espacio y en un momento del tiempo. Llamamos región al espacio dentro de cuyos límites un signo funciona dentro de determinados sistemas de significación. Delimitado, en un sentido, por la tradición lingüística y, en otro sentido, por la experiencia acerca de las realidades significadas. Constituye contexto del hablar toda la realidad que rodea un signo, un acto verbal o un discurso, como presencia física, como saber de los interlocutores y como actividad. Por universo de discurso, finalmente, se entiende el sistema universal de significaciones al que pertenece un discurso y que determina su validez y su sentido. Por ejemplo: "la reducción del objeto al sujeto" tiene sentido en filosofía pero no en gramática. El humorismo se basa a veces en la confusión intencional de universos de discurso distintos en el mismo enunciado, por ejemplo: "por la ventana veo un hombre que está descendiendo del mono".

La lingüística en general, y en especial la gramática, solían centrarse sobre estructuras oracionales abstractas y consideraban el discurso como un aspecto del uso efectivo del lenguaje. Sin embargo, esta distinción entre las teorías de la gramática que pretendían explicar las reglas del lenguaje abstractas subyacentes como un sistema, y las teorías del uso del lenguaje real es errónea. La sociolingüística y la pragmática demostraron que las diversas propiedades de lo que normalmente se consideraba un uso del lenguaje tenían también una naturaleza sistemática y, por lo tanto, podían explicarse mediante reglas. "Como las oraciones, el discurso puede mostrar estructuras que tienen una naturaleza sistemática, gobernada por reglas, en tanto que -nuevamente, como las oraciones- también puede mostrar propiedades que son en gran medida *ad hoc*, individuales y determinadas por un contexto (...) El principal objetivo del análisis del discurso (...) consiste en producir descripciones explícitas y sistemáticas de unidades del uso del lenguaje al que hemos denominado discurso."³

La segunda y tercera acepción de Maingeneau podrían sistematizarse en una sintaxis ampliada: una define al discurso por su longitud y la otra por poseer reglas de encadenamiento específicas similares a las sintácticas pero aplicadas ahora a una dimensión superior a la de la oración. Enunciado, aclara la cuarta acepción, es un uso lingüístico superior al de la mera frase oral o escrita, discurso, en cambio, es el enunciado observado desde el ángulo del mecanismo lingüístico que subyace a su producción. Más que una diferencia real, aquí lo que distingue a ambos conceptos es el punto de vista desde el que se estudia la misma entidad: la estructura, en el caso del enunciado; las condiciones de producción, en el caso del discurso. Una situación concreta de comunicación es una enunciación. En esas circunstancias de producción y comprensión, la lengua (sistema estático) se convierte en discurso: lengua en acción. Una gramática del discurso es un estudio sistemático de las reglas de acción de la lengua en el espacio social real. Por eso, la quinta acepción incluye a los protagonistas del intercambio lingüístico: locutor y oyente, y una relación típica: el deseo del primero de influir en el segundo. El relato, en cambio, es un discurso aislado de su situación comunicativa. Discurso, por fin, es según la última acepción el lugar donde se producen los cambios en el sistema de la lengua. Lengua en contexto, lengua no cosificada, lengua en pleno funcionamiento.

La enunciación no es el habla ⁴, es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado. La enunciación es el acto por el cual el hablante se coloca en posición de hablante por medio de índices específicos: pronombres personales, tiempos verbales, etc. Podríamos decir que estos índices son el reflejo de la enunciación en el enunciado. Los pronombres personales “yo” y “tú” no son signos, porque no reemplazan a una referencia fija, sino seudosignos que remiten a la instancia del discurso en que son pronunciados. ¿A quién reemplaza “yo”? A la persona que enuncia la presente instancia del discurso que contiene a “yo” (no pasa lo mismo con el pronombre personal “él”, que no remite reflexivamente a la instancia del discurso y puede combinarse con cualquier referente de objeto). Otro tanto sucede con los demostrativos que son correlativos de personas “aquí”, “allá”, sirven para designar el objeto al mismo tiempo que es pronunciada la instancia del término. Con los tiempos verbales

3 Van Dijk, Teun. (1980) *La noticia como discurso*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 45.

4 Cfr. Kerbrat-Orecchioni, K. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

pasa algo semejante, se organizan en relación al tiempo presente que coincide precisamente con el momento de la enunciación.

La situación de discurso es la circunstancia en la cual se desarrolla un acto de enunciación escrito u oral. Esto incluye: el entorno físico y social; la imagen que tienen de este entorno los interlocutores; la identidad de los interlocutores y la idea que cada uno se hace del otro. Por contexto, en cambio, se suele entender la situación más estrictamente lingüística: por ejemplo, los enunciados que anteceden y continúan a un enunciado aislado. El conocimiento de la situación puede ser necesario para: a) determinar el referente de las expresiones empleadas (por ejemplo, pronombres personales o demostrativos y nombres propios), b) elegir entre diferentes interpretaciones de un enunciado ambiguo (por ejemplo: "Te espero en el banco". ¿Qué significa "banco" con independencia de los datos que nos brinda la situación comunicativa?), c) determinar la naturaleza de un acto de habla cumplido, es decir, ser capaces de determinar qué se quiso hacer al hablar (por ejemplo, un enunciado como: "Terminarás de leer esta tesis" ¿es una promesa, una información o una orden?), d) con todo esto, precisar el carácter normal o anormal de una enunciación.

Van Dijk, define al texto en un momento como "secuencia de oraciones que poseen una macroestructura" ⁵ y en otro momento como "construcción teórica abstracta que subyace a lo que normalmente se llama discurso" ⁶ distinguiendo texto de discurso. Ya analizaremos detenidamente el desarrollo teórico de este autor. En general los teóricos del texto o del discurso no distinguen entre uno y otro concepto. En algunos casos, sin embargo, se deja ver una tendencia a considerar al discurso como la lengua en actividad, en interrelación con el contexto social. En cambio el término texto se usa más bien como producto, discurso concretado en fragmentos de lengua, o bien como abstracción teórica donde el discurso es objeto de estudio. Bernárdez recopila varias definiciones del concepto de texto de autores importantes de la lingüística textual y las presenta cronológicamente:

5 Van Dijk, Teun. *Las ciencia del texto*, Barcelona, Paidós, 1983, 55.

6 Van Dijk, Teun. *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 32.

"1) Con 'texto' puede designarse todo aquello que es lenguaje en forma comunicativa o social, es decir, referida al interlocutor (Schmidt). 2) Podríamos definir... el texto como el mayor signo lingüístico (Dressler). 3) 'Texto' es un mensaje objetivado en forma de documento escrito, que consta de una serie de enunciados unidos mediante diferentes enlaces de tipo léxico, gramatical y lógico. Tiene carácter modal bien definido, orientación pragmática y una adecuada elaboración literaria (Gal'perin). 4) El texto es un sistema de enunciados que se entienden como oraciones actualizadas. Es producto de la actividad lingüístico espiritual del hombre, se nos aparece como una unidad especial de características semánticas y estructurales, y cumple funciones comunicativas en las relaciones humanas, en el terreno de lo material, la superestructura, y lo espiritual. (Satkov). 5) Entenderemos por texto... un complejo de signos lingüísticos que muestra al menos las características siguientes: sucesión de oraciones ordenada, integrada, finita, continua, construidas de acuerdo con la regla de la gramática, que el productor (o los varios productores) pretende que sea semánticamente cerrada, y que proporcionan el desarrollo lineal del desenvolvimiento de un tema a partir de su núcleo temático (Agrícola). 6) El texto es la forma primaria de organización en la que se manifiesta el lenguaje humano. Cuando se produce una comunicación entre seres humanos (hablada/escrita) es en forma de textos. Como la comunicación humana es siempre una acción social, el texto es al mismo tiempo la unidad por medio de la cual se realiza la actividad lingüística en tanto que actividad socio-comunicativa. Un texto es, en consecuencia, una unidad comunicativa, o sea, una unidad, en la que se organiza la comunicación lingüística (Isenberg, 1976). 7) Entenderemos por texto un signo lingüístico, es decir, una ordenación de contenidos conceptuales, como reflejos de hechos y fenómenos de la realidad, y sucesiones de sonidos o grafemas, realizada de acuerdo con un determinado plan de actividad (reglas de composición del texto o reglas de desarrollo de un tema) y realizada mediante las reglas del sistema de la lengua. Todo texto es, en consecuencia, la nominación de un determinado suceso, hecho, estado o situación de la realidad, representa una sucesión de enunciados que refleja los objetos y situaciones de la realidad y las relaciones realmente existentes, o potenciales, entre los mismos. Los textos son resultado de la actividad lingüística del ser humano. Pero como la actividad lingüística es una actividad productiva, creadora, con fines sociales..., todo texto cumple, conjuntamente con la función de nominación..., una determinada función comunicativa. Los aspectos nominativos y comunicativos están estrechamente relacionados en el texto y se reflejan de manera específica en la estructura textual. (Viehweger). 8) Desde el punto de vista de su origen el texto es producto y obra de la actividad lingüística 'activa' (así como de las actividades

unidas a ella) del ser humano, desde el punto de vista de su funcionamiento el texto es objeto de la percepción e interpretación por el receptor. El texto posee propiedades características para todos los productos humanos con función social...(Hauseblas). 9) (Concebimos) el texto como producto del acto del habla, como discurso en el que se produce un mensaje y se proyecta una práctica significativa centrada en un aquí-ahora configurado a su vez por un yo que le da origen; surgirá como vestigio material de la dinámica del conjunto de relaciones que se establecen y entrecruzan entre los diferentes polos del acto verbal. (Fonseca/Fonseca). 10)...el texto es un conjunto verbal funcional completo, un 'acto de habla'...el texto es el habla estructurada y al mismo tiempo el conjunto comunicativo superior. (Kosevniková)."⁷

Bernárdez considera que cualquier otra definición de texto concuerda parcialmente con estas diez y que, a su vez, los criterios que inspiran a estas definiciones se pueden sintetizar en los siguientes: 1) texto como unidad comunicativa, 2) texto como (producto de) actividad, 3) texto como sucesión de oraciones, 4) texto como signo lingüístico, 5) otros criterios (cierre semántico, existencia de relaciones internas, etc). En la definición de texto se han de tener en cuenta un conjunto de múltiples factores entre los cuales se consideran fundamentales: 1) carácter comunicativo: actividad, 2) carácter pragmático: intención del hablante, situación, 3) carácter estructurado: existencia de reglas propias del nivel textual. Finalmente, Bernardez propone una definición que sintetice las características del texto: "Texto es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizada por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua."

Tomemos por ejemplo los siguientes "textos":

1. "En este día de lluvia, día en que, como en tantos otros, estoy solo guardando el rebaño de mis ventanas al borde de un precipicio sobre el que se ha

7 Bernardez, Enrique. *Introducción a lingüística del texto*, Madrid, Espasa, 1982 p.57

lanzado un puente de lágrimas, observo mis manos, que son máscaras en los rostros, lobos que tan bien se avienen con el encaje de mis sensaciones.” (André Bretón)

2. “Por escrito gallina una:

Con lo que pasa es nosotras exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaveral americanos Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó en la paf, y mutación golpe entramos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre ahora hasta deportes, no importa pero: de será gallinas cosmos él, carajo qué.” (Julio Cortazar)

En cierto sentido, la lengua es un sistema formal que permite o prohíbe determinadas combinaciones. Se llaman gramaticales las oraciones bien formadas, es decir, que no violan las restricciones de agrupamiento inscritas en las leyes de la combinatoria de la gramática. En ese sentido las oraciones del segundo escrito son agramaticales. Se trata de un texto descentrado. El trabajo con textos desviados y agramaticales, en la medida en que son reconocidos como tales y reestructurados, permite apreciar las matrices adquiridas por cualquier hablante. Este procedimiento de distanciamiento y reflexión permite el reconocimiento de la competencia gramatical. Puede darse el caso de oraciones bien formadas o gramaticales desde el punto de vista sintáctico, pero que sean impertinentes desde el punto de vista semántico, incomprensibles, imposibles de decodificar en un sentido directo o literal, en el sentido habitual en que se entienden esas palabras en el lenguaje ordinario. Chomsky pone el siguiente ejemplo de una oración gramatical pero con problemas de semanticidad: “Verdes ideas llueven furiosamente en la alfombra”. Algo similar sucede con las oraciones del primer escrito, no hay impedimentos de la gramática para esa sucesión de palabras de acuerdo con sus categorías gramaticales. El problema atañe al significado. El sentido de esas frases es oscuro, críptico. Su decodificación requiere del conocimiento de una clave que el autor se ha reservado. Los dos escrito transcritos son complementarios: el primero es gramatical desde el punto de vista sintáctico pero impertinente (en sentido literal) en términos semánticos, el segundo, en cambio, es agramatical por el ordenamiento incorrecto de las palabras pero, una vez reestructurado, posee un significado inteligible. Cuando se violan las reglas

semánticas o sintácticas se hace difícil captar la coherencia del texto, se dificulta la comunicación.

Tomemos un tercer texto:

3. "Como vivo solo y salgo frecuentemente, nadie podría sorprenderse de que esa noche no volviera a mi departamento. Fui a un cinematógrafo, bebí un café después de la salida -era ya la medianoche- y subí a un ómnibus cualquiera, que resultó ser el 126, pero cuyo número no elegí, y cuando éste pasaba por un barrio que me pareció solitario -Escalada y Directorio-, descendí y tomé por una larga calle de barrio franqueada por casas bajas, arbolada y sombría. donde a esa hora no transitaba un alma. Caminé unas cuadras al azar. Por fin vi a un hombre que salía de un despacho de bebidas, abrigado apenas el cuello por una bufandita y sin sombrero. Lo seguí silenciosamente, pues me había puesto zapatos de suela de goma. El pobre diablo iba con frío a pesar de la tranca, las manos hundidas en los bolsillos y levantando los pies algo más de lo necesario, con ese paso livianito de los borrachos.

Pude tomar todas las precauciones, verificando lo solitario de la calle, descorrer el cierre de la correa, sopesar la cachiporra... Pobre diablo. Cayó como si se hubiese dormido de pronto mientras caminaba." (A. Perez Zelaschi)

En primer lugar, señalemos que en este texto hay expresiones diversas para un mismo referente: "ómnibus" es aquí sinónimo de "126"; "un hombre" de "pobre diablo", etc. Se trata de casos de sustitución léxica sinonímica, utilización de elementos léxicos formalmente distintos pero semánticamente casi idénticos, estas distintas expresiones guardan entre sí una identidad referencial. En este escrito hay, pues, elementos que reaparecen bajo distinta forma. Otras expresiones se retoman bajo una forma pronominal: "éste" aparece en lugar de "un ómnibus cualquiera..."; en "Lo seguí silenciosamente, pues me había puesto zapatos de suela de goma", "lo" reemplaza al objeto: un hombre, pobre diablo; y "me" está puesto en lugar del sujeto de la acción. Otro tanto sucede con los pronombres relativos: reemplazan a un sujeto u objeto que les antecede. En "un barrio que me pareció solitario", "que" retoma al objeto "barrio" y lo mismo sucede en "un hombre que salía de un despacho de bebidas". La flexión del verbo en primera persona del singular: "vivo", "fui", "bebí", "subí" "me pareció", "descendí", "tomé", etc., remite en todos los casos a un mismo sujeto "yo"

nunca expresado, puesto que en el texto hay una elipsis: un elemento que en vez de ser recuperado por otro término (como en el caso de la sustitución léxica sinonímica) o por formas pronominales (como en el caso de la sustitución pronominal), tiene un reemplazante tácito, un sustituto cero.

Tomemos una oración al azar: "Por fin vi un hombre que salía de un despacho de bebidas, abrigado apenas el cuello por una bufandita y sin sombrero". Si bien este sintagma tiene cierta unidad de sentido y autonomía sintáctica, su sentido completo no se alcanza a comprender en forma aislada. Quedan algunas dudas que no pueden ser respondidas con independencia del contexto en el que la oración está inserta. ¿En relación con qué lapso de expectativa se califica el momento con el adverbio sentencial "por fin"? ¿Quién es el sujeto del verbo "vi"? ¿Por qué espera, aparentemente, a un hombre? etc. Otro tanto sucedería con cualquier oración que tomásemos: fenómenos como la anáfora y la catáfora, la existencia de isotopías textuales que obedecen a una conciencia central de unidad organizativa no se comprenden en las oraciones aisladas. Hay una primera relación entre las partes de un texto que está fundada en la remisión de elementos de una oración a elementos de otras y que aparece marcada en la superficie del discurso por los conectivos y los distintos tipos de repeticiones. Es la cohesión que garantiza la gramaticalidad del texto y un primer nivel de coherencia lineal. Según Van Dijk, para que dos elementos puedan estar conectados linealmente en forma coherente tienen que cumplirse ciertos requisitos. Cuando dos elementos se condicionan deben estar relacionados por su significado o por su referencia a individuos idénticos. Por ejemplo, es coherente una oración como "Juan es soltero, por lo tanto no está casado" porque hay una inclusión del significado de las palabras no casado en el concepto de soltero que permite esta relación condicional. Pero sería incoherente una oración del tipo: "Juan es soltero, por lo tanto Pedro no está casado" porque atribuye conceptos interdependientes pero a individuos distintos. También exige Van Dijk que los hechos denotados que se relacionan entre sí se refieran a los mismos mundos posibles. La violación de esta regla es lo que hace incoherentes oraciones como "Soñé que hacía calor, por lo tanto fui a la playa". La cohesión es el recurso que liga el texto y lo provee de unidad semántica (por ejemplo, a través de la repetición).

Pero la coherencia de un texto no se basa sólo en la interdependencia lineal de sus componentes sino en la contribución de todas sus partes a un mismo

propósito comunicativo: es lo que se conoce como coherencia global. La información que una frase agrega debe ser pertinente en relación con las frases precedentes. La coherencia global es una propiedad semántica de los discursos basada en la interpretación de cada frase individual relacionada con la interpretación de otras frases. Un discurso coherente tiene relaciones de diferencia y de cambio de mundos. Se pueden introducir nuevos individuos dentro del universo del discurso o asignarles nuevas propiedades o relaciones a los individuos ya presentados, pero para que el texto sea inteligible, los nuevos individuos deben relacionarse al menos con uno de los ya dados. Otro tanto sucede con los mundos posibles que se introducen: deben tener alguna relación con el mundo ya presente (por ejemplo el sueño de uno de los individuos del texto). Un discurso puede interpretarse coherentemente incluso si la mayor parte de las propiedades necesarias para establecer la coherencia quedan implícitas. Las relaciones de los individuos implicados pueden ser de inclusión, de pertenencia, del todo con la parte, de posesión y conforman una serie. Una condición cognoscitiva importante de la coherencia semántica es la supuesta normalidad de los mundos implicados, para mundos anormales necesitamos la presencia de indicadores específicos. Los hechos deben cuadrar dentro de nuestro marco para ser comprendidos. Se llama marco (frame) al conjunto de proposiciones que caracterizan nuestro conocimiento convencional de alguna situación más o menos autónoma. Es determinada forma de organización del conocimiento convencionalmente establecido que poseemos del mundo. Es una estructura de conceptos en la memoria semántica que se compone de una serie de proposiciones que se refieren a sucesos estereotípicos (Por ejemplo, sabemos que antes de viajar en tren debemos ir a la estación y sacar el boleto). Mundo posible es una abstracción semántica que abarca las circunstancias de la realidad actual y de las realidades alternativas (por ejemplo, las realidades soñadas).

“Ya que en un discurso no decimos continuamente la misma cosa acerca de los mismos individuos, un discurso coherente tendrá relaciones de diferencia y cambio. En el primer lugar podemos introducir nuevos individuos dentro del universo del discurso, o asignar nuevas propiedades o relaciones a individuos que han sido ya introducidos. Tales diferencias, sin embargo, están, desde luego, sujetas a las constricciones sistemáticas. Parece intuitivamente razonable requerir que los individuos introducidos nuevamente se relacionen con, al menos, uno de los individuos ya ‘presentes’. De modo parecido, podemos confiar en que las nuevas propiedades asignadas se relacionen también con propiedades ya asignadas. Y, finalmente, un cambio de mundo o situación estará también

constreñido por algunas relaciones de accesibilidad con el mundo o la situación ya establecida. En otras palabras, los cambios deben ser de algún modo homogéneos. Esto es, deben operarse dentro de los límites de algún principio de nivel superior que determine los individuos y las propiedades posibles de algún universo de discurso."(...)“El discurso de la lengua natural, frente al discurso formal, no es plenamente explícito. Las relaciones entre frase y proposiciones pueden existir sin que se expresen. Esta es la razón por la que la construcción teórica de un texto es necesaria para mostrar cómo los discursos pueden interpretarse coherentemente incluso si la mayor parte de las proposiciones necesarias para establecer la coherencia permanecen implícitas, por ejemplo como las proposiciones vinculadas de proposiciones expresadas explícitamente en el discurso.

El problema en cuestión, pues, es el de formular condiciones que permitan proposiciones que permanezcan implícitas y especificar qué clases de proposiciones deben expresarse para que el discurso sea coherente. Denominaremos a las proposiciones que se postulan para establecer coherencia teórica de un texto, pero que no se expresan en un discurso, enlaces omitidos (*missing links*).”⁸

En la progresión de proposiciones de un texto se suceden fragmentos que repiten información ya conocida y fragmentos que agregan información desconocida. Se llama tema a aquella parte de la proposición que contiene lo ya conocido o presupuesto y que en consecuencia posee la menor información en un contexto dado. Es lo viejo. Se llama rema a aquella parte de la proposición que aporta el contenido fundamental del mensaje en un contexto dado o en una situación determinada, es lo que se comunica acerca del tema. Es lo nuevo. El texto progresa cuando el rema de una proposición se convierte en tema de la siguiente o cuando a un mismo tema se van asignando nuevos remas. Es lo que pasa en las siguiente oración de nuestro texto: “...y subí a un ómnibus cualquiera (...), y cuando éste pasaba por un barrio que me pareció solitario”, el rema de la primera proposición (el ómnibus) se convierte en tema de la segunda proposición y se agrega un nuevo rema (el barrio). Lo mismo pasa en esta

8 Van Dijk, Teun. *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980, pp 148-150.

sucesión de proposiciones: “vi a un hombre...Lo seguí silenciosamente... El pobre diablo iba con frío a pesar de la tranca”. Para Ducrot la ley de encadenamiento de los enunciados tiene dos condiciones. a) Condición de desarrollo: no se puede repetir, cada enunciado debe introducir una información nueva, de lo contrario resultaría reiterativo. b) Condición de coherencia: esto quiere decir que no debe haber contradicción lógica, todos los enunciados están obligados a situarse en un marco intelectual relativamente constante. Determinados contenidos deben aparecer regularmente a lo largo del discurso, es necesario que el discurso ponga de manifiesto una especie de redundancia. La ley se podría resumir diciendo que hay que introducir la redundancia necesaria sin ser reiterativo. Es normal repetir un elemento semántico ya presente en el discurso anterior, siempre que se retome como presupuesto. Por ejemplo: “María vendrá y Juan lo sospecha” es un encadenamiento correcto, en cambio: “Juan cree que María vendrá y lo sospecha” es reiterativo. La redundancia se realiza por la repetición de los elementos presupuestos. El desarrollo debe realizarse en el plano de lo expuesto, por medio de la introducción de elementos inéditos como expuestos.⁹

Van Dijk define el texto como una secuencia de oraciones que posean una macroestructura. Las macroestructuras son la representación abstracta de la estructura global del significado. Indican las relaciones de cada oración con una estructura mayor: describen cómo se vinculan las oraciones entre sí a través de su relación con esta estructura superior. Para llegar desde un texto a su macroestructura que nos permite visualizar su ordenamiento jerárquico hay que aplicar las macrorreglas. A partir de series de proposiciones, por medio de las macrorreglas, se obtienen unidades de significado. Son la reconstrucción formal de la deducción del tema del texto. Del mismo modo que el hablante se desvía de las reglas semánticas o sintácticas al producir oraciones, también los textos pueden desviarse de la coherencia lineal o global, a veces con una finalidad estética, como sucede en nuestros ejemplos 1 y 2. Las macroestructuras deben explicar por qué para el hablante de una lengua, intuitivamente, ciertas series de oraciones no son válidas como texto comprensible y aceptable aún cuando cumplan las condiciones de coherencia lineal. En los textos hay palabras temáticas, términos claves que sintetizan el contenido de una zona del discurso.

9 Cfr. Ducrot, Oswald. (1972) *Decir y no decir*, Barcelona, Anagrama, 1982, p. 80.

También hay oraciones claves que representan una parte de la macroestructura, suelen ser frases que no se pueden enlazar con otras frases del texto.

Las macrorreglas nos dan instrucciones para elidir la información no funcional con relación al avance del texto, o para pasar de lo específico a lo genérico, o para omitir información redundante. Desde el punto de vista textual derivan de la información semántica que el texto aporta y llevan a su interpretación. Estas macrorreglas, en la versión más reciente de Van Dijk, son: 1) omitir, 2) generalizar, 3) construir. La primera es una regla de acumulación y se pueden representar formalmente así: $\langle a, b, c \rangle -b$. La segunda y la tercera son reglas de sustitución y se puede representar así: $\langle a, b, c \rangle -d$. 1) Toda información de poca importancia y no esencial puede ser omitida. Cuando una proposición no tiene función ulterior en el texto, por ejemplo como presupuesto para la interpretación de las proposiciones siguientes, se olvida más rápido al hacer la elaboración cognitiva. Esta regla no puede aplicarse en sentido inverso. (Pasó una niña- llevaba un vestido - el vestido era rojo: Pasó una niña). 2) Las proposiciones que son parte integrante, condiciones, presuposiciones o consecuencias de otras proposiciones no omitidas, se pueden suprimir y reemplazar por una proposición que las englobe. La información suprimida, en este caso, se puede recuperar, porque está incluida en la información que se conserva. Por ejemplo: en vez de decir "Pedro se dirigió hacia su coche", "Subió", "Se fue a La Plata", se puede decir directamente: "Pedro se fue a La Plata". 3) Construir consiste en sustituir una serie de conceptos por un sobreconcepto que abarque al conjunto. Es un proceso de abstracción por el que se omiten algunas características esenciales de los rasgos de los referentes. Por ejemplo: en vez de mencionar en el texto a los referentes: "canario", "gato", "perro" se los puede agrupar en el concepto "animales domésticos". El texto puede mencionar una serie de aspectos que juntos pueden formar un concepto general por implicación semántica.

La macroestructura representa los temas del discurso. Se expresa en un conjunto organizado de proposiciones que se denominan macroproposiciones. Para llegar a las macroestructuras se aplican en el texto las macrorreglas. "Formalmente hablando, las macrorreglas son reglas de proyección semántica o transformaciones que relacionan proposiciones de nivel más bajo con macroproposiciones de nivel más alto: esto significa que los asuntos o temas derivan de los significados de un texto a través de este resumen de macrorreglas. Estas

reglas definen el resultado final, el núcleo, la información más importante y, por lo tanto, el tema o asunto para cada secuencia de proposiciones de un texto, por ejemplo las de un párrafo.”¹⁰

Los temas son propiedades del significado de un texto. Empíricamente los significados se asignan a los textos en los procesos cognitivos de interpretación del discursos. El lector comienza haciendo conjeturas prudentes acerca de los temas ayudado por las señales temáticas del escritor. “El tema actúa como una instancia de control principal sobre la posterior interpretación del resto del texto (...) “El tema de un texto es una macroproposición subjetiva estratégicamente deducida, que se traspassa a las secuencias de las oraciones mediante macroprocesos (reglas, estrategias) sobre la base del conocimiento general del mundo y de las creencias e intereses personales. Un tema de este tipo es parte de una estructura jerárquica, programática o temática -la macroestructura semántica- que puede expresarse mediante un resumen y que define lo que subjetivamente es la información más importante, la sustancia, el objetivo final del texto.”¹¹

Desde el punto de vista psicológico, Van Dijk, analiza los aspectos en que se basa la comprensión de textos -qué tipo de información se almacena en la memoria y cómo se relaciona este problema con la comprensión de textos- y la reproducción de textos. Es difícil precisar si algunas de estas operaciones se dan durante la comprensión -fase del input- o de la reproducción -fase del output- pero además de la omisión, generalización y construcción ya vistas, aquí aparecen: 1) adjuntar: se añaden una o varias proposiciones a otra, b) permutar: frente a la estructura lineal originaria del texto, se invierte o altera el orden de las proposiciones, c) sustituir: una o varias proposiciones pueden ser reemplazadas.

En nuestro tercer escrito observamos que hay información prescindible, a la cual se le puede aplicar una regla de omitir, por ejemplo: “Fui a un cinematógrafo, bebí un café después de la salida”, otro tanto sucede con la información

10 Van Dijk, Teun. (1980) *La noticia como discurso*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 56.

11 *Ibidem*, p. 59

que viene a continuación de "calle de barrio" es prescindible: "franqueda por casas bajas, arbolada y sombría" o con "(un hombre) abrigado apenas el cuello por una bufandita y sin sombrero". Otros datos pueden ser omitidos porque quedan en cierto modo incluidos en otros elementos que se conservan. Es el caso por ejemplo de "un ómnibus cualquiera, que resultó ser el 126, pero cuyo número no elegí", la información que se agrega en la proposición subordinada relativa, en cierta medida, está incluida en el adjetivo "cualquiera" toda vez que el hecho de que sea el ómnibus 126 no tiene ninguna importancia, sino que es sólo un ejemplo de un ómnibus "cualquiera". Algunos datos se pueden generalizar, por ejemplo, en vez de las acciones "verificar lo solitario de la calle, descubrir el cierre de la correa, sopesar la cachiporra" se podría crear una acción que las abarque: "prepararse para golpearlo".

Por la reducción del texto a partir de las macrorreglas se obtiene un resumen cuya representación sinóptica es la macroestructura. Ese esqueleto del texto es similar a un posible plan de elaboración que puede haber utilizado el autor al redactarlo. Las reglas de generación, como dice Eco, se identifican con las reglas de interpretación. La comprensión y la producción, según este punto de vista, son caminos mutuamente reversibles. Las superestructuras son unidades globales que caracterizan un tipo de texto independientemente de su contenido. Las superestructuras son de naturaleza esquemática, mientras que las macroestructuras son semánticas. En todos los relatos las superestructuras serán las mismas pero sus macroestructuras diferencian a las distintas narraciones. Son estructuras propias de cada género discursivo.

El texto se define por su clausura. Según Schmidt¹² es una muestra significativa del lenguaje que puede variar de una frase a un libro entero. Estratos son las partes que forman el texto sin pertenecer propiamente a su significación. Son elementos microestructurales, por ejemplo: palabras, oraciones, párrafos, cuando no son más que partes de las unidades de un texto. Textualidad (intra-texto) es el conjunto de elementos relevantes que se dan en el interior de un texto y las interacciones que se producen entre ellos. Intertexto es la vinculación de

12 Cfr. Schmidt, Siegfried J. *Teoría del texto*, Cátedra, 1977.

un texto con otro. Contexto es el marco de referencia físico o lingüístico. “La noción de texto no se sitúa en el mismo plano que la de la frase (o la proposición, el sintagma, etc): en este sentido, el texto debe distinguirse del párrafo, unidad tipográfica de varias frases. El texto puede coincidir con una frase o con un libro entero; se define por su autonomía y por su clausura (aunque en otro sentido algunos textos no sean “cerrados”); constituye un sistema que no debe identificarse con el sistema lingüístico, sino relacionado con él: se trata de una relación a la vez de contigüidad y de semejanza. En términos hjelmslevianos, el texto es un sistema connotativo, ya que es segundo con respecto a otro sistema de significación. Si en la frase verbal se distinguen sus componentes fonológico, sintáctico y semántico, se distinguirán otros tantos en el texto, pero esto no significa que sus componentes estén situados en el mismo plano. Así, a propósito del texto se hablará de sus aspecto verbal, constituido por todos los elementos propiamente lingüísticos de las frases que lo componen (fonológicos, gramaticales, etc.); del aspecto semántico, producto complejo del contenido semántico de las unidades lingüísticas.”¹³.

El estudio sistemático del discurso puede ser de distinto tipo. El análisis proposicional, por ejemplo, descompone a los enunciados en proposiciones silógicamente simples constituídas por un agente y un predicado. “El niño llora”, por ejemplo, es una amalgama de “x es niño” y “x llora”. O estudia las relaciones entre proposiciones. Estas pueden ser: de orden lógico: de causalidad, disyunción, conjunción, exclusión, inclusión. Por ejemplo, en el discurso didáctico se suelen suceder proposiciones que guardan relaciones de inclusión de la antecedente a la consecuente. Primero se dice la regla y luego se da el ejemplo. De orden temporal: es la relación de sucesión de los hechos evocados por el discurso. Está presente en el discurso referencial que tiene en cuenta la dimensión temporal (historia, relato) pero está ausente en el discurso no representativo (cierto tipo de poesía) y descriptivo (por ejemplo, un estudio sociológico sincrónico). De orden espacial: es la relación entre las proposiciones no lógica ni temporal sino de semejanza y desemejanza. Un análisis de este tipo estudiará las condiciones que determinan cuales frases pueden unirse en forma de secuencia. Por ejemplo es impropia una secuencia del tipo: “Como hacía buen tiempo, la luna gira alrededor del sol” porque no existe conexión del significado entre las

13 Ducrot, O & T. Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1974, p. 337.

oraciones. Según Van Dijk las relaciones semánticas pueden fundarse en significados (relaciones intencionales) o en la vinculación de los referentes (relaciones extensionales). Algunos discuten este último criterio. La conexión entre las proposiciones está determinada por la relación de los hechos denotados por ellas. La relación de hechos requiere también de la relación de mundos posibles: "Soñé que hacía calor. Por tanto fui a la playa" es una secuencia lógicamente inaceptable. Las relaciones entre los hechos deben ser de causa o razón. Un suceso A causa un suceso B si A es condición suficiente para la ocurrencia de B y también consecuencia necesaria. Sin embargo, esto no sucede en "Fuimos a la playa pero Pedro fue a la pileta" y es una oración perfectamente aceptable en determinado contexto. Los hechos tienen que ser por lo menos compatibles, es decir, que la ocurrencia de uno no excluya la ocurrencia del otro. La similitud de hechos y mundos deben especificarse desde un cierto punto de vista. Las frases están conectadas o no para un hablante u oyente concreto en un contexto particular de comunicación.

Las dimensiones textuales dan cuenta de las estructuras del discurso en diferentes niveles de descripción. Las contextuales relacionan estas descripciones estructurales con diferentes propiedades del contexto, como los procesos cognitivos y las representaciones o factores socioculturales. Hay, entonces, distintos niveles de descripción. Uno primero es el de la gramática que comprende a su vez distintos estratos: fonológicos, morfológicos, sintácticos y semánticos. A partir del nivel sintáctico podemos encontrar relaciones sistemáticas tanto en el ámbito de las oraciones como en el ámbito del discurso. Por ejemplo, hay reglas sintácticas que especifican qué formas de oración están bien construidas y hay reglas sintácticas que se aplican a formas globales del discurso. Las reglas semánticas, por su parte, asignan interpretaciones a las unidades.

Otro nivel de análisis es el de la pragmática. A ella le corresponde la descripción del acto social que cumplimos al utilizar una aserción determinada en una situación específica. Según una tesis verificacionista, asociada al positivismo lógico, las oraciones estarían dotadas de significado solamente cuando expresaran proposiciones susceptibles de un análisis en términos de verdad-falsedad. Austin¹⁴ desde Oxford quiso refutar esta tesis y propuso para eso la distinción entre enunciados constatativos (verificables y falseables) y enunciados realizativos o performativos. Con estos últimos, el hablante lleva a cabo una

acto de hacer más que de decir. “Yo los declaro marido y mujer”, “Te prometo amor eterno”, “Ve a comprar unos jazmines” son acciones que se realizan con palabras: casar, prometer, ordenar. Más tarde, en la teoría de los actos de habla de Austin, los enunciados constatativos pasarán a ser una clase de realizativos toda vez que realizar manifestaciones lingüísticas verdaderas o falsas es también hacer algo.

Según Lyons ¹⁵ cualquier enunciado se puede analizar, por un lado, como proceso: realizar un acto de habla, ya sea una locución (acción fónica) o un escrito (acción gráfica). Por otro lado, se puede analizar como resultado, como inscripción del enunciado, ya sea hablado o escrito. Los realizativos son explícitos cuando la inscripción del enunciado contiene una expresión que hace explícito el tipo de acto que se está llevando a cabo, por ejemplo: “Prometo que trataré de ser ameno en la explicación”. Cuando los enunciados sirven para hacer algo pero no hay expresión en la inscripción del enunciado que lo denuncie se habla de realizativos indirectos. Decir es hacer. Realizar un acto de habla implica el acto de producir una inscripción en un determinado medio físico (acto físico), el acto de componer una oración (acto fático) y el acto de contextualizar (asignar una referencia) a la oración (acto rético).

Cualquiera que afirma una determinada proposición se compromete con ella, en el sentido de que sus aseveraciones y conductas subsiguientes han de estar conformes con la creencia de que es verdadera. Propositiones como “Está lloviendo pero yo no lo creo” resultan inaceptables. A esto se le llama compromiso epistémico. Una pregunta expresa una proposición y simultáneamente manifiesta la actitud de no compromiso respecto de sus valor veritativo. Por sí mismas las preguntas no requieren una respuesta. Al dar una orden el hablante se compromete, no con la verdad o autenticidad de determinada proposición, sino con la necesidad de que se lleva a cabo determinada acción. El ruego le concede explícitamente al destinatario el derecho a no cumplir con lo que se pide. Al aseverar, preguntar, ordenar, rogar, se hacen distintas cosas, son actos de habla con distinta fuerza ilocutiva (o ilocucionaria). La fuerza ilocutiva se

14 Cfr. Austin, John L. (1962) *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982.

15 Cfr. Lyons, John. *Lenguaje, significado y contexto*, Barcelona, Paidós, 1984.

puede factorializar en cada caso en dos componentes: un componente de compromiso con lo que se dice o de no compromiso, por un lado, y un componente de autenticidad o deseo, por el otro lado. Por ejemplo: el Modo Indicativo se usa característicamente con el fin de expresar un compromiso epistémico del hablante, el Modo Imperativo, en cambio, con el fin de imponer a otros los propios deseos.

El hablante realiza tres géneros distintos de actos: a) la emisión de oraciones (actos de emisión); b) referir y predicar (actos proposicionales) y c) enunciar, preguntar, mandar, rogar, etc (actos ilocucionarios). Se llaman actos perlocucionarios a las consecuencias que los actos de habla tienen sobre las acciones, pensamientos, creencias, etc, de los oyentes. Para Searle ¹⁶ el efecto del acto ilocucionario es, simplemente, la comprensión por parte del oyente de la emisión del hablante. Al realizar un acto de habla el hablante intenta producir un cierto efecto, haciendo que el oyente reconozca su intención de producir ese efecto y, además, si está usando las palabras literalmente, intenta que ese reconocimiento se logre en virtud del hecho de que las reglas para el uso de las expresiones permiten asociar la expresión con la producción de ese efecto.

Hablar un lenguaje consiste en realizar actos de habla, actos tales como hacer enunciados, plantear, preguntas, dar órdenes, efectuar ruegos. Searle sostiene que estos actos en general se realizan de acuerdo con ciertas reglas para el uso de los elementos lingüísticos: "hablar un lenguaje es tomar parte de una forma de conducta (altamente compleja) gobernada por reglas. "Para este autor los actos de habla realizados por una oración son una función del significado de la oración. Un hablante puede querer decir más de lo que efectivamente dice, pero a él le es siempre posible, en principio, decir exactamente lo que quiere decir. A veces no somos capaces de decir exactamente lo que queremos decir pero podemos incrementar nuestro conocimiento del lenguaje. El lenguaje puede no contener palabras u otros recursos para decir lo que quiero, en ese caso puedo enriquecerlo. Esto no implica que sea siempre posible encontrar o inventar una forma de expresión que produzca en los oyentes todos los efectos que se inten-

16 Searle, John. *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.

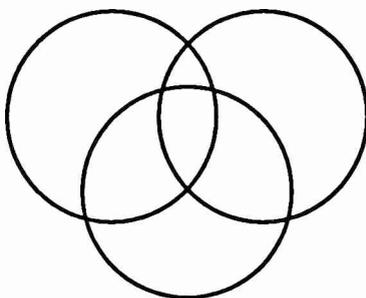
tan producir. El caso literario (que entraría entre estos últimos) no es teóricamente esencial para la comunicación según la teoría de los actos de habla.

Existen dos tipos de reglas, las llamadas regulativas, que legislan conductas preexistentes a la regla, y las llamadas constitutivas que crean o definen nuevas formas de conducta (por ejemplo las de los juegos). En ese segundo caso la actividad es lógicamente dependiente de la regla, puede recibir especificaciones o descripciones que no podría recibir si la regla no existiese. Los actos de habla son actos realizados característicamente de acuerdo con esos conjuntos de reglas constitutivas. El hecho de que una emisión de un dispositivo de prometer cuenta como la asunción de una obligación es para Searle un asunto de reglas. Por ejemplo, si analizamos el acto de habla de pedir: "dame eso", ese enunciado tiene un contenido proposicional que tiene que ver con un acto futuro del oyente y una fuerza ilocutiva que puede ser descrita con las siguientes reglas: - reglas preparatorias: el oyente es capaz de darnos eso y no es obvio que nos lo vaya a dar en el curso normal de los acontecimientos; - regla de sinceridad: el hablante desea que el oyente haga lo que se le pide; - regla esencial: este enunciado cuenta como un pedido.

Los actos de habla difieren entre sí por sus condiciones. La primera diferencia que pueden tener guarda relación con el propósito del acto, es decir, con la condición esencial del enunciado. La segunda diferencia estriba en la condición de ajuste: en una orden o promesa se adapta el mundo (la acción que el enunciado genera) a la palabra (dirección de ajuste palabra-mundo), en cambio, en una felicitación, por ejemplo, se adapta la palabra al mundo (dirección de ajuste mundo-palabra). Se puede hacer una tercera distinción, por los estados psicológicos que se expresan: alguien afirma que está nublado porque lo cree, alguien ordena algo porque lo desea. Puede haber también diferencia de intensidad respecto de la fuerza ilocucionaria: no es lo mismo sugerir que ordenar, por ejemplo. Otra diferencia es la que se da entre las posiciones relativas hablante-oyente: el general ordena, el soldado pide. Hay, asimismo, diferencias que se relacionan con el resto del discurso, con el contexto verbal; por ejemplo, hay actos de habla que requieren condiciones extralingüísticas para ser eficaces, tales como declarar, nombrar, estipular, etc. Una última diferencia, por fin, atañe al estilo del verbo ilocucionario.

La semántica que subyace a *Actos de habla* ha pasado de ser intralingüística como la del estructuralismo, a ser meramente contextual. Significar es un asunto convencional: hacer comprender lo que se quiere decir. Pero si esto es válido para los usos ordinarios del lenguaje resulta tautológico en los enunciados constatativos (que han pasado de ser los únicos existentes a ser un caso más entre los actos de habla). Decir que el significado de una proposición representativa es llegar a la comprensión de lo que el hablante cree al comprometerse con la verdad de la proposición expresada, es reducir el criterio de verdad-falsedad a un estado psicológico y volver a obliterar la relación del lenguaje con el mundo, lo cual es contradictorio con el reconocimiento de una dirección de ajuste palabra-mundo. Si bien no se niega la referencia extralingüística como en el estructuralismo, se la aloja de manera radical en el hacer, contraviniendo una cualidad intrínseca del lenguaje que es la relacionarse por sí mismo con el mundo.

Si reunimos a los géneros discursivos en tres grupos, definidos por su finalidad explícita, obtenemos las clases de los géneros informativos, persuasivos y estéticos. Entre estos distintos géneros discursivos hay una serie de categorías comunes que constituyen el ámbito de el discurso. En un diagrama de Benn se los podría representar de la siguiente manera:



En aquellas zonas donde no se interseccionan los distintos géneros discursivos, se puede postular que son lo contrario, así; por ejemplo, el discurso persuasivo trabaja sobre lo obvio, sobre la necesidad de anclar los sentidos y reprimir la polisemia para determinar la interpretación; al contrario, el discurso estético trabaja con la sugerencia, con la ambigüedad y los márgenes de silencio. Pero determinadas propiedades reaparecen en uno y otro discurso. Las características comunes a todos los géneros discursivos son, básicamente, la polifonía, la intertextualidad, una nivel de información implícita y el carácter pragmático.

Observemos por ejemplo el discurso político. Para Searle, dijimos, hablar es una forma de comportamiento. Con el lenguaje se realizan actos que modifican situaciones. El discurso político es un género donde, según Ducrot, el texto puede ser considerado como un intento por parte del enunciador de apoderarse del destinatario. Este género discursivo se destaca, en primer lugar, porque se constituye contra otro discurso real o virtual de un adversario. Es decir, supone la existencia de otro enunciador opuesto al que replica descalificando. O bien polemiza con futuras argumentaciones posibles. El discurso político se construye sobre otros decires (intertextualidad). Por eso aparece marcado en su superficie por una serie de huellas lingüísticas destinadas no sólo a constituir positivamente un destinatario del mensaje sino también a prever la lectura destructora del adversario. En segundo término tiene varias funciones simultáneas: refuerzo de creencia de los que participan de la ideología del enunciador, persuasión del que no ha definido su ideología como opuesta a la del enunciador, polémica contra los adversarios ideológicos del enunciador. Las dos primeras se cumplen a un nivel macrotextual (de la totalidad del texto), la última se concreta al nivel de los enunciados. Además, según Verón ¹⁷, el discurso político entreteje permanentemente cuatro componentes: el descriptivo, el didáctico, el interpretativo y el programático. Los dos primeros componentes corresponden a la modalidad del saber, uno en el orden de la constatación (de la evaluación de la situación) y el otro en el orden de las verdades universales o principios generales. El tercero corresponde a la modalidad del deber y el cuarto a la del poder hacer.

El enunciador puede construir varias imágenes de sí mismo (polifonía). En general, los autores distinguen entre locutor y enunciador. El primero es el responsable de un enunciado, aquel a quien remiten las marcas del "yo", y tiene su correlato en el alocutario. En cambio, el enunciador propiamente dicho es aquel personaje a quien se atribuye la responsabilidad de un determinado acto de habla y tiene su correlato en el destinatario. El que habla y el responsable de lo que se dice (locutor y enunciador) pueden coincidir: "Les pido a todos que me esperen acá, y si Dios quiere, si nos acompaña a todos los argentinos, dentro de un rato vendré con las soluciones" (Discurso del presidente Raúl Alfonsín, 19-4-87, el día de las felices pascuas).

17 Vid. García Negrori, M. N. & Zopei Fontana, M. *El poder de enunciar*, documento preparado por la cátedra de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, UBA, 1987.

Pero el que produce efectivamente el enunciado no siempre es el responsable. El locutor puede poner en escena a otros enunciadores. Esto pasa por ejemplo en la citación. Todo texto remite a otros textos. La modalidad de realización de este juego de reenvíos alusivos de un enunciado a un enunciado anterior que llamamos intertextualidad, son muy diversas: por la variedad de textos que se encajan (textos del mismo autor, textos de otros autores, textos literarios, textos orales, etc.) y por la forma en que se hace (a través de citas explícitas o implícitas, a través de la transformación o discusión de textos precedentes, etc.). La reproducción que un texto hace de otro explícitamente por medio de las comillas, por más que respete escrupulosamente la letra del enunciado que se cita, nunca es fiel desde el momento en que se realiza una inevitable recontextualización del texto citado. Todo enunciado está inserto en una situación de enunciación que incluye locutor(es), interlocutor(es) y entorno, tanto lingüístico como extralingüístico. Se copia fidedignamente el texto pero no el sentido original. El desplazamiento contextual hace que se le atribuya al locutor del texto citado los sentidos que el locutor del texto citador quiere otorgarle.

Cuando el político utiliza la ironía está también convocando a otro enunciador. Por ejemplo, se podría decir "el presidente Carlos Menem sabe elegir a sus colaboradores" justamente cuando a algunos de ellos se los involucra en casos penales. El irónico es un enunciado en el que se dice más de lo que se dice textualmente. Se trata de una cita encubierta donde el locutor no asume totalmente el enunciado sino que lo atribuye a otro. Es, pues, un caso de intertextualidad. Grice dice que la intercomunicación es un esfuerzo cooperativo según una orientación que responde a un principio general cooperativo: "make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged"¹⁸. Este principio comprende varias máximas, una de ellas, la de cualidad, sumamente importante: tratar de hacer la contribución verdadera, o sea, no decir, por ejemplo, lo que se cree falso. La burla ostensible de una máxima, suponiendo que el locutor podría respetarla sin violar otra y que no la eliminaría, es origen de implicaturas conversacionales. Es decir, cuando el interlocutor nota que el hablante quebranta de modo evidente una de las máximas, infiere que quiere decir algo diferente a lo que dice literalmente. Ese significado extra,

18 Grice, H. P. "Logic and conversation" en Cole, P. & Morgan, J. (eds) *Syntax and semantics III*, Speech Acts, New York, Academic press, 1975, p. 45.

inferible en el contexto de la comunicación, es la implicatura. El significado irónico es un tipo de implicatura.

El irónico es una clase de enunciado donde el hablante hace dos tipos de afirmaciones a la vez, vale decir, el enunciado tiene a la vez dos significados: uno literal y otro encubierto. Este último, no expresado explícitamente, corresponde a las verdaderas intenciones comunicativas del hablante. El locutor irónico cumple dos papeles simultáneos: el de un locutor fingido al que se atribuye la proposición que se enuncia y el de un enunciador que niega o cuestiona esa proposición. Según Reyes ¹⁹ la ironía es un acto de habla ficticio del que participa un interlocutor imaginario capaz de compartir los valores que el interlocutor irónico niega. La yuxtaposición entre el contexto ficticio, en el que hay un locutor y un interlocutor ficticios, y el contexto real, produce una contradicción o incongruencia que genera sentido. El locutor irónico crea a su vez un interlocutor irónico que es el que decodifica la ironía para lo cual debe hacer una inferencia sobre las verdaderas intenciones del locutor y reconstruir un significado no formulado verbalmente que supone una evaluación sobre cierto estado de cosas.

La negación también es un caso de polifonía: un enunciado que refuta a otro que no se expresa. En la campaña para elecciones de Gobernador de la provincia de Buenos Aires de 1991, el candidato radical hizo una declaración que fue recogida en un titular del diario *La Nación* (16-8-91) de esta manera: "La UCR no trama ningún pacto espurio con el PJ, dijo Pugliese". Esta negación dejaba entrever que alguien había formulado la afirmación que allí se refutaba. Efectivamente, en eso basó su campaña el candidato Aldo Rico, por ejemplo: "Rompa el pacto de impunidad".

Así como el enunciador puede ser múltiple, también puede haber pluralidad de destinatarios. El discurso construye la imagen de aquel a quien se habla en la superficie del enunciado, marcándola con los apelativos, que tienen un carácter deíctico, es decir, que permiten la identificación de un referente. Un ejemplo es el vocativo, que llama la atención del alocutario por la mención de un

19 Cfr. Reyes, Graciela. *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984.

término que lo designa y le indica que el discurso se dirige a él. Otra de las marcas léxicas de interpelación es el nosotros inclusivo (yo+ tú singular o plural). La alternancia en el uso del nosotros inclusivo y el nosotros exclusivo (yo + ellos, pero tú no) es fuente de manipulación por parte de los políticos. Estos son casos de construcción en el discurso de un destinatario explícito.

También se construye un destinatario indirecto. A veces un enunciado con la estructura de un determinado acto de habla, en realidad tiene una fuerza ilocucionaria distinta: por ejemplo, se suelen hacer pedidos bajo forma de preguntas: "¿Podés cerrar la puerta?". En el discurso polémico se erigen complejos ilocucionarios, es decir, enunciados con dos fuerzas ilocucionarias, cada una destinada a un sujeto social distinto, una de ellas explícita y la otra oculta. Se distinguen tres tipos de destinatarios: explícitos, encubiertos e indirectos. El explícito es aquel a quien se dirige explícitamente un acto de habla. El destinatario encubierto está incluido dentro del grupo alocutario inicial pero como adversario; por ejemplo, un acto de habla puede tener la fuerza ilocucionaria de una amenaza o advertencia para el destinatario encubierto y la de una aserción o promesa para el destinatario explícito. Por último, el destinatario indirecto es aquel a quien, a diferencia del encubierto, nunca se le destinan actos de habla indirectos en complejos ilocucionarios sino actos ocultos en donde su voz resulta desautorizada. Un caso ya visto es la negación, que es un tipo de enunciado polifónico que pone en juego dos enunciadores, de los cuales uno resultará desautorizado y el otro identificado con el locutor.

Visto ahora desde el punto de vista de la ubicación axiológica respecto del locutor, se pueden distinguir dos destinatarios: el positivo o prodestinatario y el negativo o contradestinatario. El primero, al que se lo nombra con el nosotros inclusivo y con los colectivos de identificación (como el "compañeros" de los peronistas o el "correligionarios" de los radicales), piensa lo mismo que el político. Para él el discurso sirve como refuerzo de creencia. El contradestinatario, por su parte, piensa lo contrario del político, es su creencia invertida, su negativo. En este caso el discurso tiene una función polémica. Puede estar deliberadamente excluido del debate: es el enemigo. En algunos discursos se usan con ese fin expresiones como "marxistas", "fascistas", "oligarcas". En las democracias occidentales existe, además, un tercer destinatario que es el indeciso, al que se llama paradestinatario. Con él el discurso cumple una función de persuasión. En gran parte del mundo occidental existe un sistema bipartidista que se disputa un sector del electorado independiente (en Estados Unidos, demócratas y

republicanos; en Europa se alternan en el poder partidos socialdemócratas y neoliberales). En un discurso del 20-6-73, el presidente Juan Domingo Perón, decía: "Los que ingenuamente piensan que pueden copar nuestro movimiento o tomar el poder que el pueblo ha reconquistado, se equivocan" Aquí además de dirigirse al pueblo que lo escucha hay una advertencia encubierta a los Montoneros. En el mismo discurso decía: "Nosotros somos justicialistas. Levantamos una bandera tan distante de uno como de otro de los imperialismos dominantes." Hace alusión indirecta a los que, según él, querían tergiversar la ideología del movimiento que en ese momento se disputaban dos grupos antagónicos que aparecieron a la superficie en Ezeiza el día de la masacre, con slogans identificatorios. Los de izquierda: "Perón, Evita, la patria socialista". Los de derecha: "Perón, Evita, la patria peronista". Otro slogan clásico pretendía resumir el pensamiento del líder: "Ni yankis ni marxistas, peronistas".

enunciadores

tipos	casos de no coincidencia
locutor	cita
	negación
enunciador	ironía

destinatarios

en complejos ilocucionarios	punto de vista axiológico
explícitos	prodestinatario
encubiertos	contradestinatario
indirectos	paradestinatario

El discurso político, entonces, es dialógico: implica la existencia de dos contendientes que ocupan en un mismo campo dos posiciones antagónicas. Se produce teniendo en cuenta otros discurso: es un contradiscurso. El discurso refutado aparece en el refutador transformado, en forma negativa, como una

formulación "a contrario". El discurso polémico es fundamentalmente descalificante, está destinado a desautorizar al adversario y comporta una serie de procedimientos retóricos. Es también, según Angenot ²⁰, un género literario que se caracteriza por cierto número de proposiciones formales, semánticas, retóricas y pragmáticas, y tiene por función primordial descalificar un antihéroe más que exaltar un héroe.

El enunciado pone en funcionamiento una técnica de refutación, entendiendo por tal todo razonamiento que tienda a probar que una proposición del adversario es falsa, incoherente o inadecuada. Esto se puede procurar con una contraserción, declarando que la tesis antagonista está superada, ampliando el campo de datos, construyendo razonamientos en contrario, etc. El locutor procura poner en duda el discurso rival mediante diversos mecanismos: cuestionando el rigor formal del adversario, demostrando que su tesis tiene consecuencias que la arruinan (autofagia), contradiciendo al adversario consigo mismo, retomando principios o datos usados por el otro para llegar a conclusiones distintas (retorsión). Otros ejemplos de técnicas combativas que esgrime este género son: la desmitificación, que consiste en encontrar detrás del discurso adversario móviles espúreos y la apodiosis que consiste en rechazar un argumento como absurdo sin refutarlo. Además de estas técnicas el locutor polémico suele recurrir a la evocación de la realidad: frente a una argumentación abstracta pone ante los ojos del auditorio el espectáculo concreto y a menudo patético de lo que realmente es el objeto de discusión; es lo que se suele llamar también inclusión de narrativas, relatos temporalmente ordenados que acercan la discusión al mundo vivencial del auditorio.

El discurso polémico es un género altamente modalizado. La modalización enfática de la aserción o asertividad se cumple mediante múltiples recursos. Por ejemplo, la repetición de una tesis o las variaciones sobre un tema único. La presencia de rasgos que connotan oralidad, tales como el énfasis, el salto del tono confidencial a la denuncia, las repeticiones de palabras, etc. El empleo de refuerzos de la aserción con sintagmas que tienen un efecto intimidatorio

20 Cfr. Angenot, Mare. *La parole Parroletaire*, París, Payot, 1982.

o incisivos que marcan duda, usados irónicamente. La apelación a la posteridad o a un juez calificado. La acumulación de datos: expresar una serie de sinónimos o enumerar en desorden aparente los componentes de una situación. Las interrogaciones retóricas que pretenden hacer asumir al elector una respuesta que no se manifiesta discursivamente. Si actúa fundamentalmente en la línea de la amplificación, el discurso polémico también provoca contrastes y paradojas. Utiliza el oxímoron o conjunción de contrarios. El dilema es el modo retórico de presentar un razonamiento bajo forma de alternativa, presionando al receptor de tal manera que cualquiera sea la solución que elija se encontrará en un aprieto. Antimetábole: como en la estrofa del soneto, las palabras se repiten en forma abrazada, ABBA. La paradoja es una proposición que, si bien se opone a ciertas opiniones recibidas, es percibida gracias a la intuición o a la experiencia como verdadera. Otras figuras procuran la agresión. Las discordancias estilísticas que provocan los pasos abruptos de un código a otro y, particularmente, de un nivel literario a otro grosero. Las discordancias pueden ser también lógicas. Son modos humorísticos de subversión de la lógica, por ejemplo, la alteración de los términos de comparación, la conexión deficiente entre causa y efecto, la fingida alteración evidente de la escala de valores. El sarcasmo es una forma de agredir al adversario mostrándose en apariencia favorable con él. La concesión retórica es un juego discursivo por el cual el polemista simula estar de acuerdo con el adversario sobre algunos puntos que podrá fácilmente refutar luego. A veces la exasperación ideológica hace que el locutor deje de lado la argumentación equilibrada para utilizar la injuria: el rechazo del nombre propio del otro, la apelación al apodo injurioso, la invectiva. Un texto francamente polémico rara vez se reduce a una secuencia de razonamientos, lo cual es más propio del discurso científico, sino que procede por mixtura de géneros, creando un conjunto donde conviven fragmentos heterogéneos que conviven entre sí. Lo que controla la heterogeneidad discursiva es la fuerza ilocucionaria del macro acto de habla y la presencia de un yo unificador, a diferencia de otros géneros discursivos donde no hay un sujeto que se esfuerza por teñir de un mismo color las piezas referidas.

El lenguaje hiende en el espacio social, lo modifica. El discurso se construye sobre otros discursos y también sobre lo actuado por el adversario: si la palabra es acción, la acción es palabra (carácter pragmático). Ricoeur sostiene que entre el acto de decir y la acción misma, hay una relación comparable a un llenarse de sentido y que también la acción es el llenarse del decir (en la medida en que mantener una promesa es cumplirla, por ejemplo). “La acción es la

El discurso político se caracteriza por el uso de términos que presuponen ideas. Continuamente, por ejemplo, se usan palabras que apelan a sentimientos indiscutibles: “la patria”, “la nación”, “el pueblo” u otras expresiones que vehiculizan presupuestos con valor argumentativo pero que no se definen: “la crisis”. En este orden se ubican los lemas: ciertas frases que son metáforas de la doctrina del partido y no se interpretan: “cambio sin caos”, “la salvación de la República”, “felicidad del pueblo”, etc. Por razones de eficacia publicitaria los argumentos tienden a transformarse en slogans y esta inercia los empobrece. Para hablar de realidades sin definirla los políticos suelen apelar a los lugares comunes: expresiones de interpretación general que han perdido contenido a base de darlo por supuesto: “imperialismo”, “liberación”, “desregulación”. Muchas veces el locutor del discurso político da por supuesta justamente aquellas afirmaciones que son más opinables para no someterlas a discusión.

Los elementos ideológicos del discurso se concentran en las connotaciones. Una expresión tiene denotación: su significado en sentido directo, la referencia. Las palabras y frases tienen además un significado segundo, dado por las resonancias, los ecos que producen. Estas asociaciones pueden deberse a motivos personales o culturales. Las palabras “balero” y “melón” significan, en sentido directo, un juguete y un fruto. También significan en sentido figurado “cabeza” y en ese caso, además, connotan lengua familiar. No tiene la misma connotación la palabra “agua” proferida en Mar del Plata que en el desierto del Sahara. Si alguien continúa su discurso en inglés, las palabras que use además de su significado querrán decir algo más: probar su erudición o que sólo entiendan algunos. Muchas expresiones tienen connotaciones ideológicas: reflejan cierta visión del mundo. Se les llama ideologemas. Una frase como “gente de color” puede connotar una visión racista de la sociedad por la necesidad de acudir a un rodeo para nombrar a los negros y porque además todos los hombres son gente de color. Quien decía “mundo libre” para diferenciarlo del que estaba

21 Ricoeur, Paul. *El discurso de la acción*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 99.

bajo la dominación comunista afirmaba que este último no era libre.

Uno puede referirse con distintos sentidos a una misma referencia. A Juan Domingo Perón después de la Revolución de 1955 se lo llamaba “tirano prófugo” con una connotación negativa y antes “primer trabajador” con una connotación positiva. Otro ejemplo de cambio de sentido en la connotación lo podemos dar a partir del discurso del propio Perón. En la primera época la palabra “político” tenía connotaciones negativas: eran los burgueses que se entretenían con la partidocracia; en cambio, después del retorno, en la década del 70 hablaba de “nosotros los políticos”. Las connotaciones ideológicas pueden enmarcar la discusión política. El poder establece los límites dentro de los cuales se acepta la discusión. En 1973 el dilema era “liberación o dependencia”, en 1983, “democracia o dictadura”. Después, el límite vino dado por “la reforma del Estado”. La aceptación que puede tener un discurso puede estar manipulada por la publicidad. Hay personas que tienen más derecho a la palabra que otras. Los que poseen espacios ganados en el poder o en los medios de comunicación, tienen el poder de hacerse escuchar. Haciendo una comparación con las leyes del mercado se dice que cuentan con capital simbólico. Un ejemplo de alguien que tiene lenguaje autorizado es el periodista Bernardo Neustadt. Hacerse escuchar no es lo mismo que hacerse entender: los discursos de Martínez de Hoz los escuchaba todo el mundo pero no los entendía nadie. Puede haber condicionamientos a la circulación de los discursos, personas a las que no se les brindan espacios o a las que se les prohíba hablar o, incluso, leyes acerca de lo que no puede decirse. En el año 1956 se prohibió la utilización pública de la palabra Perón y sus derivados y la gente acudía al rodeo para referirse a él y a los peronistas.

El uso de la lengua es subjetivo. A veces, el locutor demuestra en su manera de hablar la subjetividad de la lengua: “me parece horrible”. Otras veces hace pasar su discurso por objetivo, borra las marcas de subjetividad: “es horrible”. Hay una tendencia a aceptar con más facilidad estas expresiones con apariencia de objetividad. Hay palabras que introducen juicios de valor: “golazo” tiene una valoración positiva respecto de “gol”; “matungo” es distinto de “caballo”, introduce una valoración negativa. Lo mismo pasa en el discurso político con palabras como “zurdo” o “facho”. La caracterización axiológica de un término puede cambiar. Palabras como “capitalismo” o “nacionalismo” tienen

distinta valoración de acuerdo con el contexto y la época en que se usan. Es distinto el valor que tiene la palabra "democracia" para Raúl Alfonsín que para los carapintadas.

Otra característica muy importante del discurso político es el uso de afirmaciones implícitas. Cuando alguien afirma algo también presupone otra cosa. Si digo: "la novia de José está enferma" presupongo que José tiene novia. Lo mínimo que se presupone es la existencia de aquello de lo que hablamos. "El unicornio es un animal muy voraz" presupone la existencia del "unicornio". Lo que se presupone no se somete a discusión. La conversación se va encadenando sobre lo expuesto, si se discute lo supuesto, se cambia la dirección temática de la conversación, por ejemplo: "los hijos de Felipe Cateura son encantadores. Pero si Felipe no tiene hijos". El discurso político da por supuestas las afirmaciones más difíciles de defender para que no se sometan a discusión. "La crisis argentina es irreversible" o "la prosperidad económica continuará" son afirmaciones que acarrearán presupuesto de existencia.

Otro ejemplo de implícitos son los silogismos incompletos. A veces en el encadenamiento discursivo hay lagunas en el camino que va de las premisas a las conclusiones, algunas de las premisas las tiene que llenar el receptor. Un ejemplo es la propaganda proselitista de la UCR en la campaña de 1985 que decía: "Ud. sabe...UCR" ¿Qué es lo que sabe usted para que la conclusión sea UCR? Hemos dicho que para los teóricos del discurso es necesario apelar al contexto para alcanzar el sentido. El discurso político en su versión de debate parlamentario, por ejemplo, no puede ser analizado fuera de ciertas consideraciones sobre las relaciones legales entre los interlocutores que definen, precisamente, a este género discursivo. Por definición no admite un análisis de los enunciados fuera de la situación institucional. Una situación que incluye un alocutario privilegiado pero ficticio, que es el presidente de la Cámara. Procedimientos discursivos demuestran que el destinatario, camuflado por el vocativo singular, en realidad es múltiple. Simétricamente a esta poliaudición existe en el enunciado un fenómeno de polifonía. En ciertos enunciados, aunque el locutor sea uno, puede advertirse la presencia de otras voces responsables de ciertas proposiciones, aún cuando no haya marcas gramaticales de cita. A veces, el sujeto suscitado por el locutor, puede ser el consenso. En otros casos, la cita explícita convierte al discurso que le sirve de marco en un discurso sobre el discurso.

Este funcionamiento metadiscursivo se cumple toda vez que el acto de habla expositivo tiene como tema a otro acto de habla ejercitativo: el proyecto de ley (que, aunque esté congelado en el tiempo, contiene la fuerza ilocucionaria de un realizativo, puesto que emitir la expresión que promulga la ley es realizar la acción de promulgarla). Algunos procedimientos retóricos permiten ubicar la naturaleza del discurso parlamentario en una zona intermedia entre la conversación, tal como la describe Grice, y una mera yuxtaposición de actos de habla representativos. El análisis comparativo de los sucesivos discursos de un debate permite observar que, así como el locutor utiliza o se apropia de otros discursos con los que se identifica, en ciertas zonas evalúa y refuta fragmentos que responden a otro discurso con el que no se identifica. Es más, toda la exposición se vertebra en contraposición a un discurso antagónico real o virtual. A la luz de las formas de identificación inscritas en el lenguaje se puede observar que el discurso parlamentario es a la vez solidario, refutativo y persuasivo, según se dirija a los partidarios del emisor, a los opositores o a la opinión pública junto a otros factores de poder.

Su auditorio múltiple simulado, su carácter polifónico y más o menos metadiscursivo, así como su naturaleza polémica, obligan a considerar los enunciados del discurso parlamentario dentro del contexto para alcanzar su sentido. Para la intelección del discurso hace falta recurrir no sólo al contexto lingüístico sino también a la realidad cultural que le sirve de entorno. Este género discursivo no es meramente informativo desde el momento en que pone en juego con mucha frecuencia dispositivos para filtrar proposiciones en forma implícita. La implicación aparece tanto en la organización interna de los enunciados como en los sobreentendidos que se derivan de un procedimiento discursivo llevado a cabo por el oyente a partir de una enunciación. El motivo es táctico y puede encuadrarse dentro de lo que Ducrot llama manipulación estilística ²². Los contenidos presupuestos de los enunciados tienen como efecto perlocutorio circunscribir lo que puede decirse a continuación y orientar la argumentación en determinada dirección. El discurso parlamentario no es inocente. Hemos descrito, pues, toda una galería de recursos característicos del discurso literario en el campo de otro género: el político.

22 Cfr. Ducrot, Oswald, op.cit.

La publicidad tampoco es, como parece, un tipo de discurso informativo sino persuasivo: busca conquistar una conducta. Centra su objeto en el receptor. Los textos publicitarios son textos que no hablan del referente sino del usuario. La publicidad tiene una afán diferenciador, habla de las diferencias del objeto que publicita. Por eso el problema central del discurso publicitario es decir algo distinto de su objeto. ¿Qué se puede decir de un objeto? Lo que se puede decir es algo que excede su valor funcional. Una característica intrínseca a todo discurso publicitario es la hiperbolización del objeto: hacer aparecer a su referente como único. Es por lo tanto un discurso ficcional, no representa las cosas. Tiene un poder enraizado en su capacidad de evocar a través de su valor connotativo e instalarse como recuerdo. No dice cómo es el producto ni el usuario, sino cómo quieren ser los usuarios. Construye fantasmas, deseos, temores (por ejemplo, el temor a ser engañado por otro producto). Es, pues, un discurso ideológico: organiza el imaginario social.

El discurso publicitario es mixto, tiene dos soportes: la imagen y el texto. ¿Cuál es la función de la imagen?. ¿La imagen embellece el discurso o tiene valor como estrategia de persuasión? Las primeras publicidades presentaban una imagen del producto y después un texto. Al principio se pensaba que la imagen contribuía a fijar la atención, que servía para conquistar a un receptor esquivo que está atareado en otra acción comunicativa. Casi nadie prende la televisión para ver los cortos publicitarios o lee el diario con el fin de detenerse exclusivamente en los avisos. Para atraer la atención se usa la imagen impacto. Con la difusión de Freud en USA aparecen los primeros teóricos: los motivacionistas. En los productos cada individuo expresa algo de su personalidad. La imagen además de atraer la atención puede transmitir otro tipo de informaciones. Por ejemplo, puede comunicar significaciones complejas de manera instantánea. El simbolismo icónico tiene características diferentes del lenguaje verbal. Se mueve en dos niveles: a) supralingüístico y b) infralingüístico. La imagen es universal, representa lo mismo con independencia de la cultura y la lengua. Por ejemplo, los símbolos oníricos se repiten en diferentes culturas. Los mismos significantes remiten al mismo significado. Es decir, se trata de signos motivados, con un nexo lógico entre el significante y el significado, no de signos arbitrarios como los lingüísticos.

Los teóricos ²³ suelen distinguir entre dos tipos de códigos. Uno sería el de

los lenguajes binarios, como el lenguaje verbal, que son convencionales, la vinculación entre el significante y el significado es arbitraria. Otro, el de los lenguajes analógicos, como el lenguaje icónico, en los que la relación contenido y expresión responde a cierta semejanza. El carácter infralingüístico de la imagen radica en que los mecanismos psíquicos más profundos funcionan a través de la imagen. La imagen trabaja sobre el inconsciente. El carácter supralingüístico, en cambio, se debe a que es imposible hacer corresponder toda imagen con un signo lingüístico, mas bien, se traduce siempre por un enunciado. La gramática de las imágenes no es la gramática de la lengua sino la del discurso. La imagen, como propone Barthes en su retórica de la imagen ²⁴, se debe analizar con reglas de las gramáticas de los textos.

Aunque es poderosa, la imagen es impotente sin el texto. La publicidad es un género pues mixto. El texto tiene una función específica: conducir a una interpretación de la lectura de la imagen frente a otras posibles. Sucede que la imagen es polisémica, desata múltiples sentidos, pero no todos los significados que detona son pertinentes con los fines persuasivos del discurso publicitario. El texto, pues, es represor de la polisemia de la imagen, produce un anclaje de interpretación. No en todos los géneros mixtos, el texto tiene la función de controlar la lectura de la imagen. En la historieta, por ejemplo, la imagen no está subordinada al texto sino que constituyen dos mensajes paralelos que se complementan. El texto puede tener dos funciones con relación a la imagen: anclaje: el texto le asigna un sentido único a la imagen multívoca (es el caso del epígrafe de las fotos de prensa o de la leyenda de los afiches publicitarios), relevo: el texto y la imagen forman dos mensajes complementarios de igual nivel jerárquico (un libro ilustrado o los comics).

El lenguaje verbal del texto publicitario es peculiar. Puede pensarse que es una jerga porque presenta características específicas a todo nivel. Por ejemplo, es común la terminación "ex" en los nombres de productos comerciales, la cual es inusual en otros registros del español. También se suelen alterar las leyes morfológicas o sintácticas. En la frase "La superioridad Ford" aparecen dos sustantivos pero uno con función de adjetivo. Una jerga es un subcódigo

23 Cfr. Verón, Eliseo. *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.

24 Barthes, Roland. "Retórica de la imagen", traducción de "Rethorique de l'image" en *Comunnications*, número 4, París, 1964.

lingüístico propio de un círculo restringido de usuarios. Sin embargo, el lenguaje usado en la publicidad está destinado al conjunto. Desde otro punto de vista la codificación del lenguaje publicitario es similar a la de la expresión artística. Hay una función poética en el lenguaje. pero esta tendencia a lo estético tiene una funcionalidad distinta a la del arte. Se apela a figuras retóricas: "tengo un tigre en mi tanque". Esa frase, por ejemplo, presenta el problema de la imposibilidad de aceptar el sentido literal porque atenta contra las restricciones de combinación lógica de las palabras en nuestro sistema lingüístico. El lector se ve en el compromiso de descubrir la clave de codificación para poder decodificar con éxito el mensaje y comprender lo que se quiere decir. Es una actividad similar a la del lector de literatura. Es decir que tanto el arte como la publicidad exigen la participación activa del receptor. Pero en el arte se espera una actividad afectiva (el goce estético) o intelectual (la reflexión), en cambio la publicidad exige que la conclusión sea concreta, pragmática: comprar.

La publicidad aparece como una instancia que le informa al individuo cuáles son sus deseos. Los productos se muestran como hechos especialmente para el consumidor. Pero la publicidad no da la impresión de ser imperativa, su efecto no es el de una imposición sino más bien de una seducción. Si el producto se ofrece, ¿por qué no tomarlo?. Según Eco ²⁵ en el discurso publicitario hay dos registros: el registro verbal (que tiene una función de anclaje) y el registro visual. Existen varios niveles de lectura de la imagen. El nivel icónico es el estadio de lo denotado: a un concepto le corresponde una imagen. Es el nivel de la lectura literal del mensaje de la imagen. Hay, después, un nivel iconográfico que ya produce efectos de sentido más allá del sentido literal o estrictamente denotativo de la imagen. Son configuraciones estereotipadas que no llegan a ser connotativas. Finalmente, hay un nivel tropológico que es el de la lectura que permite distinguir los recursos estilísticos o tropos de las imágenes. Son los equivalentes visuales de las figuras retóricas verbales. Además Eco dice que en el discurso publicitario predomina tres funciones básicas. Función referencial: busca que se conozca el objeto que es el producto comercial. Función fática, es decir, contacto, funcionamiento del canal o medio de comunicación entre el emisor y el receptor: el destinatario debe recibir el mensaje. Función poética: sirve de bisagra entre la referencial y la fática, fuerza la participación del

25 Eco, Umberto. "Algunas comprobaciones, el mensaje publicitario" en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1973.

Para Durand "la retórica pone en juego dos niveles de lenguaje (el 'lenguaje propio' y el 'lenguaje figurado') y la figura es una operación que permite pasar de un nivel de lenguaje a otro". "Este pasaje de un nivel a otro se realizaría, de modo simétrico, en dos momentos: en el momento de la creación (el emisor del mensaje parte de una proposición simple para transformarlas con la ayuda de una 'operación retórica') y en el momento de la recepción (el oyente restituye la proposición a su simplicidad primera). Por supuesto, esta tesis es en parte mítica: positivamente, la 'proposición simple' no se formula y nada nos asegura su existencia"²⁶ La razón de ser de esta operación por la que se dice una cosa por otra, radica, según Durand en la transgresión de una norma. En el caso de la literatura, las normas atacadas son generalmente las del lenguaje. "En la imagen, las normas en cuestión se refieren sobre todo a la realidad física, tal como la transmite la representación fotográfica. La imagen retorizada, en su lectura inmediata, se emparenta con lo fantástico, el sueño, las alucinaciones: la metáfora se convierte en metamorfosis, la repetición en desdoblamiento, la hipérbole en gigantismo, la elipsis en levitación, etc."²⁷

Las figuras se clasifican para Durand según dos dimensiones: - por la naturaleza de la operación. Esta se sitúa en el nivel del sintagma (secuencia donde se combinan los elementos sucesivos que componen un texto) y se vincula a la forma de la expresión (significantes). - Por la naturaleza de la relación que une los elementos variantes. La relación se ubica en el nivel del paradigma (colección de elementos asociados en la imaginación de la que se selecciona un término para combinarlo con otros en el sintagma) y se relaciona con la forma del contenido (significados). Hay dos operaciones fundamentales: -la adjunción: se añaden uno o varios elementos a la proposición, - la supresión: se quitan uno o varios elementos a la proposición. Y dos operaciones derivadas: -la sustitución, que se puede descomponer en una supresión seguida de una adjunción: se quita un elemento para reemplazarlo por otro; -el intercambio, que comprende dos sustituciones recíprocas: se permutan dos elementos de la proposición. Las

²⁶ Durand, Jacques. "Retórica e imagen publicitaria" en *VVAA. Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972

²⁷ *Ibidem*, p. 38

relaciones por su parte pueden clasificarse según dos dicotomías: la similitud y la diferencia, por un lado, y la identidad y la oposición, por otro lado. Las relaciones elementales que engendran entre dos elementos estas dicotomías son de tres tipos. Dos elementos son "opuestos" entre sí cuando pertenecen a un paradigma que se agota con ellos (en ese sentido son opuestos entre sí "masculino" y "femenino"). Son "otro" si pertenecen a un paradigma que comprende otros términos. Son "mismos" si pertenecen a un paradigma constituido por un sólo término. Siguiendo las relaciones elementales que unen sus elementos, dos proposiciones se podrán vincular mediante las siguientes relaciones: -identidad: entre elementos "mismos", -similitud: entre elementos "mismos" y "otros", -oposición: entre elementos "opuestos", -diferencia: entre elementos "otros". Si consideramos tanto las relaciones entre las formas como las relaciones entre los contenidos de las proposiciones, obtendremos nueve tipos diferentes de relaciones.

Según Péninou²⁸ en toda publicidad hay connotación y denotación. Esta polarización permite caracterizar la publicidad desde dos puntos de vista: documental, que se corresponde con lo informativo, y predicativo, que es el valor que se le adjudica al producto. Este autor se ocupa de confeccionar una tipología del discurso publicitario a partir de la imagen. Publicidad hiperbólica es aquella donde el producto aparece exageradamente destacado y suele corresponder con el lanzamiento de un determinado producto en el mercado. Publicidad epifánica es la publicidad incógnita que elide justamente el producto, nunca se da sola. La publicidad ontológica es un tipo intermedio. Hay una predicación de esencia, no se dice nada sobre el producto, este se presenta por su mismo ser. Se usa para consolidar un producto que ya está en el mercado: "Coca cola es así".

Este recorrido por dos tipos distintos de géneros persuasivos nos permitió observar cómo se articulan las categorías inherentes a su naturaleza discursiva: polifonía, intertextualidad, nivel implícito y carácter pragmático. No es distinto el caso del discurso informativo. "Entendida la pragmática como el estudio de

28 Péninou, G. *Semiótica de la publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

los actos de habla en el proceso de comunicación (Van Dijk), o como las relaciones entre los textos, las cosas y los usuarios (Schlieben Lange), o como las relaciones entre texto y contexto (Van Dijk), resulta pertinente una pragmática que se pregunte qué tipo de acto lingüístico es el que se da en un texto periodístico (o qué actos lingüísticos según los géneros) y que pueda diferenciar, estas producciones de las literarias. En efecto, opinamos que una perspectiva pragmática permite situar a la información en el ámbito de lo prudencial y, por tanto, acercarse al acto mismo de la comunicación informativa considerada como praxis y no como mero proceso técnico. (...) Afortunadamente, contamos ya con algunas aplicaciones pragmáticas a los textos informativos; así, por ejemplo, Kosir ²⁹ incluye dentro de la forma de la noticia tres elementos pragmáticos, además del tema:

1. Tema.
2. Intención del escritor expresada en el texto.
3. Expectación del lector.
4. Comunicación o situación de habla de lector y escritor.

Con lo que se acerca a la perspectiva de Aristóteles en la *Retórica*, 1358 a 36-39: 'porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién'. Además, el hecho de involucrar en el texto la intención del escritor y las expectativas del lector permite superar la arteroesclerosis del postulado según el cual los 'hechos son sagrados, y las opiniones, o comentarios, libres'." ³⁰

2. El discurso del "sentido".

Los significados que los distintos teóricos dieron al concepto "significado de las palabras" fueron enumerados por Ogden y Richards en la siguiente lista: una propiedad intrínseca, una relación única no analizable con otras cosas, las demás palabras que se agregan a una palabra en el diccionario, la connotación de una palabra, una esencia, una actividad proyectada en un objeto, un evento que se tiene en vista, una volición, el lugar de algo en un sistema, las consecuencias prácticas de una cosa en nuestra experiencia futura, las consecuencias teoréticas incluídas en una afirmación o implícitas en ella, la emoción suscitada

²⁹ Kosir, M. "Towards a theory of journalistic text form", *Media, Culture and Society*, 10, 1988, pp 345-361, cit por Casado, M & Vilarnovo, A. "Textos periodísticos: una aproximación desde la lingüística del texto" en *Comunicación y sociedad*, Volumen II, número 1, Pamplona, 1989, pp 84.

³⁰ Casado, M & Vilarnovo, A, op. cit, p. 83-84.

por algo, lo que está efectivamente relacionado con un signo mediante una relación elegida, los efectos mnémicos de un estímulo, las asociaciones adquiridas, alguna otra ocurrencia a la cual son apropiados los efectos mnémicos de una ocurrencia cualquiera, aquello a lo cual se interpreta que un signo corresponde, lo que algo sugiere.

Pero el sentido no es el significado, aunque lo incluye. En el significado siempre hay o bien un valor dentro de un sistema (en una concepción que considera al universo de signos como cerrado) o bien una vinculación con un estado de cosas. El sentido pertenece a la frase y no a la palabra y es un fenómeno complejo en sí mismo. Puede analizárselo en sentido y referencia, en semas, en contenido planteado y supuesto o según distintos recorridos de un término polisémico. Una primera perspectiva en la descripción del sentido tiene que ver con el grado de codificación. En ese caso el sentido puede ser: 1) lingüístico: definición del diccionario, 2) intencional: otras asociaciones agregadas (por ejemplo asociar perro con fidelidad), 3) personal: las asociaciones privadas. Una segunda perspectiva tiene en cuenta la afirmación o la negación de una relación directa entre enunciado y enunciación. El lenguaje funciona siempre de dos maneras: como sistema abstracto de símbolos y como actividad que se produce en contexto particular. Este contexto también está integrado de alguna manera a la lengua por ejemplo informaciones acerca de la identidad de los interlocutores, tiempo y lugar de la enunciación). Pero estos signos (índices según Pierce) tienen una relación nueva, tienen otra significación: una valor expresivo (Bally), una función expresiva (Bühler), una función emotiva y conativa (Jakobson).

Los teóricos del sentido ³¹ en el discurso suelen distinguir entre sentido principal y sentido secundario. Sausurre: una palabra evoca todo lo que es susceptible de serle asociado de una manera u otra. Se realizan clasificaciones de asociaciones basadas en niveles de la palabra (significante/significado) y tipos de relación (semejanza/contigüidad). Puede haber parecido de significado, parecido de significantes, contigüidad en los significantes (por ejemplo palabras "propias" del discurso poético o su parodia -inversión, según Bajtín-) y

31 Vid. Ducrot-Todorov, op. cit.

contigüidad de los significados cuando las propiedades de un objeto se evocan cuando se nombra.

Para determinar el sentido de un enunciado en un texto, necesitamos del contexto para saber qué proposición se ha expresado (es decir, cual es su contenido proposicional) y para darnos cuenta también si la proposición ha sido expresada con un tipo de fuerza ilocutiva en lugar de otro, vale decir, enterarnos cuál es el acto de habla que se corresponde con esa inscripción del enunciado. El sentido final del enunciado incluye también lo que se implica o presupone. Para poder evaluar una proposición en términos de verdad o falsedad necesitamos no sólo del contexto (el entorno textual en el que está inserta la oración) sino también enterarnos de rasgos relevantes de la situación de enunciación. Strawson ³² sostiene que el sentido completo de un enunciado se alcanza en el contexto. Se comprende a un nivel de significación lingüística lo que ha sido dicho, si la oración examinada a la luz de la matriz de la sintaxis y la semántica de la lengua, es indemne a toda ambigüedad. Se alcanza la significación referencial cuando se captan también los deícticos (pronombres, apelativos, etc) y elementos demostrativos y se conocen sus referencias. Pero todavía no se conoce la fuerza ilocutiva con que debe ser interpretada la oración. O la intención del emisor que puede haber implicado o sugerido con lo dicho alguna cosa que no se deduce solamente de la significación.

Para Verón lo "ideológico" es una dimensión constitutiva de todo discurso producido en el interior de una formación social en la medida en que esta ha dejado su huella en el discurso. El enfoque de un texto orientado por la noción de discurso consiste en describirlo como un sistema de operaciones discursivas por las cuales las materias significantes han sido investidas de sentido. Sólo se puede hacer una lectura del proceso de producción de un discurso en relación con sus condiciones de producción. "Proceso de producción' no es más que el nombre del conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas."³³ Buena parte de la extratextualidad que implican las condiciones de producción de un conjunto textual es también textual. La lectura se encuentra frente a dos vías: un modelo de

32 Strawson, P. F. "Phrase et acte de parole" en *Langage* n°17, París, 1970, pp 19-33.

33 Verón, Eliseo. *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987, p. 18.

la producción del discurso y un modelo del consumo del discurso. Dos gramáticas: de la producción y del reconocimiento. Aunque se definan exactamente las condiciones de producción no se podría predecir un efecto de sentido enteramente determinado en la recepción. Hay que tener en cuenta para fijar cualquier campo de efectos de sentido la dimensión ideológica, es decir, las determinaciones sociales que han marcado los discursos: “‘ideológico’ es el nombre del sistema de relaciones entre los discursos y sus condiciones de producción.”³⁴

En otro texto aclaraba que “una teoría de la producción de sentido es una teoría del observador. El sentido no es ni subjetivo ni objetivo: es la relación (compleja) entre la producción y la recepción, en el seno de los intercambios discursivos”³⁵. El observador es el que se coloca metodológicamente en otro juego de discurso para describir un juego de discurso dado. Así, el discurso literario no se podría describir desde dentro de la literatura sin que ocurriese lo mismo que ocurre cuando se analiza un discurso ideológico en términos ideológicos. “Una de las propiedades fundamentales del sentido cuando se lo analiza en el marco de su matriz social, es el carácter no lineal de su circulación. En efecto: del sentido, materializado en un discurso que circula de un emisor a un receptor, no se puede dar cuenta con un modelo determinista. Esto quiere decir que un discurso producido por un emisor determinado en una situación determinada, no produce jamás un efecto y uno solo. Un discurso genera, al ser producido en un contexto social dado, lo que pondríamos llamar ‘un campo de efectos posibles’.³⁶ Verón propone un concepto de contenido del discurso que no se desprenda de un análisis de la ideología de los enunciados, lo que implicaría la aceptación de un concepto meramente intuitivo y descriptivo (ideología) y una categoría estática (enunciado) desvinculada de la situación en que se produjo, para remplazarlo por un análisis de la “dimensión ideológica”, que es la relación del discurso con sus condiciones de producción, de una enunciación, que vincula al enunciado con entidades y relaciones sociales.

Para Ducrot³⁷ las circunstancias de enunciación se inscriben en el

34 Ibidem, p. 21

35 Sigal, S & Verón, E. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Legasa, 1986, p. 15.

36 Ibidem, p 15.

37 Cfr. Ducrot, Oswald. op. cit.

enunciado. A la descripción lingüística hay que añadir una descripción del componente retórico: inferir a partir de la significación del enunciado y de una descripción de la situación del discurso, el efecto de sentido realmente producido. El componente retórico tiene sus reglas: ley de informatividad: cualquier enunciado A, si se presenta como fuente de información induce al sobreentendido de que el destinatario ignora A; ley de exhaustividad: exige que el locutor dé las informaciones más contundentes que posea, y susceptibles de interesar al destinatario; ley de lítote: hace interpretar un enunciado como si dijera más de lo que expresa su significado literal. Hay, pues, intersticios por donde las circunstancias de enunciación se filtran, por las grietas que abre el texto en el contexto se pueden recuperar las circunstancias de enunciación, y con las circunstancias algo de lo que el autor "hizo" al enunciar un texto.

Para Coseriu, el significado es estructuración de la experiencia humana. Esta estructuración no sigue divisiones dadas antes del lenguaje. Varias lenguas presentan, por ejemplo, distintas configuraciones de significado. Las lenguas no son códigos, nomenclaturas de cosas ya dadas, sino redes de significados que organizan la experiencia. La palabra "árbol" cuyo estímulo es la cosa externa no significa la percepción sensorial sino algo intuido como contenido de la conciencia. El lenguaje no estructura cosas sino objetos como conocidos. La objetividad del significado se alcanza a nivel intersubjetivo. El significado no concierne a las cosas como entes sino al ser de las cosas. "Árbol" significa ser árbol: la infinita posibilidad del ente "árbol". La designación, en cambio, es "objetiva" referencia a "este" objeto, determina la lengua en relación con un objeto concreto. La estructuración del lenguaje es la posibilidad de convocar el mundo que le preexiste. La lengua se refiere a lo individual sólo a través de determinaciones de lo universal y con la ayuda del contexto. "El 'significado' es el contenido de una palabra o de una expresión en cuanto dado en una lengua y por la lengua misma. La 'designación', en cambio, es la referencia a una 'cosa' o a un estado de cosas en un acto de hablar y en una situación determinada (...) la diferencia se advierte fácilmente en el caso de la designación metafórica (designación a través de un ser otro que el del ente designado) y la designación múltiple (designación del mismo ente a través de varios modos de ser). Así, por ejemplo, si a un negro le llamo irónicamente 'rubio', la palabra rubio sigue significando lo que significa en la lengua (es decir precisamente 'rubio'), pero lo designado es el negro y de aquí el valor irónico de este empleo. Así, también, la misma persona puede ser designada mediante varias palabras, según el modo de ser al que se la refiera (por ejemplo, 'profesor', 'criminal', 'vecino', etc); en este caso

hay coincidencia en la designación (el ente designado es el mismo), pero las palabras empleadas no significan lo mismo sino, cada una, algo diferente. Finalmente, el 'sentido' es el contenido propio de un 'texto' o de un acto lingüístico: aquello que, más allá del significado y la designación, se significa, precisamente mediante el significado y la designación y también con ayuda del contexto, de la situación, del actuar en esa situación tales y cuales personas, etc (por ejemplo, el hecho de ser un acto lingüístico 'réplica', 'mandato', 'comprobación', 'suplica, etc)."³⁸

"En relación con los conceptos de coherencia y cohesión, nos interesa hacer referencia aquí a las nociones de significación, designación y sentido, tal y como son utilizadas por Coseriu. La noción fundamental es la de sentido, ya que un texto resulta coherente en la medida en que posee un sentido. El significado es el contenido propiamente lingüístico; la designación la referencia a las cosas o el estado de cosas referido; y el sentido, el contenido del texto en cuanto tal. Por tanto, la lingüística del texto se configura fundamentalmente como una lingüística del sentido, sin excluir el significado y la designación, que son los 'significantes' en los que se apoya el sentido del texto.

Desde este punto de vista, la 'coherencia' puede entenderse como 'unidad' y como perteneciente al orden semántico (del sentido), y no sólo como mera repetición de items léxicos o proposiciones (Bellert). Por otra parte, la cohesión puede explicarse apoyándose en los otros dos conceptos (el significado y la designación). Además, esta tríada permite distinguir realidades que habitualmente se entienden bajo un mismo concepto en algunos autores. Así Van Dijk incluye dentro de una misma categoría (la semántica) tanto a la designación como a la significación (semántica extensional e intencional, en su terminología), y de manera habitual también el sentido, sin realizar ulteriores aclaraciones."³⁹ Efectivamente, Van Dijk sostiene que una secuencia de oraciones se considera coherente si estas oraciones satisfacen ciertas relaciones semánticas, y la coherencia local o lineal (cohesión) se define en términos de las relaciones semánticas entre oraciones individuales de la secuencia. Los significados son para Van Dijk las

38 Coseriu, Eugene. *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977, p. 53-55, nota al pie.

39 Casado, M & Vilarnovo, A. "Textos periodísticos: una aproximación desde la lingüística del texto" en *Comunicación y sociedad*, Volumen II, número 1, Pamplona, 1989, pp 77.

intensiones: estructuras conceptuales atribuidas a palabras, grupos de palabras, cláusulas, oraciones. Una semántica intensional de textos da cuenta de las relaciones de significado entre oraciones en secuencia. Pero también sostiene que la coherencia de los textos no es únicamente intensional, sino que también depende de las relaciones entre los referentes de las expresiones de las oraciones respectivas a los que también llama denotata o extensiones. La semántica extensional no atribuye significado sino verdad las oraciones. Las intensiones (significado) y las extensiones (verdad) están relacionadas: una oración sólo puede tener un valor de verdad si tiene un significado. De ahí deduce Van Dijk que "la intensión es la propiedad de las expresiones que les permite tener una extensión". Esta conclusión es circular porque, ¿dónde se funda el significado de una expresión si no es en el referente, es decir en la extensión? Por eso parece más clara la separación propuesta por Coseriu. Un ámbito es el lingüístico: significado, y otro el referencial: designación. El sentido, el contenido del texto, es la distancia que media entre uno y otro ámbito. El discurso informativo pretende ser referencial, aunque tiene un componente retórico fundamental, pero en la literatura el significado de las palabras no coincide con la designación. El efecto que produce la discrepancia entre el significado de las palabras "puñado de fuego" y el referente "rosa" al que esta expresión designa es el sentido del texto.

3. El discurso literario

En el discurso literario, como bien afirma Muschietti "el potencial de significado implícito o indirecto o inferido no es un rasgo secundario en la producción de sentido del hecho literario sino un elemento constitutivo y nuclear de dicho proceso"⁴⁰. El discurso literario se instala en la genealogía de los actos de habla indirectos, aquellos que no tienen una marca explícita de realizativo o que tienen una fuerza ilocucionaria distinta de la que sugiere la marca performativa. La misma línea de trabajo sobre los implícitos y los sobreentendidos que le permite a Ducrot discutir la tesis que compara el lenguaje con un código basándose en la verificación de que en el lenguaje además de transmitirse información explícita comporta un dispositivo convencional que permite comunicar cosas en forma implícita. Esta necesidad responde a los tabúes o a las situaciones que impiden que un sujeto brinde determinada información en ciertas

40 Muschietti, Delfina. "La producción del sentido en el discurso poético" en *Filología*, Año XXI, 2, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Dámaso Alonso", 1986, p. 15.

circunstancias. Ducrot distingue la implicación, que deriva de la organización interna de los enunciados (por ejemplo, las lagunas en el encadenamiento lógico suelen ser cauce de implícitos) de los sobreentendidos que se derivan de un procedimiento discursivo llevado a cabo por el oyente a partir de una enunciación.⁴¹

El texto poético trabaja pues con los significados connotados a partir de la redefinición de la oposición denotación vs connotación que propone Kerbrat-Orecchioni. Denotativo es el sentido que interviene en el mecanismo referencial, es decir, el conjunto de informaciones que vehicula una unidad lingüística y que le permite entrar en relación con un objeto extralingüístico durante un proceso onomasiológico (denominación) y semasiológico (extracción del sentido e identificación del referente). Todas las informaciones subsidiarias son connotativas. Los contenidos de connotación pueden ser diversos pero tienen en común la propiedad de ser indiferentes a la estricta identificación de un referente. En la denotación el sentido es formulado explícitamente y de manera irrefutable, en la connotación, el sentido es sugerido y su decodificación es aleatoria. La connotación siempre es un exceso: ya sea en el hecho de que las informaciones connotativas no tienen ninguna pertinencia referencial, ya sea en el hecho de que, aún cuando las informaciones connotativas remitan al referente del discurso, su actualización se subordina a la de los contenidos denotativos.⁴² Podemos sostener a partir de esta distinción connotación-denotación, equiparable a la disyunción simbólico-literal, dos ideas importantes: el sentido se connota a partir de la denotación, el sentido connotado es primario y no secundario en el lenguaje poético.

La distinción literal- simbólico, así como mantener la investigación en el nivel del sentido y no en el de la verdad (en el sentido de adecuación que implicaría a la referencia) son las claves de la interpretación hermenéutica según Todorov en *Simbolismo e interpretación*. En ese libro sostiene que hay dos rechazos por lo simbólico, en algunos lingüistas un rechazo por no reconocimiento. No se ocupan de casos marginales como la metáfora, la ironía, la alusión. "La

41 Cfr. Ducrot, Oswald, op. cit.

42 Cfr. Kerbrat-Orecchioni, K. *La connotación*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

justificación de este rechazo obedece a los principios de un empirismo, en primer lugar simplificados hasta la caricatura, y luego asimilados sin reserva alguna: no existe (o, en todo caso, no cuenta) sino aquello que es perceptible, aquello que se ofrece directamente a los sentidos, por lo tanto, el sentido indirecto no existe.”⁴³ La otra crítica es inversa: no hay sentido propio, todo es metáfora: hay diferencia de grados, no de naturaleza. Las palabras no captan la esencia de las cosas, la evocan indirectamente. Sin embargo si todo es metáfora, nada lo es (justamente en el momento de su desborde la metáfora se retira dice Derridá). “Si rechazo estos dos puntos de vista opuestos es porque mi intuición de sujeto comprometido en el intercambio verbal no me autoriza para asimilar dos instancias tan distintas como ésta en la cual digo: ‘hace frío aquí’ para significar que hace frío aquí, y aquella en la cual enuncio la misma frase para indicar que se debe cerrar la ventana (...). La capacidad para captar esa diferencia es, a mi parecer, un rasgo inherente al ser humano.”⁴⁴

Una tipología del discurso debe basarse en sus estructuras y funciones. La literatura se puede describir, según Van Dijk, dentro de una teoría de los discursos. Una teoría empíricamente adecuada de la literatura tiene al menos dos componentes principales: una teoría de textos literarios y una teoría de la comunicación y el contexto literario, relacionadas sistemáticamente. Hay que investigar qué propiedades específicas o dominantes caracterizan la estructura del discurso literario. No hay rasgos estructurales característicos del discurso literario que, tomados por separado, no aparezcan también en otros tipos de discurso. La literatura no es un tipo de discurso estructuralmente homogéneo. Más bien hay una cantidad de discursos a los que llamamos literarios cuya unidad viene dada por su función sociocultural, por lo que se hace con ellos.

Se puede articular una teoría de estructuras de discursos literarios dentro de las categorías y niveles de una teoría general de las estructuras de textos. Por ejemplo, se puede considerar las estructuras gramaticales del discurso literario en los niveles de la morfología, la sintaxis y la semántica. Muchos estudios sobre la literatura se han concentrado clásicamente en “marcas” textuales obvias:

43 Todorov, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Avila, 1982, p. 14.

44 *Ibidem*, p. 14-15

rasgos específicos que, en combinación, ocurren pocas veces en otros tipos de discurso. Una novela estaría marcada con respecto a otras narrativas, como una narración cotidiana, un texto historiográfico o una descripción de un evento en el diario. De la misma manera, los poemas estarían marcados con respecto a canciones, fragmentos de discursos como conversaciones, anuncios, juegos de palabras, etc. Hay contraejemplos de tipos de discurso literario que parecen no satisfacer los lineamientos básicos de la tradición de marcar. Por ejemplo, hay poemas que son también fragmentos de discursos con otras funciones: trozos de conversaciones naturales, textos de diarios, etc. Pero es obvio que estos poemas están marcados por la selección intencional de material de tipos de discurso no literarios.

Hay dos clases fundamentales de marcas: 1) Pertencientes a las reglas, categorías y estructuras de la gramática: aplicación de reglas, cambios de categorías, transformación de estructuras. Algunas de estas operaciones de marca que conducen a oraciones semigramaticales, también se usan (intencionalmente o no), fuera de la comunicación literaria, por ejemplo en la conversación o en los anuncios. "Las operaciones que conducen a oraciones y discursos semigramaticales se prefieren a veces en la comunicación literaria por su efecto específico de marcar."⁴⁵ 2) Estructuras extras que se asignan al discurso (no operan dentro de la gramáticas sino sobre ella). Algunas de estas estructuras ocurren frecuentemente en otros tipos de comunicación. Se trata de estructuras pertenecientes a una dimensión retórica que restringen a las estructuras gramaticales. El primer conjunto de operaciones para marcar se superpone como estructuras adicionales a las estructuras normales de un discurso. Las operaciones retóricas funcionan en relación con la gramática como reglas de proyección semántica: supresión; sustitución; permutación y adición. En el nivel fonológico: podemos suprimir o agregar fonemas por condicionamientos métricos o rítmicos. Una clase especial de adición es la repetición. En el nivel morfológico: las operaciones pueden afectar directamente las reglas sintácticas normales. Algunas operaciones típicas sintácticas son la adición repetitiva (paralelismo) y la permutación (inversión) producidas por constricciones métricas o semánticas, para destacar ciertos elementos. La sustitución sintáctica ocurre cuando se cambian las categorías para que sustantivos funcionen como verbos o al revés. La supresión

45 Van Dijk, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1978, p. 128.

sintáctica (que es también supresión semántica) es frecuente también en otro tipo de discursos. Por ejemplo, es típica la supresión de artículos ante sustantivos y la elisión de verbos en titulares de diarios. En el nivel semántico: puede haber supresión de proposiciones que generen incoherencia lineal: secuencias de oraciones que apenas están conectadas semánticamente en el nivel local. A pesar de esto se puede mantener la coherencia global: el texto puede tener una macroestructura, aunque sólo sea por tener un tema. Inversamente, un discurso puede ser localmente coherente pero carecer de macroestructura global. Puede haber permutación cuando el orden causal o temporal está cambiado. La adición semántica no se percibe como una estructura específica. Puede haber coherencia máxima: repeticiones innecesarias. En general se cuentan las historias en un cierto nivel constante de generalidad o de especificidad. Pero en algunos casos se puede cambiar el nivel de descripción como cuando llegamos a eventos que son más importantes que los ya narrados. Las operaciones retóricas pueden valerse de estas reglas y generar un discurso que sea demasiado específico.

Hay una clase de estructura más elusiva y por eso más difícil de estudiar que es el estilo. Es una propiedad de cualquier discurso retórico que marca inherentemente todos sus niveles. Es la manera como algo se dice o se hace. Es el resultado de opciones escogidas entre las varias posibilidades alternativas de construcción que tiene cada estructura. Estas variaciones gramaticales pueden tener distintas funciones contextuales: emotiva, cognocitiva o social. Se puede dividir el estilo en dos clases: 1) El probabilístico: es el resultado de la distribución de estructuras gramaticales: oraciones de tamaño específico, preferencia en la selección de ciertas palabras y frases, preferencia en el uso de reglas y categorías gramaticales específicas, etc. 2) El estructural funcional: es el resultado de las estructuras gramaticales que se escogen para ser usadas tanto como expresión o indicación de los estados emotivos y cognoscitivos, como un procedimiento para aumentar el atractivo en el lector de los efectos deseados. El análisis estilístico no se limita a la estructura de superficie. también hay opciones funcionales en los niveles semántico y pragmático. Se puede variar estilísticamente el microcontenido conservando continuidad en el tema. Lo mismo es cierto del nivel pragmático: para llevar a cabo un acto parecido con una proposición parecida es posible variar el acto de habla. Por ejemplo: podemos dar un consejo en vez de una orden para obtener el mismo resultado.

La literatura se define en su contexto cultural. Según Van Dijk son las instituciones las que establecen lo que cuenta como literatura. Para cada período cada cultura mostrará cierta continuidad en esas asignaciones. "La admisión de tal texto al conjunto canónico de 'la literatura' dependerá de factores y condiciones cambiantes tanto históricos como socioculturales."⁴⁶ El discurso literario representa macroactos de habla específicos. Debe ser descrito como una cuasi-asección. Pragmáticamente, el discurso literario pertenece a una clase de discursos que tienen en común el rasgo de ser definidos frecuentemente en términos de la evaluación de los lectores: el autor quiere que al lector le guste el discurso: es un acto de habla ritual. La consecuencia psicológica y social es que, efectivamente, los lectores no leerán un discurso literario con el objetivo principal de obtener información específica, de aprender algo o de ser persuadidos de actuar de cierta manera. Aunque no tiene como intención funciones prácticas, la literatura puede llevarlas a cabo de manera indirecta. "Como la mayoría de los discursos literarios denotan eventos humanos y sociales, el lector puede 'aprender', en el sentido de obtener conocimiento o algún punto de vista que no tenía antes, del que no tenía conciencia, con el resultado de que altere sus creencias conforme a las del discurso (o las del autor) y, por consiguiente, que altere sus intenciones para acciones futuras. Lo contrario puede ocurrir también: otros tipos de discurso pueden ser principalmente una asección, una amenaza, una petición, etc, pero puede que funcione ritualmente de manera indirecta (digamos, debido a rasgos textuales específicos), y por lo tanto sean leídos, comprendidos y evaluados independientemente de sus funciones sociales prácticas."⁴⁷

46 Ibidem, p. 133.

47 Ibidem, p. 135.

Sección Segunda

*TEORÍA LITERARIA
EN ENFOQUE
EPISTEMOLÓGICO*

PARADIGMA INMANENTE:
EL EJE LINGÜÍSTICO

Así como en la primera sección hicimos tres calas en la historia de la filosofía del lenguaje y del discurso, que adquieren especial interés para la confección del concepto de sentido con el que trabajaremos, en esta sección abordaremos una pluralidad de enfoques de crítica literaria desde el punto de vista de las teorías que los sustentan, organizados de acuerdo con ciertas constantes conceptuales. Estos agrupamiento se corresponden con el concepto de paradigma en el sentido que le dá a este término Kuhn ¹ de horizonte epistemológico global cuyo advenimiento implica una revolución en las ciencias en tanto que modifica una cosmovisión precedente. El concepto de paradigma ya ha sido trasladado del campo de las ciencias duras al de las ciencias humanas (distinción que no nos toca discutir) y en particular ya ha sido aplicado a la teoría literaria en nuestro ámbito por los profesores Jorge Panessi y Hugo Cowes. Por analogía, la idea de paradigma también se relaciona con el sentido saussuriano del término en el sentido en que la sistematización que aquí hacemos de las teorías que son objeto de estudio y se despliegan a lo largo del siglo XX consiste en agruparlas por asociación en colecciones dentro de las que las teorías guardan entre sí relaciones de coincidencia en la focalización epistemológica. De alguna manera el concepto de paradigma se vincula con el concepto de "fundación"

1 Cfr. Kuhn. *Estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE, 1983

de Verón ² y, de forma más distante, con la idea de “formación discursiva” de Foucault ³, que podría leerse como una radicalización de la tesis de Kuhn.

Esta sección no pretende ser una historia de la teoría literaria en el siglo XX, trabajo ya parcialmente realizado ⁴, sino una especulación acerca del sentido poético ordenada según los criterios más importantes que se usaron para definirlo, proyectando el eje diacrónico sobre el eje sincrónico. Así la relación de la teoría literaria con la historia no será aquí la de una historia de la teorías literarias. Debería ser, más bien, una gnoseología del hecho literario en el eje histórico: un estudio de la relaciones estructurales entre praxis y teoría a lo largo del tiempo que se proyecta sobre un sistema intemporal. Como Heidegger teorizó sobre (acerca de, encima de) la historia del ser para hacer metafísica. Este esfuerzo de síntesis incurrirá obligadamente en la selección y se apoyará en la eliminación de algunas diferencias que en otros contexto pueden ser realmente importantes. Se trata, desde luego, de un recorte metodológico válido para los objetivos de esta tesis. Nos centraremos aquí en las propuestas del formalismo y de los estructuralismos leídos en una hipótesis de ausencia de solución de continuidad, refiriéndonos fundamentalmente a las teorías de Tinianov y de Jakobson (que en nuestro relato cumple la función de una suerte de bisagra entre los dos polos aquí incluidos), por un lado, y de Cohen, de Le Guern (en vinculación con la semántica de Greimas) y de Barthes, por otro lado. Un relato catalizado por importantes continuadores y polemistas.

1. Formalismo.

Fokkema & Ibsch distingue en la vertiente lingüística formalista-estructuralista tres etapas. La primera va desde la publicación por parte de Shklovski del texto *Die Kunst als Verfahren* (“El arte como artificio”, 1916, recién conocido en occidente en 1965 por la antología de Todorov ⁵) hasta “Problemas de los estudios literarios y lingüísticos” de Tinianov & Jakobson en 1928 y es lo que denominan propiamente formalismo ruso. La segunda va desde la década del veinte

2 Cfr. Verón, Eliseo. *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.

3 Cfr. Foucault, Michael. *La arqueología del saber*, México, siglo XXI, 1985.

4 Fokkema, D. W & Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984.; Todorov, Tzvetan. (1984) *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991.

5 Todorov, Tzvetan (ed) (1965) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987.

hasta la consolidación del Círculo lingüístico de Praga y la denominan estructuralismo checo. La tercera comprende la producción soviética después de Stalin y se conoce como semiótica soviética.

Según Victor Erlich ⁶ en el método morfológico de los formalistas hay dos cualidades fundamentales: a) un énfasis en la obra literaria y sus partes constitutivas y b) una pertinaz insistencia en la autonomía de la ciencia literaria. Para Jakobson el objeto de la ciencia literaria no es la literatura en su totalidad sino la literariedad: lo que hace que una obra dada sea literaria. Los formalistas rechazaban dar razón de la literatura en término de los procesos psicológicos subyacentes o del nivel de la experiencia que la obra incorporaba.

Un primer desplazamiento de estos teóricos es el de pasar el debate de la representación pictórica a la dicción poética. La imagen tal como se entiende en pintura no es lo que define a la poesía. Tampoco el tropo: hay figuras en la prosa y hay poesía sin figuras.

“Si en la prosa informativa, una metáfora intenta acercar más el tema al público, o redondear la cuestión, en poesía sirve para intensificar el efecto estético buscado. Más que traducir lo extraño en términos familiares, la imagen poética ‘convierte en extraño’ lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado” ⁷

Un segundo desplazamiento de la teoría consiste en pasar del tratamiento del uso poético de la imagen a la función del arte poético. El poeta saca de sus contexto habitual al objeto y rompe así el clisé verbal y los pensamientos que le siguen como por reacción en cadena. La característica principal del arte es la densidad, la metáfora es un recurso pero más importante es el ritmo.

⁶ Erlich, Victor.(1954) *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

⁷ Ibidem, p.252

Problema de la delimitación del discurso poético respecto de otros discursos: en el lenguaje poético el discurso está organizado para un efecto estético, por lo que el juego verbal pone al descubierto la trama fónica de la palabra. El lenguaje "práctico" o "informativo" es estéticamente neutro, amorfo, no presta atención a la trama del signo verbal: la palabra allí es etiqueta, ficha transparente.

No hay que confundir la distinción lenguaje poético/ práctico con la del uso cognoscitivo/ emotivo del discurso. Aunque el poético, sin duda, esté más cerca del discurso emotivo. Según Tomasevski la función comunicativa en poesía es relegada al fondo y las estructuras verbales adquieren un valor autónomo. En poesía, la palabra no es sombra verbal del objeto, es un objeto. En poesía hay una autonomía del significado respecto del referente: se "afloja" la relación entre signo y objeto. La precisión denotativa del lenguaje práctico sede su lugar a la densidad connotativa.

Así como no se puede separar significado y sonido tampoco se puede separar contenido y forma. Los elementos del contenido están sujetos a las leyes de la estructura estética. Según Shklovski el contenido es un aspecto de la forma. Los formalistas tendían a substituir la dicotomía estática forma/contenido por la dinámica material/recurso. El material representaba la materia prima de la literatura que sólo conseguía su eficacia estética por mediación del recurso. Según Engelhardt el material es el residuo extraestético de la comunicación poética, según Zirmunski y Jakobson es la trama verbal. "Diferentes formas tienen que tener diferentes contenidos. Los sinónimos y homónimos son las excepciones que permiten al poeta llamara la atención sobre el carácter de signos que tienen las palabras, o como dice Jakobson, 'emancipar las palabras de sus significados'. En el caso de los sinónimos, el mismo significado se distribuye en dos palabras, mientras que los homónimos combinan en una sola palabra al menos dos significados. El juego poético con homónimos y sinónimos se posibilita solamente en contra de la regla general antedicha, regla, que, por tanto, impide el análisis del contenido sin el análisis parejo de la forma"⁸

8 Fokkema & Ibsch. op. cit., pp 30-31.

La concepción del proceso creador como tensión entre el discurso ordinario y los recursos que lo transforman en estético corrobora, para los formalistas, que la literatura es un fenómeno de lenguaje. Lo real, constituye “una serie contigua a la literatura, pero disfrutando de un estatuto ontológico diferente”⁹

El texto de Erlich sistematiza el método seguido por los formalistas a partir de desplazamientos del centro de atención de la teoría literaria y analiza ordenadamente conceptos utilizados repetidamente por estos autores, tales como ‘densidad’ (*faktura*), ‘extrañeza’, etc. Hace un estudio importante de la noción de significado en la poesía comparándola con la misma noción en los futuristas (que confunden significado y referente) y en Husserl (que distingue significado y objeto). En la poesía tal como la entienden los formalistas, dice Erlich, la oscilación entre varios significados posibles hace que la relación signo-objeto se debilite.

Shklovski en “El arte como artificio”¹⁰ (1917) polemiza con Potebnia. Según éste la poesía es una manera particular de pensar: un pensamiento por imágenes, lo que permite cierta economía de fuerzas mentales. La imagen tiene la facultad de ser un predicado constante para sujetos diferentes. Para Shklovski, Potebnia confunde la imagen en prosa con la imagen en poesía. Existen dos tipos de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar (un medio de abstracción) y la imagen poética (uno de los medios de la lengua poética que sirve como refuerzo de la impresión). A diferencia de Shklovski que ve en la imagen poética (distinta del uso de la imagen en la prosa) un mero refuerzo de lo que se expresa a través de diversos factores, Octavio Paz en *El arco y la lira*¹¹, ve en la imagen -cópula de opuestos- el elemento esencial de la poesía.

Potebnia establece también una ley de economía de las fuerzas creadoras: el estilo es una manera de dar un máximo de pensamiento en un mínimo de palabras. Esto es verdad en la lengua cotidiana donde hay una automatización del discurso. En cambio, al arte le interesa la singularización de los objetos, porque

9 Erlich, Victor. op.cit., p.271

10 Shklovski, V.(1917) “El arte como artificio” en Todorov (ed), 1987, cit.

11 Paz, Octavio.*El arco y la lira*, Buenos Aires, Seix Barral, 1982.

el acto de percepción de los objetos es en el arte un fin en sí mismo y no un medio para reconocerlos. "El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está realizado no interesa para el arte" ¹² Por ejemplo Tolstoi singulariza los objetos por un procedimiento que consiste en no llamarlos por su nombre sino en describirlos como si los viera por primera vez.

Al examinar la lengua poética Shklovski descubre que los signos que determinan su carácter estético buscan liberar la percepción del automatismo, es decir, que los observadores nos detengamos en la visión del objeto que se nos muestra y no que simplemente lo reconozcamos y pasemos de largo. Para que la percepción se detenga en la visión del objeto es que está construido de manera artificial. Por eso la lengua poética tiene muchas veces, como pedía Aristóteles, un carácter extraño. "De este modo llegamos a definir la poesía como un discurso difícil, tortuoso. El discurso poético es un discurso elaborado", dice Shklovski ¹³.

Común con los demás autores formalistas en el tratamiento inmanente del problema del sentido en la lengua poética, para Shklovski el poema resulta una construcción donde las palabras no son un mero medio para transmitir ideas sino una finalidad en sí mismas. La crítica realizada por el círculo de Bajtín se refiere a la impermeabilidad que, en la concepción de los formalistas, tiene el discurso poético respecto de otros discursos sociales. Todorov descubre una contradicción en Shklovski entre una concepción autotélica del arte (de raigambre kantiana y romántica, según él) y la función que le otorga de renovar nuestra percepción del mundo que se filtra cuando dice que la imagen poética es una de las maneras para crear una impresión más fuerte de la cosa (a la vez que la obra misma es una cosa).¹⁴ Justamente, el lenguaje poético se resuelve en paradoja, de allí la explicación intentada por Jakobson de esta contradicción: "Pourquoi tout cela est-il nécessaire? Pourquoi faut-il souligner que le signe ne se confond pas avec l'objet? Parce qu'à côté de la conscience immédiate de l'identité entre le signe et l'objet (A est A1), la conscience immédiate de l'absence de cette identité (A n'est pas A1) est nécessaire; cette antinomie est inévitable,

12 Shklovski. op. cit., p.60

13 Shklovski. op. cit, p. 70.

14 Cfr. Todorov, Tzvetan. (1984) *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991.

car sans contradiction, il n'y a pas de jeu des concepts, il n'y a pas de jeu des signes, le rapport entre le concept et le signe devient automatique, le cours des événements s'arrête, la conscience de la réalité se meurt"¹⁵

Para Tinianov, en *El problema de la lengua poética* ¹⁶ un poema está compuesto por dos elementos: a) el material (discurso, palabra) y b) el principio constructivo. La obra de arte es dinámica y es una compleja interacción de distintos factores. Cada factor está motivado, es decir justificado, por su relación con los otros. Hay dos series, la de la frase rítmica y la de la frase lógica, que no coinciden. Si uno pretende leer de una manera puramente lógica el poema, el elemento rítmico termina siendo superfluo y perturbador: la poesía se transforma en una especie de prosa inferior. La razón de ser de la poesía deja de existir. Por lo tanto, el ritmo tiene que ser esencial ya que su desaparición destruye la especificidad del verso.

La idea de que el verso es un dato sonoro puramente se enfrenta con algunos hechos esenciales al poema que no son sonoros, como por ejemplo los equivalentes del texto. Tinianov llama así a todos los elementos extraverbales que de alguna forma sustituyen al texto, como por ejemplo, omisiones o sustituciones de palabras por elementos gráficos. Cuando se resalta un factor de un texto se subordinan otros. La dinámica de la forma del poema es una continua transgresión del automatismo (de la lengua cotidiana, por ejemplo). En la poesía se resalta el factor constructivo (el ritmo) y se deforman los factores subordinados (la construcción sintáctica, lógica, de la frase).

El agrupamiento métrico es uno de los componentes del ritmo. Pasa a través de dos etapas: a) la anticipación dinámica de la sucesión métrica que obra en sentido progresivo y b) la resolución métrica, que unifica unidades métricas en grupos superiores y obra en sentido regresivo. Puede ser que un poema cumpla sólo la primera etapa, es decir, que la anticipación no se concrete en un grupo superior (porque no hay metro regular) pero que el metro subsista

15 Jakobson, Roman. "Qu'est-ce que la poésie?" en *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1973, p. 124.

16 Tinianov, Iuri. (1923) *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.

como elemento dinamizante (impulso métrico). Es el caso del verso libre. También en la rima como componente del ritmo podemos ver dos momentos: uno progresivo: primer elemento rimado, de anticipación, y otro regresivo: segundo elemento rimado (atracción de una palabra a grupos precedentes), de resolución. Hay equivalentes del metro: momento progresivo, y equivalentes de la rima: momento regresivo.

Todo lo que es común a verso y prosa no los diferencian entre sí: letras, número determinado de sílabas, acentuación, énfasis de una palabra, etc. La rima no sirve como elemento distintivo porque no se da en un verso sólo y cada verso existe de por sí. La altura de estilo, la audacia de la imagen, la viveza de las figuras, el brusco abandono del orden, también se dan en la prosa. Lo específico del poema es el ritmo y no sus componentes

Si transcribimos versos libres en prosa puede suceder que las divisiones del verso libre no coincidan con las sintácticas, entonces la unidad poética no está cubierta por la unidad sintáctica y se destruye la unidad de la serie poética y su compacidad: los nexos gracias a los cuales la unidad poética mantiene enlazadas dentro de sí a las palabras. La indicación del ritmo está en la unidad y la compacidad. La unidad cuantitativamente demasiado amplia pierde sus límites o se divide. Unidad y compacidad dan lugar a un tercer indicio: la dinamización del material del discurso.

En el caso del verso regular tenemos una dinamización de palabras, cada una es simultáneamente objeto de varias categorías de habla (es una palabra discursiva pero también métrica). En el caso del verso libre tenemos una dinamización de los grupos. Hay una división neta entre palabra poética y palabra prosística. La palabra es una lucha, una resultante de dos series; otro tanto ocurre con la oración. El proceso del discurso (el lenguaje lógico) se vuelve secundario respecto del metro y el metro es complicante del habla.

“Si tratáramos de transcribir el verso libre en una prosa en la que la serie poética no coincida con la serie sintáctica, llegaríamos a violar la unidad y compacidad de la serie poética y a privarle de su capacidad de dinamizar el

discurso: emergerá el principio constructivo de la prosa y, en lugar de los nexos y las articulaciones del verso, aparecerán los nexos y articulaciones de naturaleza sintáctico-semántica”¹⁷

En el verso, el momento sintáctico-semántico se subordina al metro y en la prosa sucede al revés. El principio constructivo de una serie cualquiera deforma los fenómenos de una serie diversa. El ritmo, por ejemplo, puede tener una función comunicativa, ya sea positiva (subrayando y reforzando la unidad sintáctico-semántica) o bien negativa (como elemento de distracción, de retraso). Hay un material que subsiste con prescindencia del principio constructivo (que es, reiteramos, el ritmo) así como el ritmo subsiste independientemente del material. Los factores del ritmo, entonces, son: el factor de la unidad de la serie del verso, el factor de su compacidad, el factor de la dinamización del material verbal y el factor del carácter secundario del material verbal en el verso.

Para el Tinianov de *El problema de la lengua poética*, la palabra es una especie de receptáculo cuyo contenido variará de acuerdo con la estructura léxica en la que esté ubicado y con las funciones de los elementos del discurso. Constituye una sección transversal de estas estructuras lexicales y funcionales. La palabra fuera de la oración no existe. Separada se encuentra en condiciones distintas respecto de la palabra en la oración. La palabra del diccionario no es la palabra absoluta sino una palabra en una situación nueva respecto de la palabra en contexto. Por ejemplo: “tierra” se puede considerar en sentido de: “tellus”, “humus”, “suelo” y “patria”. Podemos considerar que hay una presencia de una categoría de unidad léxica que es el indicio fundamental del significado de la palabra. También hay indicios secundarios que son los que no tienen en común los distintos significados de esta palabra. Estos son fluctuantes a causa de su inestabilidad.

“Cada palabra aporta la connotación que le confiere su ámbito discursivo más común y habitual”¹⁸ Además tiene su característica léxica propia originada

17 Ibidem, p.39

18 Ibidem, p.63

en la época, la nacionalidad, el ambiente, pero ésta sólo se reconoce a la distancia. "Para que la característica léxica de la palabra pueda incluirse en el verso, debe estar reconocida constructivamente en el plano literario" ¹⁹

En el lenguaje literario se suplanta el indicio fundamental de una palabra por indicios secundarios. Este desplazamiento siempre da lugar a una tensión semántica que se origina porque la eliminación del indicio fundamental es parcial. Para que la metáfora sea vital este indicio tiene que ser perceptible, pero con carácter exiguo y desplazado. Si el indicio fundamental es completamente desplazado, la metáfora muere, se trivializa, se convierte en un elemento del habla.

"En la lengua hay palabras sustitutivas de grupos en los que ellas mismas representan partes significativas, por lo general, las más enfatizadas del grupo. Fundada en los estrechos nexos entre una palabra y las otras, esta sustitución puede lograr que la palabra pierda por completo el indicio fundamental de su significado; junto con la pérdida de su indicio fundamental la palabra asume el significado del grupo." ²⁰ A veces, en la poesía palabras de modesta función están dinamizadas y se llenan de indicios fluctuantes que afloran de su interior. Además hay palabras carentes de contenido que asumen en el verso cierta semántica imaginaria. "El sentido de cada palabra surge de su orientación hacia las palabras vecinas." ²¹ "La metáfora y la comparación nacen de un conflicto de indicios fluctuantes, y también de sus sustitución parcial, incluso en los casos en los que subsisten residuos de los indicios fundamentales." ²²

En el cambio parcial de los significados de las palabras obran dos factores rítmicos: la rima y la instrumentación. Por esta última se entienden las repeticiones de grupos de sonidos que se destacan sobre el fondo recitativo y acústico del conjunto. Un factor rítmico eficaz son los elementos fónicos destacados sobre el fondo recitativo general, la repetición sería un caso. También asumen una importancia fundamental los grupos de sonidos de comienzo de palabra.

19 Ibidem, p.63J

20 Ibidem, p.75

21 Ibidem, p.89

22 Ibidem, p.90

El tratamiento del sentido del discurso poético en *El problema de la lengua poética* es estrictamente inmanente. Voloshinov ²³ piensa, en cambio, que la situación se integra al lenguaje como un elemento indispensable para su constitución semántica. La entonación, que juega para Voloshinov el papel que para Tinianov juega el ritmo, conduce el discurso hacia afuera de sus límites, se sitúa en la frontera de lo verbal y lo no verbal. Tinianov corregirá su definición estática de lo específicamente poético con una definición dinámica en "El hecho literario" (1924).

La manera como Tinianov "descubre" el principio constructivo de la poesía: el ritmo, se parece al procedimiento de Cohen en *La estructura del lenguaje poético* ²⁴. El fraseo lógico no coincide con el rítmico (esto también lo afirma Brik ²⁵); desde un punto de vista puramente lógico, el ritmo resulta superfluo, limitativo, perturbador: la poesía se transforma en una prosa inferior. Lo que sucede es que en la poesía el fraseo lógico es secundario respecto del rítmico. Cohen también dice que el hablante considera natural hacer coincidir la detención de la voz con la detención del sentido, en cambio, en la poesía hay un conflicto entre metro (no habla de ritmo, pero el metro es parte del ritmo) y sintaxis que procede de la esencia misma del verso. El verso es la antífrase. La descripción del ritmo de Tinianov se asemeja a la realizada por Octavio Paz en *El arco y la lira* sobre todo en la caracterización de la anticipación dinámica de la sucesión métrica propia sobre todo del verso libre. Para Paz el ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo.

La definición del procedimiento de la metáfora por el cual en las palabras que la componen se produce una sustitución parcializada del indicio fundamental (por ejemplo para que 'vestido' pueda ser predicado de 'horizonte') es similar a la descripción que, sobre la metáfora, lleva a cabo Le Guern en *La metáfora y la metonimia* ²⁶. En ese texto se sostiene que el procedimiento de la metáfora se explica a nivel de la comunicación lógica por la supresión, o más exactamente, por la puesta entre paréntesis, de una parte de los semas constitutivos del lexema empleados. Semas son rasgos semánticos que constituyen a las pala-

23 Voloshinov. "El discurso en la vida y el discurso en la poesía" ^{traducido} tomado de Todorov. Tzvetan.

24 Cohen, Jean. (1966) *La estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984.

25 Brik, O. "Ritmo y sintaxis" en Todorov (ed), 1987.

26 Le Guern, Michel. (1973). *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976.

Le principe dialogique
Seuil, Paris, 1981.

bras y lexemas puntos de encuentros de semas que proceden de categorías y de sistemas sémicos diferentes.

Dice Tinianov: "En la lengua hay palabras sustitutivas de grupos en los que ellas mismas representan partes significativas, por lo general las más enfatizadas del grupo. Fundada en los estrechos nexos entre una palabra y las otras, esta sustitución puede lograr que la palabra pierda por completo el indicio fundamental de su significado; junto con la pérdida de su indicio fundamental la palabra asume el significado del grupo" ²⁷. Esta afirmación guarda estrecha relación con el concepto de paradigma saussureano y con la apelación al paradigma como procedimiento de connotación.

En concordancia con Ricoeur en *La metáfora viva*, Tinianov afirma que para que una metáfora sea vital el indicio fundamental debe ser desplazado pero perceptible, es decir, tiene que haber una eliminación pero parcial, lo que produce una lucha. A es B y A a la vez, eso produce la visión estereoscópica que, según Ricoeur, provoca la metáfora viva. También, nuevamente, para Paz (*El arco y la lira*) en la imagen "esto es aquello sin dejar de ser esto".

A Tinianov le interesan los factores del ritmo que constituyen la esencia de la poesía: la poeticidad. Respecto de su fricción con el discurso lógico, dice que el elemento semántico queda subordinado al momento rítmico. El estudio del factor constructivo en sí, con independencia de su relación con el contenido del material y de este con la realidad extraverbal, si bien facilita el rigor del método científico empleado, también limita el campo semántico del fenómeno estudiado. Suprime la discusión sobre la referencia en el discurso poético.

"Cada palabra aporta la connotación que le confiere su ámbito más común y habitual" ²⁸. Sabemos a partir de Kerbrat-Orechioni ²⁹ que la referencia a ese ámbito no es un caso de connotación sino que es la extensión del concepto que

²⁷ Tinianov, op.cit.,p.75

²⁸ Ibidem, p.63

²⁹ Kerbrat-Orechioni, K. *La connotación*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

la palabra significa. El sentido de la palabra poética es aportado por el contexto de las otras palabras del poema que determinan cuál de los indicios que toda palabra acarrea debe leerse como el adecuado en esa situación enunciativa. Entran en la constitución de su significatividad factores inmanentes, como las repeticiones o las divisiones métricas, propios del discurso poético. Pero no hay interferencias con la serie histórica.

Hay una frase, sin embargo, que puede leerse como una apelación a otros indicadores del sentido de las palabras no inmanentes al texto poético sino institucionales: "Para que la característica léxica de la palabra pueda incluirse en el verso debe estar reconocida constructivamente en el plano literario". Eso sucedería, por ejemplo, con ciertas palabras culturalmente "prestigiosas" a las que apela el modernismo. Otra afirmación sugerente, en este orden, es que a veces palabras de modesta función están dinamizadas y se llenan de "indicios fluctuantes que afloran de su interior"(p.82). Es lo que sucede con la palabra "todavía" en la poesía de César Vallejo ³⁰.

Las palabras no se analizan independientemente. "Las palabras constituyen una especie de material integrativo de la estructura misma" ³¹. Esto apoya la tesis de Ricoeur acerca de la necesidad de analizar la metáfora en el contexto de la frase para entender su valor informativo, porque mientras se la considere epífora de la palabra se la verá como un mero ornamento.

En "El hecho literario" (1924) y en "Sobre la evolución literaria" (1924) Tinianov se acerca a una postura historicista. En el primero de esos textos sostiene que la definición de la literatura construída sobre rasgos fundamentales permanentes atentan contra el hecho literario (hoy diríamos con el acto de habla literario). Lo que hoy es un hecho literario mañana podrá desaparecer de la literatura. En época de crisis de un determinado género literario este se desplaza del centro a la periferia y en su lugar afluyen de los detalles sin importancia, de lo literariamente periférico, fenómenos que se convertirán en centrales.

30 "Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: Todavía" dice Gonzalo Rojas en el poema "Por Vallejo" (*Contra la muerte*, 1964). Vid, por ejemplo, *Trice* XXII, XXIII, XXXIII, XXXIV, XLVII, LV, etc.

31 Tinianov, op.cit.,p87.

Aislando la obra literaria el investigador, en realidad, lo que hace es proyectar sobre ella un aparato histórico que no es el contemporáneo a la obra sino al intérprete. La época literaria no es una serie inmóvil que se opone a otra serie progresiva que es la de la historia. Sólo en el plano de la evolución se puede definir la literatura: las propiedades de la literatura que parecen fundamentales, primarias, cambian continuamente. La peculiaridad de la obra literaria está en la aplicación del factor constructivo al material (el cual no se contrapone a la "forma", porque también es "formal" ya que no puede existir fuera del material constructivo). En el verso el factor constructivo es el ritmo, mientras que los grupos semánticos constituyen el material, subordinado. El principio constructivo es la relación entre estos dos factores. Mientras el factor y el material son conceptos constantes, el principio es un concepto evolutivo. Esta evolución sigue un proceso dialéctico: frente a un principio constructivo automatizado surge uno nuevo que se le contrapone, éste se extiende y termina por automatizarse a su vez para empezar nuevamente el proceso. Por ejemplo, durante el dominio de la pequeña forma (sonetos, cuartetos) un resultado casual será organizar esos sonetos o cuartetos en colecciones y luego la colección en cuanto tal es reconocida como construcción, naciendo así la gran forma. Inversamente uno de los resultados de la gran forma es la conciencia de lo inacabado, de la fragmentariedad como principio constructivo que reconduce a la pequeña forma. El nuevo principio constructivo tiende a expandirse, así un epíteto como "dorado" primero se aplica a "cabellos" y después a "sangre". Los límites de la literariedad no son estables. El principio constructivo tiende a superar los límites de la literatura y desde textos no literarios le llegan a la literatura nuevos principios constructivos. No está muy lejos de la posición de Bajtín sobre los géneros discursivos.

En las tesis que firma con Jakobson, recogidas en "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos" ³² sostiene "La historia de la literatura (o el arte) está íntimamente ligada a otras series históricas; cada serie involucra un manejo de leyes estructurales que le son específicas". La historia de cada sistema es a su vez un sistema. La correlación entre la serie literaria y otras series sociales (hay un número limitado de tipos de estructuras) tiene sus leyes estructurales específicas que deben tener en cuenta las leyes inmanentes de cada sistema.

32 J. Tinianov & R. Jakobson. "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos" en Todorov (ed), 1987, cit.

Hay una amplificación del estudio de las regularidades, de los mecanismos se pasa al concepto de sistema y de este al de estructura.

2. Estructuralismos.

Al formalismo ruso le sucede, según Fokkema & Ibsch, el estructuralismo checo. Mukarovski en "El arte como hecho semiológico" sostiene que el artefacto (la obra material de arte) adquiere significado solamente a través de un acto de percepción, como el trasfondo social y cultural en que se percibe varía, también se transformará la valoración de la obra: de un mismo artefacto resultan varios objetos estéticos y cualquier artefacto se puede transformar en un objeto estético, aunque existen artefactos mejor dispuestos que otros para esto. La obra de arte es un signo autónomo pero también tiene una función comunicativa. Hay una relación dialéctica entre la concentración del signo sobre sí mismo y su función comunicativa.

Para Lotman en *La estructura del texto artístico*³³ el significado de un texto es una clase de representaciones y connotaciones conectadas con cierto símbolo, es lo invariante en la traducción, pertenece a la estructura superficial. Pero hay características formales, que en el lenguaje ordinario no tienen significado y adquieren sentido en el texto literario. "La belleza es información": organización de un sistema. El lenguaje es un "sistema modalizante", la literatura es la superposición de, al menos, dos sistemas superpuestos, es un "sistema modalizante secundario" que utiliza como material al lenguaje. Un texto con mucha entropía (alto grado de impredecibilidad) ofrecerá mucha información (alto grado de organización).³⁴ La interpretación sería el traslado de la información en código literario a la información en código científico, pero no es más que una aproximación. "Por otra parte, puesto que nuestro conocimiento de los códigos usados en el texto literario puede ser insuficiente y puesto que podemos legítimamente desear decodificar un texto literario o bien contra un fondo histórico restringido o contra un contexto 'mitológico' más amplio, es posible que puedan coexistir varias interpretaciones sin posibilidad de decidir cuál de las interpretaciones es la correcta"³⁵ Los signos de un texto entran en relaciones de

33 Lotman, Iuri. (1972) *La estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1977.

34 El concepto de entropía en relación con el grado de información que aporta un texto artístico fue estudiado por Umberto Eco en *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1978. Gianfranco Bettetini lo aplica a los medios de comunicación en (1987) *Il segno dell'informatica*, Milán, Bompiani, 1991.

35 Fokkema & Ibsch. op. cit, p. 62

oposición con signos y estructuras de fuera. La ausencia de un elemento esperado, por ejemplo la rima en una tradición donde ésta es normal, puede llamar la atención del lector como un mecanismo negativo: esto es incompatible con una interpretación rígidamente autónoma de la literatura. Lotman maneja el mismo método semiótico para el análisis de la estructura literaria interna que para las relaciones entre el texto y el contexto sociocultural. Podría servir de bisagra para superar el hiato entre los estudios sociológicos (o de recepción) y los estudios autónomos de la obra literaria.

Jakobson sostuvo que la poesía es la lengua en su función estética en un trabajo de 1921 y lo mantuvo en "Lingüística y poética" de 1960. El estudio de habla hispana mejor sistematizado sobre la poética de Jakobson lo realiza Buxó: "los historiadores y críticos de la literatura suelen identificar -conciente o confusamente- la lengua de la poesía con la lengua de la comunicación práctica o teórica. De ahí que -desacreditada la retórica y triunfantes todos los matices del positivismo- los estudios del arte del lenguaje se hayan circunscripto o a los problemas de la forma externa -enfrentados, además, sin el auxilio de una metodología precisa- o a la interpretación de los 'contenidos' de los textos poéticos por medio del expediente que consiste poner en evidencia las circunstancias histórico culturales en que se produjeron, así como los sustratos sociales y psicológicos, considerados -por lo general- como elementos independientes de los textos examinados" ³⁶ Romper esta tradición sería el gran aporte de Jakobson: aplicar la lingüística al estudio de los principios de descripción sincrónica de la lengua poética y aislar sus procedimientos particulares: lo que en la lengua de comunicación tiene un papel ancilar en la lengua poética tiene un valor considerable.

Ya en una sesión del Círculo del 12 de septiembre de 1936, Jakobson precisaba que "el problema planteado por la 'Escuela de Praga' en el campo de la poética consiste en considerar la significación de la palabra poética y de la obra poética como un todo; no como una parte de los datos designados, sino como esa parte y, además, como signo en sí mismo"³⁷. Y en el "Potscriptum" de *Questions de poétique* ³⁸ dice que el poema traspasa los límites de la forma verbal

³⁶ Buxó, José Pascual. *Introducción a la poética* de Roman Jakobson, México, UNAM, 1978, p 9.

³⁷ cit. Buxó. op. cit., p. 13

³⁸ Jakobson, Roman. *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.

y la lingüística tiende a insertarse cada vez más en un círculo concéntrico más vasto, el de la semiótica, del que la lingüística forma parte fundamental. La genealogía de la poética de Jakobson se puede rastrear en el estudio de Buxó, a nosotros nos interesa detenernos brevemente en dos hitos: su texto "Lingüística y Poética"³⁹ y su análisis de "Le chats" de Baudelaire.

En general, la lectura escolar del primer texto ha insistido en su formulación del circuito de la comunicación⁴⁰ y el lugar que le cabe a la "función poética" dentro de las funciones del lenguaje, que sería el de centrarse sobre el mensaje y así "poner de relieve la evidencia de los signos". A esta lectura sesgada, horizontal, se puede oponer otra lectura vertical, que profundice el punto en el que Jakobson realmente funda una poética que es aquél donde propone un entrecruzamiento del funcionamiento del paradigma y sintagma saussurianos como principio constructivo de la poesía. "La selección opera sobre la base de la equivalencia, de la semejanza y la desemejanza, de la sinonimia y de la antinomia, en tanto que la combinación se basa en la contigüidad". Según Saussure hay dos momentos en el habla: la elección de signos del paradigma (regida por la equivalencia) y la construcción de la secuencia o sintagma (regida por la contigüidad). La función poética "proyecta el principio de equivalencia sobre el eje de la combinación". Lo que da como resultado que cada segmento de la cadena sintagmática se construya, no sólo con arreglo a las unidades combinatorias, sino -además- atendiendo a la reiteración regular de unidades equivalentes" reiteraciones, claves estructurales, que pueden ser fónicas (rima, aliteración, paronomasia), sintácticas (simetría, similitud, poliptoto) o semánticas (comparación, metáfora, antítesis). Así, el problema fundamental de la poesía es el paralelismo. En *Estructuras lingüísticas de la poesía*, Samuel Levin desarrolla detalladamente esta idea y habla de los apareamientos (*coupling*), la aparición de formas semánticas o naturalmente equivalentes en posiciones paralelas, como la marca característica de la poesía⁴¹. Las equivalencias de sonidos implican

39 Redactado en 1958, se publica por primera vez en Sebeok, Thomas (ed) *Style in Language*, New York, 1960, bajo el título de "Closing statements: Linguistics and Poetics". Las traducciones al castellano conocidas son las siguientes: Jakobson, R. y otros. *El lenguaje y los problemas de conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1971; Sebeok, Thomas y otros. *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974 y Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, 1975. Manejamos esta última.

40 Esta formulación, ampliación de la de Bühler, ha sido criticada por Kerbrat-Orecchioni por ignorar los ideolectos que desparejan las dos puntas del circuito. Vid Kerbrat-Orecchioni, K. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

41 Levin, Samuel R. *Estructuras lingüísticas de la poesía*, Madrid, Cátedra, 1987.

equivalencias semánticas. La superposición de la semejanza a la contigüidad produce ambigüedad en los referentes. "Fundamental consecuencia de la proyección del principio paradigmático sobre la construcción de la secuencia es, para Buxó, el hacer posible la reiteración del 'mensaje en su totalidad', por cuanto el texto poético queda instaurado como un mensaje permanente, 'reificado'-diría Jakobson- tanto en su estructura global como en sus componentes y, por lo tanto, 'la transformación del mensaje en una permanencia' habrá de ser tenida como una propiedad intrínseca de la poesía"⁴². "El predominio de la función poética sobre la referencial no anula el referente, aunque lo vuelva ambiguo, es decir, hace que el mensaje disémico de la poesía se corresponda con un emiteente, un destinatario y un referente igualmente desdoblados."⁴³

Al analizar en colaboración con Levi Strauss el poema de Baudelaire "Les chats" insiste en el entrecruzamiento entre paralelismos de distinto orden con los núcleos de sedimentación de sentido:

"Les amoureux fervents et le savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
L'Èrèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en segeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allonges au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, aiusi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

42 Buxó. op. cit., p. 30

43 Ibidem, p. 40 Es la tesis de Cowes. Vid, por ejemplo "El referente en la lírica de Pedro Salinas" en *Filología* Año XXIII, I, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Dámaso Alonso, 1988

El poema establece un vínculo entre la clasificación de las rimas y la elección de las categorías gramaticales: todos los versos terminan en nombre (sustantivo o adjetivo); los sustantivos son femeninos; los versos de rima femenina terminan en plural y los versos de rima masculina terminan en singular, etc

Una división posible del poema es en tres frases complejas delimitadas por puntos, que guardan una progresión aritmética: 1) un solo verbo conjugado (aiment), 2) dos verbos (cherchent, eût pris), 3) tres (prennent, sont, étoilent). Esta división ternaria implica una antinomia entre estrofas de dos rimas y estrofas de tres rimas. También se puede establecer una división binaria que implica una antinomia entre la primera sección de cuatro rimas y la segunda de tres y entre estrofas de cuatro versos y estrofas de tres versos. Hay también paralelismo sintáctico entre las parejas de cuartetos y las parejas de tercetos.

Frente a estas correspondencias horizontales se pueden establecer correspondencias verticales de los cuartetos en oposición a los tercetos. Todos los objetos de los dos tercetos son sustantivos inanimados, el único objeto del primer cuarteto es sustantivo animado (Les chats) y los del segundo cuarteto comprenden, al lado de los sustantivos inanimados, el pronombre "les" que corresponde a gatos. También pueden establecerse correspondencias diagonales: una diagonal descendente une las dos estrofas externas y las opone a la diagonal ascendente que une las dos estrofas internas. En las externas, el objeto es de la misma clase semántica que el sujeto: animado (primer cuarteto: amoreaux, savauts-chats) e inanimado (segundo terceto: reins, parcelles, prunelles). En las estrofas internas, en cambio, el sujeto pertenece a la clase opuesta del sujeto: en el primer terceto, objeto inanimado vs sujeto animado (ils-chats-, attitudes), en el segundo cuarteto esa relación (ils, silence, horreur) alterna con objeto animado vs sujeto inanimado (Érèbe, les-chats-).

El poema también se puede dividir en dos partes de acuerdo con otro criterio, todos los versos vs el séptimo y octavo que forman un dístico o bien otra división en tres que enfrentaría esa pareja central del poema con dos grupos isométricos. Todas las formas personales de verbos y pronombres están en plural salvo en el verso 7: "L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres", único con nombre propio y sujeto y verbo en singular. El presente es el único tiempo salvo

en el dístico, todos los sustantivos están determinados por epítetos salvo en el verso 7. Este verso invierte el orden animado inanimado que rige la relación sujeto-objeto en los demás versos, siendo el único que adopta el orden inanimado-animado en todo el soneto. Otras oposiciones se dan en el ámbito fónico. El dístico medio resume la metamorfosis de los gatos: de objeto (sobreentendido) en el verso 7 a sujeto (sobreentendido) en el octavo.

Los gatos a los que alude el título figuran con su nombre una sola vez. Se oponen dos categorías humanas (los amantes y los sabios) como sensual-intelectual y la mediación la realizan los gatos. Los dos cuartetos presentan objetivamente al gato mientras que los tercetos operan su transformación. "Tls chercheurs le silence et l'horreur des ténèbres": la inclinación de los gatos a la noche tiene afinidad semántica con "L'Érèbe" (región tenebrosa que confina con el infierno o bien Erebo, hermano de la Noche) y esto está corroborado por la afinidad fónica. En el segundo cuarteto se intenta una identificación de los gatos con animales mitológicos de tiro y luego los gatos parecen identificarse con las esfinges, la comparación que asimila los gatos sedentarios a la inmovilidad de los seres sobrenaturales cobra el valor de una metamorfosis. La "maison" que circunscribe a los gatos en el primer cuarteto se transforma en un desierto espacioso (fond des solitudes) y el miedo al frío, que aproximaba a los gatos "frileux" a los enamorados "fervents" halla un clima apropiado en las soledades austeras (como los sabios) del desierto tórrido (como los amantes) que rodea a las esfinges. Los grupos paralelos "dans leur mûre saison" y "dans un rêve sans fin" se oponen como el tiempo y la eternidad. En el segundo terceto los seres animados se borran detrás de las partículas de materia. La sinécdoque reemplaza a los gatos por partes de su cuerpo. A la maison se le opone la multitud cósmica, la no casa, los gatos "se vuelven por así decirlo, la cas de la no casa, ya que encierran en sus pupilas la arena de los desiertos y la voz de las estrellas"⁴⁴

Los paralelismos gramaticales horizontales se corresponden con los semánticos: límites de espacio y tiempo del primer cuarteto vs supresión de los lindes

44 Jakobson, Roman. "Le chats' de Baudelaire" en *Ensayos de poética*, México, FCE, 1977.p. 171.

del primer terceto; magia de las luces irradiada por los gatos del segundo terceto vs "l'horreur des ténèbres" del segundo cuarteto. Lo mismo sucede con la división en tres partes: el primer cuarteto expone objetiva y estáticamente a los gatos, el segundo les atribuye una intención interpretada por los poderes del Erebo y una intención, rechazada, de estos hacia los gatos. Los cuartetos consideran a los gatos desde afuera: uno en la pasividad y otro en la actividad; la tercera parte muestra la pasividad de los gatos activamente asumida y desde dentro. En la división cuartetos vs tercetos: los tercetos eliminan el punto de vista del observador y sitúan el ser de los gatos fuera de los límites; si en el primer cuarteto se describían límites espacio temporales, en el primer terceto se anulan; si en el segundo cuarteto los gatos funcionan en las tinieblas, en el segundo terceto irradian luz. La división en diagonal, en quiasmo, nos muestra que en las estrofas externas hay una relación de contigüidad: entre gatos, sabios y enamorados en el primer cuarteto, entre las partes del cuerpo del gato y la evocación metafórica del gato astral (acompañada del tránsito de la precisión a la imprecisión: "également-vaguement"); mientras que en las estrofas internas se realiza un tránsito de la equivalencia, rechazada en el segundo cuarteto (con "coursiers funèbres") y aceptada en el primer terceto (con "splinx"), a la contigüidad.

La división en tres con el dístico de los versos centrales obtiene el siguiente sistema semántico: los versos 7 y 8 hacen de gozne: hasta ellos el punto de vista es extrínseco, después de ellos, es intrínseco; hasta ellos la narración es empírica, a partir de ellos, mitológica; los versos 1 a 6 son el campo real, los versos 7 y 8 el irreal y los versos 9 a 14 el suprarreal. Las oposiciones ya estaban planteadas al principio: "amoureux" y "savants": relación contraída y dilatada. Es la misma que se da al final: dilatación de los gatos en el espacio tiempo, constricción del espacio tiempo en los gatos, los lomos fecundos recuerdan la "volupté" de los enamorados como las pupilas la "science" de los sabios. Para Baudelaire la idea de gato está ligada a la mujer. En este soneto todos los personajes tienen género masculino pero les chats y les grandes splinx, su alter ego, participan de una naturaleza andrógina, ambigüedad subrayada por la elección de sustantivos femeninos para rimas masculinas: de la constelación inicial -enamorados, sabios- los gatos permiten eliminar a la mujer dejando frente a frente al poeta de los gatos con el universo liberado de la austeridad del sabio.

La relaciones de equivalencia, que aquí están sintetizadas, se pueden determinar en un nivel fonológico y sintáctico de una manera exhaustiva y falseable (por ejemplo, falta una jerarquización de las equivalencias distintas). Pero en el nivel semántico para una palabra no sólo hay que postular el significado léxico sino también el significado en el contexto. "El soneto 'Les chats' ofrece ejemplos de tales influencias del contexto, hasta tal punto que los rasgos 'inanimado-animado' y 'masculino-femenino' llegan a ser decisivos para la interpretación (hipótesis sobre la interrelación del sentido) y tanto las relaciones de equivalencia (influencia dentro del texto) como la tradición cultural (influencia fuera del texto) tienen un efecto para la constitución final del sentido de una palabra"⁴⁵ Lo que sería una prueba de la imposibilidad de un estudio puramente interno del sentido. Es verdad que los niveles fonológicos y sintácticos aportan una parte muy importante de la concreción del sentido en su face textual pero "Jakobson y Lévi Strauss saltan de sus observaciones fonológicas y sintácticas a otras más atrevidas que conciernen al significado (por ejemplo cuando afirman: la supresión de 'r', así como la anterior de 'l' evoca claramente el paso de un gato empírico a sus transformaciones fantásticas⁴⁶). Desgraciadamente no hay fundamento semántico para este contraste"⁴⁷

El texto de Jean Cohen *La estructura del lenguaje poético* ⁴⁸ como los formalistas busca aislar los caracteres presentes en todo lo clasificado como poesía y ausentes en todo lo clasificado como prosa. El método es el comparativo. La prosa es lo corriente, la poesía desviación. Para ser objetivo, elector y observador de la poesía no pueden recaer en la misma persona. El elector del corpus es el gran público, la posteridad: no puede equivocarse enteramente, siempre.

La estética clásica es antipoética porque reprime la desviación, en cambio, la poesía se ha hecho más y más poética. La desviación es menor en el que tiene menos preocupación estética, por ejemplo, el sabio. Se puede representar un vector que vaya desde un polo prosaico de desviación nula, grado cero de la escritura, que es el lenguaje científico hasta un polo poético de desviación máxima.

45 Fokkeman & Ibsch. op. cit., p. 94.

46 Concretamente el texto dice: "El retroceso de 'r' ante 'l' acompaña elocuentemente el tránsito del felino empírico a sus transfiguraciones fabulosas" Jakobson, op. cit. p 164.

47 Ibidem, p. 96. Otra crítica a este análisis se puede encontrar en Rifaterre, M. *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

48 Cohen, Jean. (1966) *La estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984.

El lenguaje es un sustituto de la experiencia puesto en clave. La comunicación verbal supone dos operaciones: una, la puesta en clave, que va de las cosas a las palabras; la otra, el desciframiento de la clave, que va de las palabras a las cosas.

La traductibilidad indica que el contenido es distinto de la expresión. En poesía es posible la traducción sustancial pero no la formal. La sustancia del contenido es la significación (remitir a: *aliquid por aliquo*), la forma del sentido es la relación de significados, por ejemplo, es distinto decir "cabellos rubios", "rubios cabellos" o "cabellos de oro" aunque respondan de la misma manera a la prueba de veracidad.

Las figuras tienen forma -relación que une a los términos- y sustancia -los términos mismos-. La forma puede ser idéntica en metáforas cuyos términos son radicalmente distintos, por ejemplo, "noche verde" e "idea sollozante". En las figuras de invención el poeta inventa los términos de la metáfora, no la relación, encarna una forma antigua en una sustancia nueva. En las figuras de uso, forma y sustancia están dadas. El uso es reservado, estas figuras tienen un valor noble, son un signo de dignidad literaria.

La poética estructural busca la estructura común de las distintas figuras, un operador poético con sus realizaciones. El operador fónico distintivo es la rima y el contrastivo es el metro. El operador semántico predicativo es la metáfora y determinativo, el epíteto. La operación que implica la figura incluye dos tiempos: a) negativo: violación sistemática del código de la lengua, b) positivo: a la desestructuración sucede una estructuración de otro orden.

El verso es una relación entre sonido y sentido. Según Hopkins es un discurso que repite total o parcialmente la misma figura fónica, esta definición no es completa para Cohen porque no incluye al verso en prosa. La definición deberá llenar tres condiciones: 1) que convenga a todos los versos, libres o regulares; 2) que no se pueda aplicar a la prosa; 3) que se base exclusivamente en datos gráficos.

El hablante considera natural hacer coincidir la detención de la voz con la detención del sentido. En cambio en la poesía hay un conflicto entre el metro y la sintaxis que procede de la esencia misma del verso. El verso es antigramatical: es una desviación respecto de las reglas de paralelismo entre sonido y sentido imperante en la prosa. El lenguaje poético se define como un apartamiento de la norma, en el caso de Cohen, más que por desviación por infracción: la poesía no se desvía respecto del código de la prosa como una variación libre respecto de una constante temática, en realidad lo quebranta, es su contradicción. A este gran postulado le sigue otro: "es el principio según el cual la evolución diacrónica de la poesía se orienta regularmente según el sentido de una poeticidad que crece de continuo"⁴⁹ Se trataría de una involución hacia la forma pura, hacia la propia esencia. La poesía constituye la forma vehemente de la literatura, el grado paroxístico de la literatura. "En realidad los dos postulados se sostienen uno al otro, un poco subrepticamente, en una circularidad implícita de premisas y de conclusiones que podría explicitarse más o menos así: primer silogismo, la poesía es cada vez más apartamiento; ahora bien, la poesía está cada vez más próxima a su esencia; luego su esencia es el apartamiento; segundo silogismo: la poesía es cada vez más apartamiento; ahora bien, el apartamiento es su esencia; luego, la poesía está cada vez más próxima a su esencia"⁵⁰

Genette critica el método de verificación empírica de Cohen confiado en un test estadístico engañoso que compara poetas de tres épocas (clásica, romántica, y simbolista) de acuerdo con su manejo de tres procedimientos. En primer lugar, la versificación, tanto desde la perspectiva de la relación entre la pausa métrica y la pausa sintáctica, como desde el punto de vista de la gramaticalidad de las rimas. En segundo lugar, la predicación estudiada desde el punto de vista de la pertinencia de los epítetos; en tercer término, la determinación según la presencia de epítetos descriptivos redundantes. El cuarto punto de comparación es la inconsecuencia de las coordinaciones y, por último, trata de la inversión por anteposición de epítetos. En todos los casos se llega a la conclusión de que la historia de la poesía consiste en un aditamento de la desviación gramatical, es decir, de la poeticidad. La desviación poética es reductible, esto implica un pasaje del sentido denotativo al connotativo (afectivo). Pero "cuando Cohen caracteriza como desviación la impertinencia o la redundancia de un epíteto, y

49 Genette, Gérard. "Lenguaje poético, poética del lenguaje" traducido de "Langage poétique, poétique du langage", París, 1968, p. 58.

50 *Ibidem*, p. 59

habla a este respecto de figura, parecería que se trata de una desviación de una norma de literalidad, con deslizamiento de sentido y sustitución de término: es así como *angelus azul* se opone a *angelus sereno*. Pero cuando afirma que una metáfora usual no es una desviación (...) Cohen ya no define la desviación, como Fontanier definía la figura, por oposición a lo literal, sino por aposición al uso, ignorando de paso una verdad cardinal de la retórica (...): que el uso está saturado de desviaciones-figuras, y no por eso se resiente ni el uso ni la desviación, simplemente porque la desviación-figura se define, lingüísticamente, como diferente del término recto, y no, psicosociológicamente, como diferente de la expresión usual; no es el hecho de 'caer en uso' lo que motiva la caducidad de una figura como tal, sino la desaparición del término recto" ⁵¹ Para Genette, por eso, la estructura que descubre Cohen no es la del lenguaje poético sino la del estilo en general. Cohen llama connotación a esa sustitución del lenguaje intelectual por el lenguaje afectivo. "El prefijo indica con bastante claridad que se trata de una co-notación, es decir de una significación que se agrega a otra sin desplazarla. 'Decir llama por amor es, para el mensaje, llevar la mención soy poesía: he aquí una connotación típica y bien se advierte que aquí el sentido secundario (poesía) no desplaza al sentido "primero" (amor); llama denota amor y al mismo tiempo connota poesía. (...) para quien toma en serio la metáfora, llama connota también, y en primer lugar, el desvío por la analogía sensible, la presencia del término comparador en el término comparado, es decir en este caso el fuego de la pasión." ⁵² Genette arriesga una relación entre la oposición literal-figurado y la oposición denotado-connotado: "Creemos que lo más justo es considerar, en el tropo, como denotado, aunque 'secundario' el sentido figurado (aquí: amor), y como connotados, entre otros, la huella del sentido literal (fuego) y el efecto de estilo, en el sentido clásico, de la presencia misma del tropo (poesía)" ⁵³ "En síntesis, denotación y connotación están lejos de ser tan 'antagónicas' como dice Cohen; es su doble presencia simultánea la que mantiene la ambigüedad poética, tanto en la imagen moderna como en la figura clásica" ⁵⁴

Genette propone, en lugar de este estudio de una supuesta estructura del lenguaje poético, una poética del lenguaje (también Jakobson sostenía que antes de estudiar la gramática de la poesía habría que estudiar la poética de la

51 Ibidem, p. 68

52 Ibidem, p. 70

53 Ibidem, p. 71 en nota al pie.

54 Ibidem, p.71.

gramática), es decir, el conjunto de procedimientos a los que recurre la expresión poética para motivar los signos, esto es, superar su arbitrariedad. Hay un procedimiento de adaptación del significado al significante: “escoger entre las virtualidades sémicas que mejor se adaptan a la forma sensible de la expresión”.⁵⁵ El segundo procedimiento es el inverso, acercar el significante al significado. En fin, “contrariamente al término ‘recto’ o literal, que por lo general es arbitrario, el término figurado es esencialmente motivado en dos sentidos: en primer lugar por la sencilla razón de que es elegido (...) en lugar de ser impuesto por la lengua; luego, porque la sustitución de término procede siempre de cierta relación entre significados (...) que está presente (connotada) en el significante desplazado o sustituido y porque de ese modo el significante, aunque por lo general sea tan arbitrario en su sentido literal como el término suplantado, llega a estar motivado en su empleo figurado”.⁵⁶

En términos de la semántica de Greimas, Le Guern ⁵⁷ intenta proponer un enfoque diferenciador para la metáfora y la metonimia. Mientras que el mecanismo de la metonimia se explica por un deslizamiento de la referencia, el de la metáfora se explica a nivel de la comunicación lógica por la puesta entre paréntesis de una parte de los semas constitutivos del lexema empleado. Fontanier distingue la correlación (metonimia) y la conexión (sinécdoque), que establecen relaciones de inclusión y exclusión entre objetos, de la metáfora, que vincula ideas. Se puede relacionar con esta distinción que hace Le Guern entre la metonimia que desplaza la referencia y la metáfora que reduce los semas del lexema que son incompatibles con el contexto. Según Greimas, cada lexema está caracterizado por la presencia de un cierto número de semas (rasgos semánticos, unidades significativas elementales) y por la ausencia de otros, es un conjunto de semas ligados entre sí por una relación jerárquica. Los semas se distinguen (como los rasgos fonológicos) por oposición (por ejemplo: horizontalidad vs verticalidad) en un mismo eje: “existe un punto de vista único, de una dimensión, en cuyo interior se manifiesta la oposición, que se presenta bajo la forma de dos polos extremos de un mismo eje.”⁵⁸ La presencia común de un sema establece una relación de conjunción entre lexemas. Semema es un núcleo sémico permanente, invariante a diversos semas más sus semas contextuales, es decir

55 Ibidem, p.75.

56 Ibidem, p.77.

57 Le Guern, Michel. (1973). *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976.

58 Greimas, A. J. (1966) *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987, p. 31.

los semas con los cuales ese núcleo sémico es capaz de combinarse. La otra categoría clave en Greimas es la de isotopía, que es la homogeneidad semántica de un enunciado, lo que controla la heterogeneidad del discurso (relacionable con el concepto de coherencia lineal en Van Dijk y de cohesión en Halliday & Hassan)⁵⁹. Hay una jerarquía de contextos que se imbrican unos con otros, una común pertenencia de cada parte a un conjunto mayor. Así, el sintagma que reúne por lo menos dos figuras sémicas puede considerarse como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía y el enunciado permite someter a prueba la isotopía de los sintagmas que lo constituyen. El lexema que forma metonimia o sinécdoque, según Le Guern, no es sentido como extraño a la isotopía. Al contrario, la metáfora aparece inmediatamente como extraña a la isotopía del texto en el que esté inserta: la incompatibilidad semántica juega el papel de una señal que emite al destinatario para que seleccione entre los elementos de significación constitutivos del lexema aquellos que no son incompatibles con el contexto.

Como todos los tropos, la metonimia se define por un distanciamiento paradigmático: sustitución del término propio por una palabra diferente, esto sería incoherente si hubiera independencia entre las facultades de combinación y selección. Coincide con Jakobson en el carácter bivalente de la relación referencial: hace intervenir a la vez a la combinación (interior al lenguaje) que liga a los elementos en el eje sintagmático y la correspondencia que se establece entre un elemento de la cadena hablada y una realidad exterior a la propio mensaje. Otro aporte importante de Le Guern tiene que ver con el nivel simbólico de la metáfora. Cuando, por ejemplo, Peguy dice "La fe es un gran árbol" la metáfora es la expresión lingüística de una relación simbólica. En la expresión simbólica el significado se transforma en el significante de otro significado. Propiamente hablando, no es la palabra "árbol" la que significa la fe sino la representación misma de árbol, es decir, el significado de la palabra. En el lugar de la designación no hay un objeto sino un significado, los enunciados poéticos son predicados de segundo orden, en la acepción de Frege, no consisten en un caer un objeto bajo un concepto sino en un concepto que se refiere a otro concepto. Esto es vinculable con la concepción del arte de Lotman como sistema modelizador secundario.

59 Cfr. Van Dijk, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1978; *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980; *Las ciencias del texto*, Barcelona, Paidós, 1983; (1980) *La noticia como discurso*, Barcelona, Paidós, 1990 y Halliday, M. A. K. & R. Hasan. *Cohesion in English*, Londres, Logman, 1978.

“La metáfora aparece, pues, como la formulación sintética del conjunto de los elementos de significación, pertenecientes al significado habitual de la palabra, que son compatibles con el nuevo significado impuesto por el contexto en el empleo metafórico de esta palabra; encuentra así su justificación, en el nivel de contenido de información lógica del enunciado, dentro de las posibilidades de economía que ofrece el lenguaje. Además la metáfora representa la posibilidad de inscribir en el mensaje la imagen asociada que acompaña a la formulación de este contenido de información lógica, de manera que permite al oyente o al lector reconstruirla sin correr el riesgo de atribuir al autor del mensaje pensamientos o intenciones que le son ajenos.”⁶⁰ Esta concepción, a nuestro entender, incurre en dos falacias, una es la falacia genética según la cual las figuras poéticas son reversibles, podemos remontarnos a la concepción original ya que, como dice Le Guern, la metáfora “impone al espíritu del lector, por superposición con la información lógica contenida en el enunciado, una imagen asociada que corresponde a la que se formó en el espíritu del autor en el momento en que formulaba dicho enunciado”.⁶¹ Y más adelante asevera: “El estudio de las imágenes permite llegar hasta las preocupaciones del escritor, y, yendo aún más lejos, a los polos de interés de un medio o de una sociedad.”⁶² La otra es la del carácter exhaustivamente parafraseable de la figura, la traductibilidad inequívoca y completa de su información al lenguaje lógico, no habría un plus de significación irreductible en las figuras, son, pues, meros adornos, maneras agradables de decir lo mismo. Lo dice: esencialmente la metáfora sirve para expresar una emoción que intenta ser compartido.

A pesar de esto Le Guern usa la semántica de Greimas en un contexto epistemológico distinto, a nuestro entender, más adecuado, ya que trata de superar la clausura del universo de los signos del enfoque estrictamente estructuralista de éste. Efectivamente, Greimas afirma: “El reconocimiento del carácter cerrado del universo semántico implica el rechazo de las concepciones lingüísticas que definen la significación como la relación entre los signos y las cosas, y especialmente la negativa a aceptar la dimensión suplementaria del referente, que introducen a modo de compromiso, los semantistas ‘realistas’ en la teoría saussuriana del signo, teoría esta, por otra parte, que cabe poner en tela de

60 Le Guern. op. cit. p. 48-49.

61 Ibidem, p. 48.

62 Ibidem, p. 109.

juicio: no representa en efecto más que una de las posibles interpretaciones del estructuralismo de Saussure. El referirse a las cosas para la explicación de los signos no quiere decir ni más ni menos que intentar una transposición, impracticable, de las significaciones contenidas en las lenguas naturales a conjuntos significantes no lingüísticos.”⁶³ Es cierto que para clarificar el lenguaje natural sólo nos podemos valer del lenguaje natural y en ese sentido toda explicación de significados es metalingüística. Pero esa faz metodológica da por supuesta la realidad que motiva el lenguaje natural que se quiere clarificar: no se trata de explicar signos con cosas sino cosas con signos y aún signos con signos (ya que en la realidad se articulan los discursos y los objetos). Porque hay cosas hay signos, aunque algunos sean signos de signos. Pero para que comparezca la cosa en el lenguaje hay que retroceder en el hábito semántico, la autorreferencialidad absoluta sólo puede ser un a priori metodológico.

Justamente, el modelo de Greimas, ya que es autónomo, sólo se sostiene dando por supuestos y no llevando a discusión un alto porcentaje de conceptos. Por ejemplo, la única manera, según él, de abordar el problema de la significación consiste en afirmar que la existencia de discontinuidades en el plano de la percepción y la separaciones diferenciales creadoras de significación. ¿Y qué es una discontinuidad?: “es una presuposición que hay que verter en el inventario epistemológico de los postulados no analizados.”⁶⁴ Sin embargo este concepto es esencial para fundamentar lo que sigue ya que de él se desprende que un sólo término objeto no conlleva significación y de ahí la hipertrofia de la categoría relación. Los conceptos de presencia y simultaneidad implicados según el principio epistemológico que sigue no pertenecen a los lingüistas y, por tanto, no son analizables. Son demasiados los conceptos presupuestos y, además, se remite a una metafísica cuya validez se niega implícitamente en la descalificación de los semantistas “realistas”. Otras veces en lugar de la circularidad del método, de esa suerte de petición de principio que lo atraviesa, emerge la falacia no formal del argumento de autoridad, por ejemplo la estructura elemental descrita en sí fuera de cualquier concepto significante sólo puede ser, según él, binaria, “y ello no es así por razones teóricas no elucidadas, que hay que remitir al nivel epistemológico del lenguaje, sino en virtud del hecho del consenso actual de los lingüistas”⁶⁵; otras veces, en fin, se evidencia en la polémica el plano ideológico: “ciertas disciplinas humanísticas han abusado en efecto de tal

63 Greimas. op. cit., p. 20.

64 Ibidem, p. 28.

65 Ibidem, p. 34.

manera del término totalidad, considerado como concepto explicativo de valor universal que se ha hecho evidente su carácter mitificante.”⁶⁶ Hay, asimismo contradicción: primero dice que la poesía es intraducible y luego que la superioridad del plano lingüístico radica en que cualquier lenguaje puede traducirse en una lengua natural y no al revés. Sin embargo, en el plano práctico esta estructura fundamental que Greimas universaliza para todo uso del lenguaje sí se comprueba en la poesía. Percibir las diferencias quiere decir captar al menos dos términos como simultáneamente presentes. Para que puedan ser captados a la vez es necesario que posean algo en común: semejanza-identidad; para que puedan ser distinguidos es necesario que sean diferentes: diferencia, no identidad. La imagen poética, como venimos viendo, es una relación a la vez de conjunción y disyunción.

La poesía moderna le aporta un caso límite al modelo de la semántica estructural puesto que apunta a “abolir la sintaxis”, es decir, a disminuir todo lo posible el número de mensajes funcionales y aparece también como ejemplo de manifestación compleja con isotopía negativa: la debilidad del soporte práctico se ve compensada por el desarrollo de la manifestación mítica. Los sememas poéticos (imágenes, símbolos, sintagmas y definiciones metafóricas) aparecen como figuras negativas cuyas fronteras no corresponden ya a las de los sememas positivos del plano práctico: los núcleos de los sememas aparecen casi como accidentes, como “materiales de collage”. La figuras llevan en sí los semas constitutivos de la isotopía poética y sirven de relevos sémicos (lugares en los que se efectúan las sustituciones de unos semas por otros). Las figuras son jerarquías sémicas, por ejemplo, el cielo lleva los elementos sémicos de “verticalidad”, “luz”, “fluidez”. Las relaciones hipotácticas, vale decir jarárquicas, se encuentran transformadas en relaciones de equivalencias. La comunicación poética es esencialmente la transmisión de los contenidos sémicos, sirviéndose de sememas como, por ejemplo, a otro nivel, el discurso cotidiano se sirve de la estructura gramatical para la manifestación del contenido. La comunicación poética es la manifestación discursiva de una taxonomía. Es normal que la descripción de la manifestación mítica (poesía) permita extraer los elementos de una axiología explicitada (metafísica). Se produce, a consecuencia de la descripción, una traducción de los datos implícitos de la manifestación figurativa a, un

66 Ibidem, p. 43

modelo explícito, formulado en un lenguaje diferente. Si bien la metodología metalingüística aparece como reductiva para una semántica general, recobra su pertinencia en el discurso poético. En su afán de formalización de la interpretación de éste, sin embargo, creemos que Greimas incurre en rigideces propias de una proyección mecánica de un modelo "científico" a un mecanismo semiológico escurridizo como el estético. Por otro lado, limita su análisis al campo de las figuras, aspecto en el que también lo sigue Le Guern.

Cohen, Genette, Le Guern se insertan en una tradición que pretende remozar la retórica y ampliar su campo de trabajo desde la mera consideración de la metáfora a la de las demás figuras. El clímax de esta tradición crítica es la *Retórica general* del Grupo M. Ricoeur se dedica a refutar la concepción de una metáfora-palabra. "No puede admitir que esta figura sea restringida a una sustitución de palabras, o al cambio de sentido de una palabra, pues eso sería aprisionar la retórica de los tropos en el dominio de la semántica. La cual se interesa por el sentido de las unidades de código. Para el filósofo se trata también, y sobre todo, de un problema de significación, que implica pues la referencia, y tal problema sólo puede ser abordado al nivel de la frase o, más generalmente, del enunciado"⁶⁷ "Es efectivamente al nivel del enunciado como debe elaborarse una teoría general de los tropos. Pero interesado únicamente por la metáfora y las figuras a ella relacionadas el crítico no puede detenerse mucho tiempo en la preocupación propia de los retóricos por reincorporar, en un modelo único, figuras como metaplasmos o metataxis. Sin embargo, de la comparación entre esas clases diversas puede aparecer un esquema muy general y que denominaremos esquema de los tres niveles".⁶⁸

67 Grupo m. (1982) *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.

68 Ibidem, p. 32

metábole nivel	metaplasmos (retruécano)	metataxis (elipsis)	metasememas (metáfora lexemática)	metalogismo (alegoría)
formador	rasgo	clase gramatical	sema	palabra
portador	fonema	sintagma(s)	palabra	secuencia de proposiciones
revelador	palabra	secuencia gramatical	enunciado	designación

El grupo μ no recae en la pretensión de la paráfrasis exhaustiva del discurso figurado por la reducción de sus mecanismos. Se preocupa por establecer el estatuto de lo "originado en alguna parte del triángulo cuyos ángulos serían el referente, el código lingüístico y este mismo código dislocado en el momento metalingüístico de la reducción retórica".⁶⁹ La teoría de la información no sirve por que tropieza con la paradoja de que el mensaje más rico en información y menos previsible (por ley de entropía) resulta indescifrable en los términos de elecciones binarias que caracterizan a esa disciplina. "Es cada vez más claro que el nudo del problema reside en la dialéctica común-original, en donde se puede fácilmente reconocer un disfraz de la pareja grado cero-desvío, o base-marca".⁷⁰ Habría dos componentes: 1) la componente "predicativa", grado concebido que vincula la figura con cualquier discurso factual y 2) la componente "figural", atribución en la reunión de los dos grupos de semas, propiedades que estrictamente no valen sino por su intersección. "En este carácter muy general es donde se puede encontrar la explicación del elemento euforizante de la retórica. Por ejemplo, en la poesía está aceptada nuestra vinculación con el mundo, y el lector podrá encontrar en ella una acomodación en el universo. Pero es obvio que esta vinculación se encuentra establecida pero no probada, que la información transmitida no es científica, sino mítica, y que toda la fragilidad del andamiaje es debida a la confusión voluntaria entre intersección y reunión".⁷¹

69 Ibidem, p. 33

70 Ibidem, p. 34

71 Ibidem, p. 35

“Las significaciones no están enteramente veladas por la función retórica: la noción de signo que no significase nada es contradictoria (...). La función referencial del lenguaje no es ni puede ser aniquilada por el poeta, el cual deja siempre al lector el placer de admirar en su poema lo que no es precisamente poético. Pero, por no ser percibidas las significaciones en él sino a distancia, y completamente pendiente de la instauración de los signos, el lenguaje del escritor no puede sino hacer ilusión, es decir producir él mismo su objeto”.⁷² La confusión se genera cuando se interpola el referente en lugar de limitar la crítica al estudio del sentido. En este modelo es de fundamental importancia el concepto operatorio de grado cero. Éste es el límite hacia el cual tiende, voluntariamente, el lenguaje científico, su criterio es la univocidad. El grado cero absoluto sería un discurso llevado a sus semas esenciales, el grado cero práctico son los enunciados que contienen todos los semas laterales reducidos al mínimo en función de las posibilidades del vocabulario y se relaciona con las oposiciones previsible/ imprevisible, común/ original de la teoría de la comunicación.

Rifaterre se opone a la definición del estilo en oposición a una norma. “Si aceptamos fundar el estilo en la desviación respecto de la norma, deberemos limitar el estilo a lo que quedará en la cadena hablada tras la eliminación de los elementos que podremos describir en su totalidad gracias al análisis lingüístico y que, por lo mismo, nos veremos obligados a definir como normales. La objeción se funda en la circunstancia de que no podremos entonces dar cuenta del hecho de que este material que dejamos ahora de lado es susceptible de desempeñar un papel estilístico en otro sistema de relaciones.”⁷³ Propone sustituir la norma por el contexto que es “un patrón lingüístico quebrantado por un elemento imprevisible, y el contraste resultante de esta diferencia es el estímulo estilístico. La ruptura no debe interpretarse como un principio de disociación. El valor estilístico del contraste reside en el sistema de relaciones que establece entre los dos elementos que se enfrentan; no se produciría ningún efecto sin su asociación en una secuencia. En otras palabras: los contrastes estilísticos, por la misma razón que las otras oposiciones útiles en la lengua, crean una estructura.”⁷⁴

72 Ibidem, p. 54

73 Rifaterre, M. (1960) “Criterios para el análisis del estilo” en *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 65.

74 Ibidem, p. 71

Barthes es quien introduce el concepto en un texto temprano que se denomina justamente *El grado cero de la escritura*, texto en el que trata expresamente de la poesía y que porpone análisis relacionados con la pluralidad de significaciones, luego petrificados bajo las rigideces de las invariantes en el modelo del análisis estructural del relato. Barthes introduce el concepto de escritura como intermediaria entre la lengua y el estilo. "Lengua es el corpus de prescripciones y hábitos comunes a todos los escritores de una época".⁷⁵ Es como un círculo abstracto de verdades, fuera del cual, solamente empieza a depositarse la densidad de un verbo solitario. Es un horizonte que da una familiaridad. "La lengua, dice paradójicamente, está más acá de la Literatura." Por su parte, el estilo es el "lenguaje autárquico que se hunde en la nostalgia personal y secreta del autor (...) es la parte privada del ritual, se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad" (...) "no es sino metáfora, es decir ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor". "La virtud alusiva del estilo no es un fenómeno de velocidad, como en la palabra donde lo que no es dicho, sigue siendo de todos modos, un interin del lenguaje, sino un fenómeno de densidad, pues lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo, reunido dura o tiernamente en sus figuras, son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje".⁷⁶

Entre el límite impuesto por la lengua y la necesidad del estilo se desliza la libertad posible de la escritura. "Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica."⁷⁷ Es la moral de la forma: bajo la presión de la historia y la tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor. Barthes se pregunta si existe una escritura poética. En la época clásica la diferencia entre poesía y prosa no es de esencia sino de cantidad. La poesía no atenta a la unidad del lenguaje, un pensamiento ya formado engendra una palabra que lo "expresa" y lo "traduce". En la modernidad, "los poetas instituyen en adelante su palabra como una naturaleza cerrada, que reúne a un tiempo la función y la estructura del lenguaje (...) En la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas."⁷⁸ "La economía del lenguaje clásico es relacional, es decir que las palabras son lo más abstractas posibles en provecho de las relaciones. Ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el

75 Barthes, Roland. (1957) *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1986, p 17.

76 Ibidem, p. 19 y 20

77 Ibidem, p. 22

78 Ibidem, p. 48

signo de una cosa y, mucho más, la vía de un vínculo (...) Lo continuo clásico es una sucesión de elementos de igual densidad, sometido a una misma presión emotiva a los cuales se les quita toda tendencia a una significación individual.”⁷⁹ En cambio, la poesía moderna “destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales (...) la Palabra estalla debajo de una línea de relaciones vacías.”⁸⁰ Abolidas las relaciones fijas, la palabra sólo tiene un proyecto vertical: es signo erguido. El lector desemboca en la Palabra frontalmente y la recibe como una cantidad absoluta acompañada de todos sus posibles. “La Palabra es aquí enciclopédica, contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que un discurso relacional hubiera impuesto una elección.”⁸¹ La escritura burguesa se caracteriza por ser instrumental: la forma está al servicio del fondo y ornamental: decorada por accidentes exteriores a su función, tomados de la tradición. Algunos escritores pensaron que podían exorcizar esta escritura atacando las leyes del lenguaje literario; haciendo estallar los clisés, los hábitos; buscando un objeto privado de Historia en un caos formal. Pero la desintegración del lenguaje sólo puede conducir al silencio. La otra solución es la literatura blanca que tiene las siguientes características: libertad de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado de lenguaje; carácter indicativo, a-modal; semejanza con el periodismo (si el periodismo no desarrollara formas patéticas); aniquilación de los caracteres míticos del lenguaje. “Estilo de la ausencia-ausencia ideal de estilo” inaugurada por *El extranjero* de Camus. Esta escritura y no la de ruptura cumpliría con la utopía: “la búsqueda de un no estilo o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la escritura, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad; la mayoría comprende que no puede haber lenguaje universal fuera de una universalidad concreta, ya no mística o nominal, del mundo civil.”⁸² Barthes inserta su idea de escritura en la ideología marxista que domina este momento de su producción crítica; efectivamente, afirma que el arte moderno testimonia el desgarramiento de los lenguajes inseparable del de las clases y los males reales sólo pueden tener una solución dialéctica. Hay palabras dotadas de una doble longitud de onda: la más larga es la del sentido, la más corta no transmite más información que la literatura misma: “por su causa, no podemos reducir la literatura a un sistema enteramente descifrado: la lectura, la crítica no pueden ser hermenéuticas”.⁸³ La literatura es tautológica, se reenvía a sí misma. El escritor trabaja no sobre la relación de la cosa y

79 Ibidem 49 y 50

80 Ibidem, p. 51 y 52

81 Ibidem, p. 53

82 Ibidem, p. 88

83 Ibidem, p. 165

su forma sino sobre la relación del significado y el significante, sobre el signo motivado: "La función poética, en el sentido más amplio del término se definiría, así, por una conciencia cratílana de los signos y el escritor sería el recitante de un gran mito secular que quiere que el lenguaje imite a las ideas y que, contrariamente a las precisiones de la ciencia lingüística, los signos sean motivados. Esta consideración debería inclinar al crítico, todavía un poco más, a leer la literatura en la perspectiva mítica que funda su lenguaje, y a descifrar la palabra literaria (que no es para nada la palabra corriente) no como el diccionario la explicita sino como el escritor la construye."⁸⁴

Para Todorov en Barthes, como en Sartre o Blanchot, la concepción de la literatura conserva dos de las características que le atribuían los románticos: el carácter intransitivo y la pluralidad de sentidos. "Para el escritor, escribir es un verbo intransitivo"⁸⁵ La tarea de la crítica reside no en descifrar el sentido de la obra estudiada sino en reconstruir las reglas de la elaboración del sentido, el crítico no tiene que reproducir el mensaje de una obra sino su sistema. "Barthes afirma que la crítica debe contentarse únicamente con la 'validez', con la coherencia interna sin referencia al sentido. El modelo explícito de la crítica, para Barthes, es el lenguaje; pero si el lenguaje, tomado como un todo, no es ni verdadero ni falso, cada enunciado puede serlo; y de igual modo respecto a la crítica; el modelo innominado es, de hecho, el juego, no el lenguaje: un sistema de reglas desprovista de sentido."⁸⁶ La crítica para Barthes, es un discurso no asumido, es ficción, pone entre paréntesis la dimensión de verdad de la crítica, es un acto de plena escritura. "No comparto la actitud de Barthes respecto a la verdad, dice Todorov; la literatura, de por sí, tiene una relación con la verdad, y la crítica más de una. Sin embargo, me adhiero a la idea de que el resultado de la actividad crítica es un libro, y este hecho es esencial. Porque el trabajo de interpretación, aunque compete al conocimiento, como hacen la observación o la formulación de leyes generales, al puro enunciado de un estado de hecho. La interpretación es la (re)construcción de la totalidad singular; ya se trate de un libro de historia, de etnología o de crítica literaria (sin hablar de todos los géneros mixtos), tal construcción forma parte de la afirmación misma que uno hace acerca del objeto analizado"⁸⁷

84 Ibidem, p. 190

85 Barthes, Roland. *Essais critiques*, 1964, p. 149, cit por Todorov, Tzvetan. (1984) *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991.

86 Todorov, op. cit., p. 65

87 Ibidem, p. 67

PARADIGMA TRASCENDENTE HORIZONTAL: EL EJE PRAGMÁTICO

1. El Círculo de Bajtín.

Bajtín es un personaje tan plural como la estética que propone, si problematiza el texto literario insistiendo en el carácter polifónico del enunciador, en su cualidad dialógica y en la diversidad de géneros discursivos que le son fronterizos y que lo atraviesan, él mismo se presenta como un personaje problemático. Por un lado, los nombres de Voloshinov y Medvedev ligados al suyo se suponen seudónimo de un crítico amenazado por el totalitarismo stalinista. Por otra parte, como sostiene Iparraguirre “su teoría no se arma como un sistema estricto y acabado de formalización, sino que avanza de manera semejante a la creación estética”.¹ Además su posición teórica tiene un carácter polémico ya que supone siempre la presencia virtual de los discursos adversarios (de los objetivistas abstractos). Todorov, asimismo, postula que hay por lo menos cuatro períodos en la estética de este autor complejo, que por momentos se vuelven contradictorios. Estos períodos serían: 1) el fenomenológico, donde trata la relación autor-héroe como un caso de relación entre dos seres humanos; 2) el sociológico, en el que se prioriza lo social: el lenguaje y pensamiento, constitutivos del hombre, son intersubjetivo; 3) el lingüístico, en el que, en oposición a la lingüís-

1 Iparraguirre, Silvia. “Una aproximación a Mijail Bajtín” en *El ornitorrinco*, Buenos Aires, julio-agosto 1986, p. 18.

tica estructural y a la poética formalista, propone una translingüística: una pragmática, el discurso es puente tendido entre las personas -durante esta época compone su obra sobre Dostoievski ²; 4) el período histórico-literario, finalmente, la obra literaria es un discurso homogéneo, pero opuesto a las normas lingüísticas generales -en esta época compone su libro sobre Rabelais ³ y su teoría de la diversidad de los discursos.

En la base de la teoría bajtiniana del lenguaje está el concepto de enunciado, unidad real de la comunicación discursiva, indiscernible de sus circunstancias de enunciación. En un texto literario se establecen distintos tipos de diálogos: entre el lector y el autor, entre el autor y el héroe, entre los personajes. En general el enunciado literario es citador de otros enunciados y entra en diálogo con otros enunciados literarios. Carácter discursivo y polifónico son dos propiedades constantes en el enfoque lingüístico de Bajtín que se opone, así, al alineamiento en la lengua (sistema, estructura) al que adhiere el primer formalismo y el primer estructuralismo. Pero, como hemos visto, al formalismo primero (el Tinianov de *El Problema de la lengua poética*) se le opone un segundo formalismo (el Tinianov de "Sobre la evolución literaria" o de "El hecho literario") que deconstruye la definición de la literariedad en la confrontación con la serie histórica, de la que emerge la categoría de "hecho literario", con un principio constructivo dinámico, opuesto al estático artificio. Incluso en los textos fundacionales del formalismo, como "El arte como artificio" de Shklovski, Todorov descubre, según vimos, un principio interno de contradicción entre el carácter autotélico de la literatura y su función comunicativa. Contradicción que atraviesa e intenta resolver la producción teórica de Jakobson y que está implicada en la discusión de la referencia presente a lo largo de toda la producción de los neo retóricos.

En la teoría bajtiniana el texto literario es una forma especial de enunciado que establece un diálogo histórico con el lector y un diálogo poético con las demás obras literarias. El lenguaje es ideología y la literatura está cargada de valor ideológico. El enunciado está dirigido a alguien en un contexto deter-

2 Vid Bajtín, Mijail. *Problems of Dostoievsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

3 Vid. Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Barral Editores, Barcelona, 1974.

minado, es social; mientras que lo ideológico, la representación axiológica del mundo es el sentido de la obra literaria. No busca la especificidad del hecho poético sino que rechaza la concepción formalista según la cual la literariedad era algo independiente de otros sistemas de valores que debía aislarse del contexto dentro del cual se había producido para su estudio científico.

La poética debe ser abordada con el método sociológico sostiene Voloshinov en "El discurso en la vida y el discurso en la poesía".⁴ El texto se inscribe en la polémica del círculo de Bajtín con el formalismo ruso. Por tanto es complementario de otras obras de Bajtín, por un lado, y por otro se construye en oposición a otros decires anteriores: los primeros textos de los teóricos formalistas. El lenguaje utilizado para polemizar con los formalistas es el instituido por estos. Para Tinianov es el principio constructivo lo que da sentido al material, para Voloshinov el sentido de la forma se relaciona no con el material sino con el contenido. Otra diferencia fundamental es que se pasa de una consideración autónoma e inmanente del hecho artístico a una visión trascendente: el contexto extraverbal está inscrito en la "entonación".

Sakulin distingue en la literatura y su historia dos series: la serie inmanente (interior) y la serie causal (extrartística). El sociólogo, según los formalistas, no tendría competencia respecto de la médula inmanente. Pero las formaciones ideológicas son de naturaleza sociológica y lo son de manera intrínseca e inmanente. El arte también es social de manera inmanente. Según Voloshinov, hay dos concepciones erróneas: la fetichización de la obra en tanto cosa y la concepción que limita el estudio de la obra al psiquismo del autor o del receptor y a menudo llega a confundirlos. Considerando el arte como una cosa, se cae en la imposibilidad de señalar los límites del material estudiado o inclusive de señalar cuáles de sus rasgos tiene una significación estética.

"El hecho artístico es una forma particular de una relación recíproca entre el creador y los receptores, fijada en la obra de arte". La forma singular

4 Voloshinov, "El discurso en la vida y el discurso en la poesía" (contribución a una poética sociológica) tomado de Todorov, Tzvetan (comp.) Mikhail Baktine. *Le principe dialectique*, Editions du Seuil, Paris, 1981.

de comunicación que constituye la obra de arte no está aislada, participa de la unidad del flujo de la vida social, refleja la infraestructura económica y entra con las otras fuerzas de comunicación en un intercambio de fuerzas.

En el contexto extraverbal las palabras cobran sentido. Este contexto extraverbal se descompone en tres aspectos: 1) el horizonte espacial común a los locutores, 2) el conocimiento y la comprensión de la situación común y 3) la evaluación que los dos tienen de la situación. El horizonte espacial y semántico común es sobreentendido. El discurso brinda de la situación un resumen evaluativo. Por eso, el lenguaje cotidiano se descompone en dos partes: 1) una parte verbal actualizada y 2) una parte sobreentendida. La evaluación en su expresión más pura se halla en la "entonación". Esta establece una estrecha relación entre el discurso y el contexto extraverbal, conduce el texto hacia fuera de sus límites. La entonación "se sitúa siempre en la frontera de lo verbal y de lo no verbal, entre lo dicho y lo no dicho".

Todo discurso es la expresión y el producto de la interacción social de tres participantes: el locutor (o autor), el auditor (o lector) y aquel o aquello de lo que se habla (héroe). El discurso es el guión de cierto acontecimiento. La comprensión viva de la situación real de la palabra debe reproducir el acontecimiento.

"La obra poética es un poderoso condensador de evaluaciones sociales inexpressadas". La forma se realiza con la ayuda del material, queda fijada en él, pero en cuanto a su significación lo supera. La significación, el sentido de la forma, se relaciona no con el material, sino con el contenido. Con ayuda de la forma artística, el creador toma una posición activa respecto del contenido. Pero la evaluación se realiza a través de los recursos formales del material (ritmo, movimiento axiológico del epíteto, orden del acontecimiento representado).

Determinan la forma: 1) el rango del acontecimiento en relación con el creador y el receptor; 2) el grado de proximidad que existe entre el héroe y el creador; 3) el receptor y sus relaciones recíprocas con el autor por un lado y con el héroe por otro. El receptor puede estar del lado del autor o el autor puede

llevar a cabo un pacto con el héroe en contra del receptor. En estos aspectos se apoyan las fuerzas sociales extrartísticas en la poesía.

Como él mismo lo afirma, Voloshinov parece más preocupado por encuadrar la teorización sobre la poesía en la metodología sociológica marxista que por descubrir la especificidad del fenómeno poético. Así, respecto de la falta de aplicación del método sociológico sobre la poética, dice: “un punto de vista semejante es contrario al fundamento mismo del método marxista, contrario a su monismo y a su historicismo”.

Como toda coerción de los estudios literarios hacia los resultados de otra ciencia, la poética sociológica hace perder autonomía a la teoría literaria. Resulta difícil de ver, por ejemplo, por qué la comunicación estética “que se realiza plenamente en la creación de la obra de arte, en su perpetua renovación por la recepción cocreadora y que no requiere de otras objetivaciones”, “refleja en sí la infraestructura económica general.” Sin embargo, Voloshinov aporta datos importantísimos: los lazos que el texto tiende con el contexto representados por la “entonación”. La significación se relaciona no solamente con el material sino, sobre todo, con el contenido, el cual está incluido en la forma.

Bajtín no se ocupa del discurso poético sino solamente para diferenciarlo del novelesco que es el género discursivo que le interesa. Respecto de los géneros poéticos dice en *Estética y teoría de la novela* de 1935 que en ellos la dialogización natural del discurso no es utilizada literariamente, el discurso se basta a sí mismo y no presupone más allá de sus límites los enunciados del otro. El estilo poético está convencionalmente alienado de toda acción recíproca con el discurso del otro. El estilo poético ignora el sentimiento de una limitación, de una historicidad, de una determinación social. Todas las intenciones de sentido se realizan enteramente en su lenguaje. El lenguaje del poeta es propio. Utiliza cada expresión en su sentido directo, es decir sin citar otros usos de la misma expresión en otros lenguajes, la utiliza como si la estuviera inaugurando. El lenguaje del género poético es un mundo ptolomeico, sólo y único. La idea de una multitud de mundos lingüísticos, a la vez significativos y expresivos, es orgánicamente inaccesible para el estilo poético. Las contradicciones y conflictos que descubre el poeta resultan siempre esclarecidas por un discurso único. El

estilo poético exige que el poeta asuma constantemente el lenguaje de toda la obra como su lenguaje. Un sólo lenguaje, una sola conciencia lingüística. El poeta no puede oponer su conciencia poética y sus propios proyectos al lenguaje del que se sirve. El lenguaje le es dado desde el interior, a medida que elabora sus intenciones, y no desde el exterior. La unidad y la unicidad del lenguaje son las condiciones obligatorias de la individualidad intencional del discurso poético.

Esto no significa que hablas diferentes no puedan penetrar en la obra poética. Pero estas posibilidades son limitadas, para Bajún no hay chance para el plurilingüismo dentro de la poesía más que en las especies "inferiores" como las sátiras, comedias, etc, y sólo puede ser integrado en los géneros estrictamente poéticos, en las palabras de los personajes. E incluso allí, el plurilingüismo aparece objetivado, como una cosa, no al mismo nivel que el lenguaje de la obra sino como gesto representado. El poeta habla también en su lenguaje de aquello que le es extraño. El prosista, en cambio, trata de decir en el lenguaje del otro aquello que le concierne: mide su propio mundo según la escala lingüística de los otros. Como consecuencia, el lenguaje de los géneros poéticos se vuelve a menudo autoritario, dogmático y conservador, al parapetarse contra la influencia de los dialectos sociales no literarios. Constantemente el poeta, en su rechazo de cierto lenguaje literario, intenta crear artificialmente un nuevo lenguaje poético en lugar de recurrir a los dialectos sociales existentes. La idea de un lenguaje único y especial para la poesía es un "filosofema" utópico característico del verbo poético. El poeta, entonces, está determinado por la idea de un lenguaje sólo y único, de un enunciado cerrado sobre su monólogo. Estas ideas son inmanentes a los géneros poéticos a los que recurre. Es lo que determina sus procedimientos de orientación en el seno del plurilingüismo. El poeta debe estar en posesión total y personal de su lenguaje, cada palabra debe expresar directamente el proyecto del poeta: no debe existir ninguna distancia entre él y su palabra, ninguna discordancia deben reflejarse de modo ostensible en la obra poética. No deben escucharse detrás de las palabras de una obra poética las imágenes típicas y objetivadas de los géneros, las visiones del mundo, ni las figuras típicas o personales de los hablantes.

Siempre existe un grupo limitado de contextos que se enlazan con el verbo poético. No hace falta que se trasparente por detrás del lenguaje una figura

social (un personaje-narrador). Hay una sola figura por todos lados, la figura lingüística del autor responsable de cada palabra como si fuese suya. Por numerosos que resulten los hilos semánticos, las alusiones, todas sirven a un sólo lenguaje, una sola perspectiva y no a contextos sociales con lenguajes múltiples. El movimiento del símbolo poético presupone la unidad del lenguaje, directamente correlacionado con su objeto. El ritmo, a su vez, reafirma y subraya más la unidad y el carácter cerrado del lenguaje poético. Como consecuencia de este trabajo de "expurgación" de las intenciones y de los acentos "extranjeros", y de borramiento de toda huella de plurilingüismo y de plurivocidad, la obra poética adquiere una intensa unidad de lenguaje. El poeta construye su estilo conservando la unidad de su personalidad de creador y la unidad de su lenguaje.

Por tanto, el carácter polifónico de todo enunciado queda obturado en el discurso poético que retorna al autotelismo que le asignara el formalismo. Todos los aportes de la estética de Bajtín quedan bloqueados cuando se enfrenta subrepticamente con la poesía. Pero sus planteos respecto de la novela son válidos *mutatis mutandis* en la poesía posterior a Baudelaire. Hay crítica del lenguaje (de la visión del mundo que este lenguaje lleva aparejado) y ruptura de su unicidad y de la unicidad del sujeto hablante, hay intertextualidad y parodia.

La maduración de sus postulados se puede encontrar en "El problema de los géneros discursivos". Los enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada esfera de la actividad humana no sólo por su contenido temático y su estilo verbal sino, sobre todo, por su composición o estructura. Los tres aspectos, tema, estilo y estructura están vinculados en la totalidad y se determinan por la especificidad de cada esfera de comunicación. Los tipos relativamente estables de enunciados son géneros discursivos. Hay géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos), de la misma forma que para Lotman hay sistemas modalizantes primarios y secundarios. "Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros".⁵ El estilo está relacionado con

⁵ "El problema de los géneros discursivos", trabajo escrito en 1953 y publicado fragmentariamente en *Literaturnaia uchioba* (1978, número 1, pp. 200-219) recogido en Bajtín, Mijail. (1979) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985, p. 250.

las unidades temáticas, unidades composicionales, tipos de estructuración de una totalidad, tipos de conclusión, tipos de relación entre hablante y oyente. Los géneros discursivos “son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. Ni un sólo fenómeno nuevo (fonético, léxico, de gramática) puede ser incluido en el sistema de la lengua sin pasar la larga y compleja vía de la prueba de elaboración genérica.”⁶

Toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta. La comprensión activa puede traducirse en una acción inmediata (por ejemplo una orden puede llevar a su cumplimiento), puede quedar por un tiempo como una comprensión silenciosa (por ejemplo, la poesía) pero tiene una respuesta de acción retardada: lo escuchado y comprendido será convertido en discurso posteriores y en conducta. “Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados.”⁷

“Por variados que sean los enunciados, todos poseen, en tanto que son unidades de la comunicación discursiva, unos rasgos estructurales comunes, y, ante todo, tienen fronteras muy bien definidas.”⁸ Estas fronteras se demarcan por varios criterios. En primer lugar, la alternancia de los hablantes (obvia en la conversación), también en los géneros secundarios, porque allí el hablante dentro de los límites de su enunciado introduce intercambios de enunciados pero como representaciones de la comunicación de los géneros primarios. El autor de la obra manifiesta su individualidad mediante el estilo (visión del mundo en todos los momentos intencionales de su obra) y orienta su enunciado hacia una respuesta comprensiva que contesta con otras obras. Otro criterio es la conclusividad: cara interna del cambio de sujeto hablante que se produce cuando uno dijo todo lo que quiso decir, hay un *dixi* conclusivo tácito.

Una oración tiene significado pero es imposible que actúe aisladamente. Adquiere la plenitud de sentido dentro del contexto que la convierte en enunciado o en parte de un enunciado. La oración, aislada de sus circunstancias de

6 Ibidem, p. 254

7 Ibidem, p. 258

8 Ibidem, p. 260

producción, es un abstracción, no tiene autor, no pertenece a nadie. La tercera frontera es la actitud del enunciado ante el hablante mismo y ante otros participantes en la comunicación discursiva. "Cada enunciado se caracteriza sobre todo por su contenido determinado referido a objetos y sentidos. La selección de los recursos lingüísticos y del género discursivo se define ante todo por el compromiso (o intención) que adopta un sujeto discursivo (o autor) dentro de cierta esfera de sentidos."⁹

Si bien Bajtín sostiene que los recursos lingüísticos de que dispone la lengua para expresar la postura emotiva del hablante es neutra respecto de una valoración, es difícil ver como se pueda separar a las palabras de las asociaciones que le vienen acuñadas por la historia, como para lograr esta neutralidad. "Sólo el contacto de la lengua con la realidad que se da en el enunciado es lo que genera la chispa de lo expresivo: esta última no existe ni en el sistema de la lengua, ni en la realidad objetiva que está fuera de nosotros"¹⁰, pero se desencadena allí, habría que agregar. "En resumen, el enunciado, su estilo y su composición, se determina por el aspecto temático (de objeto y de sentido) y por el aspecto expresivo, o sea, por la actitud valorativa del hablante hacia el momento temático."¹¹ "los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que 'saben' uno del otro y se reflejan mutuamente."¹²

Este artículo es de suma importancia debido a que en él Bajtín inserta la literatura, incluyendo a la poesía, a la que menciona expresamente, dentro de una consideración general de los géneros discursivos. A partir de aquí se puede postular una competencia discursiva que trabaje con categorías más abstractas y comunes a tipos diferentes de discurso: una semiología. Por otra parte, se avanza sobre la consideración pragmática de los enunciados (aún poéticos) ya que todo discurso es acto y toda comprensión respuesta. Por último, se insiste en el carácter en varios sentidos dialógico del discurso como una propiedad esencial y común a todos sus géneros sin hacer un aparte para la poesía.

9 Ibidem p.274

10 Ibidem, p.275

11 Ibidem, p. 280

12 Ibidem, p. 281

Según Bajtín, explica Todorov, “el trabajo del crítico consta de tres partes: en su primer nivel se trata del simple establecimiento de los hechos cuyo ideal, dice Bajtín, es la precisión: recoger los datos materiales, reconstruir el contexto histórico. En el otro extremo del espectro se sitúa la explicación mediante leyes: sociológicas, psicológicas, hasta biológicas (...). Ambos son límites necesarios, pero es entre ellos, en cierta manera donde se sitúa la actividad más específica y más importante del crítico y del investigador en ciencias humanas: es sólo la interpretación como diálogo la que permite recuperar la libertad humana. El sentido es, en efecto, este ‘elemento de libertad que traspasa la necesidad’. Estoy determinado en cuanto ser (objeto) y soy libre en cuanto sentido (sujeto). Calcar las ciencias humanas sobre las ciencias sociales es reducir a los hombres a objetos que no conocen la libertad. En el orden del ser, la libertad humana no es más que relativa y engañosa. Pero en relación al sentido es, por principio, absoluta, ya que el sentido que nace del encuentro se repite eternamente.”¹³

2. Pragmática literaria

En una primera etapa la ciencia literaria hizo hincapié en el autor (crítica impresionista), luego en el texto (crítica interna) y por fin en el receptor (crítica sociológica y de recepción). Para Schmidt si se tiene en cuenta lo que ocurre efectivamente cuando aparecen textos literarios en nuestra sociedad, no se puede dar una ciencia de la literatura que pretenda tener el mayor grado de adecuación con respecto a su objeto que tenga como dominio de investigación, el autor, el texto o el receptor, en cambio, habría que proponer, como lo específico de su dominio de investigación todos los procesos de interacción social y de comunicación que tienen como objetos temáticos lo que se llama “textos literarios”. De una manera semejante al Bajtín de los géneros discursivos, Schmidt sostiene que es correcto representarse la sociedad “como un sistema complejo de sistemas de comunicación que pueden distinguirse unos de otros según la estructura y la función de los procesos de comunicación que en ellos se desarrollan.”¹⁴ La estructura y función están históricamente convencionalizados, cada sistema puede ser subdividido en dominios de constituyentes; por ejemplo, la cultura en educación, religión, arte, etc. Los dominios de constituyentes se subdividen a su vez en sistemas-elementos: el arte, por ejemplo, en formas

13 Todorov, op. cit. p. 86

14 Schmidt, Siegfried. “La comunicación literaria”, publicado como *Le communication littéraire* en el volumen colectivo *Strategies discursives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, pp. 19-31, reproducido en Mayoral (ed) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987, p. 198

En nuestra sociedad hay personas o grupos que producen textos (productores) que pertenecen al dominio de la "literatura". Hay personas a las que se les proponen esos objetos, como productos de comunicación literaria, y que los juzgan y los transmiten (intermediarios), entre estos están los que declaran que ciertos objetos son literarios. Hay personas que reciben como objetos de comunicación literaria lo que se les presenta como tal, o bien, que por propia iniciativa tienen por estéticos determinados objetos de comunicación (receptores). Hay, finalmente, personas que de manera explícita, declaran como literarios los objetos de comunicación que reciben, por medios de sus propias producciones, son los críticos, intérpretes, traductores, etc (agentes de transformación). La teoría de la comunicación literaria no se ocupará, pues, de textos aislados, sino de las condiciones, estructuras, funciones y consecuencias de los actos que se concentran en los textos literarios. Es evidente que una propuesta de esta índole no toma en cuenta a la literatura sino en tanto que ejemplo de objeto de comunicación (como podría serlo también una telenovela, un cartel o la clave morse) dentro de una ciencia de la comunicación que excede en sus propósitos la indagación del sentido del discurso literario (aunque se incluya en la definición de discurso su articulación con el contexto). Sin embargo, se pueden recuperar de esta aporte dos aspectos: el hincapié que hace en la circulación del objeto literario y en su carácter comunicativo: pragmático.

Van Dijk al estudiar la literatura desde la pragmática, precisa que la pragmática es el tercer componente de una tríada que completan la sintaxis y la semántica. La sintaxis es el estudio de qué y cómo se expresa algo, la semántica el estudio de qué se quiere decir al decir algo y la pragmática el estudio de qué se hace al decir. Por tanto considera el habla como un acto. "La pragmática se ocupa de la formulación de las reglas según las cuales un acto verbal es apropiado (*appropriate*) en relación con un contexto. Parte de las condiciones de propiedad (*appropriateness conditions*) implicadas son idénticas a aquellas de las que depende que sea llevada a cabo con éxito una acción general... La pragmática del lenguaje natural, por tanto, especifica qué propiedades específicas adicionales del contexto deben satisfacerse para que la enunciación sea considerada como un

Van Dijk considera como Schmidt que se le ha dado poca importancia al contexto en el estudio de los textos literarios. Aunque no aclara por qué sostiene que: “las opiniones que mantienen que la teoría literaria debería centrarse exclusivamente en el ‘texto literario’ son injustificadas e ideológicas: no sólo son importantes las estructuras del texto literario, sino también sus funciones, así como las condiciones de producción, elaboración, recepción, etc.”¹⁶ Por tanto, partirá del supuesto de que en la comunicación literaria no sólo tenemos un texto, sino de que la producción y la interpretación del texto son acciones sociales. Como Tinianov, Van Dijk sostiene que “ninguna estructura del texto es en cuanto tal necesaria y exclusivamente ‘literaria’. Que un texto con ciertas propiedades funcione o no como un texto literario depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura.”¹⁷ Deduce de el hecho de que ciertos procedimientos retóricos específicos aparezcan tanto en un poema como de un anuncio publicitario la consecuencia de que no sólo las estructuras del texto en sí determinan si un texto es o no literario. A lo que se le podría objetar que aunque los géneros discursivos tengan procedimientos coincidentes, es la estructuración de esos procedimientos (que sigue siendo textual) lo que determina al género, porque si no tampoco se podría reconocer internamente un expediente judicial ni una carta.

Del lado de la comprensión se debería especificar cómo son percibidas convencionalmente, conservadas en la memoria y puestas en relación con un sistema de creencias, las estructuras de un texto literario para diferenciar estos procesos de la comprensión de otro tipo de discursos. La estética de la comunicación literaria estaría en función de estructuras cognitivas y emotivas. ¿Es objetivable la representación que el receptor se hace del texto? ¿Una psicología cognitiva del texto literario no tomaría el caso del objeto estético como mero detonante para estudiar estructuras mentales de comprensión apartándose así de la investigación de un sentido al menos parcialmente objetivado en la obra? Además estas propiedades psicológicas, como dice Van Dijk, no serían indepen-

15 Van Dijk, Teun. “La Pragmática de la comunicación literaria”, publicado como “The Pragmatics of Literary Communication” en T. A. Van Dijk. *Studies in the Pragmatics of Discourse*, La Haya, Mouton, 1977, reproducido en Mayoral (ed) op. cit., p. 173.

16 Ibidem, p. 176

17 Ibidem, p. 176

La literatura es un acto de habla particular que incluye oraciones que pueden ser consideradas a su vez como actos de habla. Por tanto, funciona como acto de habla homogéneo sólo a un nivel global, es un macroacto de habla. Este concepto se asemeja al sistema modalizante secundario de Lotman y al género discursivo secundario de Bajtín. De una manera muy general se puede decir que “la función básica propia de un acto de habla es la de ‘hacer cambiar de opinión’ a un oyente como función de la interpretación de un enunciado.”¹⁸ Ahora bien, “en general un texto literario no impone ninguna obligación al lector, no encamina necesariamente al lector a una forma de acción...Pero hay también, de hecho, tipos de comunicación no literaria que carecen de estos tipos de propiedades contextuales. El acto de habla más ‘elemental’, como es el caso de la aserción, sólo requiere por parte del oyente, un cambio en el conjunto de sus conocimientos”, por esta vía llega a comparar un relato con una aserción. Semánticamente hablando los relatos sólo son ciertos en mundos posibles que constituyen alternativas al mundo real, pero no son mentiras ya que el hablante no quiere que el oyente crea que el relato es verdadero. Se trata de quasi-asesiones mediante las cuales el oyente cambia de actitud no con respecto a un objeto o acontecimiento específico externo a la situación comunicativa sino con respecto al texto y al contexto en sí mismos.

Hay enunciados que funcionan como exclamaciones: se proponen suministrar al oyente algún conocimiento acerca del estado emocional del hablante, posiblemente con el propósito de mover a compasión. Se trata de enunciados quasi-expresivos. Una de las funciones comunicativas, no de los enunciados particulares sino de este macroacto de habla que es la literatura consistiría en operar un cambio en el conjunto de actitudes del oyente con respecto al hablante y al mismo texto. “La noción de “apreciación” (“liking”), que implica valoración y, por tanto, valores y normas, parece ser la actitud central producida. El problema teórico en este caso, sin embargo, es que las posibles consecuencias

18 Ibidem, p. 179

de los actos de habla no se consideran habitualmente como condiciones de propiedad de los actos de habla".¹⁹ Se puede postular un acto de habla que se llamaría impresivo o ritual que tendería a modificar las actitudes valorativas del hablante. Además, este acto de habla sería indirecto. Un acto de habla indirecto es un acto de habla que se lleva a cabo al establecer una de sus condiciones. Puede hacer una petición por medio de una pregunta, por ejemplo. De modo parecido la literatura puede tener funciones prácticas, afirmando las condiciones para tal función ilocutiva. Un texto tiene función literaria cuando es considerado como un todo, en el macronivel, y puede hacer uso de otros actos de habla que se ejecuten en el micronivel.

¿Cuáles serían las condiciones de propiedad para que se ejecute un acto de habla ritual? Una tiene que ver con la actitud semántica del hablante y del oyente. El autor no quiere que se le crea en sentido directo, desea ofrecer "otro" tipo de verdad. "Pueden existir hechos generales que sean verdaderos, aunque sus instancias reales sean falsas (en el mundo real). Ésta es la base teórica que asigna la función específica de verosimilitud, tanto en la comunicación literaria como no literaria."²⁰ La literatura, según Van Dijk, es un hecho institucional: existe una instancia que "reconoce" como "literarios" al texto y a su autor. "Deben satisfacerse en ese caso otras condiciones contextuales (y textuales): no todo cuanto dice el autor es, por tal razón, 'literario', sólo aquellos textos escritos en su "función" de escritor; el texto deberá hacerse público, publicarse en un medio apropiado en relación con el mensaje"²¹ En el proceso de interpretación, además, el lector "reconoce" ciertas propiedades como pertenecientes a una convención literaria específica, que le permite asignar al texto una función pragmática específica. Pero un texto transgresor puede no producirse de acuerdo con los criterios mínimos de interpretación definidos por la convención.

Una manifestación propia de los rasgos semántico-pragmáticos del contexto son las expresiones deícticas. No siempre reenvían a la instancia de enunciación sino que pueden denotar autoreferencia de los agentes representados. Las expresiones definidas, en poemas, por ejemplo, no es necesario que respeten la

19 Ibidem, p. 182

20 Ibidem, p. 186

21 Ibidem, p. 189

regla general de que el objeto sea conocido por el oyente (mediante el texto o el contexto). "Otros indicadores pragmáticos se dan en la estructura de superficie: estructura gráfica y estructuras morfosintácticas como, por ejemplo, posibles semigramaticalidades, especialmente en poesía." ²² En el nivel semántico, no es necesario que el texto sea verdadero. La semántica del texto literario carece en principio de restricciones. Este último aspecto lo había desarrollado Van Dijk con más abundancia en *Some Aspects of Texts Grammars*. Las restricciones selectivas de la combinatoria de la gramática, no son válidas en el texto literario, se supone otra coherencia, "hypothetic lexemes are to be viewed as surface realizations of well-formed deep structure. Our semantic competence will force us to select precisely those properties in a metaphorizing lexeme that characterize a lexicoid which is not co-textually incompatible. This seems to point to the fact that in performance we reduce metaphors, taken as semantic surface irregularities, to well-formed deep structures (...) Semantic deep structure well-formedness is a necessary condition for meaningful interpretation."²³

"Entre las muchas cosas que puede ser una obra literaria, es sin duda alguna (y ello es importante) una cosa hecha de lenguaje. Para ser más concretos, es un discurso en el más amplio sentido del término, que incluye todos los 'trozos' de habla y de escritura emitidos sin interrupción por un hablante o escritor individual", afirma con justeza Ohmann²⁴. Ohmann discute la posición romántica de la opacidad (carácter no referencial) del lenguaje poético, como aspecto distintivo en relación con el coloquial. "En primer lugar, muchas palabras carecen en el discurso corriente, de referentes de la clase postulada por esta noción restrictiva de referencia. Estoy pensando no sólo en palabras sincategoremáticas como 'por' y no sólo en rarezas como 'quimera', sino también en nombres comunes y corrientes como 'buzón' en 'No consigo encontrar un buzón en ninguna parte'. En segundo lugar, en literatura, muchas palabras refieren en su forma usual"²⁵.

22 Ibidem, p. 192

23 Van Dijk, Teun. *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972, pp. 254-255

24 Ohmann, Richard. "Los actos de habla y la definición de literatura", publicado como "Speech Acts and the Definition of Literature" en *Philosophy and Rethoric*, 4, 1971, reproducido en Mayoral (ed), p. 15

25 Ibidem, p. 16

Un aspecto del discurso es su capacidad de expresar aserciones. La literatura o bien es mentirosa o bien contiene enunciados portadores de contenido proposicional, por tanto verificables o falseables, o bien "el poeta no afirma nada". En este sentido las construcciones que parecen afirmaciones en literatura son pseudo proposiciones. Pero una capacidad más amplia que la de referir o hacer aserciones de un discurso es la de significar. Según los mismos teóricos que le quitan capacidad referencial, el significado literario se cumple a un nivel implícito. "Pero esto no sirve como criterio distintivo, por al menos dos razones. En primer lugar, muchos discursos que no pretenderíamos clasificar como literatura están llenos de significados implícitos; por ejemplo, notas diplomáticas, anuncios publicitarios, y la charla de los enamorados. Y, en segundo lugar, se puede sostener, y con razón, que todo discurso tiene al menos algunos significados implícitos que son importantes. Nuestra agudeza para descubrir y hablar extensamente de los significados implícitos de las obras literarias (...) es una consecuencia de nuestro conocimiento de que son obras literarias" ²⁶. También descarta la definición por el efecto emotivo por no exclusiva y la de la tendencia a atraer la atención sobre el mensaje (Jakobson) por ser consecuencia y no causa de que tratemos un texto como literario. Otros definen la literatura por su estructura. Aquí polemiza con Jakobson y Levin y sus ideas de los apareamientos, porque también ellos se dan, voluntarios o inadvertidos en muchos discursos. Por todo eso Ohmann propone su definición de literatura: "Una obra literaria es un discurso abstraído o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos, es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva. (Austin sugiere lo mismo al decir que un poema es un uso 'parásito' del lenguaje, en el que las fuerzas ilocutivas sufren un proceso de 'decoloración' (etiolation))."²⁷ El escritor finge relatar un discurso y el lector acepta la ficción. El lector construye un hablante y un conjunto de circunstancias que acompañan su acto de habla. La segunda definición, al completarla, casi se opone a la primera: "una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética."²⁸ Imita intencionadamente una serie de actos de habla, que carecen realmente de otro tipo de existencia. El acto de hacer una afirmación dentro de una obra literaria es un acto ilocutivo imaginario. Pero para cumplir su función en la mimesis, el lector debe, no obstante, considerar si la afirmación es verdadera o falsa. Esta definición recupera varios de los aspectos

26 Ibidem, p. 19

27 Ibidem, p. 28

28 Ibidem, p. 28

de todas las definiciones anteriores consideradas parcialmente verdaderas pero haría entrar dentro de la literatura fenómenos como los chistes que, según Ohmann, están muy cerca realmente de ser literatura. "Permítaseme dejar constancia simplemente de mi creencia de que la definición no comete un grave error al admitir discursos erróneos en la categoría de la literatura."²⁹ Se contradice, Ohmann había desechado otras definiciones por no ser excluyentes. Sin embargo el aporte es significativo, desplaza la discusión del referente de las palabras al ámbito de la mimesis del discurso. Se pueden hilvanar los aportes de los últimos tres autores reseñados: todos, preocupados más por insertar la literatura en una teoría de la comunicación que por esclarecer el texto literario en sí, tienen el defecto de hacer más caso a la lógica de la comunicación, en donde se ven obligados a insertar el texto literario (de allí que se abran a los requerimientos institucionales para que se produzca la comunicación o que se remontan a la definición de la literatura), que a la lógica de la literatura. Pero junto con esto tienen la virtud de intentar un tratamiento pragmático del texto literario, discutir su eficacia cierta en el mundo social. La literatura no es un simple acto comunicacional pero comunica.

En el I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo de 1983, las ponencias concordaron en considerar la dimensión pragmática de la literatura como fundamental en toda investigación semiótica y en la discusión del fructífero mito de la obra en sí. Lázaro Carreter dice, por ejemplo, que "la reclusión de la poética en el ámbito de los textos, es decir, de los mensajes, descuidando los restantes tramos del circuito comunicativo, hizo crisis apenas se advirtió que lo destinado a ser sólo una estrategia metodológica, se estaba hipostasian-do, con su pretensión de atribuir la literariedad o, si se prefiere, la responsabilidad del fenómeno estético al enunciado -el poema-, y no al proceso completo de la enunciación. La entrada de la semiótica en el escenario de nuestros discursos, reforzó el interés por el receptor, hasta el punto de producir otra peligrosa polarización: la de convertir al lector en responsable casi exclusivo de la comunicación poética."³⁰ Del enclaustramiento ontológico del texto se pasa a trasladar el peso de la responsabilidad al lector. El poeta y el lector son el resultado de sendas transformaciones operadas en las dos personas que establecen la comunicación mediante el poema. Para Lázaro Carreter "no hay duda de que un

29 Ibidem, p. 31

30 Lázaro Carreter, Fernando. "El poema lírico como signo" en *VVAA. La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.

texto lírico, posee dos significaciones y dos sentidos. Por un lado está la significación que el poeta ha cifrado en el material lingüístico, y el sentido que ha querido darle; ha escrito p -las oraciones que comprenden sus versos dotados de significación- normalmente para que quiera decir q (el sentido que desea transmitir al lector). Pero el poema tiene para el lector una significación (que depende de su mayor o menor competencia o habilidad para leer p) y un sentido que muchas veces no coincide, y hasta es posible que no pueda coincidir nunca exactamente con el del poeta: es habitual que sea el lector quien dé su propio sentido a p, que cree un q para aquel texto, dependiente de su situación psíquica y cultural.”³¹ El *signatum* (“contexto total de los fenómenos sociales”) del poema lírico es el sentido producido en una conciencia individual, que el poeta nos invita a hacer nuestro. “Hay un espacio entre significación y sentido, entre lo que el poeta dice y lo que quiere decir. Es en ese espacio donde trabaja el arte, donde se genera el efecto estético (y donde el lector es libre de crearle un sentido propio al texto).”³² Hay dos cifrados, el de la lengua natural que se descifra automáticamente y el simbólico que hace intervenir simultáneamente signos de códigos diversos. El poema es un signo que se inserta en el sistema de la obra del poeta y en el sistema de la literatura y aún en el de la cultura como sistema de signos. “He aquí lo que parece característico del poema: la convivencia de señales, síntomas y muchas veces íconos fónicos o gráficos, que sitúa a la lírica en una posición intermedia entre los mensajes lingüísticos ordinarios y los sistemas decididamente indiciales e icónicos, como son las artes plásticas.”³³

31 Ibidem, p. 85 y 86

32 Ibidem, p. 89

33 Ibidem, p. 93

PARADIGMA TRASCENDENTE VERTICAL: EL EJE ONTOLÓGICO

1. Ars destruens: deconstruccionismo.

El principal propósito de este capítulo es enfrentar dos lecturas, que compartiendo un diagnóstico sobre los postulados del sentido, extraen de éste consecuencias radicalmente opuestas. Se trata de las posturas de Derridá y de Steiner en los momentos de su producción en la que se nos presentan como más alejados tratando la cuestión de la trascendencia en el sentido. Cuando les toque el turno los dejaremos hablar en la cita casi sin glosas debido a la dificultad de glosar textos tan autoconcientes de la densidad de la escritura y de la vinculación de esta con los postulados del sentido. El debate va enmarcado en los contextos del posestructuralismo deconstruccionista en un caso y en el otro de la teoría de la interpretación que se puede encuadrar, no sin abolición de diferencias importantes, en lo que podemos llamar una lectura hermeneútica.

Borges nos ha enseñado el valor del anacronismo en la interpretación de los sentidos de los textos, por ejemplo en "Pierre Menard, autor del Quijote"¹. Inspirado en este ejemplo, en *Lector in fábula* propone una estética del uso libre,

1 Para una lectura muy lúcida de este texto, vid Cowes, Hugo. "Sobre Jorge Luis Borges autor del Quijote" en *Publicaciones de la Facultad de Humanidades* nº 8, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, 1982.

aberrante, intencionado y malicioso de los textos. El orden en que uno lee los textos teóricos crea una cadena de condicionamientos: una producción de sentidos. Al leer un tópico teórico en desorden cronológico o epistemológico, es decir, sin seguir su problematización creciente, lo que se hace es desleer: leer un texto anterior a partir de la lectura de un texto posterior. Para comprender algunos conceptos que Foucault vierte en *Las palabras y las cosas* conviene leer antes *Arqueología del saber* cuya publicación es posterior. En este último libro busca poner en cuestión las síntesis totalizantes tales como las conexiones entre los discurso humanos; las divisiones o conjuntos familiares como literatura, filosofía, religión, historia; las unidades como libro u obra; es decir, las continuidades espontáneas mediante las cuales organizamos el discurso que nos proponemos analizar. El problema básico para Foucault no es el de las "continuidades", las "transmisiones", las "huellas", la "tradicición", el "fundamento que se perpetúa", sino el problema de la "demarcación", del "límite" y de las "transformaciones que establecen y renuevan fundaciones". Justamente propone multiplicar las rupturas, "los erizamientos de las discontinuidades", para lo cual hay que desembarazarse de la conciencia humana como "sujeto originario de todo el devenir y de toda práctica." La historia vista como una continuidad es el correlato de la función fundadora del sujeto.

Al abandonar unidades como individuo hablante, sujeto del discurso o autor del texto, el análisis arqueológico permite restituir a los enunciados su singularidad de acontecimientos y revelar otras unidades y otros conjuntos (también arbitrarios) que hasta el momento habrían pasado desapercibidos. A estas nuevas unidades que surgen después de demoler las viejas categorías las llama "regularidades discursivas": se trata de relaciones entre enunciados, aunque estas relaciones escapen a la conciencia del autor o pertenezcan a autores distintos, o relaciones entre distintos grupos de enunciados de distintos ámbitos. Lo que revela la unidad de estas nuevas unidades no es nada externo sino el orden mismo del discurso, fuera del cual no hay ni objeto ni sujeto. No hay, entonces, objetos previos al discurso, los objetos son "formaciones discursivas". Las estrategias del lector consisten en seleccionar los temas y teorías que le sirven para reorganizar conceptos o reagrupar enunciados.

Un enunciado no tiene por correlato un individuo, o un objeto singular, o un estado de cosas más o menos verificable, está ligado únicamente a un

sistema de referencias constituido por los individuos, los objetos o los estados de cosas puestos en juego por el enunciado mismo. Un enunciado no tiene necesariamente por sujeto al individuo que lo articula. Todo enunciado supone otros enunciados y surge en un campo enunciativo. La identidad de un enunciado está sometida al conjunto de los demás enunciados en medio de los cuales figura. El discurso es un conjunto de enunciados que brotan de una misma formación discursiva. Foucault se propone recusar, deconstruir las unidades tradicionales (obra, libro, tema, autor, *cogito*, individuo, sujeto hablante, cosas, palabras) para instaurar un método de análisis de cosas dichas que no sea ni interpretativo ni formalizador. Este método es el arqueológico por el cual emprende una descripción que no trata sobre pensamientos, representaciones, imágenes, teorías, ideas del discurso, sino sobre los discursos mismos considerados no como documentos, es decir, signo de otras cosas, sino como monumentos, en su propia entidad. Al desentenderse de la sucesión, de la secuencia temporal, el análisis arqueológico no pretende descubrir un pensamiento intemporal, sino observar cómo surgen formaciones discursivas en los cortes, fallos, discontinuidades de un espacio cronológico.

“La contradicción que aqueja el pensamiento de Foucault no es de naturaleza formal, dice Rassam, sino que reside en el interior de su discurso, se da entre lo que dice y lo que hace, o mejor aún, entre lo que propone y los requisitos para proponerlo.”² Quiere ponerse a sí mismo entre paréntesis pero hace falta ser alguien para tener derecho a no ser nadie, sostiene este crítico. El acto por el que yo reivindico el derecho a permanecer el mismo “es interior a una cierta afirmación que ‘soy’ mas bien que ‘profiero’” dice Marcel ³. Para Piaget, la arqueología “retiene del estructuralismo estático todos sus aspectos negativos: la desvalorización de la historia y de la génesis, la desestimación de las funciones y, en un grado desigual hasta ahora, la negación del sujeto mismo (...) es un estructuralismo sin estructuras.”⁴

En *Las palabras y las cosas*, Foucault describe el estatuto de las ciencias humanas en la modernidad. En la epistemología del Renacimiento, la similitud

2 Rassam, Joseph. *Michael Foucault: Las palabras y las cosas*, Madrid, Magisterio español, 1978, p. 54

3 Marcel, Gabriel. *Positions et approches concretes du mystique ontologique*, p. 56, cita. por Rassam en op. cit., p.55

4 Piaget, Jean. *Le estructuralisme*, p. 114 cit. por Rassam, op. cit., p. 58.

juega el papel constructivo del saber. Esta similitud se expresa en las aproximaciones que ligan las cosas entre sí y las palabras a las cosas. Conocer es interpretar, saber es saber leer desde afuera “la prosa del mundo”, un libro cuyo autor es Dios. En la teoría racionalista del conocimiento, el papel principal lo juega la posibilidad de establecer entre las cosas, incluso no mensurables, una sucesión ordenada. Conocer es proceder a un ordenamiento mediante el establecimiento de las diferencias. Extender sobre todo el ámbito de la representación (porque desde Descartes el mundo es proyección de la conciencia) la red de una lengua bien construida. El lenguaje, desde el momento que funciona dentro de la representación como principal organizador, permite establecer un *continuum* de los seres sobre sus caracteres diferenciales. Hasta el siglo XIX, dice de una manera alarmante Foucault, el hombre no existía. A propósito de “Las meninas” sostiene que “en el pensamiento clásico (y llama así al racionalismo representacionista), aquel ser para el cual la representación existe y en la que se representa a sí mismo, reconociéndose como imagen y reflejo, aquel que anuda todos los hilos entrecruzados de la representación, constituyendo el cuadro (...) nunca se halla presente en el cuadro.”⁵ La episteme racionalista no permitía aislar un campo específico y propio del hombre: no problematiza la categoría “hombre”. Este es un problema que se plantea recién la epistemología del siglo XIX. La representación ya no se identifica con la conciencia, un significado puede emerger de un sistema inconsciente. Discursos a partir de la ahora son las “prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan”. No se consideran los discursos como un “puro y simple encuentro de cosas y palabras”. Hay un “más” por el que el discurso se diferencia de la lengua. Los discursos son superiores a los enunciadore. Las reglas propias de las prácticas discursivas definen “el régimen de los objetos”. El poder creador del discurso produce los objetos discursivos, que son los únicos datos positivos del saber, de las ciencias y de la reflexión. No tenemos una “experiencia pura del orden”. El orden es instaurado por las prácticas discursivas que forman el “a priori” histórico de un momento cultural. Las palabras y las cosas se separan: el problema no es ya cómo saber que un signo designa bien lo que designa, sino cómo un signo puede vincularse con lo que significa. Conocer no consiste en recoger un lenguaje que se halla disperso en el mundo, sino en erigir signos como instrumento de análisis. “Las palabras son los signos de las ideas del que habla, y nadie puede aplicarlas inmediatamente como signos a otra cosa que a las ideas que tiene en la mente.”⁶

5 Foucault, Micheal. *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, p 319.

6 Rassam, op. cit., p. 96

La filología como análisis de lo dicho en el fondo del discurso es la forma moderna de la crítica que revela que antes de proferir cualquier palabra estamos transidos de lenguaje.

La literatura pone al descubierto el lenguaje en su ser, “se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que se limita -frente a todos los demás discursos- a afirmar su abrupta existencia.”⁷ “Al coronar la cima de toda palabra posible, el hombre no ha arribado al centro de sí mismo, sino a las fronteras de sus límites: a esa región donde ronda la muerte, donde el pensamiento se apaga, donde la promesa del origen se sustrae indefinidamente.”⁸ Es decir, a través de la literatura, el hombre vislumbra para Foucault un borde del discurso, un más allá de ese régimen único de existencia que es para él el de los objetos de discurso. “El hombre no existe como sujeto del saber y del conocimiento, desde el momento en que el lenguaje del pensamiento sólo puede pensar a través del lenguaje. Ahora bien, esta incompatibilidad entre el ser del lenguaje y el ser del hombre desaparecería si nos resolviéramos a considerar el silencio, a la vez, como lugar de nacimiento del lenguaje y lugar de recogimiento para el hombre. En esta perspectiva el lenguaje sólo tiene sentido y validez por su referencia a un más allá del lenguaje. Este más allá donde el lenguaje recibe su significación y halla su límite, es el silencio del ‘múltiple esplendor’ del mundo. Este silencio como fondo que sustenta las cosas, es también el punto donde el espíritu se recoge, para acoger lo que las cosas mismas proclaman por el mero hecho de existir”, dice Rassam en su crítica de Foucault.⁹

Derridá en *De la gramatología* también considera al mundo y al hombre como una producción del lenguaje. “La inflación del signo ‘lenguaje’ es la inflación del signo mismo, la inflación absoluta, la inflación como tal. No obstante, por medio de una cara o de una sombra de sí misma, funciona aún como signo; esta crisis también es un síntoma. Indica, como a pesar suyo, que una época histórica metafísica *debe* determinar finalmente como lenguaje la totalidad de su horizonte problemático. Debe hacerlo no sólo porque todo lo que el deseo había querido arrancar al juego del lenguaje se encuentra retomado en él, sino

7 Foucault, op. cit., p. 313

8 Ibidem, pp. 394-395.

9 Rassam, op. cit, p. 129.

también porque simultáneamente, el lenguaje se halla amenazado en su propia vida, desamparado, desamarrado por no tener ya límites, remitido a su propia finitud en el preciso momento en que sus límites parecen borrarse, en el momento en que deja de estar afirmado sobre sí mismo, contenido y *delimitado* por el significado infinito que parecía excederlo.”¹⁰

Derridá quiere retratar el fin de la época del logos, el logocentrismo, a la que pertenece la distinción significado significante que es una distinción metafísica porque acarrea la distinción entre lo sensible y lo inteligible que en el fondo es una postura creacionista y aún cristiana. “El pensamiento estructuralista moderno lo ha establecido claramente: el lenguaje es un sistema de signos, la lingüística es parte integrante de la ciencia de los signos, la *semiótica* (o, con palabras de Sausurre, la *semiología*). La definición medieval *-aliquid stat pro aliquo-* que nuestra época ha resucitado, se mostró siempre válida y fecunda. De tal manera que el rasgo distintivo de todo signo en general y del signo lingüístico en particular reside en su carácter doble: cada unidad lingüística es bipartita e implica dos aspectos: uno sensible y otro inteligible -por una parte el *signans* (el *significante* de Sausurre), por la otra el *signatum* (el significado), estos dos elementos constitutivos del signo lingüístico (y del signo en general) se suponen y se requieren necesariamente uno al otro”, había dicho Jakobson.¹¹ Para Derridá esa posición oculta una teología, la ciencia semiológica y la lingüística no pueden conservar la diferencia entre significante y significado “sin conservar al mismo tiempo, más profunda e implícitamente, la referencia a un significado que pudo ‘tener lugar’ en su inteligibilidad, antes de toda expulsión hacia la exterioridad del aquí abajo sensible. En tanto cara de inteligibilidad pura aquél remite a un logos absoluto al cual está inmediatamente unido. Ese logos era en la teología medieval una subjetividad creadora infinita: la cara inteligible del signo permanece dada vuelta hacia el lado del verbo y de la cara de Dios.”¹² “El signo y la divinidad tienen el mismo momento de nacimiento. La época del signo es esencialmente teológica. Tal vez nunca *termine*. Sin embargo, su *clausura* histórica está esbozada.”¹³ Todavía se puede indagar “la falla a través de la cual se entrevé, aún innominable, el resplandor del más allá de la clausura.”

10 Derrida, Jacques. (1967) *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 11.

11 Jakobson, Roman. *Essais de linguistique generale*, p. 162, cit. por Derridá, op. cit., p. 20.

12 Derridá, Jacques, op. cit., p. 20

13 *Ibidem*, p. 20.

En el interior de la época logocéntrica, “la lectura y la escritura, la producción o la interpretación de los signos, el texto en general, como tejido de signos, se dejan confinar en la secundariedad. Los precede una verdad o un sentido ya constituidos por y en el elemento del logos. Incluso cuando la cosa, el ‘referente’, no está inmediatamente en relación con el logos de un dios creador donde ha comenzado por ser un sentido hablado-pensado, el significado tiene en todo caso una relación inmediata con el logos en general (finito o infinito), mediata como el significante, vale decir con la exterioridad de la escritura (...). La escritura natural y universal, la escritura inteligible e intemporal es denominada de esta forma mediante una metáfora. La escritura sensible, finita, etc. es designada como escritura en un sentido propio: es, por lo tanto, pensada del lado de la cultura, de la técnica, del artificio: procedimiento humano, astucia de un ser encarnado por accidente o de una criatura finita. Por supuesto esta metáfora permanece enigmática y remite a un sentido ‘propio’ de la escritura como primera metáfora. Este sentido ‘propio’ todavía permanece impensado por los sostenedores de dicho discurso.”¹⁴ Así, para la posición logocéntrica “el signo debe ser la unidad de una heterogeneidad, puesto que el significado (sentido o cosa, noema o realidad) no es en sí un significante, una huella: en todo caso no está constituido en su sentido por su relación con la *huella* posible. La esencia formal del significado es la *presencia*.”¹⁵

Para Saussure “lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; *la única razón* de ser del segundo es la de *representar* al primero” y “el objeto lingüístico no queda definido por la combinación de la palabra escrita y la palabra hablada; *esta última es la que constituye por sí sola el objeto de la lingüística*”¹⁶ La escritura es fonética, es el afuera (ya Platón en *Fedro* habla de la escritura como la irrupción del afuera en el adentro), la representación exterior del lenguaje. “La escritura, la letra, la inscripción sensible, siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el cuerpo y la materia exteriores al espíritu, al aliento, al verbo, al logos. Y el problema del alma y del cuerpo es, sin duda, derivado del problema de la escritura, al cual parece -inversamente- prestarle sus metáforas.”¹⁷

14 Ibidem, pp 21- 22.

15 Ibidem, p. 26

16 Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1986, p. 72, cit. por Derrida en op. cit., las bastardillas son de él.

17 Derrida, op. cit. p. 46

Ya conocemos, siguiendo un método anacrónico, esta tesis central del deconstruccionismo: no hay lugar no metafórico desde el cual fundar el pensamiento. "Ningún suelo de no-significación -ya sea que se la entienda como insignificancia o como intuición de una verdad presente- se extiende, para fundarlo, bajo el juego y el devenir de los signos."¹⁸ El logocentrismo y la metafísica de la presencia que le subyace constituirían una ansiedad poderosa, sistemática e irreprimible de encontrar un término tranquilizante en la remisión de signo a signo. Siguiendo a Pierce, Derridá sostiene que la deconstrucción del significado trascendental revela que "lo que inaugura el movimiento de la significación es lo que hace imposible su interrupción. La cosa misma es un signo."¹⁹

Derridá propone fundar una nueva ciencia de la escritura, que es juego en el lenguaje, para describir la ilimitación del juego por la ausencia del significado trascendental, abiertamente rival de la onto-teología y de la metafísica de la presencia, esta ciencia es la gramatología. "Desde la apertura del juego estamos en el devenir inmotivado del símbolo. Ante este devenir también la oposición de lo diacrónico y de lo sincrónico es derivada. La misma no podría informar con pertinencia una gramatología. La inmotivación de la huella debe ser ahora oída como una operación y no como un estado, como un movimiento activo, una des-motivación y no como una estructura dada. Ciencia de lo 'arbitrario del signo', ciencia de la inmotivación de la huella, ciencia de la escritura antes del habla y en el habla: la gramatología cubriría así el campo más vasto, en cuyo interior la lingüística dibujaría por abstracción su propio espacio."²⁰

Derridá enuncia un concepto clave que tendrá posterior desarrollo en el deconstruccionismo: la juntura. Cita una carta de Roger Laporte: "Supongo que Ud. ha soñado encontrar una sola palabra para designar la diferencia y la articulación. Al azar del 'Robert' tal vez la encontré a condición de jugar con la palabra o, más bien, de señalar su doble sentido. Esta palabra es *brisure* (*juntura*): '-Parte quebrada, desgarrada. Cfr. brecha, rotura, fractura, falla, hendidura, fragmento.- Articulación por medio de una bisagra de dos partes de una obra de carpintería, de cerrajería. La juntura es un postigo. Cfr. *joint*."²¹

18 Ibidem, p. 62.

19 Ibidem, p. 64

20 Ibidem, pp. 65-66.

21 Ibidem, p. 85.

“Para Saussure la pasividad del habla es, ante todo, su relación con la lengua. La relación entre la pasividad y la diferencia no se distingue de la relación entre la *inconciencia* fundamental del lenguaje (como enraizamiento en la lengua) y el *espaciamiento* (pausa, blanco, intervalo en general, etc) que constituye el origen de la significación. Porque ‘la lengua es una forma y no una sustancia’ (p. 206) es que paradójicamente, la actividad del habla puede y debe abreviar siempre en ella. Pero si es una forma es porque en la ‘en la lengua no hay más que diferencias’ (p. 203). El *espaciamiento* (se notará que esta palabra dice la articulación del espacio y del tiempo, el devenir-espacio del tiempo y el devenir-tiempo del espacio) es siempre lo no-percibido, lo no-presente, y lo no inconsciente (...). La archiescritura como espaciamiento no puede darse *como tal*, en la experiencia fenomenológica de una *presencia*. Señala el *tiempo muerto* en la presencia del tiempo viviente, en la forma general de toda presencia (...). Tal vez se comprende mejor por qué Freud dice del trabajo del sueño que es comparable más bien a una escritura que a un lenguaje, y a una escritura jeroglífica más que a una escritura fonética. Y por qué Saussure dice de la lengua que ‘no es una función del sujeto hablante’ (p. 57). Propositiones que deben entenderse, con o sin la complicidad de sus autores, más allá de las simples *inversiones* de una metafísica de la presencia, o de la subjetividad conciente. Constituyéndolo y dislocándolo simultáneamente, la escritura es distinta del sujeto, en cualquier sentido que se lo entienda.”²²

Hay pues toda una metafísica que debe ser deconstruida oculta tras la noción de exterioridad de la escritura en relación con el habla, de exterioridad del habla en relación con el pensamiento, de exterioridad del significante en relación con el significado en general. Es la teleología logocéntrica que subyace a todos los juegos de diferencias entre símbolo, signo, imagen, etc, e implica un acendrado etnocentrismo, un concepto ingenuo de la representación, un concepto objetivista del propio cuerpo y una reata de falsas oposiciones: oposición no crítica entre sensible e inteligible, entre alma y cuerpo, entre análisis y síntesis, entre naturaleza e institución, etc.

22 Ibidem, p.p 88-89.

Derridá propone deconstruir una organización tradicional del mundo, del lenguaje y del tiempo a partir de la deconstrucción de la linealidad del símbolo, categoría con la que los demás conceptos son solidarios. La escritura es no lineal, pluridimensional. En ella el sentido no está sometido a la sucesión o a la temporalidad irreversible del sonido, pertenece a otra capa de experiencia histórica no reductible a pensamiento lineal. "La historia siempre estuvo asociada, sin lugar a dudas, con un esquema lineal del desenvolvimiento de la presencia, ya que su línea relaciona la presencia final a la presencia originaria sobre la recta o sobre el círculo...La simultaneidad coordena dos presentes absolutos., dos puntos o instantes de presencia, y sigue siendo un concepto irrealista"²³ "Si se considera como establecido que la linealidad del lenguaje va acompañada del concepto vulgar y mundano de la temporalidad (homogéneo, dominado por la forma del ahora y el ideal del movimiento continuo recto o circular) del que Heidegger demuestra que determina desde el interior toda ontología, desde Aristóteles hasta Hegel, la meditación sobre la escritura y la deconstrucción de la historia de la filosofía se vuelven inseparables."²⁴ "El acceso a la pluridimensionalidad y a una temporalidad des-linealizada, no es una simple regresión hacia el 'mitograma': hace aparecer, por el contrario, toda la racionalidad sometida al modelo lineal, como otra forma y otra épica de la mitografía. La meta-racionalidad o la meta-cientificidad que se anuncian así en la meditación de la escritura, no pueden, entonces, seguir encerrándose en una ciencia del hombre, así como no pueden responder a la idea tradicional de la ciencia. Superan con un único y mismo gesto al *hombre, la ciencia y la línea.*"²⁵

2. Ars construens: hermenéuticas.

Nuestra descripción del deconstruccionismo ha sido dócil a su sino: anacrónica y dispersa. No sigue un orden cronológico sino de profundización problemática y se puede encontrar en distintos momentos de esta tesis: en el primer capítulo con motivo de la metafóricidad nos encontramos con los postulados de un Derridá reciente. En este capítulo, en relación con aquello que combate el deconstruccionismo, (que es la única manera de sistematizarlo de algún modo) nos enfrentamos con un texto fundacional de Derridá metodológicamente asimilable a los desarrollos de Foucault. Epistemológicamente, el rival

23 Ibidem, p. 113

24 Ibidem, p. 114

25 Ibidem, p. 116

del deconstruccionismo no es básicamente una concepción aristotélica bien entendida sino la Ilustración, el sistema de oposiciones binarias al que nos acostumbró una concepción positivista de la ciencia, que tiene también su proyección social en el dogmatismo del sistema político en la modernidad. En ese sentido Derridá es precursor de los filósofos posmodernos y son atendibles tanto estas críticas de las contradicciones culturales que zurcan el relato de la modernidad como sus críticas al concepto de representación como proyección unitaria de la conciencia, que se interpola entre el sujeto y la realidad, y a una versión progresiva del tiempo, propias también del racionalismo moderno.

Ahora bien, se pueden verificar constantes en el pensamiento deconstruccionista. Quizás la más importante sea la desvinculación del discurso del sujeto, para desplazar el objeto de estudio hacia el discurso (como monumento, no como documento) en la arqueología de Foucault o hacia la escritura, en la gramatología de Derridá, que se resuelve en una suerte de antropología sin hombre y en última instancia en el nihilismo. Otra constante es la consecuente construcción discursiva de todo objeto de cualquier saber (por tanto también del "discurso" y de la "escritura"), el carácter metafórico de todas las categorías con que estructuramos el mundo. La diseminación horizontal, por la superficie del texto, del sentido que no responde a referencias fijas sino que es mera articulación de diferencias. Pero sistematizar de este modo el deconstruccionismo es deconstruirlo, diseminar la diseminación.

Ya hemos visto en el capítulo primero y segundo la posición de Ricoeur frente a Derridá -con el que entra en polémica sobre algunos aspectos pero coincide, en cambio, taxativamente en él otros- en *La metáfora viva*, texto plural, donde la búsqueda ecléctica no ha llegado a fraguar en síntesis. Por ejemplo, su interés por insistir en una semántica discursiva que supere las estrecheces de una semiótica de la palabra (correlativa de la visión de la metáfora como epífora que anularía su carácter informativo) lo lleva a descuidar el aspecto intencional de la palabra y a afirmaciones perfectamente suscribibles por un deconstruccionista: "la creencia de que las palabras poseen una significación propia es un residuo de brujería, un vestigio de la teoría 'mágica' de los nombres. Por tanto, las palabras no son en absoluto los nombres de las ideas presentes en el espíritu, no se constituyen en una asociación fija con algún dato; sino que se

limitan a hacer referencia a las partes del contexto que faltan.”²⁶ Así, Ricoeur vacila en su posición respecto de la metafórica, postulado que niega toda posibilidad de existencia de conceptos no metafóricos y de estructuras prelingüísticas fundantes del pensar (aunque estas comparezcan sólo en la lengua), ya que advierte con agrado los principios de una metafórica en Aristóteles y discute con dureza las consecuencias de la misma metafórica en Derridá: en nuestra opinión no tiene el problema resuelto. Por ejemplo, sostiene con firmeza que sólo en la frase se alcanza la denotación pero a la vez se aferra a Frege que postula que la referencia de los nombres propios es el objeto extralingüístico, es decir que hay palabras que designan una referencia completa, si bien comprenden una porción muy estrecha dentro de la amplitud de las expresiones lingüísticas. Las contradicciones, creemos, se superan en una semántica abierta propia de una teoría del discurso analógico.

En el aporte de Ricoeur, que ya hemos estudiado en relación con Aristóteles y con Frege y que retomaremos en la conclusión, es crucial el concepto de texto: “el texto es una realidad compleja de discurso cuyos caracteres no se reducen a la unidad de discurso o frase. Por texto no entiendo sólo ni principalmente la escritura (...): entiendo, prioritariamente, la producción del discurso como una obra. Con la obra, como la palabra lo indica, nuevas categorías esencialmente prácticas, surgen en el campo del discurso, categorías de la producción y del trabajo. En primer lugar, el discurso es la sede de un trabajo de composición o de ‘disposición’ (...) que hace de un poema o una novela una totalidad irreductible a una simple suma de frases. En segundo lugar, esta ‘disposición’ obedece a reglas formales, a una codificación que no es de lengua, sino de discurso, y que hace de este lo que llamamos poema o novela. Este código es el de los ‘géneros’ literarios que regulan la praxis del texto. Finalmente, esta producción codificada, desemboca en una obra singular: el poema o la novela. Este tercer rasgo es lo más importante y lo podemos llamar estilo.”²⁷ Como ya hemos señalado, para Ricoeur la estructura de la obra es el sentido; el mundo de la obra, su denotación. La hermenéutica sería la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su “disposición”, de su

26 Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980, p112.

27 Ibidem, p. 297.

“género” y de su “estilo”. Un poema es una red metafórica que se desarrolla en un texto cuya hermeneútica conduce a una denotación.

La interpretación siempre será un trabajo de elucidación, una lucha por la univocidad. “Mientras que la enunciación metafórica deja en suspenso el sentido segundo, al mismo tiempo que su referente queda sin representación directa, la interpretación es necesariamente una racionalización que, en definitiva, anula la experiencia que llega al lenguaje a través del proceso metafórico. Indudablemente, sólo en las interpretaciones reductoras la racionalización desemboca en semejante anulación del soporte simbólico. Estas interpretaciones tienen una fácil enunciación: tal o cual símbolo parecía querer decir algo inédito sobre un campo referencial simplemente sentido o anticipado. Finalmente, bien mirado, el símbolo no significa más que...tal posición de deseo, tal pertenencia de clase, tal grado de fuerza o de debilidad del querer fundamental. Con relación a este discurso verdadero, el discurso simbólico se vuelve sinónimo del ilusorio.

Debemos admitir que estas interpretaciones reductoras están en la línea de la intención semántica característica del orden especulativo. Toda interpretación tiende a reinscribir el esbozo semántico dibujado por la enunciación metafórica en un horizonte de comprensión disponible y dominable conceptualmente. Pero la destrucción de lo metafórico por lo conceptual en interpretaciones racionalizantes no es el único resultado de la interacción de modalidades diferentes de discurso. Se puede concebir un estilo hermeneútico en el que la interpretación responde a la vez a la noción de concepto y a la de intención constitutiva de la experiencia que intenta manifestarse sobre el modo metafórico. La interpretación es, por tanto, una modalidad de discurso que opera en la intersección de dos campos, el de lo metafórico y el de lo especulativo. Es, pues, un discurso mixto que, como tal, no puede dejar de experimentar la atracción de dos exigencias rivales. Por un lado, quiere la claridad del concepto; por otro, quiere preservar el dinamismo de la significación que el concepto fija e inmoviliza. De esta situación habla Kant en el famoso párrafo 49 de la *Crítica del juicio*. Llama ‘alma (*Geist*), en un sentido estético’, al ‘principio vivificante en el espíritu (*Gemüt*)’. Si la metáforas de la vida se impone en este punto de la argumentación, es porque el *juego* de la imaginación y del entendimiento recibe una misión de las ideas de la razón, a las que ningún concepto puede igualarse. Pero

donde el entendimiento fracasa, la imaginación sigue teniendo el poder de 'presentar' (*Darstellung*) la Idea. Esta 'presentación' de la Idea por la imaginación es la que obliga al pensamiento conceptual a *pensar más*. La imaginación creadora no es otra cosa que esta instancia dirigida al pensamiento conceptual.

Lo que aquí se dice ilumina nuestra propia noción de metáfora viva. La metáfora no es viva sólo en cuanto vivifica un lenguaje constituido. Sí lo es en cuanto inscribe el impulso de la imaginación en un 'pensar más' a nivel del concepto. esta lucha por el 'pensar más', bajo la dirección del 'principio vivificante', es el 'alma' de la interpretación."²⁸ La cita es extensa pero resume la idea de Ricoeur acerca de lo que debe ser la interpretación. Tendría que hablar no sólo de un "pensar" más sino también de un "pensar de otra manera". El poema nos arrima a otra lógica.

El sentido está presente aún en los textos en los que la reducción parece imposible. No es necesario que la reducción sea posible porque los textos agregan un sentido que no es parafraseable. Marechal propone para el absurdo (en el diálogo de la glorieta de *Adán Buenosayres*) una paráfrasis exhaustiva. Merece dos objeciones: a) claramente, en los ejemplos que pone, el sentido está sólo en la interpretación y no en el texto, ya que el juego consiste en pronunciar frases deliberadamente absurdas para después interpretarlas; b) si el texto es agotado por la interpretación, entonces no agrega sentido, su función es meramente ornamental, se transforma en un discurso que dice crípticamente lo que se puede decir en forma coloquial. Pero, entonces, ¿es inútil la interpretación? No, incluso la violencia sobre el texto interpretado para obtener su reducción, que denuncia la primera objeción, da cuenta de un hábito analogizante, una virtud pontífica de la imaginación. Hay un lenguaje ordinario (el que utiliza el filósofo para decir que la metáfora no se puede parafrasear, por ejemplo) y bajar algunas aristas del poema a nuestro ambiente de lenguaje habitual a través de la interpretación nos permite sospechar la otra lógica que el texto poético instala, que de otra manera sería insospechable (de la misma manera que si los hombres fuéramos planos, sin volúmen, seríamos incapaces de comprender la

28 Ibidem, pp. 409-409

tercera dimensión y somos, de hecho, incapaces de entender la cuarta dimensión, según Carl Sagan). La paráfrasis es útil pero no es exhaustiva, es complementaria de otras paráfrasis, está condicionada por el texto y tiene amplios márgenes de silencio. Decir que un poema no puede ser agotado con una o varias interpretaciones es compatible con decir que cada interpretación debe ceñirse al texto.

El fundamento ontológico de la hermenéutica de Ricoeur hay que buscarlo en el texto fundacional de Gadamer, *Verdad y método*. Este libro nos interesa en tanto que epistemología del texto artístico (“una elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte”) y no en cuanto ontología, para cuya comprensión habría que abordar el contexto hegeliano en el que su hermenéutica se enmarca. Entre el sujeto que interpreta (espíritu subjetivo) y el objeto de la interpretación (espíritu objetivo), sostiene Gadamer, hay una identidad de fondo dada por el lenguaje, por lo que toda comprensión humana es comprensión de sí mismo o autocomprensión. La modernidad nos ha hecho pensar que la verdad sólo puede ser alcanzada a través del método científico, y de ese modo el arte queda desconectado de la verdad, existe una dificultad moderna para admitir la posibilidad de una “experiencia extrametódica de la verdad”. El arte es un modo de la verdad cuya modalidad es el juego y así como “el sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación”²⁹, igualmente “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El ‘sujeto’ de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta, sino la obra de arte misma.”³⁰ La obra trasciende al artista, es una totalidad con sentido. Cuando la obra de arte alcanza su plenitud, se realiza una mediación total en la que el intérprete se cancela a sí mismo. La variedad de las posibles interpretaciones es requerida por los posibles modos de ser de la obra, y en todo caso, esas interpretaciones constituyen un proceso histórico cuyo sujeto es la obra misma, y no la subjetividad de los intérpretes. Pero toda interpretación tiende a ser adecuada porque a través de ella se representa la obra misma. La representación es incremento de ser. El ser peculiar de la obra de arte es llegar a la representación del ser.

29 Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 145.

30 *Ibidem*, p. 145

La representación, entonces, es un evento en el que el ser se manifiesta, todo arte es la verdad misma del ser transmutado en forma.

La tarea hermenéutica consiste en la integración “no consiste en la restitución del pasado, sino en la mediación, realizada por el pensamiento, con la vida presente.”³¹ La interpretación es el encuentro de dos mundos: el de la obra y el del intérprete, el sentido de la obra acontece cuando es introducida al mundo del intérprete. La objetividad de la obra coincide con subjetividad pero en medio de la tradición. El objeto de la experiencia hermenéutica es la tradición que se presenta como lenguaje. La relación implicada en la comprensión es de tipo dialéctica: hay que entender la tradición como una realidad viva que nos habla. Comprender un texto es ponerlo en relación con la situación hermenéutica propia del intérprete. Esta aplicación representa la verdadera comprensión del sentido de un texto. El intérprete, a su vez, pertenece al proceso de transmisión histórica: está él mismo dentro de la tradición. La comprensión, así, por un lado, debe situarse en el plano de la historia del sentido y, por otro lado, la comprensión del sentido es autocomprensión. La comprensión, entonces, es mediación entre el pasado y el presente, el texto y la situación hermenéutica del intérprete, lo universal y lo particular. En la experiencia hermenéutica no se puede separar la forma lingüística del contenido transmitido. Sobre el lenguaje se funda el hecho mismo de que los hombres tengan mundo: carácter originariamente lingüístico del hombre en cuanto ser en el mundo. No existe un mundo en sí externo al lenguaje, “el mundo no es nada distinto de las visiones en las que se presenta”³², “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”³³. La finitud del discurso humano consiste en que en él queda una infinitud de sentido para desarrollar e interpretar. El punto de vista hermenéutico lleva a superar la división sujeto-objeto, en dirección al reconocimiento de una recíproca pertenencia de sujeto y objeto.

La verdad y el ser son presentados en continuo progreso cada vez más enriquecidos por los sucesivos eventos hermenéuticos. Desde el punto de vista ontológico, pierde toda importancia preguntarse si en el conocimiento se capta la verdad de lo real o el ser de las cosas en cuanto principio cognocitivo, porque la atención está exclusivamente dirigida al fenoménico aparecer del contenido

31 Ibidem, p. 22

32 Ibidem, p. 536.

33 Ibidem, p. 567.

de la tradición en el presente. En el campo estético, puesto que el intérprete no puede prescindir de la propia situación hermenéutica, no haría otra cosa que poner la obra de arte en relación con tal situación. La realidad histórica del individuo, que va a coincidir con su ser, está constituida por sus prejuicios, concepto que para Gadamer tiene un valor positivo, es decir, por aquellos esquemas irreflexivos producidos en nosotros por nuestra concreta situación histórica. Efectivamente, la obra debe ser interpretada desde las circunstancias concretas, pero esta aplicación no constituye la naturaleza de la obra. En la hermenéutica cada posición puede ser verdadera porque no se refieren a lo mismo sino a las condicionamientos culturales de cada uno que construyen la obra. La tesis de la prevalencia del lenguaje sobre el pensamiento podría ser cuestionado por experiencias como las del budismo o del misticismo cristiano que proponen un conocimiento como acto anterior a la articulación lingüística.

Sostiene Todorov que "la interpretación es la construcción de un simulacro (verbal) al que no se le exige que sea verdadero sino, ante todo, que sea legítimo, es decir, que no contradiga los hechos observables (...), y, además, que sea elocuente o revelador, profundo o fiel en relación con un acontecimiento, una sociedad, una vida, una obra. Pero al ser el simulacro una construcción no puede ser verdadero en la misma medida que no podría serlo un retrato; esta es la razón por la cual las interpretaciones de un mismo fenómeno han sido con frecuencia divergentes y lo seguirán siendo, de acuerdo con variables individuales, históricas o ideológicas. (...) Pero, podrá objetárseme, se trata de una concepción singularmente estrecha de la verdad, aunque sea tanto como la de la ciencia contemporánea, como la que la reduce a una 'falsabilidad'. ¿No existe otro sentido, más antiguo y, en realidad, más profundo del término, cual es el de desvelamiento, de acceso o de revelación del ser en su íntima esencia? Esa podría ser la verdad de los grandes sistemas filosóficos y religiosos: no porque sean verificables sino porque nos ponen en contacto con el ser mismo (parafraseo) (...) Esta otra verdad es precisamente el objetivo de la interpretación; pero su sentido no se confunde con el de la primera. Del hecho de que ninguna sea verdadera, en el sentido primero de la palabra, no se deduce en modo alguno que todas las interpretaciones sean igualmente válidas: como en el caso de los retratos, algunas de ellas son (mucho) más verdaderas que otras. Pero una proposición de hecho o de ley puede ser verificada, mientras que una proposición interpretativa aún en el caso de que no contradiga los hechos observados sólo

puede ser superada.³⁴ Esta posición es una suerte de bisagra entre el concepto de interpretación en Ricoeur y en Steiner.

Distinta era la posición de Sontag para quien “la interpretación es una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado preciso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete sin llegar a suprimir o reescribir el texto, *lo altera*. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado.”³⁵ “En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se retoma el intelecto sobre el arte. Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir el mundo en este mundo (¡este mundo! ¡Cómo si hubiera otro!).” La interpretación domestica una obra de arte que nos pone nerviosos, “viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías”³⁶ ya que se basa en la teoría, para Sontag cuestionable, de que la obra está compuesta por trozos de contenido. Idéntico respeto le merece a Steiner la forma inquietante, pero resuelve en un sentido teológicamente inverso el problema del acercamiento intelectual a ella.

La lectura de Derrida que interrumpimos, en su versión más alerta no se detiene en el problema del lugar de la metáfora sino que percibe la índole fundamentalmente teológica del diagnóstico deconstruccionista, allí apunta Steiner, su rival más lúcido. Para este autor, “la desconstrucción es teórica. Es para ser precisos una metateoría que pretende una investigación y una crítica teóricas de todas las teorías del significado y de los modelos de comprensión existentes. Su objetivo es separar el acto de lectura (...) de su inocente o autoilusionario caparazón de discurso; intenta externalizar, destinar a la demolición los supuestos epistemológicos implícitos o explícitos en los juicios de valor estético y en las interpretaciones de sentido.”³⁷ El deconstruccionismo pone en cuestión las distinciones entre teoría y acto estético, entre crítica y creación, ambos

34 Todorov, Tzvetan. “Sobre el conocimiento semiótico” en VVAA. *La crisis de la literatura*, Madrid, Taurus, 1987, p. 29

35 Sontag, Susan. (1969) *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 18.

36 *Ibidem*, p. 22

37 Steiner, George. (1989). *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1992, p. 145-146.

discursos son meros discursos, la crítica es creativa y la creación tiene presupuestos teóricos. “Los textos y las obras de arte sólo transforman otros textos y otras obras de arte en un *continuum* reticulado y espiral a lo largo del tiempo” y “no puede haber acto de habla fundacional, ningún decir inmune al des-decir.”³⁸

Pero lo fundamental es que “la deconstrucción proclama que el concepto mismo de significatividad (*meaning fullness*, plenitud de significado), de una concordancia aunque sea problemática entre significados y significado, es teológico.”³⁹ El origen del axioma del significado y el del concepto de Dios son compartidos. Derridá sostiene que la era del “signo” es esencialmente teológica. “la deconstrucción no es, por lo tanto una epistemología alternativa o paródica de la estética y la recepción; es o debería ser, una negación absoluta del significado y la forma tal como son hechos objetos (ficticios) de reconocimiento interpretativo y de valoraciones consensuales u ‘objetivas’. Lo que de modo necesario, asegura tales reconocimientos y valoraciones es, ni más ni menos, que el mito, ahora manifiestamente insostenible, de la garantía divina (...). El problema es, de manera muy simple, el del significado del significado tal como lo garantiza el postulado de la existencia de Dios.”⁴⁰ Logocentrismo quiere decir que las teorías axiomatizan como fundamentalmente y preeminente el concepto de una “presencia”. Esta presencia hace creíble la afirmación según la cual “hay algo en lo que decimos.” Para la deconstrucción “los signos no transportan presencias” sino ausencia. “Y es precisamente esta ausencia la que el signo representa, la que hace al signo funcional.”⁴¹ Los medios del signo son los de la “diferencia”. Diferencia es también el acto de diferir: los signos no son como los objetos. Es también dilación, lo que aplaza la ilusión de la fijeza, de ahí el papel preponderante que se le da a espaciamientos, lagunas, fisuras y rupturas. Para los deconstruccionistas “cualquier reivindicación de verdad será disuelta por la textualidad que le es propia”. “No puede haber determinación de textos por los contextos en términos destructivos, el contexto, al que se llega por elaboraciones verbales, es ilimitado e indeterminado. No puede haber ‘saturación’. Siempre hay más que decir, siempre hay algo nuevo o contradictorio que añadir.”⁴²

38 Ibidem, pp. 147 y 148.

39 Ibidem, p. 148.

40 Ibidem, p. 150

41 Ibidem, p. 151

42 Ibidem, p. 154.

No puede haber corte jerárquico entre textos primarios y secundarios. "Los poemas simplemente prefiguran, es decir, anticipan, sus propias malas lecturas."⁴³ El lector produce el texto, la muerte del autor es correlativa del nacimiento del lector. Fish cuenta como una lista de nombres escrita en el pizarrón fue leída por sus alumnos de un curso de poesía religiosa inglesa del siglo diecisiete como un poema e interpretada en la clave de lectura del simbolismo cristiano que estaban estudiando. De allí deduce que "acts of recognition, rather than being triggered by formal characteristics, are their source. It is not that the presence of poetic qualities compels a certain kind of attention but that paying of a attention results in the emergence of poetic qualities."⁴⁴ y continúa: "poems and assignments are different, but my point is that the differences are a result of the different interpretative operations we perform and not of something inherent in one or the other."⁴⁵ En conclusión: "all objects are made and not found, and that they are made by the interpretive strategies we set in motion. This does not, however, commit me to subjectivity because the means by which they are made are social and conventional."⁴⁶ El lector del corpus, en Rifaterre es un archilector, en Cohen es la posteridad. Esto es rechazado por Tinianov ("Sobre la evolución literaria") y por Van Dijk (*Estructuras y funciones del discurso*): literatura es todo lo que se lee como literatura. El escritor es autolector. "En el mejor de los casos (...) el 'gran' escritor o artista comunicará a sus re-creadores, presentes y futuros, la impresión mítica de que, de algún modo, ha superado o, al menos, debilitado las restricciones, la caducidad de los alfabetos y los códigos establecidos."⁴⁷ A su vez el buen lector tendrá por objetivo hacer el texto más difícil de leer. Cuando el texto o la experiencia del signo es (des)figurada y des-mitologizada, los resultados son de una portentosa banalidad."⁴⁸

"El discurso deconstructivo es retórico, referencial y está completamente generado y gobernado por medios normales de causalidad, lógica y secuencia. La negación desconstructiva del 'logocentrismo' está expuesta en términos logocéntricos. La 'metacrítica' sigue siendo crítica, a menudo del tipo más patente discursivo y convincente (...) El dogma central según el cual todas las lecturas son malas lecturas y el signo no tiene una inteligibilidad subyacente tiene la misma categoría paradójica y autonegadora que la célebre aporía mediante la

43 Ibidem, p. 156

44 Fish *How to recognize a poem when you see one*, s/d, p. 326

45 Ibidem, p. 330

46 Ibidem, p. 331.

47 Steiner, George. op. cit., p. 157

48 Ibidem, p. 159.

cual un cretense declara que todos los cretenses son unos mentirosos. Encerrados dentro del lenguaje natural, las proposiciones desconstructivas se falsean a sí mismas.”⁴⁹ Pero “las imposibilidades de coherencia dentro del ‘antitexto’ desconstructivo y las incompatibilidades entre lo que el texto borra y las normas lógicas y causales a las que debe recurrir en el mismo proceso de convertirse en ilegible no son más que leña para las hogueras desconstructivas.”⁵⁰

Steiner no se propone refutar al deconstruccionismo en sus términos. “Let me say at once that I do not perceive any adequate logical or epistemological refutation of deconstructive semiotics. It is evident that the playful abolition of the stable subject contains a logical circularity, for it is an ego which observes or intends its own dissolution. And there is an infinite regress of intentionality in the mere denial of intent. But these formal fallacies or petitions of principle do not really cripple the deconstructive language-game or the fundamental claim that there are no valid procedures of decision as between competing and even antithetical ascriptions of meaning.”⁵¹ Su planteo responde más bien a una ética de la lectura: “if we wish to transcend the merely pragmatic, if we wish to meet the challenge of autistic textuality or, more accurately, ‘anti-textuality’ on grounds as radical as its own, we must bring to bear on the act of meaning, on the understanding of meaning, the full force of moral intuition. The vitally concentrated agencies are those of tact, of courtesy of heart, of good taste, in a sense not decorous or civil, but inward and ethical. Such focus and agencies cannot be logically formalized. They are existential modes. Their underwriting is, as we shall be compelled to propose, of a transcendent kind. This makes them utterly vulnerable. But also ‘of the essence’, this is to say, essential.”⁵²

Steiner propone pues una actitud ética frente el texto. “Contra la ecuación entre el texto y el comentario, que hace de la creación estética un simple ‘pretexto’, deseo probar, la fuerza instrumental del concepto de cortesía (...) Clásicamente, donde las ramas y las hojas de nuestro árbol son más altas, la *cortesía* cualifica la última emboscada que es la posible venida -el advenimiento, el advenimiento a un lugar- de Dios.”⁵³ La cortesía es un epítome del sentido

49 Ibidem, p. 160.

50 Ibidem, p. 161.

51 Steiner, George, *Le sens du sens (Présences réelles. Real presences. Realpräsenz)*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1988, pp. 80-81

52 Ibidem, p. 83.

53 Steiner, George. *Presencias reales*, ed cit, p. 182.

común. Es un hecho moral y pragmático que el poema sea anterior al acto de recepción, comentario y valoración. Es prioritario en el tiempo y por su índole, porque responde a una categoría metafísica y existencial resistente. El texto es un fenómeno de libertad. La lectura es una cláusula dependiente de esa libertad, su libertad es secundaria. El comentario alimenta al comentario no a nuevos poemas. La experimentación de la forma creada es un encuentro entre libertades. Sólo existe un terreno en el que se desarrolla la experiencia de la libertad: el arte. En ese terreno se da un encuentro tipo místico o erótico. "Las mismas claves que relacionan la hospitalidad con el sentimiento religioso en innumerables culturas y sociedades (...) nos ayudan a comprender la experimentación de la forma creada."⁵⁴ La apertura de la puerta es el estudio léxico-gramático formal: "luchamos por alcanzar el mayor grado posible de audición precisa". A este primer nivel de *cortesía* léxica, le sucede un segundo nivel de sensibilidad exacta para la sintaxis, para advertir el vigor de las formas articuladas y un tercer estadio semántico preocupado por la significación. La normalidad gramatical "falla" donde el significado se deja en libertad. Lo semántico "denota el paso ejecutivo de los medios al significado", pero este paso es inconmensurable porque las unidades de significación entran en el acto en un contexto. "Los círculos contextuales que dan forma se extienden de manera concéntrica hacia lo ilimitado." "En cierto sentido -un sentido de lo más concreto-, un análisis y una comprensión exhaustivos y tautológicos de cualquier acto semántico o semiótico sería un análisis y comprensión de la suma total del ser mismo."⁵⁵

Digamos nosotros que las cosas no son solamente lo que nosotros comprendemos cuando las conocemos y, menos aún, cuando las nombramos. La metáfora ilumina la comprensión de un objeto real a la luz de su relación con otro. A partir de la metáfora, en un aspecto, conocemos más de la cosa, pero no agotamos su comprensión. Para comprender completamente la cosa habría que conocerla a la luz de todas las metáforas que la pueden tener por objeto. Lo que fluye entre las cosas y en ellas y es el cemento que une los términos de las metáforas es el acto de ser.

54 Ibidem, p. 190.

55 Ibidem, pp. 199 y 200.

El contexto para Steiner es siempre dialéctico. Nuestra lectura modifica siempre la presencia comunicativa de su objeto y es, a su vez, modificada por él. Todos los fenómenos semánticos estéticos, todos los actos de significado, ya sean en forma verbal, material o acústica, pertenecen al contexto que da forma a nuestras vidas en la multiplicidad del ser. La naturaleza implica el arte: interiormente, en los espacios interiores de nuestra imaginación, de nuestros deseos y de nuestra organización de la realidad; exteriormente, en las elaboraciones de la realidad que nos rodea. La historia del contexto respecto al significado es el contexto de la historia. "Si la historia es la circunferencia que describe un acto literario, o artístico o textual para dar forma, ese acto, a su vez, modela y anima lo que postulamos como historicidad recapturable y documentada."⁵⁶

"No podemos, en ningún modo teórico o experimental, hacer explicable mediante prueba analítica nuestro llegar a ser o nuestra muerte. Esta inexplicabilidad es la esencia de la libertad"⁵⁷ "Las dudas radicales y metódicas, como la desconstrucción y la estética de las malas lecturas, están justificadas cuando niegan la posibilidad de una hermenéutica sistemática y exhaustiva, cuando niegan cualquier llegada de la interpretación a una singularidad demostrable y estable del significado; pero entre este absoluto ilusorio, esta finalidad que de hecho, negaría la esencia vital de la libertad, y el juego gratuito, despótico en sí por su arbitrariedad, del sin sentido interpretativo, se encuentra el fértil y legítimo terreno de lo filológico."⁵⁸ Situamos el texto en relación con nosotros mismos, pero en el encuentro de nuestra libertad con la libertad del texto, libertades ambas en las que se conjugan asociaciones y restricciones combinatorias, se constituye la experiencia misma del sentido. La interpretación filológica es un intercambio de libertades. Las interpretaciones estáticas son un truco pedagógico, pero también las interpretaciones deterministas, tanto sociológicas como biográficas son reductivas aunque siempre el contexto histórico es pertinente. "La gama de las interacciones concebibles entre la vida y la obra, la categoría filosófica y sistemática incierta del yo como figura del pensamiento y de estilo son demasiado fluidas, demasiado inestables lingüísticamente, como para permitir cualquier conexión determinista."⁵⁹ Pero no menos reduccionista es la interpretación deconstructiva: "aunque los actos de recepción y de comprensión son en cierta medida ficciones de intuición ordenada, mitos de razón,

⁵⁶ Ibidem, p. 203.

⁵⁷ Ibidem, p. 201.

⁵⁸ Ibidem, p. 202.

⁵⁹ Ibidem, p. 210.

esta verdad no justifica la negación del contexto intencional. Es tan absurdo descartar por falaz, por anárquicamente opaca, la importancia de la probabilidad y la sugerencia contextual, como atribuir una confianza ciega a tal probabilidad. Las negaciones del postestructuralismo y de ciertas variantes de la deconstrucción son tan dogmáticas, tan políticas, como lo fueron las ecuaciones positivistas del historicismo archivístico.”⁶⁰

Toda buena lectura se queda corta respecto del texto. El texto satisface necesidades que ignorábamos. No sabemos cómo prende el injerto estético en nuestro ser, se trata de un reconocimiento, nos habíamos encontrado antes. En el texto artístico hay rastros de presentidad (*presentness*). “El principio de la conciencia humana, su génesis, tiene que haber comportado prolongadas ‘condensaciones’ alrededor de nódulos irreductibles de asombro y terror; en las discriminaciones que había que hacer entre el yo y el otro, entre ser y no ser (el descubrimiento del escándalo de la muerte). Nuestros sueños modernos han pasado hace tiempo ya a modos gramaticales y culturales, a un repertorio simbólico de tipo social.”⁶¹ Los lectores al responder al poema ponemos en acto dos movimiento definidores de nuestra presencia existencial en el mundo: llegar a ser donde nada era y la monstruosidad de la muerte. El auditor experimenta el estar allí de un partícipe secreto: de una creación anterior con la cual y contra la cual el acto de arte ha sido realizado”.⁶² “Hay una presuposición de presencia en el acto de arte y en su recepción, en la experiencia de la forma significativa”.⁶³ Y aunque “existe un sentido en que ningún discurso humano, por analítico que sea, puede extraer un sentido final del sentido mismo” igualmente “lo queramos o no, estas abrumadoras y tópicas inexplicabilidades y el imperativo de interrogación que está en el núcleo del hombre nos convierten en vecinos cercanos de lo trascendente”: “el significado del significado es un postulado trascendente”.⁶⁴ “La empresa y el privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el *continuum* entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y “el otro”. En este sentido exacto y común, la *poiesis* se abre a lo religioso y lo metafísico, y está garantizada, asegurada por ellos”.⁶⁵

60 Ibidem, p. 213.

61 Ibidem, p. 221.

62 Ibidem, p. 258.

63 Ibidem, p. 259.

64 Ibidem, p. 261.

65 Ibidem, p. 275.

Del mismo modo que a Gadamer el concepto historicista de la realidad como un tejido que los hombres en su diálogo van tramando, como un texto creado por los interpretes, lo lleva a indagar en el diálogo como posibilidad de conocimiento. Todorov propone una crítica dialógica con el afán de superar la limitación spinoziana (a la que adscribe desde *Simbolismo e interpretación*) del ámbito filológico a la investigación del sentido y no de la verdad. En el marco de un diálogo entre críticos, su entrevista con Bénichou recogida en *Crítica de la crítica*, Todorov inca la idea de crítica dialógica: el sometimiento al texto del otro nos habilita para discutir con él. El principio regulador de esta discusión es la verdad, en una acepción ética. Todorov critica dos posiciones, de un lado el relativismo con su individualismo y de otro lado la crítica dogmática, es decir, el comentario que está al servicio de una ideología, que sabe de antemano qué sentido hay que encontrar o juzga ese sentido a partir de principios establecidos. "A mi parecer, tanto los partidarios de la posición 'inmanente', como los de la posición dogmática, siempre han intentado presentar la posición del adversario como la única alternativa posible a la que ellos mismos asumían. Los conservadores dogmáticos, pretenden que toda renuncia a sus valores equivale al abandono de todo valor; los liberales 'inmanentes' que toda aspiración a los valores lleva al oscurantismo y a la represión. Pero, ¿hay que creerles?".⁶⁶ "El crítico inmanente se niega a si mismo toda posibilidad de juicio; explicita el sentido de las obras pero, de alguna manera no lo toma en serio: no responde al sentido, hace como si no se tratara de ideas que se refieren al destino de los hombres; es porque ha transformado el texto en un objeto que basta con describir tan fielmente como sea posible; el crítico 'inmanente' considera con la misma benevolencia a Bossuet y a Sade. El crítico 'dogmático', por su parte, no deja realmente que el otro se exprese: lo engloba por todos lados, ya que él mismo encarna la Providencia, o las leyes de la historia, u otra verdad revelada; al otro lo convierte meramente en la ilustración (o la contrailustración) de un dogma inquebrantable, que supone que el lector comparte con él".⁶⁷ En cambio, para Todorov la crítica es diálogo, encuentro de dos voces, la del autor y la crítico, en el cual ninguna tiene un privilegio sobre la otra, porque prohibirse dialogar con las obras y, por consiguiente, juzgar acerca de su verdad implica amputar a la obra de una de sus dimensiones esenciales que es justamente decir la verdad. El diálogo es asimétrico porque el texto del escritor está cerrado mientras que el del crítico puede seguir indefinidamente, por eso es deber del crítico hacer

66 Todorov, Tzvetan. (1984) *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 149.

67 Ibidem, p. 149.

escuchar realmente la voz de su interlocutor. Las exigencias de la crítica inmanente deben ser insertadas en la necesidad de integrar el texto en contextos cada vez más amplios para comprender mejor su sentido. Las carencias del estructuralista pueden ser compensadas por las experiencias del especialista en ideologías e inversamente. "El dogmatismo conduce al monólogo del crítico; el inmanentismo (y por consiguiente el relativismo) al del autor estudiado; el puro pluralismo, que no es más que la suma aritmética de varios inmanentes, a una copresencia de voces, que es también ausencia de atención: varios sujetos se expresan, pero ninguno tiene en cuenta sus divergencias con los demás. Si se acepta el principio de búsqueda común de la verdad. Entonces se practica ya la crítica ideológica."⁶⁸ El proyecto es muy sugestivo, pero introduciéndole una variante fundamental, sólo se puede dialogar con una construcción de sentido fraguada en el momento filológico (de sometimiento al otro), no con las palabras transparentes del autor. Una vez postulado el sentido del texto el dialogo se impone como una necesidad ética.

68 Ibidem, p. 151.

CONCLUSION: LA ANALOGIA DEL SENTIDO.

El deconstruccionismo revela una cierta verdad: hay simetrías que sólo se encuentran en el discurso. Clasificar, por ejemplo, implica presionar individuos para hacerlos entrar en conjuntos a fuerza de rótulos o, contrariamente, multiplicar, por la inercia del inventario, las especies de un género. Según Aristóteles existen individuos. La persistencia de la clasificación en el discurso científico puede ser un argumento de conveniencia de la existencia de lo genérico. La abstracción es su razón de ser. Sin abstracción sería imposible toda penetración de nuestra inteligencia en lo real, que se desplegaría así en un indefinido repertorio de eventos irrepetibles, como demuestra Borges en "Funes el memorioso". Es necesario redondear ciertas diferencias para poder pensar y organizar el muestreo a partir de las reiteraciones. Pero hay géneros que sólo existen en el discurso. Las clasificaciones por partida doble, los cuadros comparativos, por ejemplo, agregan elementos en uno de los dos lados de la columna para hacer "pandam", como las ventanas falsas de los edificios, limando las diferencias.

Del primer capítulo deducimos las dificultades y las aporías a las que nos conduce la indistinción del sentido literal y el sentido metafórico, tal como aparece en las diversas "metafóricas". En el fondo, al confundir sentido literal con sentido metafórico, bien por creer que todo lenguaje es metafórico o bien por pretender que toda metáfora es denotativa, se vuelve a una concepción naturalista del lenguaje en la que significado y significante están naturalmente

ligados, olvidando la arbitrariedad del signo. El deconstruccionismo no discute las palabras sino los conceptos implicados en ellas y Ricoeur está preocupado por justificar la referencia real de la metáfora. La metáfora contiene una convención nueva que distingue su uso de la palabra del uso de la palabra en la convención social, pero es tan convencional un uso del lenguaje como el otro. El mecanismo de la convención de la metáfora, sin embargo, es menos arbitrario porque supone -aunque diga que no- la convención del uso literal de la palabra sobre la que se edifica. Es distinto discutir el sentido en el lenguaje ordinario que discutir el sentido en el lenguaje poético. Cuando hablamos del sentido del lenguaje ordinario o nos quedamos dentro del lenguaje, en la elucidación de sus componentes (como hace la gramática estructural) o confrontamos el lenguaje con el más allá lingüístico. En cambio, el sentido confronta al lenguaje poético con el lenguaje ordinario y ambos lenguajes no es que sean paralelos y se interrelacionen convirtiéndose mutuamente uno en objeto del otro, sino que el lenguaje ordinario está "dentro" del lenguaje poético. Por esto, con el Grupo μ , con Todorov, sostenemos la necesidad de distinguir un plano primario y un plano secundario de significación. El poeta juega con un núcleo de significados sociales que producen asociaciones conceptuales automáticas. El sentido se construye teniendo en cuenta este núcleo de significado primario. De Frege aprendimos que la poesía habla de lo universal en términos particulares, habla de conceptos con la apariencia de hablar de objetos, trabaja con significados pero nos los muestra como si fuesen cosas. Frege también nos ayuda a no centrar el problema de la significación de la poesía en el terreno del referente completo. La poesía tiene sentido pero no referencia completa, tiene una o dos referencias "incompletas". La poesía recoge una realidad que nosotros no conocemos completamente, la procesa y, en ese dar forma a la realidad, in-forma, nos devuelve un mensaje con un plus de significación con el que podemos indagar nuevamente la realidad. La lógica está preocupada por la verdad, en cambio, la literatura está "interesada primordialmente, o exclusivamente por el sentido, por la interpretación del sentido, por la transformación del sentido y por el enriquecimiento del sentido de la vida"¹, que tiene que ver, desde luego, con la verdad pero no en su versión lógica sino ética.

La distinción literal-metafórico no es algo fijo. No existe algo así como un

1 Inciarte, Fernando. *El reto del positivismo lógico*, Madrid, Rialp, 1974, p. 69.

catálogo de los sentidos distintos que realmente tiene una palabra fuera de los contextos en los que se articula. Más bien la distinción se da en una sucesión continua de significados. “En uno de los extremos de este *continuum* encontramos los casos claros de usos ‘literales’ de los términos tales como ‘Ella está tejiendo un jersey’, en el otro extremo tenemos los casos claros de metáfora como ‘El dulce piecечito desmañado de abril penetró en el áspero prado de mi alma’ (E. E. Cummings). Próximo a este segundo extremo tenemos las metáforas relativamente comunes como “Me estalla la cabeza” (...). Más abajo de esta escala hacia los significados literales están los sentidos que a veces se denominan ‘figurados’, tal como el sentido de ‘frío’ en ‘Es una persona muy fría’, etc. (...). Todos estos son sentidos establecidos, pero se requiere muy poca reflexión para darse cuenta de que todos ellos derivan de otros más básicos, de la misma manera que un sentido figurado deriva del uso de un sentido establecido.”²

A partir de los aportes de los teóricos del discurso nos vemos obligados a tener en cuenta las categorías propias del ámbito discursivo en el que se desenvuelve la poesía y en el que hay que indagar su sentido: la polifonía, la intertextualidad, el nivel de información implícita y su carácter pragmático. El sentido se aloja en la articulación del texto con el contexto. Los lingüistas coinciden en afirmar que es necesario el contexto para la comprensión del sentido total de una expresión. Ducrot, por ejemplo, habla de un componente lingüístico y un componente retórico; en este último recién se alcanza la intelección del sentido. Strawson, por su parte, afirma que hay tres niveles de comprensión de la significación de un texto: comprensión de la significación lingüística, de la significación referencial y de la significación completa que necesita del conocimiento del contexto. La dificultad de la poesía radica en la supresión del contexto. Pero hay que tener en cuenta que la escritura es conciente de su carácter absoluto, no complementario con informaciones contextuales extralingüísticas, por eso, la ambigüedad en poesía debe ser tomada como ambigüedad deliberada, la vaguedad como vaguedad, la multivocidad como multivocidad. El sentido, más certeramente, como dice Coseriu, es la distancia que media entre la designación y el significado. En la poesía, que es una predicación de segundo nivel, en la acepción de Frege, la designación se puede emparejar con el significado literal

2 Alston, William. *Filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1985, p. 148-149.

de las palabras y el significado con el significado simbólico, el sentido del discurso poético, entonces, es la distancia que media entre uno y otro. El sentido se "aloja" en la distancia que media entre la designación (el objeto) y el significado del discurso. Si decimos "Qué lindo día" y llueve, el sentido es la ironía, la mentira o la ignorancia. El univocismo, que exigen los positivistas lógicos para todo discurso que aspire a la verdad, pretende conjurar la distancia entre la designación y la significación. Al crearla, el discurso poético "produce" sentido. El univocismo sólo puede hablar de cosas. Sólo el discurso poético puede hablar de formas no cosificadas de ser. La metáfora consiste en entender un fenómeno en términos de otro con la conciencia de que así no se agota su esencia. Entender la feminidad, la igneidad, la estelaridad de la rosa es entender un poco mejor la rosa.

"Siempre que la filosofía intenta introducir una modalidad intermedia entre la univocidad y la equivocidad, dice Ricoeur, ¿no obliga al discurso especulativo a reproducir, en su propio plano, el funcionamiento semántico del discurso poético? Si esto fuera así, el discurso especulativo sería inducido, de alguna manera por el discurso poético."³ Así, Aristóteles en la *Metafísica* cuando se plantea qué es el ser afirma: "el ser se dice de muchas maneras" e identifica entre las significaciones múltiples del ser, una filiación, que sin proceder de la división de un género en especies, constituye, sin embargo, un orden. La polisemia regulada del ser ordena la polisemia desordenada de la función predicativa. Más que una inducción del discurso poético, esta analogía, declinación de lo múltiple en lo uno, que aparece en la base de la predicación de la metafísica aristotélica, es una inducción de la pluralidad de lo real. El discurso poético, efectivamente, se adapta mejor a la orografía de la realidad. Llano ⁴ insiste en la vía analógica, que se advierte en algunos pensadores posmodernos, como modo de acercamiento a lo real. Hay individuos diversos y similares, no conceptos, en la realidad que "aparece" mediante el lenguaje. En la realidad misma hay un orden desordenado. Para suturar lo real plural abierto con las estructuras rígidas de las teorías (reunir sistema y mundo vital, conciliar estructuras universalistas con lo particular, lo contingente, lo distinto) hay que superar la fría lógica de la homogeneidad moderna, que pretende una predicación unívoca, sin recaer en la heterogeneidad absoluta de la lógica posmoderna, por

3 Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980, p. 348.

4 Llano, Alejandro. *La nueva sensibilidad*, Madrid, Espasa Universitaria, 1988.

medio de un pensamiento analógico. Este otro modo de pensar intenta salvar lo cualitativo, acoger las diferencias. Contra las fijaciones positivistas busca la conciliación, la gradualidad, la complementariedad. Es el saber de un hombre dotado de naturaleza histórica, con una subjetividad estructurada narrativamente. En la percepción no hay fijaciones absolutas: nos movemos entre cosa y cosa, entre proposición y proposición. Los confines entre objeto y objeto no son totalmente nítidos, las piezas que componen la realidad no son totalmente heterogéneas. Para los positivistas la realidad unívoca, cuantificada, clasificada, nos libraría del subjetivismo. No es cierto, los supuestos "objetos" cuantificados son dimensiones parciales de nuestra manera de conocer. El objetivismo buscaría sustituir los colores por la frecuencia, pero la onda no es el color, si lo fuera no podríamos verlo. El universo objetivado, hecho de conceptos es un universo vacío. Las esencias reales no son las esencias puras bajadas del cielo platónico, son maneras fundamentales de ser, estructuras ontológicas fundamentales de individuos variados y variables. Existen hombres diferentes entre sí que realizan juntos la naturaleza humana, no existe "el hombre". Wittgenstein dijo: realismo sin empirismo, lo más difícil. La realidad es variada, la variación es real. La analogía de la realidad se refleja en el discurso más que en las palabras. Al insertarse en frases, las palabras experimentan variaciones de significación, como vio Tinianov, sin merma de la estabilidad de la referencia propia. El sentido de la palabra es su contribución variable a la frase en que se inserta. Las palabras experimentan variaciones en los contextos, pero no puede haber variación semántica sin estabilidad significativa, no se puede formar frases sin palabras. A través del discurso miramos al mundo. La variación de significados depende de su continua confrontación con una realidad flexible que intenta expresar.

Efectivamente, hay en el discurso toda una galería de variaciones de significados de las palabras, estudiada por Ross en *Portraying analogy*. El contagio semántico consiste en el dominio de una palabra o grupo de palabras sobre otras. Por ejemplo en "canceló el (+ nombre)" completado con "cheque" o "cita", la palabra "canceló" ajusta su significado al nombre que completa. Cuando hay contraste en los ajustes hay cambios de significados. El contraste entre "puerta" y "ojos" en "El cerró su (nombre)" causa la diferenciación entre "cerrar" en cada caso: hay una causa lingüística de la diferenciación. Los elementos de la frase y la palabra que completa tienen algún núcleo de significado neutral al contexto que ajustan o adoptan cuando se combinan. Fuera del contexto una palabra no tiene significación (ni denotación) pero tiene posibilidad o rasgos de significación parcialmente delimitados que son ajustados por el contexto.

La polisemia, el producto de la creatividad metafórica es esencial para el funcionamiento del lenguaje como sistema semántico flexible y socialmente eficiente. La habilidad para hacer metáforas y entenderlas es parte fundamental de la competencia lingüística. El significado es inherente a las oraciones bien formadas (cualquier oración bien formada puede ser dotada de sentido en algún contexto) y es un medio de pensamiento. El pensamiento es imposible sin la realización en un medio aunque no se identifique con él. Las diferencias de significados lingüísticos no son diferencias de referentes o de conceptos, son diferencias de combinatorias aceptables que realizan diferencias de capacidad expresiva. No hay palabra que tenga el mismo significado en cualquier ocurrencia posible. Por lo mismo, no existe palabra que no sea ambigua en algún contexto que le podamos construir. Con esto Ross no quiere negar la realidad extralingüística sino demostrar como los significados varían en el discurso y en esa medida son eficaces para adecuarse a una realidad que también es variable y superar así la teoría clásica, incapaz de explicar la analogía, rasgo fundamental del lenguaje. "The (classical writers) appealed to the ontology of the things referred to, and the heart of their account was an attempt to connect features of the world (similarity of things) with features of words (similarity of meanings) by hypotheses concerning the way in which concepts are formed (similarity of concepts). The classical theorists did not discuss the factors that determine which sense (or meaning) of a merely equivocal word ('pen') belongs to a given occurrence. That is because they considered linguistic meaning to be in the mind and to be the result of abstraction and not to be inherent in the written and spoken words (...). Meaning is inherent in the sentences just as law-like regularity- is in nature. Grasping the meaning is a mental or quasimental phenomenon; having meaning is an inherent property of well formed and acceptable expressions."⁵

El lenguaje se flexibiliza para mimetizar una realidad flexible. "La penetración en el dominio de lo semejante tiene una importancia fundamental para el esclarecimiento de amplios sectores del conocimiento oculto. El premio no será tanto el hallazgo de afinidades, como la reproducción de procesos que las generen. La naturaleza genera semejanzas; basta pensar en la mímica. No obstante el hombre es el que posee la suprema capacidad de producirlas. Probablemente

5 Ross, James F. *Portraying analogy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 22.

ninguna de las más latas funciones humanas esté exenta del factor determinante jugado por la facultad mimética".⁶ "Si ordenamos palabras de lenguas diversas con idéntico significado, colocando en su centro lo que significan, podría investigarse de qué manera todas se asemejan a aquello significado aunque a menudo nada las asemeja entre sí. Dicha concepción está por supuesto emparentada con las teorías místicas y religiosas del lenguaje, sin por ello ser ajena a la filología empírica".⁷ La lectura de las estrellas, entrañas o coincidencias conformaba, según Benjamin, la lectura por antonomasia en los albores del tiempo, entonces, "no sería disparatado asumir que la facultad mimética, que fuera antaño el fundamento de la clarividencia, se inserta en el lenguaje y en la escritura a lo largo de miles de años de evolución, para convertirse en el más completo archivo de semejanzas extrasensoriales. Desde esta perspectiva el lenguaje se erige en la más elevada aplicación de la facultad mimética: un medium en el cual las capacidades de memoria por lo afín se conjugaron sin pérdida. Hasta el extremo de expresarse como medium en el que las cosas ya no se manifiestan y enfrentan directamente como antes en el espíritu del vidente o sacerdote, sino mutuamente en sus esencias, sustancias, aromas finísimos y fugaces. En otras palabras: en el transcurso de la historia, las arcaicas fuerzas de la videncia se instalaron en el lenguaje y la escritura."⁸

En varias zonas de su producción ensayística, Paz, se refiere al concepto de analogía como componente de la visión romántica de la vida y de la poesía (visión de la que él participa en gran parte): "la visión romántica del universo y del hombre: la analogía, se apoya en una prosodia. Fue una visión más sentida que pensada y más *oída* que sentida. La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no es sólo una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal".⁹ "La idea de correspondencia universal es probablemente tan antigua como la sociedad humana. Es explicable: la analogía vuelve habitable al mundo. A la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es una teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas

6 Benjamin, Walter. "La enseñanza de lo semejante" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.

7 Ibidem, p. 88

8 Ibidem, p. 89

9 Paz, Octavio. (1974) *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 97.

de lo imprevisible: lo gobierna el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro hecho de acordes y reuniones, en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia. La analogía es el reino de la palabra como, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones".¹⁰ El concepto circula de la poética a la política: "rotación de la analogía: el principio que mueve al mundo y a los hombres es un principio matemático y musical que también se llama, en una de sus faces, justicia y, en otra, pasión y deseo. Todos estos nombres son metáforas, figuras literarias: la analogía es un principio poético".¹¹

Existe un lenguaje distinto del lenguaje habitual. Este lenguaje informa de una manera distinta. Eso es lo que quiere decir Ricoeur con su teoría de la denotación generalizada. En rigor, a él no se le oponen los que, como Kerbrat Orechioni, sostienen que hay una connotación que se diferencia de la denotación. El lenguaje poético es denotativo *a través* de la connotación. Un teórico, desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje, pone el acento en la finalidad (la denotación) y otro en el procedimiento (la connotación). Afirmar la connotación no es negar la denotación del lenguaje poético o convertir a éste en un lenguaje parasitario. Al contrario, el lenguaje connotativo presupone al lenguaje denotativo. Lo connotativo necesita de lo denotativo, lo afectivo de lo racional. Una obra literaria es, ante todo, forma, la denotación termina siendo una de las connotaciones de la expresión poética, del mismo modo que los constatativos, en el decurso de la serie de conferencias recogidas en *How to do things with words* de Austin, terminan siendo un tipo de performativos.

La crítica se debate entre dos polos. Uno considera que la poesía es un contexto opaco, impenetrable por la interpretación: cada lectura es la proyección de un discurso individual sobre la superficie del texto poético. La crítica, entonces, es creación independiente del texto. Esta posición parte de una premisa escéptica. Kant consideraba que el objeto se construye cuando el caos de sensaciones que nos viene de lo real es organizado en categorías mentales innatas pero que la realidad en sí, el noúmeno, es incognoscible. De manera semejante, estos críticos (por ejemplo Barthes) descreen de la posibilidad de fijar sentidos en el texto

10 Ibidem, p. 102

11 Ibidem, p. 105

poético, y hacen radicar toda la eficacia de la crítica en la escritura. El otro polo corresponde a los que piensan que la poesía puede ser explicada. Esta posición, muchas veces dogmática (por ejemplo en algunos estilistas) sostiene que la función de la crítica es glosar el discurso poético y parte de la premisa del carácter meramente decorativo, y por tanto exhaustivamente parafraseable, de la palabra poética. La pluralidad de aspectos de una obra y la pluralidad de sujetos intérpretes se relaciona con el problema general de la pluralidad gnoseológica.

Cuando se analiza el tropo se puede distinguir la significación primera de la significación segunda (propia y figurada, literal y metafórica). La información que aporta el tropo es un plus que no se reduce completamente con el sólo desmontaje del mecanismo del tropo. Pero luego está el poema como texto que es la suma de los tropos más otras unidades no discretas que aportan un plus informativo pero que no pueden ser reducidas porque no hay mecanismo que desmontar. El poema como totalidad aporta un plus informativo que se puede interpretar pero no se puede glosar exhaustivamente. Del mismo modo que sólo pasando del tratamiento de la metáfora como epífora de la palabra al estudio del funcionamiento de la metáfora en la frase se puede descubrir el carácter informativo, no ornamental, de la metáfora; de la misma manera, pasando del nivel frásico al textual, se podrá descubrir dónde se alojan, dónde se inscriben las marcas, las huellas de ese plus de información que todo discurso metafórico comporta, para poder, así, indagarlas. El texto se define por su clausura. Cuanto mayor sea un texto (un poemario, la obra de un autor, un movimiento) mayor será el espacio para hallar las huellas. Se amplificarán haciéndose más expresas por efecto de la repetición. Pero muchas huellas se perderán en el camino por defecto de la extensión. De un poema a otro la isotopía cambia, el valor de los términos deja de ser el mismo, de tal manera que hay que hacer una lectura de cada poema y luego una lectura del poemario como texto en la cual cada poema cumple el papel de un enunciado. Se puede hacer una nomenclatura, un inventario léxico de un poemario o de un autor pero teniendo en cuenta las variaciones de significado que tienen los mismos términos en cada ocurrencia. Para demostrar que la lectura está condicionada históricamente basta con observar que algunas palabras que utiliza el texto objeto de análisis fueron cargadas de nueva connotaciones por coyunturas históricas. Ejemplo: la palabra "judío" después del nazismo.

La repetición es clave estructural. Una de las primeras atribuciones que hay que buscarle a un signo es el carácter axiológico que tiene para el enunciador. Este carácter se determina contextualmente, por su posición relativa respecto de otros signos cuya valor se conoce. El análisis de un discurso en su face textual supone un análisis de los componentes léxicos, sintácticos, semánticos y pragmático. Estos cuatro niveles se pueden emparejar con los paradigmas epistemológicos en torno a cuyo eje se organizan las diferentes interpretaciones del sentido, es decir, los paradigmas inmanentes y trascendentes. Así, un análisis léxico-sintáctico (y aún semántico si este nivel se subsume en el sintáctico según lo hace la escuela chomskiana) podría corresponder a una consideración inmanente: un análisis semántico-pragmático podría corresponderse con una consideración trascendente. De la indagación en la estructura de superficie del nivel léxico-sintáctico y semántico interno (intensional, es decir, del plano del significado lingüístico de las palabras), se obtiene en primer lugar el sentido literal (el significado explícito) del texto. De la indagación de las estructuras profundas en esos tres niveles más los niveles semántico externo (extensional, es decir, del plano del significado como adecuación referencial) y pragmático, se obtiene el sentido simbólico (el significado implícito). La distancia que separa al significado explícito del implícito determina el sentido de un discurso. De estos dos horizontes, uno, el literal, aportado por el texto, se puede fijar; el otro, en cambio, es indefinido porque supone la experiencia aportada por el intérprete (ideolecto). Estos dos momentos también se pueden equiparar a las faces de fijación filológica e interpretación dialógica que reclaman tanto Todorov ¹² como Steiner ¹³, haciendo hincapié aquél en la primera y éste en la segunda. Gadamer, que también nos habla del diálogo con los enunciadores como método de acercamiento a la verdad, entiende el sentido como un encuentro entre estos dos momentos, faces u horizontes: el lingüístico y el pragmático (y aún cultural): el inmanente y el trascendente.

Los textos en apariencia exclusivamente autorreferenciales tienen un contexto más allá de lo textual (intratextual o intertextual) al que se refieren de una manera indirecta, este contexto es cultural. Todo texto al referirse al contexto se refiere también a sí mismo, es verdad, pero lo contrario también es cierto: por referirse a sí mismo internaliza una determinada cosmovisión, implícita una

12 Cfr. Todorov, Tzvetan. (1984) *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991.

13 Cfr. Steiner, George. (1989). *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1992.

ideología. Todo texto preferentemente autorreferencial es una metáfora epistemológica en el sentido de Eco: "toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte, refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como las ciencias o , sin más, la cultura de la época ven la realidad".¹⁴

En el lenguaje coloquial el referente es el punto de partida, la dirección de ajuste, en términos de Searle ¹⁵, es palabra-mundo. En el lenguaje poético, el referente es un punto de llegada, la dirección de ajuste es mundo-palabra. En el primero, prima la lógica del descubrimiento; en el segundo, la lógica de la invención ¹⁶. En el lenguaje ordinario la designación es una cosa; en el lenguaje poético, una palabra. Sin embargo, también en el lenguaje ordinario, además de usarse las palabras con su significado, se produce sentido. La mentira, la ironía, el error, son un despegue de las palabras respecto de las cosas: un primer índice de autonomía del lenguaje, una autonomía relativa que siempre llevará la huella de su origen referencial. En un caso así, el lenguaje pasa de comportarse como mero receptor de una realidad que se le enfrenta a construir una realidad alternativa, a proponer para una realidad x un nuevo referente, por intermedio de un significado que no se adecúa con x. Este referente propuesto no es un referente en el sentido de Frege, no está en el ámbito del mundo sino en el del lenguaje, se trata de un referente meramente lingüístico: un significado.

En el lenguaje poético no se parte de una realidad factual sino de una realidad lingüística, se parte de un significado (literal, explícito): los poemas no se hacen con cosas sino con palabras. Es como el referente para los conceptos de segundo orden según Frege. La poesía habla de conceptos en términos de objetos. Este significado, igual que el del lenguaje ordinario cuando se vuelve sobre sí mismo (en casos como la mentira, la ironía o el error), recuerda una realidad con la que no se corresponde de hecho, y mueve a indagar cuál es el referente con el que se corresponde en realidad, es decir, mueve a indagar su designación. Ese referente tampoco será factual sino lingüístico: otro significado

14 Cfr. Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1978, p.89.

15 Cfr. Searle, John. *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.

16 Cfr. Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980.

(simbólico, implícito). El significado de la palabra poética es el significado de un significado, un significado al cuadrado: connotación. La designación de la palabra poética es un significado connotado, sugerido. Por eso, según Lotman, es un sistema modelizador secundario, que, como ve también Bajtín, utiliza como materia a otro discurso, es un metadiscurso. La distancia que media entre el significado primero y el significado segundo es el sentido. Igual que en el lenguaje ordinario, para indagar el sentido de una frase hay que tener simultáneamente presente el significado de la frase y su designación. Es más, el sentido es la afirmación simultánea del significado primero y el significado segundo. La pregunta por el sentido es la pregunta de por qué dice "estrella" donde suponemos que debiera decir "mujer". Resulta, sin embargo, que, paradójicamente, sólo suponemos que debería decir "mujer" donde en realidad dice "estrella" después de que indagamos el sentido. La investigación, en sentido etimológico, es recorrer las huellas, develar las pistas que nos conducen de un significado a otro significado. Pero en realidad, el sentido produce el alejamiento de ambos significados y justifica este desplazamiento a través de unas pistas. La investigación del sentido sigue un método hipotético deductivo.

Hay una evidencia textual: lo que se ha dicho se ha dicho. La crítica ingenua, estilística, de la glosa exhaustiva, de la reposición del significado simbólico mediante la abolición del significado literal, es una crítica de la retractación del texto, de la corrección de lo poético del texto poético (ejemplo de Marechal). Lo literal existe, si no no se podría poner en movimiento la práctica discursiva que implica la lectura. Y puesto que hablamos y seguimos leyendo, entonces el sentido literal existe. Pero el sentido literal no viene a ser reemplazado por un sentido rectificador aportado por la crítica. El sentido es la afirmación simultánea del significado literal y el significado simbólico. Es la cópula de opuestos de Paz, la mirada estereoscópica de Ricoeur, la tensión entre los "coupling" de Levin. El sentido a la vez separa y une a los dos significados. Es lo que produce la semejanza entre una estrella y una mujer sin dejar de mostrarnos su respectiva autonomía.

Hay una tradición en la que el intérprete se inserta, aún sin quererlo, desde la cual lee. Cada interpretación es una conjetura, con un campo de efectos de sentido previsible, y controlable a partir de un juicio prudencial, *ético*, esto es así en todos los intérpretes. Cada interpretación aunque sea una mala lectura

deconstruccionista se propone como exclusiva. "Todas las interpretaciones son definitivas, en el sentido de que cada una de ellas es, para el intérprete, la obra misma, y provisionales, en el sentido de que cada intérprete sabe que debe profundizar la propia. En cuanto definición, las interpretaciones son paralelas, de modo que una excluye las otras aún sin negarlas."¹⁷

En conclusión:

a. Es necesario postular la necesidad de la **fijación del sentido literal** o significado primero sobre el que se construye todo otro sentido. Esta fijación filológica (cortesía para Steiner, respeto de la palabra ajena para Todorov) es lo que permite la discusión.

b. El sentido está en cierta medida determinado por el texto, es objetivable en el discurso y por eso es objeto de discusión. Toda lectura, sin embargo, en la medida que implica la proyección de un ideolecto es parcial y aporta un aspecto nuevo a la polémica de lecturas en que consiste la tradición. **La polisemia es indeterminada pero no es infinita, tiene un comienzo fijo y cada lectura implica un *telos* que se inserta en una tradición.**

c. En todo discurso **el sentido es la distancia entre el significado y la designación.** En el discurso poético, que tiene otra dirección de ajuste respecto del lenguaje ordinario, el sentido es la distancia entre la designación (que es un significado, el sentido literal, explícito) y el significado que se postula (el sentido simbólico, implícito). **El sentido es la afirmación simultánea del significado primero y el significado segundo, es una juntura en el sentido que le da a este término Derridá.**

d. **El sentido del discurso es un discurso. Es un discurso analógico sobre un discurso analógico.** El sentido del discurso poético es una analogía respecto de la realidad y el discurso del sentido es una analogía respecto del discurso poético.

e. **Todo género discursivo tiene características comunes que lo definen como tal.** El ámbito del discurso es la intersección de todos los géneros discursivos que comparten categorías tales como **la polifonía, la intertextualidad,**

17 Pareyson, Luigi. *Estética. Teoría de la formatividad*, Turín, 1954, pp 194 y ss, cit. por Eco, Umberto, op. cit., p. 99.

la connotación y el carácter pragmático. Pero se puede postular que en aquello que no son coincidentes los distintos géneros discursivos son opuestos. Por ejemplo, un texto político y un texto poético coinciden en su carácter polifónico, intertextual, connotativo y pragmático, de tal manera se entrecruzan que se puede pensar la política en términos poéticos y viceversa. Pero allí donde no se complementan se contradicen: el discurso político trabaja con lo obvio, sobre la necesidad de anclar los sentidos; el poético con lo sugerido, sobre la necesidad de hacer estallar el plural del texto.

f. Todo discurso, incluso el de la conversación, es a la vez referencial (temático) y autorreferencial (se tematiza a sí mismo en tanto que discurso). El más autorreferencial de los textos, es también, de una manera indirecta, referencial: metáfora epistemológica.

g. El texto es irreversible, la falacia genética denuncia el deseo de regresar al momento primigenio de su concepción por un autor o una ideología. Pero todo texto, y también el poético, en tanto discurso, se produce en una situación. Estas circunstancias de enunciación quedan inscritas en el enunciado. El texto aporta huellas de remisión al contexto. El análisis interno exige un análisis externo, la ampliación de los contextos es arbitraria y está condicionada por el *telos* de la lectura.

h. La forma es contenido. El contenido de un discurso incluye al contenido explícito, más el contenido sedimentado en la estructura, en los pliegues del texto, y la relación entre ambos, que puede ser de reforzamiento o de oposición. Existe un contenido del contenido: el contenido explícito del nivel fáctico; una forma del contenido: una superestructura, un determinado género discursivo; un contenido de la forma: el contenido sugerido, connotado y una forma de la forma: una retórica, un estilo.

SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS
DE ALTAZOR

ALTAZOR: DEL SENTIDO DE LA CAÍDA A LA CAÍDA DEL SENTIDO

Como Auguste Dupin en "Carta robada" de Poe, en general, los investigadores de *Altazor* han preferido develar el sentido del enigma (el enigma del sentido) buscando lo evidente. El plano manifiesto es condición necesaria pero no suficiente para la producción del sentido poético. El sentido es la afirmación simultánea de lo literal y lo latente. Nuestra propuesta de análisis textual entra en el debate con un gesto que puede interpretarse como parodia (igual que "La muerte y la brújula" de Borges puede interpretarse como parodia de "Carta robada") de la lectura demasiado sujeta al plano manifiesto y al plano de "los manifiestos": al terreno inaccesible de los propósitos del autor. Szmulewicz ¹, por ejemplo, sostiene que lo que da unidad al poema es la necesidad de Vicente Huidobro de dejar constancia de su posición integral frente al hombre y la naturaleza. Mignolo, exige, para completar la indagación del sentido, la apelación al metatexto, es decir, a un texto compuesto por lo que los autores han dicho sobre su obra². En el caso de Huidobro, a nuestro entender, su teorización es trivial. Se ha dedicado demasiado tiempo al estudio del creacionismo y a la

1 Szmulewicz, Efraín. *Vicente Huidobro. Biografía emotiva*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978.

2 En "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" dice: "La comprensión de los fenómenos poéticos no es completa, a mi entender, si no relacionamos las estructuras o propiedades atribuibles por medio de inferencias a los textos con el metatexto. Esto es, con la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran en torno a la actividad poética o a tópicos que le son afines." (p.143)

polémica sobre su originalidad³. Los importantísimos aportes de Bary, Pizarro, Goic y De Costa se sitúan en una corriente de lectura externa. Las lecturas que atienden al lenguaje son escasas, como la de Sucre, la de Yurkievich y la de Yúdice. El hermoso trabajo de este último titulado *Huidobro y la motivación del lenguaje* tiene su momento más débil, según nuestro parecer, justamente en la crítica de *Altazor*.⁴

En este análisis no nos ocuparemos de la teoría creacionista, ni de su inserción en la vanguardia, ni de la relación del autor con el poema. No procederemos como en los textos pedagógicos de literatura por un sistema de sucesivos encuadres, similar al de las cajas chinas o muñecas rusas, en los que primero se presenta la época de producción de la obra, después la vida del autor, después su *opera omnia* y finalmente, como un subproducto de una larga cadena, el texto objeto de análisis. Nosotros, empezaremos por el texto⁵. Como hemos visto, en el enunciado hay huellas que señalan hacia la enunciación. El contexto se puede desplegar a partir de las señales que deja inscritas en el texto.

-
- 3 Yúdice sostiene con acierto que el interés crítico se ha dirigido: 1) a la polémica con Reverdy y De Torre (Bajarlía); 2) al análisis de la teoría creacionista (Nicholson y Wood); 3) a las relaciones con la vanguardia (Caracciolo Trejo); 4) a la interpretación sociológica de su obra (Pizarro) y 5) a la vida y obra del autor (Goic); en Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Galerna, 1978. René de Costa se ocupa de recopilar la larga polémica sobre los orígenes del creacionismo en De Costa, René (ed). *Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, segunda parte.
- 4 La bibliografía completa sobre Huidobro está establecida por Nicholas Hey en la edición de las *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, hasta ese año; completada por Hey y De Costa en "Vicente Huidobro y la vanguardia", *Revista Iberoamericana*, números 106-107, Madrid, enero-junio 1979, hasta esa fecha. En lo que respecta a las ediciones de las obras de Vicente Huidobro están establecidas en forma completa por el mismo Hey en *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, números 30-31-32, (número monográfico dedicado a Vicente Huidobro), Madrid, 1989.
- 5 Manejamos las versiones de las ediciones de *Obras Completas de Vicente Huidobro* (tomo 1), Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, con prólogo de Hugo Montes. Citamos por la edición facsimilar de la primera edición que se encuentra en Huidobro, Vicente. *Altazor*, México, Premia Editora S. A., 1982. Las ediciones conocidas de *Altazor* son las siguientes: *Altazor o El viaje en paracaídas. Poema en VII cantos* (1919). Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931; *Altazor*. Santiago de Chile, Editorial Cruz del sur, Biblioteca Chilena, num. 1, 1949; *Altazor*. Madrid, Colección Visor de Poesía, Editor Alberto Corazón, 1973; *Altazor*. Con prólogo y bibliografía de Cedomil Goic, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974; *Altazor*. Con prólogo de Eduardo Lizalde, Guadalajara, Departamento de bellas Artes, Gobierno de Jalisco, 1976; *Altazor*. Con prólogo de

Partimos de la base de que *Altazor* es un texto vanguardista ⁶: contiene el *pathos* catastrófico de invalidar los antiguos sistemas de representación simbólica de la realidad. Yurkievich ⁷ distingue una triple vectorialidad en la vanguardia: a) una directriz historicista que promueve el señalamiento de lo contemporáneo en el texto e impulsa a inventar los medios de representación literarios aptos para figurar una nueva visión del mundo; b) una directriz formalista que propicia la autonomía del signo estético con respecto a toda referencia exterior y c) una directriz subjetivista que bucea en las profundidades de la conciencia. Los tres vectores aparecen en *Altazor*. Como texto de vanguardia hispanoamericano, participa de la dialéctica internacionalismo-localismo. Osorio sostiene que “por ser la literatura un fenómeno de la vida social -cuestión que si bien es frecuentemente soslayada nadie, que sepamos, pone en duda- es legítimo el intento de tratar de examinar la relación que pueda haber entre este aspecto del fenómeno de las vanguardias literarias-es decir, su internacionalización y expansión mundial- con las nuevas condiciones económicas, sociales, políticas, culturales que entra a vivir la humanidad a comienzos del siglo XX”⁸. Los contextos exigidos por un abordaje de esa índole nos parecen apriorísticos e inabarcables. Una vez más, en nuestra crítica el punto de partida será el texto. Pizarro ve a Huidobro primero como un injerto aristocrático y extranjerizante y después como un poeta convertido a la genuina creatividad latinoamericana por mediación de un entorno natural y social abrumador que termina por colarse en su obra, de allí su carácter “ambivalente”⁹. “Cada país latinoamericano en sí es un lugar surrealista por excelencia” sostiene Baciú en su antología que, por lo demás, tiene un original criterio de clasificación que fuerza a Huidobro a entrar

Bernardo Ruiz, México, Ed. Facsimilar, Premia, 1981; *Altaigle, ou la aventure de la Planète*, versión francesa de Fernand Verhesen, Hainaut, Editions des Artistes (George Houyoux, éditeur), Collection de la tarasque, 1957; *Altazor alabo Cesta Padákom*. Prolosila a doslov napisala Viera Dubcová Bratislavia, Slovensky spisovatel, 1972; *Altazor, Manifestes, Transformations*. Versiones francesas de Gérard de Cortanze, París, Editions Champ Libre, 1976; *Altazor. Temblor del cielo*. Edición de René de Costa, Madrid, Cátedra, 1981; *Altazor, or, A voyage in a parachute* (1919). Versión inglesa por Eliot Weinberger, Saint Paul, Minn., Graywolf Press, 1988.

- 6 Para un enfoque histórico del creacionismo dentro de la vanguardia: De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1978. Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano (tomo 1 y 2)*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.
- 7 Yurkievich, Saúl. “Los avatares de la vanguardia” en *Revista Iberoamericana* nº118-119, Pittsburgh, enero-junio, 1982
- 8 Osorio, Nelson. “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, nº 114-115, Pittsburgh, enero-junio 1981 p. 228.
- 9 Pizarro, Ana. “La práctica huidobriana, una práctica ambivalente” en *Atenea*, año XLV, tomo CLXVI, número 420, 1964, pp. 171-224.

en el grupo de los poetas surrealistas (y no “surrealizantes”) por motivo ajenos a su voluntad.¹⁰

Al igual que *Polifemo* de Góngora, o textos diversamente fundacionales de la poesía moderna como *Un coupe de dés* de Mallarmé o *The Waste Land* de Elliot; del mismo modo que hitos de la literatura americana como *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz o *Piedra de sol* de Paz, *Altazor* pertenece a esa clase de poemas de dimensión variable que llamamos desde Poe *long poem*. Nuestro poema, por otra parte, está compuesto por siete cantos como los largos poemas épicos latinoamericanos *Martín Fierro* y *Tabaré*. Concepto huidizo como el de *nouvelle*, el poema largo desarrolla en la extensión la cualidades que el discurso poético tiene, en general, gracias a su brevedad. En la terminología de Tinianov¹¹, la “compacidad”: los nexos gracias a los cuales la unidad poética mantiene enlazadas dentro de sí a las palabras. Según Concha¹² la unidad del poema *Altazor* está dada por la unidad de una experiencia pero en la descripción de una trayectoria. Esto implica la creación de un personaje y la descripción de su desplazamiento.

1. El Problema del enunciador como rector del sentido.

1.1. *Altazor* y su caída atarían los fragmentos de un poema cuya unidad se nos presenta como problemática. Octavio Paz sostiene en *La otra voz* que en el poema extenso cada parte tiene vida propia. También afirma que el simbolismo (movimiento en el que aparecen los extensos poemas fundacionales de la poética moderna) recogió los dos grandes temas de la poesía romántica: la poesía del poeta y la poesía del poema. Entre estos dos extremos desplegó el diálogo entre ironía y analogía: conciencia del tiempo más visión de la correspondencia universal. Diálogo que en el caso de Baudelaire se resuelve como discordia. El simbolismo aplicó al poema extenso la estética del poema breve y rompió la continuidad: cree en el valor de la pausa y del espacio en blanco.

10 Baciú, Stefan. “Tentativa de una definición de surrealismo: fronteras y explicación de la selección” en *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universidad de Valparaíso, 1981, p. 20. Cfr. también “Vicente Huidobro: oxígeno invisible de la poesía” en la misma obra.

11 Tinianov, Iuri. (1923) *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.

12 Concha, Jaime. “‘Altazor’, de Vicente Huidobro” en *Anales de la Universidad de Chile*, CXXIII, 133, enero-marzo, 1965

Como ya hemos visto en otro texto suyo, Paz entiende por analogía “la visión del universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como el doble del universo. Es una tradición antiquísima, reelaborada y transmitida por el neoplatonismo renacentista a diversas corrientes herméticas de los siglos XVI y XVII y que, después de alimentar a las sectas filosóficas y libertinas del XVIII, es recogida por los románticos y sus herederos hasta nuestros días. Es la tradición central aunque subterránea de la poesía moderna, de los primeros románticos a Yeats, Rilke, los surrealistas. Al mismo tiempo que la visión de la correspondencia universal aparece, gemela adversaria, la ironía. Es el agujero en el tejido de la analogías, la excepción que interrumpe las correspondencias. Si la analogía puede concebirse como el abanico que, al desplegarse muestra la semejanza entre el esto y el aquello, el macrocosmos y el microcosmos, los astros, los hombres y los gusanos, la ironía desgarrar el abanico. La ironía es la disonancia que rompe el concierto de las correspondencias y lo transforma en galimatías. La ironía tiene varios nombres: es la excepción, lo irregular, lo *bizarro* como decía Baudelaire y, en una palabra, es el gran accidente: la muerte. La analogía se inserta en el mito; su esencia es el ritmo, es decir, el tiempo cíclico hecho de apariciones y desapariciones, muertes y resurrecciones; la ironía es la manifestación y la crítica en el reino de la imaginación y la sensibilidad; su esencia es el tiempo sucesivo que desemboca en la muerte”. Todo lo dicho se aplica perfectamente, como veremos, a *Altazor*, que quiere expresar poéticamente la imposibilidad de la poesía. Paz termina diciendo: “doble transgresión: la analogía opone al tiempo sucesivo de la historia y a la beatificación del futuro utópico, el tiempo cíclico del mito; a su vez, la ironía desgarrar el tiempo mítico al afirmar la caída en la contingencia, la pluralidad de dioses y de mitos, la muerte de Dios y de sus criaturas”¹³

1.2. Pizarro ¹⁴ estudia la influencia que tiene sobre Huidobro la producción de Apollinaire (“patrocinador incontestable del movimiento de vanguardia” y auténtico gozne entre el simbolismo y la vanguardia), con cuya obra entra en contacto antes de conocerse personalmente ambos en París en 1916, cuando nuestro autor viaja por primera vez al centro de ebullición de las vanguardias. La influencia francesa más que la de Emerson, sobre la que insiste Camureti¹⁵ (y de la que Huidobro hace mención expresa en el prólogo de su *Adán* de 1916)

13 Paz, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1990, pp. 35-37.

14 Pizarro, Ana, op. cit.

15 Camureti, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1980.

resultaría, así, fundamental para la elaboración de la teoría crecionista. Por otra parte, Huidobro ya había incorporado en *Canciones en la noche* de 1913, el caligrama en los poemas "Triángulo armónico", "Fresco nipón", "Nipona" y "Capilla aldeana", cuestión que para Arenas es uno de sus más grandes aportes.¹⁶ De Costa recupera un borrador de una carta de Huidobro a Miró Quesada con fecha 11 de junio de 1931, año de la primera edición de *Altazor* donde el autor se alinea con Rimbaud y Lautreamont y no con la vanguardia¹⁷. La voz social del poeta se asemeja, además, en su ambigüedad dandy-revolucionario, a la que Hamburger rastrea en su lectura externa de Baudelaire.¹⁸

El contexto simbolista al que hace referencia Paz es pertinente. La voz textual tematiza y problematiza (y triza) explícitamente al poeta: "Poeta/Anti poeta" (31) y a la poesía: "Altazor desconfía de las palabras/ Desconfía del ardid ceremonioso/ Y de la poesía", dice, y contesta: "Mas no temas que mi lenguaje es otro" (40). Hay una versión del par poeta-poesía con valencia positiva y otra versión con valencia negativa. Es la primera y más importantes de las oposiciones que atraviesan el texto. Como esas nombres propios de lugares extensos en los mapas que al estirarse se hacen menos visibles que los pequeños nombres de las pequeñas localidades (para seguir citando a "Carta robada" y a Poe), esta oposición fundamental abarca todo el poema aunque a veces quede oculta bajo la maraña de unidades temáticas menores.

1.3 El poema se nos presenta como una acumulación de fragmentos organizados externamente en cantos (quizás por el nombre se admita una relación intertextual con las *personae* de los *Cantos* de Pound) cuyo primer problema radica en las figuras que construye el enunciador. "Quién habla?", pregunta Nietzsche y Mallarmé responde: "la palabra". A la manera de Foucault la figura del enunciador es una construcción del discurso. "El hombre ha construido su propia figura en los intersticios de un lenguaje fragmentario."¹⁹ Según Foucault, el hombre se constituye en la época en que el lenguaje, tras haber morado

16 Arenas, Braulio. "Vicente Huidobro y el creacionismo" en *Atenea*, año XLV, tomo CLXVI, número 420, pp 171-224, 1964; reproducido en "Prólogo" a *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1964. Para la significación de estos caligramas de Huidobro vid. Wood, Cecil. "'Japoneñas de estío': primeras tentativas de una nueva expresión poética" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.

17 De Costa, René. *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

18 Hamburger, Michael. (1968) *La verdad de la poesía*, México, FCE, 1991.

19 Foucault, Michel. *L'Archeologie du savoir*, París, Gallimard, 1963, p. 397.

en el interior de la representación, se liberó de ella fragmentándose. El hombre es la invención de un hablar anónimo sin sujeto, pero este hombre que es producto y no productor del discurso no es la persona real sino el hombre imaginado por la filosofía subjetivista. Foucault llega a predecir que si el hombre se constituyó cuando el lenguaje se hallaba en dispersión, va a dispersarse cuando el lenguaje se recomponga. *Altazor* aunque poema autorreferencial es también metáfora epistemológica. Habla de la poesía directamente e indirectamente de la cultura y no al revés. Y sucede con *Altazor* lo que profetiza Foucault del hombre como formación discursiva. Se constituye una figura dispersa en los intersticios de un lenguaje fragmentario pero a un aditamento de la fragmentación del lenguaje no le corresponde una unificación de la figura sino un aditamento de su dispersión hasta la extinción. Como el sujeto es obra del lenguaje corre la misma suerte que el lenguaje. "La autorreferencialidad o autodefinición del final de *Altazor* es doble: el poeta -sujeto enunciante- se destruye, se 'descorporaliza' y se identifica con sus gritos finales de la misma manera que el lenguaje poético se ha destruido hasta dar con esos mismos sonidos"²⁰

1.4 En el Canto I *Altazor* (alto azor) aparece caracterizado indirectamente como un ser desmesurado, privilegiándose su representación como un "ángel" que comparte con los pájaros, que ocupan un sitio destacado en el eje semántico que tiene que ver con la naturaleza, el sema alado y su condición voladora. Este "ángel" siempre está calificado negativamente: "estropeado", "caído", "salvaje", "expatriado de la cordura". Otras veces la figura está presentada en forma animalesca: "perro", "animal errante", "rata en delirio"; en otros momentos se le atribuyen cualidades humanas: "Poeta", "Anti poeta", "Culto", "Anti culto". En otras caracterizaciones aparece signado simultáneamente por lo espiritual (relacionable con "ángel") y por lo natural (relacionable con lo animal), así, se lo menciona como "Animal metafísico cargado de congojas/ Animal espontáneo directo sangrando sus problemas" (31), "animal fraterno", "hombre perro".

Junto al eje semántico natural se organizan, en este canto, a diferencia de los demás, una colección de lexemas que tienen que ver con lo intelectual. En el

20 Yúdice, op. cit. p 15.

eje semántico natural predominan los lexemas que se refieren preferentemente al espacio: "universo", "nebulosa", "cometa", "planetas", "espacios", "astros", "cielo", "estrellas", "luna", "alba", "aurora", "atmósfera", "crepúsculos", "vía lactea", "aerolitos". De estos términos los que más se repiten son: "estrellas" (diez veces), "cielo" (nueve), "astros" (ocho), "alba" (seis) y "planetas" (cinco). El ámbito en el que actúa la figura compleja que se construye en el texto es espacial. Un espacio signado por cataclismos, con estrellas rotas y la presencia estremecedora de un viento amenazador (mencionado once veces), que adquiere las variantes de "huracán", "tempestad" o "tifón". Completan este campo semántico los ámbitos acuáticos: "río", "lago", "océano", "torrente", "arroyos", "aguas" y sobre todo el "mar" cuyas "olas" (que juegan fonéticamente con las "alas") golpean las rocas y sobre el que se cierne la tempestad. Los ámbitos secos ("llanura", "estepas", "selvas", "desierto", "montañas", "llano") se reiteran en menor cantidad y en general también implican la idea de inmensidad. El otro eje semántico central, en cambio, es intelectual o sentimental: "angustia", "terror", "pensamiento", "anhelos", "problemas", "misterios", etc. Todos son términos de acciones cuyo sujeto es el "pecho" o el "cerebro" que se debaten en Altazor: "Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra" (32).

El discurso aparece altamente modalizado por la presencia de imágenes visuales construidas con palabras plenas, correspondientes todas a un código poético (al código del propio Huidobro) que parece siempre "citado" en tanto que código, es decir "pájaro" y "mar" son "palabras" cuya referencia no supera las fronteras del discurso. La presencia del eje semántico intelectual que agrupa palabras heterodoxas dentro del código "poético", más adecuadas para un discurso racional y que se entrecruzan y combinan en la producción de las imágenes con las del eje semántico natural, hacen tolerable la inserción de sentencias, ya no palabras sino auténticos apotegmas, que rompen la isotopía poética de texto. Así, "No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza" (17), "Limpia tu cabeza de prejuicio y moral" (18) (expresiones emparejadas por el coordinante copulativo) y otros enunciados semejantes están relacionados con otras circunstancias de enunciación, tienen un efecto de anclaje del sentido obvio del texto, aquel sentido que puede ser parafraseado como la situación de angustia de una persona que no cree en nada y tiene clara conciencia de su dolor, de su soledad y de la muerte. Por último hay un tercer código que tiene que ver con lo artificial y en general se combina con los lexemas naturales para configurar metáforas: "Reparad el motor del alba" (20), "Mil aeroplanos saludan la nueva era/ Ellos son los oráculos y las banderas". Este código hace referencia al "esprit nouveaux" que le llega a Huidobro por intermediación del futurismo, movimiento al que se opone en el nivel de los manifiestos pero del que toma la

apelación a los adelantos tecnológicos. Justamente el sujeto que se enfrenta con este ámbito, que es él también un híbrido entre lo natural y lo no natural, es el que lo genera, es decir, el paisaje tanto como las palabras o frases de angustia intelectual son una producción discursiva de esta figura que se nos presenta ella misma como construcción textual.

Yúdice es el que propone que en la face creacionista de la obra de Huidobro “el recurso predominante es la estructuración de la composición conforme a una seriación sémica”²¹. “En su obra, la coherencia composicional no descansa en modelos convencionales sino en una estructura subyacente que posibilita el desplazamiento de sentido entre los lexemas (...). Podría decirse que lo que Huidobro hace es trazar un sistema de códigos que se entrelazan y cuyos componentes se desplazan de uno a otro.”²² En el Canto I, sin embargo, el deslizamiento de semas de un campo sémico a otro está justificado por la fraseología. La ausencia de un marco debida a las elipsis, a los “missing links” es notable, por ejemplo en el Canto VI, donde ya el enunciador está prácticamente ausente. En ese Canto del final, más que en este inicial, es necesario apelar a un contexto virtual que daría homogeneidad al texto. En todo caso, como sostiene Ricoeur, no se puede interpretar un texto poético a nivel de desmontaje de las figuras sino que hay que apelar a un contexto dentro del cual las metáforas conforman una red que tiene sus propias normas de coherencia. Según Van Dijk las restricciones selectivas de nuestra lengua no son válidas en los textos literarios. Estos deben ser interpretados dentro de una gramática textual literaria que comprende la gramática normal. Se necesita investigar la estructura semántica del texto completo para decidir si los componentes de las metáforas son anómalos²³. La impertinencia semántica es indicio de que el texto o es anómalo (psicótico) o apela a otro criterio de coherencia.

1.5. Altazor no siempre es una figura completa, un referente que se pretende alcanzar con diferentes sentidos, por momentos la unidad de su figura compleja se reduce a fragmentos: una voz. “La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que ‘paulatinamente se evapora’, para dejar en su lugar la presencia de

21 Yúdice. op. cit., p. 33.

22 Yúdice. op. cit., p. 37

23 Van Dijk, Teun. *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972, pp 261-262.

una voz"²⁴. La figura sobrepasa el límite de lo humano. "Sin duda que hay referencias a un cuerpo (o quizá a retazos) como la hay también de un espacio. Pero ¿dónde está ese cuerpo?:

Estoy sólo parado en la punta del año que agoniza
 El universo se rompe en olas a mis pies
 Los planetas giran en torno a mi cabeza
 y me despeinan al pasar con el viento que desplazan (22-23)

Todas las informaciones que en el poema nos remiten al poeta (antipoeta, culto, inculto) evitan sistemáticamente y estratégicamente la posibilidad de otorgarle dimensiones humanas y, por lo tanto, correlacionarlo con la posición enunciativa autoral. Hay otro 'personaje' que llena el espacio que normalmente ocupa la figura del poeta: la voz.

Siglos, siglos que vienen gimiendo en mis venas
 Siglos que se balancean en mi canto
 Que agonizan en mi voz
 Porque mi voz es sólo canto y sólo puede salir en canto (30)

Detrás del pronombre en primera persona y de los posesivos, la figura del poeta no se resume en una persona, sino en una voz."²⁵ Pero, entonces, esta presencia funcionalmente no es un fragmento de una parte como dijimos, no retazo de un cuerpo como dice Mignolo, sino que la voz es anterior al cuerpo, en un sentido que tiene que ver indirectamente, metáforas epistemológicas mediante, con el concepto foucaultiano de sujeto como formación discursiva. No sólo es anterior sino que sobrevivirá al hombre:

"Y aún después que el hombre haya desaparecido
 Que hasta su recuerdo se quemé en la hoguera
 del tiempo
 Quedará un gusto a dolor en la atmósfera
 terrestre
 Tantos siglos respirada por miserables pechos
 plañideros
 Quedará en el espacio la sombra siniestra
 De una lágrima inmensa
 Y una voz perdida aullando desolada" (24)

Efectivamente, al final del poema subsiste una voz aunque la figura ha desaparecido. En esta prolepsis citada, la voz todavía sigue ligada a los dos códigos que configuraron a Altazor. Por una parte el código natural ya que se trata de un aullido, poco más adelante, ya de nuevo en el presente de la enunciación dice de sí: "Perro del infinito trotando entre astros muertos/ Perro lamiendo estrellas y recuerdos/ Perro lamiendo tumbas." (25). Por otro lado, la referencia a la sombra de una lágrima remite al código espiritual con el que estuvo vinculado.

1.6. Pero en relación con el sujeto íntegro hay otra parte que se privilegia: los ojos. Los ojos miran y son mirados. Altazor no es el único personaje del poema. Se siente observado con terror "Siento un telescopio que me apunta como un revolver" (18), quiere estar como antes (un antes anterior al poema) "Sin control de ojo intruso"(38). Efectivamente, al comienzo Altazor es interrogado: "¿Quién sembró la angustia en las llanuras de/ tus ojos como el adorno de un dios?" Otro le dice o él mismo se ordena:

"Cae y quema al pasar los astros y los mares
Quema los ojos que te miran
que te aguardan
Quema el viento con tu voz
El viento que se enreda en tu voz
Y la noche que tiene frío en su gruta de huesos" (19)

La voz del personaje, que es definido como poeta en el sentido positivo de la palabra (que se opone al poeta que hace "poética poesía", es decir, retórica), "quema". El poema como un incendio que se propaga: marca romántica de referencia a la irracionalidad (que conecta con el eje semántico del fuego) y que "quema" las miradas. El poeta es antisocial. "El fuego que me quema el carbón interno y el/ alcohol de los ojos." Los ojos que entran en combustión están estrechamente relacionados con la voz poética. "El sol nace en mi ojo derecho y se pone en/ mi ojo izquierdo" (32). "Dadme dame pronto un llano de silencio/ Un llano despoblado como los ojos de los muertos". Predominio de las imágenes visuales: la poesía que la voz pronuncia consiste en una nueva mirada. "En

24 Mignolo. op. cit., p. 134.

25 Mignolo. op. cit. p 135.

tanto me siento al borde de mis ojos/ Para asistir a la entrada de las imágenes” (20). Sus ojos están marcados por la avidez: “La mirada se agranda como los torrentes”(20), “Ojos ávidos de lágrimas hirviendo”. Efectivamente, el poema le puede costar al enunciador su dispersión, su reducción a mera voz y, como vimos, al recuerdo de una lágrima:

“Y os daré un poema lleno de corazón
 En el cual me despedazaré por todos lados

Una lágrima caerá de unos ojos
 Como algo enviado sobre la tierra
 Cuando veas cómo una herida profetiza
 Y reconozcas la carne desgraciada
 El pájaro cegado por la catástrofe celeste
 Encontrado en mi pecho solitario y sediento
 En tanto yo me alejo tras los barcos magnéticos
 Vagabundo como ellos
 Y más triste que un cortejo de caballos sonámbulos” (39)

Hay en esta párrafo varios nudos que sintetizan leit-motivs del Canto. La “catástrofe celeste” (en otro sitio “fracaso celeste”) se aparea con “esperanza celeste” en el ciclo del poeta. Hay un antes paradisíaco del cual el poeta fue despertado por alguien o por algo por quien fue arrojado a la angustia: “Y si queriendo alzar nada has alcanzado/ Déjate caer” (18). Esta caída, fracaso celeste, es una catástrofe cósmica que produce la ceguera, la imposibilidad de la imagen poética en el poeta- pájaro. Pero a la caída se le opone la aventura de la poesía auténtica:

“Embruja el universo con tu vos
 Aférrate a tu voz embrujador del mundo
 Cantando como un viejo perdido en la eternidad
 Anda en mi cerebro una gramática dolorosa
 y brutal
 La matanza continua de conceptos internos
 Y una última aventura de esperanzas celestes
 Un desorden de estrellas imprudentes
 Caídas de los sortilegios sin refugio
 Todo lo que se esconde y nos incita con imanes
 fatales
 Lo que se esconde en las frías regiones de lo
 invisible
 O en la ardiente tempestad de nuestro cráneo” (28)

Por otra parte, el barco marca también polos positivos y negativos en la ciclotimia del poeta; en el contexto de la verdadera poesía- esperanza celeste, Altazor pide “Un milagro que ilumine el fondo de nuestros/ mares íntimos/ Como el barco que se hunde sin apagar sus/ luces”, en cambio luego vuelve a descreer de la aventura poética:

“Y la hora huye despavorida por los ojos
 Los pájaros grabados en el zenit no cantan
 El día se suicida arrojándose al mar
 Un barco vestido de luces se aleja tristemente” (41)

En medio de la desesperanza, sólo cabe la alternativa de cambiar la mirada, de redefinir los esquemas del mundo a partir de una epistemología de la visión:

“Malhaya al que mire con ojos de muerte
 Malhaya al que vea el resorte que todo lo mueve
 Una borrasca dentro de la risa
 Una agonía de sol adentro de la risa
 Matad al pesimista de pupila enlutada
 Al que lleva un féretro en el cerebro
 Todos es nuevo cuando se mira con ojos nuevos
 Oigo una voz idiota entre algas de ilusión
 Boca parasitaria aún de la esperanza”

En el Canto II que tematiza el amor, los ojos son campo para la hipérbole que es el registro principal de esa oda a la mujer. En el Canto IV, cuando comienza la experimentación con distintos procedimientos poéticos, todavía es la mirada la que “adorna los veleros”, la “forma el nudo de las estrellas/ Y el nudo del canto que saldrá del pecho/ Tu mirada que lleva la palabra al corazón/ Y a la boca embrujada del ruiseñor” (62) y retoma la poética de la mirada:

“Por eso hay que cuidar el ojo precioso regalo
 del cerebro
 El ojo anclado al medio de los mundos
 Donde los buques se vienen a varar
 Mas si se enferma el ojo ¿qué he de hacer?
 Qué haremos si han hecho mal de ojo al ojo
 Al ojo avizor afiebrado como faro de lince
 La geografía del ojo digo es la más complicada
 El sondaje es difícil a causa de las olas

...

Yo amo mis ojos y tus ojos y los ojos
 Los ojos con su propia combustión
 Los ojos que bailan al son de una música interna
 Y se abren como puertas sobre el crimen
 Y salen de su órbita y se van como cometas
 sangrientos al azar
 Los ojos que se clavan y dejan heridas lentas
 a cicatrizar
 Entonces no se pegan los ojos como cartas
 Y son cascadas de amor inagotables
 Y se cambian día y noche
 Ojo por ojo
 Ojo por ojo como hostia por hostia
 Ojo árbol
 Ojo pájaro
 Ojo río

...

Ojo soledad por ojo ausencia
 Ojo dolor por ojo risa” (63)

El don precioso de la vista se puede atrofiar, sólo la mirada creadora de la risa crea. En el eje paradigmático del ojo, se declina toda la taxonomía poética del poeta, pero “dolor” es a “soledad” como “risa” es a “ausencia”, la consumación de la poesía implica la consumisión del poeta.

1.7 Altazor, es un humanoide (híbrido entre lo espiritual y lo natural) pero es “la voz” de Altazor la que habla: una voz que despliega la imaginería de los

ojos. Pero el poema no es un largo monólogo de un sola voz, es un diálogo, o mejor una confrontación. El poema empieza justamente con la invocación que un interlocutor hace de Altazor:

"Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu
sonrisa
Con la espada en la mano?"

El comienzo trae ecos del Génesis, (lo mismo que "Todo se acabó" (19) que recuerda al *consumatum est* de la Pasión del Evangelio de San Juan) tanto de la indagación de Dios a Adán después del pecado de origen como del ángel armado de una espada de fuego puesto a custodiar el paraíso después de la expulsión. Efectivamente, Altazor es una especie de Adán en el exilio y es la continuación del *Adán* de Huidobro. En medio de una poética basada en las semejanzas de lo distante, en la cópula de opuestos, en el poder mágico del lenguaje adánico, que es el *pathos* creacionista del "pequeño Dios"²⁶, Altazor introduce la ironía, el escepticismo respecto de la posibilidad de crear un mundo poético alternativo. Ahora bien este ignoto interlocutor cita, a su vez, otra voz: "Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir". Puede ser la misma voz de la conciencia de Altazor o puede ser la voz de "aquel" que le sembró la angustia. Más adelante Altazor se pregunta: "¿Qué es lo que me llama y se esconde?/ Me sigue me grita por mi nombre/ Y cuando vuelvo el rostro y alargo las manos/ de los ojos/ Me echa encima una niebla tenaz como la/ noche de los astros ya muertos." (29) y más adelante "Soy todo el hombre/ El hombre herido por quién sabe quien/ Por una flecha perdida del caos" (31) y más adelante: "¿Por qué hablas Quién te pide que hables?". Este seguidor signado por la ausencia ("caos") es Dios o mejor la presencia de la ausencia de Dios, "la nostalgia de

26 Vid el poema "Arte poética" de *El espejo de agua*, 1916. Vid, por ejemplo, el manifiesto "La poesía", fragmento de un texto leído en el Ateneo de Madrid en el año 1921, luego incluida en la edición española de *Temblor del cielo* en el que dice, entre otras cosas: "En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Ésa es la palabra que debe descubrir el poeta.

La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba...

El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir...

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo."

Dios" según Goic²⁷. "El producto de una fuerte tradición católica que niega la fe de sus padres expresa en su poesía, con una desesperación cada vez más acentuada, una sed de infinito y eternidad"²⁸. En verdad hay todo un código que recorre el Canto marcado por los semas ansia, deseo magnificados que se correlacionan con eternidad, infinito y son la contrapartida de la rebeldía o del dejarse caer: "este anhelo fabuloso que busca/ en la fauna del cielo/ Un ser materno donde se duerma el corazón/ Un lecho a la sombra del torbellino de enigmas/ Una mano que acaricie los latidos de la fiebre"(23). Para Yurkievich, "el poema es el lugar que localiza el deseo. El poema dice la presencia simbólica de la ausencia. El deseo se constituye a partir de una carencia, de una frustración fundamental que proviene del acceso del sujeto al lenguaje, cuyo orden simbólico impone cortes diferenciales a la continuidad original... El deseo, al instalarse en el lenguaje, urde metáforas que ponen en relación imaginaria al sujeto deseante y al objeto deseado; produce el poema como construcción fantasmática o sustitutiva del objeto del deseo"²⁹ Para este autor, el poema describiría un descenso ab ovo para encontrar el objeto primordial del deseo que es este ser materno: matriz.

El segundo movimiento del Canto I es la respuesta de la primera persona del locutor: "La nebulosa de la angustia pasa como un río/ y me arrastra según la ley de las atracciones" Esta "nebulosa" es *coupling* de la "niebla". En el tercer movimiento insiste el interlocutor: "Altazor morirás Se secará tu voz y serás/ invisible" (18). A partir del cuarto movimiento comienza la aliteración de "Cae" que podríamos leer en indicativo en boca de un descriptor externo pero que en el contexto del diálogo es más pertinente leer en modo imperativo. Un problema se suscita en el sexto movimiento porque la alternancia "tu"- "yo" ya no está separada por un blanco tipográfico que remitiría a un blanco semántico y haría, para Bajtín, de cada intervención un enunciado con un enunciador distinto. En el mismo movimiento se pasa sin indicaciones que nos alerten, del "tu" del "Y vas a la muerte derecho como un iceberg" al "yo" de "Y yo arrojé fuera de la noche mis últimas/ angustias", lo que daría pie para pensar que se trata de un soliloquio entre Altazor y su *alter ego* como se dice más adelante: "Soy yo

27 Goic. op. cit. p.184

28 Bary, David. "Vicente Huidobro: agente viajero de la poesía" ponencia leída en el VII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *La cultura y la literatura iberoamericana*. México, Andrea, 1957; reproducido en De Costa, René (ed). *Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 360.

29 Yurkievich, Saúl. "'Altazor': la metáfora deseante" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.

Altazor el doble de mi mismo/ El que se mira obrar y se ríe del otro frente/ a frente". Estas disociación se puede emparejar con las dos figuras del poeta signada una por una valencia negativa y otra por una valencia positiva. Una es portavoz de la caída y la otra portavoz de la poesía como rebeldía. Por tanto, la figura del poeta está pluralizada en su representación externa, está fragmentada: reducida a condición de voz y mirada, y está disociada en un *ego* y su doble³⁰. Pero no es simplemente un "solo a dos voces" como diría Paz, sucede que, además, Altazor interpela a Vicente Huidobro, es decir la voz textual debate con la voz social del poeta ficcionalizado (como en *Niebla* de Unamuno) o quizá sea Vicente Huidobro el verdadero interlocutor de Altazor y Altazor su doble de manera que al decir "soy...el doble de mi mismo" el enunciado coincidiría con la instancia de enunciación. Dos o tres, la figura del poeta flexiona todas las personas gramaticales aquellas por las que se construye: primera del singular y plural: "Sigamos cultivando en el cerebro las tierras/ del error/ Sigamos cultivando las tierras veraces en el/ pecho" (23). Y aquellas frente a las que se constituye: por un lado, la tercera persona implicitada en singular en el uso "tu", en el caso de suponer la presencia de un tercero, y en el plural en el uso del nosotros exclusivo que implica "no ellos"; por otro lado la segunda persona del plural: "Yo estoy aquí de pie ante vosotros" da comienzo al movimiento en el que condena la ley de conservación de las especies y la deísis señala al lector.

1.8. Este poeta múltiple en un extremo optimista de su ciclotimia dialoga con el cosmos y asume su voz:

30 El motivo del doble es una constante de la narrativa hispanoamericana contemporánea. En la Argentina aparece expresamente, con distintos matices, en Borges, Cortázar, Bioy Casares, etc. Su antecedente más cercano es la narrativa anglosajona del siglo XIX, Stevenson, Poe, Hawthorne, etc que en nuestra opinión desarrolla de una manera tan generalizada este motivo por referencia indirecta (no como proyección de una infraestructura) al carácter dual que dominaba a la sociedad y al quiebre de la conciencia unitaria tematizado el siglo pasado por Niechtze, Freud y Marx. En otro sentido, es un motivo desarrollado a lo largo de toda la producción de Dostovieski, fuente de inspiración de muchos de los aportes teóricos de Bajtín. En la poesía española contemporánea (por ejemplo en Salinas, Vid la producción de Cowes sobre este autor) y en la latinoamericana (Paz, Girondo, Juarroz, Pizarnik...) aparece también con abundancia. Olivio Jimenez, José. *Antología de la poesía hispanoamericana 1914-1970*, Madrid, Alianza, 1984 y Cobo Borda, Juan Gustavo. *Antología de la poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1980, constituyen dos muestrarios excelentes cronológicamente complementarios.

"Las piedras las plantas las montañas
 Me saludan las abejas las ratas
 Los leones y las águilas
 Los astros los crepúsculos las albas
 Los ríos y las selvas me preguntan
 ¿Qué tal cómo está Ud.?
 Y mientras los astros y las olas tengan algo
 que decir
 Será por mi boca que hablarán a los hombres" (33)

Este aspecto tiene que ver para Pizarro con el americanismo que hace *pandam* con el escapismo afrancezado de la ambivalencia del poeta. Este americanismo ya aparece en sus primeras obras como simple descubrimiento de los elementos y fuerzas naturales, de las "materias" pero con la madurez poética del autor la visión externa de los objetos se transformará en una fusión sujeto-objeto en una "humanización" de la materia. "Este proceso de integración es total, no hay dos entidades individuales sino una sola, poeta-mundo, donde uno ha penetrado en el otro y se expresa a través de él:

El mundo se me entra por los ojos
 Se me entra por las manos
 Me entra por la boca y se me sale
 En insectos celestes o nubes de palabras por los poros..." (42) ³¹

1.9. "Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte/ Yo tú él nosotros vosotros ellos/ Ayer hoy mañana" (25). Sucede que esta presencia del poeta no sólo se fragmenta espacialmente sino también temporalmente. A partir del octavo movimiento, Altazor se presenta a sí mismo. Primero en un contexto amplio "Abrí los ojos en el siglo/ En que moría el cristianismo/ Retorcido en su cruz agonizante/ Ya va a dar el último suspiro/ ¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?/ Pondremos un alba o un crepúsculo/ ¿Y hay que poner algo acaso?" El poeta (no en vano dice "abrí los ojos" por "nací") pretende reemplazar la misión histórica del cristianismo por la "nueva era" a la que hace

31 Pizarro. op. cit. p. 222

alusión más abajo. Luego se circunscribe a un contexto más estrecho: "Hace seis meses solamente/ Dejé la ecuatorial recién cortada" hace referencia a su obra *Ecuatorial* escrita en París entre marzo y abril de 1918 y publicada en Madrid en agosto de ese mismo año. Es decir que se ubica en 1919:

"Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
 Es el invierno
 Ya la Europa enterró todos sus muertos
 Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz
 de nieve
 Mirad esas estepas que sacuden las manos
 Millones de obreros han comprendido al fin
 Y levantan al cielo sus banderas de aurora
 Venid venid os esperamos porque sois la
 esperanza
 La única esperanza
 la última esperanza" (21-22)

Desesperanza causada por la primera guerra se opone a la esperanza que promueve la revolución rusa, Occidente y Oriente, la aurora y el invierno. Falta las palabras que median entre lágrimas, cruz y nieve y que permiten la intercomunicación de semas entre los tres términos: su elisión es lo que produce justamente el efecto de sentido. Las variaciones sobre la expresión "esperanza" del final obturan lo que el término expresa y al movimiento, que aparece así marcado como una unidad discreta. El movimiento que sigue habla de sí mismo como "El que cayó de las alturas de su estrella/ Y viajó veinticinco años". Al incluir estos versos inmediatamente después del apotegma "Soy yo Altazor el doble de mi mismo" quiere ajustar el enunciado a la enunciación: está escribiendo a los veinticinco años.

El efecto de sentido que provocan los anacronismos, dado que el libro se editó en 1931, es el de una dispersión temporal equiparable a la espacial. Su trayectoria no es la de una caída espacial sino también temporal: "Cae al fondo del tiempo" (19) y así como la caída espacial provoca una multiplicación del sujeto, la caída temporal también genera una multiplicación temporal. Este parangón tiene prueba textual:

“Siglos siglos que vienen gimiendo en mis venas
 Siglos que se balancean en mi canto
 Que agonizan en mi voz
 Porque mi voz es sólo canto y sólo puede
 salir en canto
 La cuna de mi lengua se meció en el vacío
 Anterior a los tiempos
 Y guardará eternamente el ritmo primero
 El ritmo que hace nacer los mundos
 Soy la voz del hombre que resuena en los
 cielos
 Que reniega y maldice
 Y pide cuentas de por qué y para qué” (30-31)

La voz está “motivada”, parafraseando a Yúdice, por el ritmo. Para Tinianov el ritmo es lo que define a la poesía. También para Paz y, además, para éste el ritmo del poema se acompasa con el ritmo que rige el universo. La voz es anterior al mundo y lo sobrevivirá. El poema también tiene analepsis : “En mi infancia una infancia ardiente como/ un alcohol/ Me sentaba en los caminos de la noche/ A escuchar la elocuencia de las estrellas/ Y la oratoria del árbol” (32) y prolepsis:

“Después de mi muerte un día
 El mundo será pequeño a las gentes
 Plantarán continentes sobre los mares
 Se harán islas en el cielo
 Habrá un gran puente de metal en torno de
 la tierra
 Como los anillos construidos en Saturno
 Habrá ciudades grandes como un país
 Gigantescas ciudades del porvenir
 En donde el hombre-hormiga será una cifra
 un número que se mueve y sufre y baila
 (Un poco de amor a veces como un arpa que
 hace olvidar la vida)
 Jardines de tomates y repollos
 Los parques públicos plantados de árboles
 frutales
 No hay carne que comer el planeta es estrecho
 Y las máquinas mataron el último animal
 Árboles frutales en todos los caminos
 Lo aprovechable sólo lo aprovechable
 Ah la hermosa vida que preparan las fábricas” (35)

El movimiento rompe la isotopía textual, su fraseología responde más al tipo narrativo (Cardenal, Parra, nuestra generación del sesenta) y no al lírico de la poesía americana que parece abrazada por esos dos extremos. “La vacilación que respecto a lo social se nota en los escritos posteriores de Huidobro se debe al conflicto entre dos deseos, el de medirse *contra* la colectividad y el de fundirse con ella, sirviéndola. Se trata, desde otro punto de vista, del mismo conflicto que en *Altazor* y en otras poesías posteriores opone al yo encastillado del ‘pequeño dios’ de la teoría poética creacionista el deseo de evadirse de la cárcel de la egolatría para encontrar una conciencia por así decirlo impersonal y objetiva”³². “En estos poemas el tema de la esperanza social no reemplaza los de la zozobra metafísica y del amor como vislumbre del paraíso perdido de la unidad de conciencia; convive con ellos, siendo evidente el esfuerzo que hace el autor de fundir las dos esperanzas, la social y la personal.

En *Altazor*, uno de los primeros poemas de este tipo, no se produce la fusión deseada entre las dos esperanzas. Las referencias a la revolución rusa del canto I (pag. 22) desentona con el clima de asco metafísico y de protesta contra el rumbo que parece seguir la vida colectiva”³³ que se expresa en los versos citados del mismo canto. Allí se realiza un microrelato antiutópico, al estilo de *Un mundo feliz* de Huxley, 1984 de Orwell o *Fahrenheit 451* de Bradbury.

1.10. Esta dispersión temporal, sin embargo, tiene una explicación externa que está requerida por los anacronismos de los deícticos temporales que son huella de la enunciación. De Costa en ese hermoso libro *Huidobro: los oficios de un poeta* que mezcla lo textual con lo biográfico nos cuenta la historia. En 1919, Huidobro camino a París pasa por Madrid y ve a Cansino-Asséns a quien dice que lleva “un libro inédito, *Voyage en Parachute*, en el que se resuelven arduos problemas estéticos”.³⁴ De ahí dos datos: original en francés y propósito estético que puede ser la resolución del problema del poema largo que ya había intentado en *Ecuatorial*. Justamente a ese texto, que Juan Gris en carta del 15 de octubre de 1918 declaró no entender, se refiere en *Altazor* con su “Hace seis meses solamente” (similar al “Yo soy aquel que ayer nomás” de Darío). El lenguaje en esa

32 Bary, David. “Vicente Huidobro y la literatura social” en *Cuadernos Americanos*, año XXI, vol. CXXIV, 5, Santiago de Chile, sept- oct. 1962, p. 274.

33 Bary. op. cit. p. 276.

34 En *La correspondencia de España*, Madrid, 24 de noviembre de 1919, citado por De Costa, René. *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 187.

zona del poema, por ejemplo el conceptismo concentrado que marcamos en el procedimiento elíptico de la imagen del cementerio militar, es semejante al de *Ecuatorial*. Ese otro poema largo, según Hahn inaugura la poesía de vanguardia y esa significación es profetizada en el texto mismo. “La línea imaginaria aludida en el título es, claro está, la que imaginariamente divide el globo terrestre en dos hemisferios. Sin embargo, en otro nivel, tal demarcación es una metáfora espacial del tiempo; una bisagra astrológica que une y separa dos eras; es decir, el eje de un sistema binario (...). Desde otra perspectiva, la línea ecuatorial es aquí una trinchera que circunda todo el planeta, y que al hacerlo provoca una fractura y origina dos cosmos separados por esa grieta bélica. El mundo viejo es presentado entonces en el vértice de su colapso, en el vértice de su destrucción por la guerra de 1914”.³⁵ “El hablante de *Ecuatorial* adopta una perspectiva omnisciente y observa el universo desde la altura a vuelo de pájaro: ‘Sentados sobre el paralelo/ Miremos nuestro tiempo’, medita prefigurando a Altazor, que después dirá: ‘Veo la noche y el día y el eje en que se juntan’”³⁶ Son interesantes las coincidencias con *Altazor*. Además de las señaladas, el hecho de que las unidades de sentido estén yuxtapuestas, a lo que contribuye la imagen fragmentada de la realidad producto de la guerra, el cubismo y la técnica de superposición sincrónica de distintas perspectivas de un objeto, lo que dota al poema de las características de un *collage*. Pero lo más interesante del enfoque de Hahn es que el carácter axial de la obra está inscrito en el texto

Jean Emar (alias de Alvaro Yañez) traduce para *La Nación* de Santiago “Altazor: fragmento de *Un viaje en paracaídas*” en 1925. Aparece allí una versión primitiva del Prefacio que es más burlesco. Por ejemplo en vez de “Huye del sublime extremo si no quieres morir aplastado por el viento” (1931), dice: “Huye de lo grandioso si no quieres morir aplastado por un merengue” (1925). Para *Favorables-París-Poemas* de octubre de 1926, revista de Larrea, Huidobro escribió “Venus” y en *Panorama* de Chile de abril de 1926 publicó “Poema”, ambos textos luego se integraron al Canto IV, forzada aún más su sintaxis porque en ese nuevo contexto constituyen secuencias de texturas surrealistas. Otra porción del Canto IV fue publicada en *Transition* de junio de 1930 donde aparece “A l’horitage de la montazon” que evidencia que el francés sirvió de inspiración porque después tuvo que contentarse con la españolización ortográfica de

35 Hahn, Oscar. “Vicente huidobro o la voluntad inaugural” en *Revista Iberoamericana*, número especial citado, p. 20.

36 Hahn. op. cit. p. 23, las citas de Huidobro que hace corresponden a *Obras completas I*, prólogo de Braulio Arenas, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964.

“rossignol”. En castellano el fragmento dice “Al horintaña de la montazonte” que proviene de “Al horizonte de la montaña” de donde se extraen las dos primeras sílabas de cada sustantivo para ensamblarlas con el resto del otro sustantivo, del mismo modo en francés “A l’horitagne de la montazon” proviene de “A l’horizon de la montagne” por el mismo procedimiento. Hay un momento de este pasaje del poema en que se invierte el proceso de colocación de los afijos para crear palabras nuevas. “En este caso, el poeta mantiene la primera y tercera sílaba de la palabra *rossignol* para insertar la escala musical en medio y conservar así el orden de dicha escala. Comienza con *Rossignol* en la base, el sustantivo francés usado en ambas versiones del poema (...) La voz española ruisseñor no pareciera adecuada para servir como tal base”.³⁷ García Pinto considera “el bilingüismo del autor como parte integrante de un sistema de expresión que hace uso específico de elementos seleccionados, ya del español, ya del francés”³⁸.

El pasaje al que se refiere se basa en la composición de palabras sobre un falso análisis morfemático:

“Pero el cielo prefiere el rodoñol
 Su niño querido el rorreñol
 Su flor de alegría el romiñol
 Su piel de lágrima el rofañol
 Su garganta nocturna el rosolñol
 El rolañol
 El rosiñol” (69)

Pero sigamos con la historia, el Prefacio está fechado 1925 cuando el poeta tiene 33 años y lo dice en el Canto I: “Nací a los 33 años”. Según De Costa en la publicación de la obra influyó una suerte de estado de éxtasis después de ser candidato a presidente de Chile por el partido Kremalista y huir escandalosamente con una jovencita llamada Ximena Amunátegui a quien inmortalizará por entonces en su *Mío Cid Campeador*. También se interpone la publicación de *Rimbaud de voyant* de Roland de Rénèsille que populariza la tesis de la búsqueda de una nueva lengua poética como un fracaso, de allí el empeño Huidobro

37 García Pinto, Magdalena. “El bilingüismo como factor creativo en ‘Altazor’” en *Revista Iberoamericana*, número especial citado, p. 126.

38 García Pinto. op. cit. p. 117

por presentarse como el gran poeta fracasado, cuestión que debatiremos más adelante. En la primera edición aparece una nota: "Este poema ha sido publicado en diferentes diarios y revistas en fragmentos dispersos y sin orden. Es la primera vez que se publica en libro y completo"³⁹ el autor quiere eludir la interpretación totalizadora, el poema se congela como "obra abierta". El Prefacio y el Canto I registran dos tentativas temporal y estéticamente diversas, el Canto II no tiene progresión lógica con el I, en cambio los Cantos III al VII tienen una unidad dada por la progresiva desintegración.⁴⁰

1.11. El libro es una colección de fragmentos custodiados por una unidad de encuadernación, pero más que lo que el poema dice importa lo que el poema "hace" al decir, es decir la fuerza ilocucionaria de ese macro acto de habla que constituye el poema y eso sólo se puede averiguar en el texto analizado como totalidad. Se podría aplicar lo que Octavio Paz dice de sí mismo al prologar su antología *El fuego de cada día*: "Este libro ha sido escrito por una sucesión de poetas, todos se han desvanecido y nada queda de ellos sino sus palabras"⁴¹ Lo que interesa es el efecto global del texto. Sinteticemos: el autor construye una figura cuya verdadera entidad se nos escapa, tiene algo de humano pero no es un hombre, en un sentido lo trasciende (es sobrehumano, todos los hombres) y en otro sentido es sólo un resto (una voz de una mirada) pero que también sobrevivirá al hombre. Esta figura plural en su propia configuración no es la única que puebla el escenario del poema, se trate de un diálogo o de un soliloquio hay al menos dos personajes en escena, el autor y la figura, y esta figura o está ella misma disociada o es la proyección de la disociación del autor y aún se cita otra voz, la de una ausencia inmensa que interpela la conciencia de Altazor. Figura múltiple también en la sucesión, de 33 años, de 25, contemporánea del fin de la primera guerra o muy posterior, el personaje se desplaza en el tiempo

39 Cit. por De Costa. op. cit. p.195.

40 De Costa sostiene que el poema pasó desapercibido para la crítica española, hay que agregar que también en latinoamérica hay varias recepciones peyorativas de la obra de Huidobro entre importantes estudiosos: Henriquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, FCE, 1949, p. 194; Torres-Rioseco, Arturo. *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1951, p. 153; Alone. *Historia personal de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1951, p. 251; Rojas, Manuel. *Historia breve de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1965, p. 110; no menciona a Altazor entre las obras de Huidobro. Todo esto citado por Yurkievich, Saúl. (1971) *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. (Vallejo, Huidobro, Gironde, Neruda, Paz)*, Barcelona, Barral, 1978. Para la cuestión de la historia de Altazor vid también Bary, David. "Sobre los orígenes de 'Altazor'" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.

41 Paz, Octavio. "La poesía como acción de gracias" en *La Nación*, Buenos Aires, 7 de marzo de 1993, sección 7, p. 2

como en el espacio. Esta voz textual no está sólo dissociada en su configuración como personaje: es una figura contradictoria en su decir, sus sentimientos se oponen a sus pensamientos, alterna una visión desesperada y esperanzada de las posibilidades de la poesía. Cada tanto un "No" hace de pivote sobre el que gira la argumentación metafórica:

"Sigamos
Siempre igual como ayer mañana y luego y
después
No
No puede ser. Cambiemos nuestra suerte
Quememos nuestra carne en los ojos del alba
Bebamos la tímida lucidez de la muerte
La lucidez polar de muerte" (23)

Pero enseguida vuelve a la actitud desesperada: "Angustia del vacío en alta fiebre/ Amarga conciencia del vano sacrificio/ de la conciencia inútil del fracaso celeste" (24). Y lo mismo sucede pocas líneas más abajo:

"Nada nada nada
No
No puede ser
Consumamos el placer
Agotemos la vida en la vida
Muera la muerte infiltrada de rapsodias laugurosas" (24)

Y sin solución de continuidad como si la inercia de las palabras lo compeliere, vuelve al polo desesperado de su ciclotimia: "Las rocas de la muerte se quejan al borde/ del mundo/ El viento arrastra sus florecencias amargas/ Y el desconsuelo de las primaveras que no/ pueden nacer" (24). El poema tematiza la soledad, la ausencia de Dios, la ley de la vida, la muerte, el dolor: "Porque todo es dolor" (26), "El dolor es lo único eterno"(37). Luego tematiza la palabra poética que será lo que desarrollará a lo largo de los demás cantos. En los casi setecientos versos divididos en 50 movimientos que componen el primer canto, hay unidades discretas señaladas por *leit motifs*, *ritornellos*. Por ejemplo, los últimos cinco movimientos están pautados por las variaciones que el poeta produce sobre el estribillo: "Silencio la tierra va a dar a luz un árbol". El árbol es

una de las palabras plenas del código natural de Huidobro que reaparece con una marca axiológica positiva. Efectivamente, poco antes cuando empieza a hablar de su lenguaje nuevo para diferenciarlo de la poesía que no salva, dice: "Quiero darte una música de espíritu/ Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo/ Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles" y termina: "Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos" (40). La serie comenzada por "Silencio la tierra va a dar a luz un árbol" continúa con un segundo movimiento que retoma el estribillo:

"Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
Tengo cartas secretas en la caja del cráneo
Tengo un carbón doliente en el fondo del
pecho
Y conduzco mi pecho a la boca
Y la boca a la puerta del sueño" (42)

En el tercer movimiento de la serie el estribillo se desplaza a la mitad, en cambio en el cuarto movimiento no aparece: este juego de reiteraciones suscita una espectación. La voz a impreso otro *tempo* al poema, diverso al clima catastrófico que domina el canto, que presagia esperanza. Así la serie se obtura con el desplazamiento del estribillo al final del movimiento introduciéndole una variación que a la vez de cerrar el canto crea un *suspense*:

"Silencio
Se oye el pulso del mundo como nunca
pálido
La tierra acaba de alumbrar un árbol" (43)

A esta ciclotimia le agrega complejidad el carácter híbrido de la voz social del poeta en su proyección textual: desde su bilingüismo hasta la ambivalencia entre el afrancesamiento escapista y el americanismo, entre su vertiente ególatra y su postura social ⁴²

42 También puede ilustrar este aspecto Bary, David. "Vicente Huidobro: el poeta contra su doctrina" en *Revista Iberoamericana*, número 52, vol. XXVII, julio-diciembre, 1961.

1.12. En los otros cantos la figura del poeta no se disemina. El Canto II, es una invocación de un "yo" a la mujer; el Canto III está dominado por la primera persona plural, el poeta polemiza con la vieja poesía y habla con la mayestática de los manifiestos; en el Canto IV se retoma un diálogo que no sabemos si es con la mujer o con la poesía o con ambas y predominan las frases impersonales en los juegos de palabras; en el Canto V donde llega a su clímax el aspecto lúdrico de la experimentación lingüística domina la primera persona del singular; en el Canto VI en el que los verbos están elididos (el sujeto ya no actúa) la deicis se minimiza hasta desaparecer en los balbuceos del último canto. La voz pluriforme y estertorea se adelgaza hasta extinguirse.

Dice Paz: "El poeta que escribe no es la misma persona que lleva su nombre. La persona real -por más fugitiva que sea su realidad- posee una consistencia física, social y anímica... En cambio el poeta no es una persona real: es una ficción una figura de lenguaje. Entre la persona más o menos real y la figura del poeta, las relaciones son a un tiempo íntimas y circunspectas. Si la ficción del poeta devora a la persona real, lo que queda es un personaje: la máscara devora al rostro... Eliot dijo que la poesía es impersonal. Quiso decir, sin duda, que el arte verdadero exige el sacrificio de la persona real en beneficio de la máscara viva."⁴³

"Como Novalis con respecto al hombre, Kates llegó también a formular una nueva visión del poeta: el 'camaleón', lo llamaba, porque su verdadera naturaleza es la continua metamorfosis; un ser sin identidad, que sólo existe para dar vida y forma *otro cuerpo*. ¿No es esta igualmente una de las meditaciones de Coleridge? El poeta, según él, no expresa tanto un yo real o biográfico como otro virtual, simbólico y aún irreductible ('The infinite I am', lo definía); añadía: el yo sólo existe como antítesis, como perpetua duplicación y presupone tanto al sujeto como al objeto. Mucho antes que todos ellos Blake ya había intuido el valor de la despersonalización (Él acto más sublime es poner a otro por encima de tí)" dice Sucre y poco más adelante: "el texto no sólo absorbe al autor, sino que además, éste hace todo lo posible por liberarlo y hacerlo autónomo"⁴⁴

43 Paz. *ibidem*.

44 Sucre, Guillermo. (1975). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1985, pp. 85 y 87.

1.13. Hay un texto sumamente interesante en relación con la problemática del enunciador en *Altazor* que es un artículo de De Man de 1967: "Ludwig Binswanger y el problema del yo poético".⁴⁵ Binswanger se plantea en *Hendrik Ibsen und das Problem der Selbstralisation in der Kunst (Ibsen y el problema de la realización del yo en el arte)* la relación que se establece en el acto crítico entre la conciencia del autor y la del intérprete. Para él, a fines del siglo XVIII se produce una discontinuidad en la historia de la conciencia cuando empieza a desmoronarse la idea de la conciencia concebida como representación. El único camino para comprender la conciencia es, para Foucault, el de limitarse a describir los signos de la acción transformadora de la conciencia cuando estos invaden las zonas observables de la conciencia, porque comprender la conciencia desde dentro por un reflejarse sobre si misma es para él imposible. El pensamiento fenomenológico y heideggeriano, según De Man, en su aplicación a la literatura lleva a una dirección opuesta a la de una arqueología foucaultiana. Parece conducir a una profundización de la cuestión del yo que no se plantea en relación con una noción más o menos explícita de un yo general sino en relación con las categorías constitutivas del ser. Es un error nefasto para De Man creer que el fracaso de la filosofía de la conciencia conduce en seguida al abandono de la cuestión del sujeto y lleva consigo la imposibilidad de establecer una fenomenología del yo.

"En el estudio literario, la cuestión del yo surge bajo la forma de una compleja y desorientadora red de relaciones entre una pluralidad de temas posibles"⁴⁶ A saber: a) juicio que se sitúa en la conciencia del lector (el yo que juzga); b) relación aparentemente intersubjetiva entre autor y lector (el yo que lee); c) relaciones intencionales que se establecen en la obra entre el sujeto constituyente y la obra constituída (el yo que escribe); d) relación que el sujeto mantiene, por medio de la obra, consigo mismo (el yo que se lee). Para llevar a cabo su obra Ibsen se aleja del yo que le fue asignado al nacer. Es en la obra y por la obra como tiene lugar la expansión del yo, aunque es más bien una reducción. Aunque la obra es plenitud, ni en su origen ni en su desarrollo, la plenitud de la forma proviene de la plenitud de la persona que la establece. "La distinción entre el yo personal del escritor y el yo que se totaliza en la obra se manifiesta concretamente en esos destinos divergentes." La única manera para el sujeto de

45 La primera obra de Foucault es una traducción con introducción de la obra de Ludwig Binswanger *Le rêve et l'existence* (D. de Brouwer, 1954)

46 De Man, Paul. (1967) "Ludwing Binswanger y el problema del yo poético" en Paulet, George (comp.) *Los caminos actuales de la crítica*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 70.

mantenerse plena y exclusivamente en su naturaleza de sujeto es concentrarse en la elaboración de una entidad ficticia. Pero no es una "realización" ética o práctica. Al yo empírico que trata de abrirse al conjunto del mundo se opone un yo estético que apunta a una totalidad reducida pero homogénea con su propia naturaleza. Bajo la influencia de Luckacs y Heidegger, según De Man, Binswanger llega a la idea de que el yo estético es el yo auténtico empeñado en la interpretación de su propio estar-ahí. Autor y lector crítico se identificarían en esta aventura. Es una tentativa de mantenerse en una temporalidad que es propiamente la del ser y no la temporalidad decaída de la existencia cotidiana. Binswanger aporta otros elementos sobre el carácter "suspendido" del yo poético, comprende la necesidad del salto fuera de la temporalidad histórica y cotidiana para superar su opresión. Frente al tedio ontológico la primera reacción es el viaje por el espacio "marcha por la distancia", la búsqueda de experiencias nuevas a las que se puede tener acceso sin dejar el plano horizontal de las lejanías del mundo. Pero sobreviene la decepción porque estos viajes carecen de peligro. El cambio de *nivel* de existencia es un movimiento de ascenso y descenso. La fenomenología de las lejanías queda reemplazada para el artista por una fenomenología de las profundidades. Binswanger esboza esta fenomenología basándose en la metáfora espacial del descenso y el ascenso.

El enunciador se objetiva en su texto, en el caso de *Altazor* ese texto describe una trayectoria. La trayectoria espacial implica una trayectoria existencial en el nivel explícito del contenido del poema. Pero esa trayectoria es, en el nivel latente, una trayectoria por el lenguaje. Como sostiene Kristeva la construcción/deconstrucción del sujeto implica la construcción / deconstrucción del lenguaje. Una crítica (ironía) que para algunos críticos sigue un derrotero progresivo y para otros un camino dialéctico. El poema sobre la poesía es, como dijimos que sucedía en todo discurso autorreferencial, mimético de otra manera, de una manera indirecta: metáfora epistemológica. Al final, una vez fijada la literalidad, debatiremos el sentido del poema: la imagen del hombre implicada en la afirmación simultánea de la trayectoria existencial (significado explícito) y la trayectoria lingüística (significado implícito).

2. La trayectoria del sentido

242

2.1 Para Kristeva⁴⁷ el lenguaje poético, por la peculiaridad de las operaciones significantes con las que opera, es un poner en tela de juicio, cuando no una destrucción, de la identidad del sentido y del sujeto parlante. De modo que se puede estudiar el lenguaje poético en su sentido y su significación (descubriendo, según los métodos, sus estructuras o sus operaciones), pero este estudio equivaldría a reducirlo, en última instancia, al horizonte fenomenológico y a no ver, por lo tanto, lo que en la función poética escapa al significado, y lo que hace de eso que llamamos literatura algo diferente de un saber: el lugar mismo donde se destruye y se renueva el código social.

En el lenguaje poético, pero también, aunque de manera menos marcada en todo lenguaje, existe un elemento *heterogéneo* respecto del sentido y la significación. La heterogeneidad se revela genéticamente en las primeras ecolalias del niño a modo de ritmos y entonaciones anteriores a los primeros fonemas, morfemas, lexemas y frases; el elemento heterogéneo lo encontramos reactivado como ritmos, entonaciones, glosolalias en el discurso psicótico, que sirve de soporte último del sujeto parlante amenazado por la destrucción. Este elemento heterogéneo a la significación opera a través de ésta, a su pesar y excediéndola, para producir en el lenguaje poético los llamados efectos musicales, pero también un sin-sentido que destruye no sólo las creencias y significaciones recibidas, sino incluso, en las experiencias límites, la sintaxis misma. Es lo que ocurre de manera creciente al final de *Altazor* hasta los meros sonidos del Canto VII. Kristeva llama a esta modalidad de la significancia, *semiótica*, entendiendo por ello la marca distintiva, la huella, el índice, el signo precursor, lo grabado. Esta heterogeneidad semiótica es, en el lenguaje poético, inseparable de lo que Kristeva llama función *simbólica* de la significancia, entendiendo por simbólico, en oposición a semiótico, ese elemento inevitable del sentido, del signo, del objeto significado para la conciencia del ego. Para nosotros también, aunque en un sentido distinto que para Kristeva, todo discurso es en mayor o menor grado referencial y autorreferencial como llevamos dicho.

47 Kristeva, Julia. "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético" en Lèvi-Strauss y otros. *La identidad (Seminario)*, Madrid, Petrel, 1981.

El lenguaje como práctica social supone siempre dos modalidades, que no obstante se combinan de manera diferente para constituir diversos *tipos de discurso*, diversos tipos de prácticas significantes. El discurso científico, por ejemplo, que aspira al status de un metalenguaje, tiende a reducir al mínimo el componente semiótico. En cambio, el lenguaje poético ofrece esta particularidad: en él lo semiótico es no sólo una coerción, igual que lo simbólico, sino que lo semiótico tiene tendencia a imponerse como coerción mayor en detrimento de las coerciones de la conciencia judicial del ego. En todo lenguaje poético las imposiciones del ritmo, por ejemplo, desempeñan una función organizadora que puede llegar a violar ciertas reglas gramaticales de la lengua y a menudo a descuidar la importancia del mensaje conceptual; en textos recientes estas coerciones semióticas (ritmos, timbres vocálicos-fónicos, disposición gráfica en la página) van acompañadas de elipsis sintácticas llamadas no recuperables: es imposible reconstruir la categoría sintáctica suprimida (objeto o verbo), lo que torna indecible el significado del enunciado. (Pensemos en las elipsis del Canto VI que superan el límite de los *missing links* tolerables para conservar un marco). Es decir, el lenguaje llevado a su materialidad guía cualquier otra referencia, incluso la referencia al sujeto enunciador como rector del sentido. La función simbólica, sin embargo, perdura en el lenguaje poético de dos maneras: a) un significado multiplicado y a veces incluso inaprehensible es, de todas maneras, comunicado y b) los procesos semióticos mismos disponen una nueva formalidad, un nuevo universo formal e ideológico, *el lenguaje poético*. En realidad perdura hasta en el texto más autorreferencial también como ficción heurística, como expresión indirecta de un determinado clima cultural que está implicado en sus circunstancias de producción.

Para corresponder a esta heterogeneidad del lenguaje poético, el sujeto que se constituye debe ser un *sujeto en proceso*. Según Kristeva es la teoría freudiana del inconsciente lo que permite pensar tal sujeto: el psicoanálisis freudiano y el de Lacan han revelado la heterogeneidad que, bajo el nombre de inconsciente, desmorona la conciencia trascendental... La psicosis y el fetichismo representan los dos abismos que acechan al sujeto del lenguaje poético puesto en tela de juicio: la literatura del siglo XX lo ha mostrado a plena luz. Respecto de la psicosis, la desaparición de la legalidad simbólica permite la arbitrariedad de una pulsión privada de sentido y de comunicación y su derivación en la pérdida demencial de toda referencia, que puede dar lugar al fantasma de la omnipotencia o a la identificación con un jefe totalitario. Este aspecto modalizado por Kristeva como un inmenso peligro responde, en nuestra opinión, a una

intuición pertinente para *Altazor* y, creemos, esencial a la literatura misma, que luego desarrollaremos. En lo que al *fetichismo* se refiere, el constante sustraerse a la función simbólica, paterna, sacrificial, produce una objetivación del significante puro, cada vez más vaciado de sentido, cada vez más formalismo insípido. Sumirse en un totalitarismo o caer en el nihilismo, entendemos, serían expresiones culturales de estas dos patologías que según Kristeva acechan a la poesía.

Ahora bien, el lenguaje poético muestra, en lo que se tiene de más explosivo (ilegible para el sentido, arriesgado para el sujeto) lo que una civilización fundada en la dominación de la racionalidad trascendental tiene de coercitivo, en consecuencia es un medio de superar esa coerción. La economía poética, en nuestra época, refleja la crisis de las instituciones sociales. El lenguaje poético habría abandonado para la autora el campo de la belleza y el sentido para transformarse en el laboratorio donde se experimenta -frente a la filosofía, al saber- la imposibilidad de una identidad y de un sujeto de conocimiento. El lenguaje poético persigue un efecto de verdad singular diferente del pensamiento cognoscitivo.

2.2 En *Altazor* se exponen todos los momentos de la poética de Huidobro. Los autores suelen distinguir, con diversos matices, una etapa todavía dependiente del modernismo, una etapa vanguardista (la más extensa y diversa que se caracteriza por la experimentación con una pluralidad de códigos) y una última etapa existencial. Se podría establecer un parangón, en ese recorrido, con Vallejo. Yurkievich⁴⁸ habla de "años de aprendizaje", "militancia vanguardista" y "ensimismamiento" En Bary⁴⁹, la parábola dibujada por la obra de Huidobro es interpretada como un derrotero que va de un frío esteticismo a un neorromanticismo; en Goic⁵⁰ se trata de una profundización de lo poético: un progresivo cobrar conciencia de la poesía semejante a la manera como interpreta Cohen la evolución general de la poesía. Yúdice analiza las etapas como diver-

48 Yurkievich, Saúl. (1971) *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. (Vallejo, Huidobro, Girondo, Neruda, Paz)*, Barcelona, Barral, 1978.

49 Por ejemplo en Bary, David. "Vicente Huidobro y la literatura social" en *Cuadernos Americanos*, año XXI, vol. CXXIV, 5, Santiago de Chile, sept- oct. 1962, pp. 271 a 279.

50 Goic, Cédomil. "La poesía de Vicente Huidobro" en *Anales de la Universidad de Chile*, año CXIII, cuarto trimestre 1955, n° 100, pp. 21 a 61 y año CXIV, primer trimestre 1956, n° 101, pp. 61 a 119 y Goic, Cédomil. (1956) *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile, Editorial Nueva Universidad, 1974.

dos tipos de motivación del lenguaje: a) la motivación a nivel del significado de las figuras se daría en la etapa creacionista; b) la motivación a nivel del significante, de autorreferencia, en *Altazor y Temblor del cielo* y c) la motivación a nivel del enunciante en los poemas de autodefinición como *El ciudadano del olvido*. En *Altazor*, concretamente, la motivación se llevaría a cabo por medio de una reducción del vocablo a su sustancia material.

Altazor cumple la función de una bisagra que recoge las etapas previas y preanuncia la futura. Respecto del creacionismo como escuela de vanguardia se puede decir que lo lleva hasta sus últimas consecuencias y que lo parodia, sobre todo en los Cantos IV y V que son como una exposición de todos sus mecanismos de producción de sentido, como una ilustración de la retórica general vanguardista en la que el “artificio” (en la acepción de Shklovsky) se tematiza. Y también en el borrador de la carta a Miró Quesada de 1931, que citamos antes, Huidobro dice respecto de *Altazor* que “en él están marcados todos los caminos que yo he seguido después y tal vez nunca podré salir de algunas de sus rutas”.

2.3 La interpretación de Goic representa la lectura atenta del plano manifiesto del poema. En *La poesía de Vicente Huidobro* realiza un análisis de contenido, porque el poema es “una encuesta existencial de nuestra época”⁵¹. Para él *Altazor* se proclama desde el inicio un Nietzsche, el anticristo. Esta arrojado a la existencia en el sentido heideggeriano. La proyección cósmica es una nostalgia de Dios. Hay un código cristiano profanado, parodiado sacrílegamente: la imagería con la que afirma su pérdida de la fe en la misión histórica del cristianismo o el uso del “*spes única*” para la revolución rusa o la antiletanía a Dios. El recurso de la reiteración (del “Cae”, por ejemplo) es expresión de la obsesión y angustia e intensificación de lo nombrado. Por ejemplo, en el movimiento ya visto que alterna el sustantivo “ley” con adjetivos peyorativos para acentuar así el desprecio. El sentido existencial de la poesía en *Altazor* tiene para Goic un afán de *hacer hombre* que le viene del mito creacionista y lo acerca al *espíritu* bíblico. El hombre de contradicción que protagoniza el primer canto, también

51 Goic. op. cit. p. 181

tiene resonancias bíblicas. El humanismo que minimiza lo gigantesco, agiganta lo nimio, en el Canto II hay una proyección cósmica de la mujer. La mujer es deificada:

“Las llanuras se pierden bajo tu gracia frágil
 Se pierde el mundo bajo tu andar visible
 Pues todo es artificio cuando tu te presentas
 Cuando tu luz peligrosa
 Inocente armonía sin fatiga ni olvido
 Elemento de lágrima que rueda hacia adentro
 Construído de miedo altivo y de silencio
 Haces dudar al tiempo
 Y al cielo con instintos de infinito
 Lejos de tí todo es mortal
 Lanzas la agonía por la tierra humillada de
 noches
 Sólo lo que piensa en ti tiene sabor de eternidad” (46-47)

Efectivamente, este movimiento bien podría ser una perífrasis poética de Dios. Pero, suponemos, que las hipérboles hay que entenderlas en contraste con el tamaño del desamparo que rodea a la mujer. Una formulación negativa de la misma idea puede leerse en “Menos tu vientre” de Miguel Hernández. “El poeta, dice Goic, es sólo un Narciso gigantesco que se destruye a sí mismo en la irresolución existencial”.⁵² El Canto III se inicia con “premoniciones y definiciones creacionistas y aforismos que hablan del trastrueque de toda la realidad en nuevas imágenes condensadoras de contrarios, donde se busca en la poesía un signo liberador, una síntesis de la polaridad del mundo, de la *enantiodiodramía* heracliteana. Estamos así muy cerca del pensamiento oriental (piénsese en el brahmanismo o en el taoísmo)”⁵³

Se opone la figura condenada del poeta comentador de cosas a la del mago. En la larga sucesión de comparaciones de la sección que comienza “Poesía aún y poesía poesía” comienza un giro lúdico que pretende rechazar la poesía tradi-

52 Ibidem, p. 198

53 Ibidem, p. 200

cional fundada en el símil “De los furtivos como iluminados” (55) y lo hace parodiando el mecanismo de los símiles con otros símiles que son disímiles. “No vamos a buscar, ni debe buscarse porque no lo hay en este *juego* de antojadizas similitudes, otro sentido que el juego mismo puede tener”⁵⁴ Esta zona del poema representa la derrota visible de la poesía creacionista. Como alternativa apela a la risa que libera la angustia del poeta como una catarsis. En el Canto V comienza una verdadera paranoia. La estructura de los cantos IV a VII es decreciente, forma un cono, una representación pictórica del abismo por el que cae y se desintegra el poeta. En el Canto VII las expresiones, meros fonemas, se aproximan al ¡Ay!.

El poema trata de y trata con la caída:

“Cae
 Cae eternamente
 Cae al fondo del infinito
 Cae al fondo del tiempo
 Cae al fondo de ti mismo
 Cae lo más bajo que se pueda caer
 Cae sin vértigo
 A través de todos los espacios y todas las
 edades
 A través de todas las almas de todos los anhelos
 y todos los naufragios” (18-19)

En la segunda línea se halla la primera alteración tipográfica, sangría que da la impresión visual de que el primer “Cae” aislado se va a caer porque se queda sin piso tipográfico. El tiempo es espacio, caer al fondo del tiempo es caer al fondo del yo. Hemos visto como la experiencia de la caída vertical supone el desplazamiento horizontal. Huidobro tematiza el viaje y particularmente el viaje como búsqueda en sus poemas creacionistas. En *Altazor* hay un desplazamiento por espacios vastos. La caída es tema a lo largo del poema: expulsión del paraíso, destierro, que guarda relación intertextual con las narraciones sobre el ángel caído, el mito de Icaro, los descensos a los infiernos. “La historia describe el itinerario de una caída: la expulsión divina, el destierro paradisíaco

54 Ibidem, p. 202

e inmersión, por lo tanto, en el mundo como reino de la muerte, el tiempo y la angustia. Ante el abandono de Dios Altazor se impone como el poeta de la desmesura ("El eco de mi voz hace tronar el caos"(33). "Soy desmesurado cósmico" (33)) y busca vencer la ausencia divina -paradógica presencia en todo el poema- mediante su voluntad, por la cual hace coincidir la caída a los abismos con viaje al interior de la conciencia a fin de encontrar un mundo primordial... La aventura es imposible porque es la aventura del fracaso: revela el vano intento del hombre, conciencia aislada: "Dolor de ser isla" (29), al querer sustraerse del destino inexorable. Su desmesura, su ubriz, ha sido ostentar las potestades demiúrgicas del Dios que rechaza como ausente pero que, a la vez acepta como necesario. "Hay un espacio despoblado/ Que es preciso poblar/ De miradas con semillas abiertas/ De voces bajadas de la eternidad" (75).⁵⁵ Varias imágenes apoyan la inexorabilidad de la caída, "la tumba", que "Tiene más poder que los ojos de la amada" y el río (imagen de la angustia) que "me arrastra según la ley de las atracciones".

Lo dicho se cumple a un nivel temático pero así como en el plano horizontal el desplazamiento por espacios múltiples coincide con la disposición paratáctica de distintas texturas vanguardistas, que conforman un verdadero muestrario; en el plano vertical la caída espacial es también una caída en el lenguaje y del lenguaje. Las palabras también se despeñan "Cae al último abismo del silencio". Tiene connotación metapoética la imagen del paracaídas que alterna con el parasubidas según implique a la poesía poética o a la magia.

2.5 Discurremos rápidamente el trayecto de esta caída poética a través del texto, espacio legible. Tomemos por caso este movimiento:

"Ojos ávidos de lágrimas hirviendo
 Labios ávidos de mayores lamentos
 Manos enloquecidas de palpar tinieblas
 Buscando más tinieblas
 Y esta amargura que se pasea por los huesos

55 Foffani, Enrique. "La temática de la caída en 'Trilce' de César Vallejo y 'Altazor' de Vicente Huidobro" ponencia para el I Congreso Latinoamericano de Estudios de Literatura Iberoamericana, Buenos Aires, 1986 (inédito).

Y este entierro en mi memoria
 Este entierro que se alarga en mi memoria
 Este largo entierro que atraviesa todos los
 días mi memoria
 Seguir
 No
 Que se rompa el andamio de los huesos
 Que se derrumben las vigas del cerebro
 Y arrastre el huracán los trozos a la nada al
 otro lado
 En donde el viento azota a Dios
 En donde aún resuene mi violín gutural
 Acompañando al piano póstumo del Juicio
 Final.

El movimiento se puede dividir en dos partes. Hasta "Seguir" / "No", donde el poema se adelgaza para formar visualmente un eje especular, las ocho primeras frases aparecen conectadas de a dos por alguna reiteración: "ávidos" (versos 1 y 2) "tinieblas" (versos 2 y 3) y "Este/ a" aliterado (versos 5 y 6). Las últimas dos líneas son variaciones de la sexta. En la 7 se interpola "que se alarga", en la 8 se cataliza por derivación "largo" como calificativo de "entierro" y se intercala "que atraviesa todos los días" como especificativo. El carácter activo del entierro lo personaliza, como sucede con la amargura "que se pasea", y supone la imagen de cortejo. En la primera descripción ojos y labios están parangonados por su avidez de lágrimas y lamentos. El calificativo "ávidos" es paradójico, está marcado por una axiología que le viene dada por su paralelismo con "enloquecidos", pero en su significado supone semas que lo vinculan con el deseo. Los "huesos" representan la materia prima del cuerpo y la "memoria" la materia prima de la mente, pero hay un trastoque: en los huesos (físico) se aloja la amargura (espiritual) y en la memoria (espiritual) sucede un entierro activo. Después del gozne sobre el que el poema gira hay dos pares de aliteraciones de "Que" y de "En donde" y dos frases asimétricas. Se supone una comparación entre el cuerpo, siempre dentro de la isotopía, con un edificio en donde los huesos son andamios y el cerebro posee vigas. Se pide que un huracán, presencia continua en el Canto ("viento de dolor", "Quema el viento", "El viento que se enreda en tu voz", las estrellas no saben "Qué pecho sopla el viento sobre ellas", los planetas "Me despeinan al pasar con el viento que desplazan"...) arrastre los restos del cuerpo "al otro lado" ("la otra orilla", diría

Paz) en donde el viento también azota a Dios. De ambos lados del "No" se ansía una solución catastrófica, la desintegración hasta que sólo quede la voz, dice la prolepsis que nos proyecta hasta el juicio final, completando las connotaciones apocalípticas del fragmento. Este movimiento es un microcontexto que congrega los núcleos de sentido (ansia, amargura, muerte, Dios) en torno de los cuales gira todo el Canto I: cualquier parte del Canto I contiene a todo el Canto I. En este canto la identificación referencial de los términos requiere la siguiente investigación: 1) una evaluación axiológica para determinar en relación con los otros términos la valencia positiva o negativa, 2) una observación del contexto lingüístico en el que el término se inserta, la coherencia en la que se implica, es decir, qué términos supone, a qué términos se opone, a cuáles equivale, 3) una reconstrucción de un mundo posible fragmentado por la reposición de ciertos *missing links* elididos.

2.6 Ya desde el primer canto se tematiza expresamente la poesía. El Canto II no tiene un carácter general declarativo como el Canto I sino que es mucho más lírico en el sentido lato del término. De todas maneras, siempre el poeta construye el sentido no en forma unidireccional sino por contradicciones, a través de sucesión de antinomias. En la poesía vanguardista suele proyectarse una imagen de la relación amorosa en la cual la mujer es una entidad cósmica, supraterrrenal. La figura del poeta aparece asociada a la de la mujer. Se la equipara a la luna, a la poesía. Se trata de una larga descripción sinecdótica de la mujer, repleta de combinaciones semánticas impertinentes ("leyenda de semillas", "colgar soles", "ese mirar que escribe", etc). Este pasaje mantiene una postura tradicional (hasta la escenografía con un ruiseñor) pero con otro lenguaje.

En el Canto III el tema expuesto es la poesía. Empieza con una serie de pares asonantados: "Romper las ligaduras de las venas/ Los lazos de la respiración y las cadenas" (53). La reacción contra la poesía tradicional no implica el abandono de la musicalidad. Por ejemplo, el Canto VI, dentro de su hermetismo, contiene pasajes cuya superestructura bien puede recordar el tipo de composición tetrasilábica del Arcipreste de Hita en el *Libro del Buen Amor*, por ejemplo: "¡Oh María!/ Luz del día/ Tú me guías/ Todavía" y en *Altazor*: "El paisaje/ señor verde/ Quién diría/ Que se iba" (102). El Canto III es despectivo, ataca al poeta que se sujeta a las poéticas. La nueva poesía es "sonrisa en el cerebro". Luego entra en el juego combinatorio en el que los elementos de la combinación son cada vez más alejados entre sí. Juego: risa de rebelión del mago

antipoeta. Como hemos visto, Goic ha dicho que en ese juego de palabras no se puede buscar más sentido que el juego mismo. Sin embargo, en un estudio posterior⁵⁶ se toma el trabajo de investigar los procedimientos comparativos que entran en juego en esa larga serie de símiles. El fragmento consta de 43 versos, separados por blancos tipográficos y enmarcados por sendas frases de apertura (“Basta señora arpa de las bellas imágenes”) y cierre (“Basta señor violín hundi-do en una ola ola”) que sugieren su unidad. La serie progresa tomando como tema el rema del verso anterior: el término que sirve de comparante en una pa-sa a ser el comparado en la siguiente. “El poeta establece la mayor distancia en-tre los términos para obtener el resultado más sorprendente, ya sea por la extra-ñeza misma y el absurdo, ya sea por el considerable retardo o dificultad de la interpretación”. “La comparación creada permite dos lecturas diferentes: una literal que se ordena en el contexto de la ruptura con la poesía vigente, desarro-llada desde el canto I. ...Esta lectura comporta la convergencia de varias redes de sentido. Por un lado se relaciona con la tensión fundamental del poema, co-mo es la de la conciencia de finitud o de lo condicionado *versus* el deseo de eter-nidad o de lo incondicionado. En esta serie básica se articula el programa de la nueva poesía o de la magia, proclamación y práctica de la libertad frente al len-guaje y a la poesía vigente, encarnaciones del límite y de la muerte... Otra lectu-ra es la lectura metafórica que intenta la reducción de los símiles por reducción metafórica de sus desviaciones. En la comparación impertinente, en el grado comparativo de la disimilitud, se reconoce ahora no sólo el hecho sorprendente e inhabitual, sino también el desafío de una interpretación dificultosa oculta tras la extrañeza y que no revela de inmediato las contradicciones que presupo-ne”⁵⁷ Esta interpretación es radicalmente distinta a la que el mismo Goic propo-nía antes y difiere también con la visión de De Costa según la cual esta serie de símiles son la parte destructiva de la nueva poética que el poeta (mago) preten-de fundar: comienza descartando este tipo de símil alógico sistematizado por Lautreamont, por eso la serie termina con “etc” sugiriendo que podría ser infi-nita. Goic describe tres procedimientos de creación de impertinencia semántica. Impertinencia del comparante: “Sabemos posar un beso como una mirada”, transfiere el sema corporeidad del verbo “posar” al sustantivo “mirada”, impli-cando una corporización de lo incorpóreo; en otra dirección, desde el compa-rante al verbo se transfiere el sema incorporeidad: se descorporiza el “posar”. Impertinencia del comparado y el comparante: “Peinar un velero como un

56 Goic, Cedomil. “La comparación creacionista: Canto III de ‘Altazor’” en *Revista Iberoamericana*. “Vicente Huidobro y la vanguardia”, números 106-107, Pittsburgh, enero-junio, 1979.

57 *Ibidem*, p. 133-134.

cometa”: el plan de reducción metafórica como representación del todo por la parte, sugiere ver en “estela” el género común en el que coinciden estela-cola del cometa y estela del velero. Impertinencia del comparado: acude a múltiples recursos: a) animación (“Desembarcar cometas como turistas”), b) vegetalización (“Leñar atletas como cipreses”), c) materialización (“Bordar suspiros como sedas”), d) abstracción (“Dibujar corderos como sonrisas”), e) liquidación (“Embotellar sonrisas como licores”), f) artificialización (“Tremolar un río como una bandera) y g) animalización (“Embrujar turistas como serpientes”).

2.7 El Canto IV tiene menos carga programática, es como la experimentación de lo expuesto. En cualquier serie de siete el centro es cuatro: es el lugar donde cambia la dirección del poema. El motivo unitivo es la frase “No hay tiempo que perder” (que indica además la base negativa del juego) a la que considera a veces en bloque, como un modismo, y a veces descompuesta. El juego con “ojo”, citado más arriba entra otra vez en la inercia combinatoria pero desemboca en un juego de contradicciones: la coexistencia de los opuestos. El canto puede descomponerse en movimientos independientes enmarcados por el *leit motiv*: “No hay tiempo que perder”. Constituye un muestrario de texturas vanguardistas. Un ejemplo sería este discurso surrealista sobre la conyugalidad, donde se entrecruzan isotopías domésticas, bélicas y cósmicas (y cómicas):

“No hay tiempo que perder
 La indecisión en barca para los viajes
 Es un presente de las crueldades de la noche
 porque el hombre malo o la mujer severa
 No pueden nada contra la mortalidad de la casa
 ni la falta de orden
 Que sea oro o enfermedad
 Noble sorpresa o espion doméstico para victoria extranjera
 La disputa intestina produce la justa desconfianza
 De los párpados lavados en la prisión
 Las penas tendientes a su fin son travesaños
 antes del matrimonio
 Murmuraciones de cascada sin protección
 Las disensiones militares y a todos los obstáculos
 A causa de la declaración de esa mujer rubia

Que critica la pérdida de la expedición
 O la utilidad extrema de justicia
 Como una separación de amor sin porvenir
 La prudencia llora los falsos extravíos de la
 locura naciente
 Que ignora completamente las satisfacciones de
 la moderación" (65-66)

Otro ejemplo, este fragmento de prosa sin puntuación, modelo de escritura automática (o quizá emparentada con el fluir de la conciencia), pasaje que resiste tanto a la verosimilitud referencial como a la narrativa:

"No hay tiempo que perder.

Para hablar de la clausura de la tierra y la llegada del agricultor a la nada amante de lotería sin proceso ni niño para enfermedad pues el dolor imprevisto que sale de los cruzamientos de la espera en este campo de la sinceridad nueva es un poco nuevo como el eclesiástico de las empresas para la miseria o el traidor en retardo sobre el agua que busca apoyo en la unión o la disención sin reposo de la ignorancia..." (66)

Hay una peculiaridad del fragmento que domina a toda esta zona del Canto IV que es el predominio de la "o" como coordinante: da lo mismo. Esa zona se cierra con la exasperación de las aliteraciones de "o" en el movimiento que comienza:

"Todo esto es triste como el niño que está quemándose
 huérfano
 O como la letra que cae al medio del ojo
 O como la muerte del perro de un ciego
 O como el río que se estira en su lecho de agonizante..." (67)

Cada vez que se vuelve a "No hay tiempo que perder" se aporta una nueva textura. Otro juego es la descomposición arbitraria de las palabras: la palabra "golondrina" se descompone en golon y drina y luego se reemplaza el afijo imaginario por otras palabras: niña, gira, lira, etc. Es el famoso pasaje que comienza con: "Al horitaña de la montazonte" que quiere dar cuenta de la

simultaneidad en la linealidad del discurso. Más adelante hay otro juego lingüístico, una sucesión de versos que comienzan "Aquí yace", supuestos epítafios en los que la construcción tiene que ver con la calidad del nombre, con la rima o musicalidad (a veces subliminal) que el nombre sugiere, por ejemplo: "Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo/ violoncelo" (72). Como bien sabe Barthes⁵⁸ los nombres connotan, traen a la conciencia otras palabras. Sobre el final de este canto aparece la palabra inventada "eterfinifrete" palíndroma que aúna eternidad y finitud: el canto que habla de la poesía en el tiempo (que constituye una especie de historia de la poesía de vanguardia, una suerte de summa de todas las rupturas posibles) vuelve sobre el final a la eternidad como contrapuesta a tiempo. Además encierra en su lectura reversible el dispositivo contradictorio que rige el poema. Al final del canto vuelve a la disposición tipográfica del poema vanguardista que hace hablar a los blancos (como en sus *Poemas árticos*). El poema tendría una estructura helicoidal. Sobre el pivote del Canto IV gira; aquí comienza la poesía más altazoriano de Altazor.

2.8 El Canto V, justamente, dice en su primer verso: "Aquí comienza el campo inexplorado". El poema establece entre los términos relaciones ajenas a nuestra experiencia. El poeta proyecta el poema a un espacio y a un tiempo distintos: un espacio que es una utopía y un tiempo que es la negación del tiempo: la eternidad. "Jugamos fuera del tiempo", dice. La expresión "molino de viento" se convierte en un surtidor de frases que intercalan hasta el paroxismo nuevos predicados para molino: "Molino de viento/ Molino de aliento/ Molino de cuento" y así durante seis páginas. Los juegos no son totalmente arbitrarios, el poeta está manifestando con palabras el oscilar de las aspas. Primero lo que sigue a "molino de" son dos sílabas, luego tres, luego cuatro, luego cinco, luego cuatro, luego tres, etc: es un movimiento ordenado. Es una figura, además, del transcurrir del tiempo.

En el Canto VI, los movimientos son crecientemente irreductibles a un análisis lógico. Se elimina el verbo y los vocablos se organizan de acuerdo a otros mecanismos (reiteraciones, rimas) de sedimentación de sentido. Cada vez se intensifican más los juegos que expresan el sin sentido. La escritura inconexa

58 Barthes, Roland. (1972) "Proust y los nombres" en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1986.

descarga las palabras cada vez más descontextualizadas, la pérdida de conectores supera los límites de legibilidad. A partir del Canto VI se acentúan la presencia de la jitanjáfora: término acuñado por Reyes ⁵⁹ para palabras que son objetos ellas mismas. "Llenas de todo los que no es sustancia", diría Gracián. La palabra aquí, en vez de elemento de comunicación es ficha oscura, su presencia connota el hermetismo, el ocultismo mágico, el tabú. Reyes distingue entre: 1) la jitanjáfora candorosa: pura, que es producto de la creación popular y 2) la jitanfáfora alocada: impura, producto de un creador intencional. Ésta puede dividirse en el dislate culto que respeta la gramática pero establece entre los términos relaciones intelectualmente inverosímiles y la jitanjáfora heroica en las que existen esferas de lenguaje que no tienen ni han tenido nunca significación: glosolalías. El idioma gígligo que inventó Rabelais y usó con maestría Cortazar: "Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clésimo y caían en hodomurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las armillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, concintiendo en que él aproximara suavemente sus orfenulios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el ciclón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia de orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. Evohé! Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las maripoplumas, y todo se resolviraba en un profundopínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordo penaban hasta el límite de las gunfias"⁶⁰. Pero es el propio Huidobro es su guignol *En la luna* que ya instauró esta práctica: "Don Juan Juanes: Señores y conciudadanos: La patria en solemífadados momentos me elijusna para dirigir sus destídalos y salvantiscar sus principientos y legicipios sacropanzos. No me ofuspantan los bochingarios que parlantrigan y especusafian con el hambrurio de los hambrípedos. No me ofuspantan los revoltarios, los infiternos descontifechos que amotibomban al poputracion. No me ofuspantan los sesandignos, los miserpiientos, los

59 Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1942.

60 Cortazar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana-Planate, 1986, p. 378

complotudios. La patria me clamacita y yo acucorro a su servitidio cual buen patrófago, por que la patria es el prinmístico sentimestable de un coramento bien nastingado. Si los dineoros de la naciatria se perdisquean, no os inquiurbeís, ellos estaranguros en mis bolsesos. No os inquiurbéis por tan posoca. Rosodantamos, carcadajamos de los hambrífogos. No manijustran escopitrallas. Las armifuegas están guarditas en mis casuertas. Risodantemos, amiguiñores, de los inocingenuos y visiocardios profetistófalos de una igualticia imposibrante. Marchifundiemos resueltigrados al solipondio que es sacrificento para el pantrímiano por nuestra patria por su estuandilla glorifanciente. No temiscuad, amiguiñones, los legideales de nuestra patria son sacrapnzos. Os lo prompturo. Este caotitorio del momestante con mi intelento, con mi solsofa muy prontigüedo domifarré”.

Huidobro escribe jitanjáforas de aquellas que sirven para armar canciones. El procedimiento, por lo general, como hemos visto en el párrafo transcrito de el guignol, consiste en una soldadura de palabras que da la idea de simultaneidad y exaspera la operación por semejanza del símil hasta convertir en unidad lingüística el referente plural, pero a costa de la gramática de la lengua. En el canto V Goic señala una relación intertextual entre un jitanjáfora y “Canción del pirata” de Espronceda. Espronceda dice:

“La luna en el mar riela
 en la lona gime el viento
 y alza en blando movimiento
 olas de plata y azul”

Huidobro escribe:

“En tanto el pirata canta
 Y yo lo escucho vestido de verdiul
 La lona en el mar riela
 En la luna gime el viento
 Y alza en blanco crujimiento
 Alas de olas en mi azul” (94)

Junto a la jitanjáfora aparece la “armonía imitativa”:

“Ahora soy rosal y hablo con lenguaje de rosal
Y digo

Sal rosa rorosalía
Sal rosa al día
Salía al sol rosa sario
Fueguisa mía sonrodería rososoro oro
Ando pequeño volcán del día
Y tengo miedo del volcán
Mas el volcán responde
Prófugo rueda al fondo donde ronco
Soy rosa de trueno y sueño mis carrasperas
Estoy preso y arrastro mis propios grillos
Los astros que trago crugen en mis entrañas
Proa a la borrasca en posesión procreadora

Proclamo mis proezas bramadoras
Y mis bronquios respiran en la tierra profunda
Bajo los mares y las montañas” (93)

El fragmento se inserta en un momento de metamorfosis del poeta que va asumiendo la voz de distintos “materiales” (en el sentido de Pizarro). La aliteración de las consonantes líquidas en el primer pasaje simulan la voz canora de la rosa, la aparición constante de grupos fónicos de consonantes explosivas y “erres” imita el bramar del volcán.

2.9 Hay otro nivel mayor de insignificancia, Hey⁶¹ divide el lenguaje del

61 Hey, Nicolás. “‘Nonsense’, en ‘Altazor’” en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.

poema en tres categorías: 1) sentido, 2) *Nonsense* y 3) sonidos. Una característica del *Nonsense* en el poema es el uso de palabras ceradas o *portmanteau* en la tradición de Lewis Carroll. Por ejemplo en el pasaje del Canto V:

“De la firmeza hasta el horicielo
 Soy todo montalas en la azulaya
 Bailo en las volaguas con espurinas
 Una carriela tras de la otra
 Ondola en olañas mi rugazuleo
 Las verdondilas bajo la luna del selviflujo
 Van en montanda hasta el infidondo
 Y cuando bramuran los hurafones
 Y la ondaja lanza a las playas sus laziolas
 hay un nufundo que grita pidiendo auxilio”

Las raíces de la mayoría de estas palabra es fácil de averiguar: “horicielo” de horizonte y cielo, “montalas” de montañas y alas, “azulaya” de azul y playa. “Firmesa” es un ejemplo de una palabra *portmanteau* producto de la fusión de firmamento y cabeza, que es también un juego de palabra sobre una palabra ya existente. “Bramuran” (de braman y murmuran), “hurafones” (de huracanes y tifones), etc. En todos los casos hay indicios del significado. las nuevas palabra, por otro lado se corresponden con un sistema sintáctico normal. A veces, el poeta sugiera el procedimiento inverso, mostrar las cualidades de *portamanteau* de una palabra auténtica: “Mago, he aquí tu paracaídas que una palabra tuya puede / convertir en un parasubidas maravilloso”. En varios casos sugiere una correspondencia entre palabra y referencia sin mediación etimológica:

“Sin hacer caso de los meteoros que apedrean desde lejos
 Y viven en colonias según la temporada
 El meteoro insolente cruza por el cielo
 El meteplata el metecobre
 El metepiedras en el infinito
 Cuidado aviador con las estrellas
 Cuidado con la aurora
 Que el aeronauta no sea el auricida”

El poeta descompone, sobre la base de un falso análisis morfológico, el morfema "oro" de la palabra "meteor" que toma por una palabra compuesta. Luego esa terminación que hace equivaler al lexema "oro" (metal), violando cualquier restricción etimológica en la asociación, la sustituye por otros lexemas de metales. "Metapiedra" nos devuelve a la etimología inventada por el enunciador para la palabra "meteor" que estaba indicada en la primera línea del movimiento. Hasta en los sonidos del Canto VII hay sugerencias de sistema en varios sitios. Por ejemplo:

"Ululayu
 lulayu
 layu yu"

La palabra inicial se trunca por eliminación progresiva de cada elemento inicial hasta dejar sólo la sílaba final. Los sonidos riman y se nota una tendencia a suprimir consonantes para dejarnos ante las vocales sobre las que se apoya la rima. Las galimatías del último canto son una tentativa de prescindir de toda regla. El *Nonsense* es planteado por Hey como la síntesis entre el sentido y el sonido, pero en el Canto VII el sentido ha sido vencido por el sonido, no hay tensión entre regla y violación de la regla, hay según la clasificación inicial mero sonido.

2.10 Algunos interpretan esta trayectoria en sentido rectilíneo y le asignan un valor positivo (la búsqueda de la matriz para Yurkievich) o negativo (poema del fracaso según Sucre), Bary, por su parte, condena la falsificación de una experiencia mística en los balbuceos finales que recordarían a San Juan de la Cruz. Otros, como Yúdice, en cambio proponen un discurrir dialéctico para interpretar positivamente la trayectoria del poema.

Así, Yúdice inserta *Altazor* en la tradición de la "trascendencia vacua" que consistiría en un movimiento hacia un ideal, un fracaso y una final identificación del ideal con el abismo y la nada. Separa al sujeto del enunciado del sujeto de la enunciación, no identifica la experiencia de Altazor con la de Huidobro sino que sostiene que el autor usa, cita un mito, una estructura filosófica. Entre el código existencialista con el que lee Goic *Altazor* y el código de la trascendencia vacua hay una convergencia en cuanto a los temas que se articulan: muerte

de Dios, pérdida del ideal, soledad del hombre, etc. El valor de *Altazor* estriba en la revisión de esos códigos. “La caída es emblema del fracaso de la aventura y del viaje poéticos; tiene función desmistificadora respecto del espíritu explorador de la poesía ‘creacionista’ de Huidobro”⁶² que como hemos visto tematiza el motivo del viaje con un pathos triunfalista.

La temática de la trascendencia vacua toma prestada del cristianismo la noción de caída como castigo por las transgresiones del ángel rebelde (literalizado por Milton, Goethe, Lautreamont). Con *Los cantos de Maldoror* coincide en su rebeldía contra Dios y los hombres, desafío que cristaliza en destrucción del lenguaje y que adquiere forma de risa. Risa proveniente de un sujeto desdoblado. Al decir de Baudelaire: “Il est certain, si l’on veut se mettre au point de une de l’esprit orthodoxe, que le rire humaine est intimement lié à l’accident d’une chute ancienne, d’une dégradation physique et morale”⁶³ La poesía es la caída en la que se fragmenta el sujeto. Igual que para Maldoror el viaje emprendido es un intento inútil por dar con la identidad. El Prefacio y el Canto I preparan la situación de discurso en la que se desarrollan los cantos siguientes, si no fuera por la estructura que impone este entorno, las palabras del final no significarían nada. Hay un proceso destructivo/ constructivo paralelo a la caída hacia el absoluto desconocido. La caída es una alternancia entre desmitificación y mistificación. Luego de un intento de alcanzar un ideal cielo (Prefacio) viene la caída. Se equiparan los dos polos de la dicotomía cielo/ infierno (alturas/ abismo), de allí la estructura oximorónica de algunas imágenes construidas en torno del movimiento vertical: “alturas del cielo”, “Cae de tu cabeza a tus pies/ de tus pies a tu cabeza”, “mareo (abajo) celeste (arriba)” El oxímoron es manifestación de la escisión del sujeto de la enunciación: “paradoja fatal”. Sucesión de desmitificaciones/ mistificaciones: las esperanzas han fracasado y empiezan los versos con “cae”: las estrellas (emblema modernista del más allá) han perdido su misterio. El cristianismo es reemplazado por el mito de la “nueva era” del comunismo. La ironía inestable se encuentra también en los contradictorios cambios de posición de la mirada del “ojo enloquecido”. Más adelante se condena al vidente y luego se aserta: “todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos”: el primer canto termina con la apoteosis de la mirada adánica, prevalece la mistificación. Al final del Prefacio se propone una estructura tripartita del

62 Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Galerna, 1978, p. 156.

63 Baudelaire, Charles. *Ouvres complètes*, París, Editions du Seuil, 1968, cit. por Yúdice. op. cit, p. 157

hombre que se entronca con la estructura contradictoria de la trascendencia vacua: Hombre- ser mistificado- "vértigo"; poeta- ser desmitificado- "abismo"; mago- ser que convierte el mito derribado en uno nuevo- "paracaídas", "parasubidas".

En *Altazor* la estructura de la trascendencia vacua, que tiene toda una tradición literaria (por ejemplo "Le Voyage" de Baudelaire) se cumple según las siguientes instancias:

mistificación	ideal	palabra adánica	hombre
desmitificación	abismo	palabra poética	poeta
nuevo mito	lo desconocido	palabra mágica	magó
	mov. contradictorio	absoluta	

El trayecto es la transformación entre la voz desposeída del poder de crear poesía por la misma compostura del lenguaje a la verdadera poesía (magia) a través de la *liberación* que es la poesía misma. En el Canto II hay una mistificación de la mujer, sin momento de desmitificación; sin embargo, dentro de la totalidad del poema corresponde al polo mistificación ya que en otras partes se ironiza a la mujer, por ejemplo se rechaza a la mujer como "Señora arpa de bellas imágenes" en el Canto III. En cambio en el Canto IV se la vuelve a mistificar. "El final de *Altazor* también representa una visión desmitificadora del ideal en los gritos angustiosos del dolor y el fracaso de la caída. Sin embargo el poema tiene inscrito en su estructura un mecanismo que transforma la desmitificación en un nuevo mito triunfante."⁶⁴ El lenguaje desarticulado cobra sentido gracias a la situación de discurso. "El milagro es ese lenguaje antipoético y autorreferencial del último canto, lenguaje nuevo nacido de las semillas del lenguaje destruído". En *Altazor* se crea un nuevo mito que se constituye del fracaso (destrucción) y del triunfo (construcción) simultáneos: conversión de la catástrofe en milagro. Yúdice interpreta los sonidos del Canto VII de acuerdo

64 Yúdice. op. cit, p. 180

con una visión cratílica del lenguaje. Mímesis total, grito gutural del cataclismo, predominio de la “a”; es decir, busca motivar el lenguaje por medio de una aproximación icónica, las vocales del final representan los gritos de la caída. A una desmitificación del lenguaje motivado sucedería una motivación radical: la palabra es el acto. Es el lenguaje puramente autorreferencial (los sonidos son el acto mismo) que se hace inteligible a la luz de códigos complementarios. Así, el Prefacio y el Canto I serían la exposición de la poética de la obra, del II al V resultarían la puesta en acción y los últimos dos cantos la obra nueva, autónoma y el código explicativo describe una trayectoria desde un mítico principio adánico, pasando por el intento de recuperarlo por medio de las desfiguraciones del lenguaje hasta el logro de la palabra objeto.

Es difícil convencerse de que los balbuceos del final constituyan un código absoluto, la premisa más importante del razonamiento de Yúdice, es la más débil. Tampoco es creíble que en la mujer se opere una dialéctica mitificadora-desmitificadora. Cuando se hace una mención femenina despectiva es referida a la poesía. Podrá argumentarse que el Canto II es un agregado que no responde al programa. El texto nos fue dado así y así lo tenemos que interpretar, por otra parte, para allanar las diferencias entre el tono de este canto y el resto del poema, el poeta establece lazos léxicos con el Canto I: por ejemplo: “Dejas caer tus luces como el barco que pasa/ Mientras te sigue mi canto embrujado” que retoma los motivos del barco que pasa (*leit motiv* del que ya hemos hablado) y del poeta como embrujador. En el Canto IV, a su vez, se repone el motivo de la estrella que une al poeta y la amada y este nexo queda ratificado por el verso: “Yo vuelvo a tí huyendo del reino incalculable”. No hay polo negativo para la presencia de la mujer, es el único asidero de esperanza del poeta.

2.11 Para Sucre, en cambio, Altazor es autor de la engreída obra creacionista (por ejemplo en *Tout a coup* de 1925 el poeta se presenta como “l’acrobate qui sante sur le vertige des mots”, que entonces vivían en la plenitud de la altura) y “de algún modo tiene ahora que justificarla, confrontarla con la obra del Otro, con el mundo”. Una nota de este itinerario es el azar “Acaso encuentres una luz sin noche/ Perdida en las grietas de los precipicios”, que lo lleva a buscar primero en la historia, donde encuentra valores en derrumbe. Y aunque confía en la revolución rusa, todavía está la muerte, segunda nota. Bachelard habla, para la “poesía del aire”, de la dialéctica del entusiasmo y de la angustia, pero Sucre no sigue por ese camino, que podría llevarlo a coincidir con Yúdice, no, el

poema es la historia de una rebelión contra la historia, el destino y la poesía misma. Lo esencial es la crítica de la poesía y del lenguaje, diríamos, es el escenario en el que se representa la tragedia. "Altazor no es un poema fracasado sino, lo que es muy distinto, un poema del fracaso".⁶⁵ "Es un poema (quizá el primero en Latinoamérica) cuyo tema profundo es la aventura del lenguaje por transgredir sus propios límites: por ser metalenguaje, magia verbal".⁶⁶ Se trata de un monólogo dramático, a dos voces: ambas voces se resuelven al final en lenguaje, su triunfo y su derrota. "¿No resultará que, para Huidobro, el verdadero ámbito de la poesía es el silencio? Es lo que, al menos, parece sugerir al final de su obra: el silencio no como una tentación, sino como la lucidez a la que se llega después de toda tentación"⁶⁷Es la única salida positiva posible para la interpretación del final de un poema en el que el poeta tiene plena conciencia crítica del lenguaje: "El mago es una metáfora inventada (y anhelada) por el poeta para conjurarse a sí mismo. Como tal metáfora es un juego: no un medio sino un fin en sí mismo. Conciente de esta gratuidad, Altazor sabe que su magia no puede ser encarnación de lo real, sino, simplemente, conjuro a través del juego... 'Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos/ Mientras vivamos juguemos/ El simple sport de los vocablos/ De la pura palabra y nada más', confiesa. Resignación, como se ve, aunque no desprovista de un nuevo orgullo: la parodia crítica".⁶⁸ Después del juego que se expone a lo largo de los Cantos II a V, la voz misma de Altazor casi desaparece, no habla él sino sus palabras (recordar a Mallarmé). En el Canto VI, el espacio es como el vacío, las palabras no parecen comunicarse entre sí, hay una imagen del "cristal" que sugiere la transparencia del espacio y finalmente, la muerte: "Cristal sueño/ Cristal viaje/ Cristal muerte". Metáfora de la visión indecible. El lenguaje está a punto de trasponer sus propios límites. En el Canto VII la desintegración es total: "Apenas podemos entrever la estela de Altazor por unos pocos vocablos: 'marreciente', 'eternante', 'infinauta', es sólo una estela espectral"⁶⁹

El poema expresa una trayectoria espacial y la caída de un yo problemático en su conciencia. En un nivel latente, esta viaje es un viaje crítico y críptico

65 Sucre, Guillermo. (1975). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1985, p. 107.

66 Ibidem, p. 108.

67 Mitre, Eduardo. *Huidobro: Hambre de espacio y sed de tiempo*, cit. por Sucre, op. cit., p. 229

68 Sucre, op. cit. p 103

69 Ibidem, p. 107

(irónico) al fondo del lenguaje a la discusión de las correspondencias (analogías). La interpretación del sentido, juntura que separa y une ambas trayectorias, debe decidir entre un sentido que represente la inauguración de un nuevo mito poético en el que el sujeto tiene un asiento a partir de la catástrofe del lenguaje poético tradicional y la concepción del mundo involucrada en él (explicación del sentido que parece desmentir el significado literal y el simbólico) o bien interpretar el poema como un fracaso: una experiencia extrema que concluye con la desintegración del sujeto. En ambas interpretaciones estamos todavía en la referencia literaria: se trata de la aventura lingüística de un personaje construido por el poema. Pero también se puede aventurar otra interpretación, un tercer lado para unir el significado expreso y el significado latente en el triángulo del sentido. Todo texto autorreferencial es también mimético aunque de una manera indirecta: internaliza un clima cultural y lo expresa literariamente, bajo esa óptica sostenemos que el poema representa el fracaso poético de la explicación posmoderna del sujeto a partir del discurso: la muerte del hombre junto con el discurso. Por los rasgaduras del lenguaje no surge el sujeto ni el lenguaje se recompone con la muerte del sujeto como preconizaba Foucault.

3. El sentido de la analogía.

Tenemos un significado expreso: una experiencia de angustiosa caída espiritual que va desde una esperanza a una desesperanza. Tenemos un significado simbólico: la caída no es mera caída existencial, es caída del lenguaje, es una destrucción del lenguaje y del sistema de representaciones que supone. Esta trayectoria va desde un lenguaje con sentido a un lenguaje sin sentido. Un enunciador plural acompaña en su destino al lenguaje: se extingue con él. Tenemos dos interpretaciones posibles: se trata de una abolición de una poética antigua para instaurar una poética absoluta, en la que los signos son autosignificantes. Esta empresa comporta la destrucción de la voz del poeta como rector de sentido. Otra lectura dice que no hay tal poesía absoluta al final del camino, lo que el poema describe es, justamente, el fracaso de la empresa poética.

Nos falta el tercer lado del triángulo del sentido, la juntura que separa y une los significados expresos y los significados implícitos. Este trazo está guiado por la finalidad hermenéutica del intérprete. Una vez fijado el sentido (un sentido) todavía podemos discutir, no con las palabras del autor como pretende

Todorov, sino con ese sentido (un sentido) que sus palabras construyen. Hay una base firme: el significado literal: un núcleo de significado social que produce asociaciones conceptuales automáticas en el seno de la comunidad lingüística y que la poesía efectivamente articula. Hay una conciencia de una finalidad en la conjetura. Es Gadamer quien relaciona el ámbito prudencial con el de la hermeneútica. Ese sentido que a la vez separa y une la lectura expresa (existencial) y la lectura implícita (la crítica del lenguaje) es el del sujeto producido por el discurso, el de una textura subjetiva tejida por la trama de un texto. Y todavía más, este discurso poético es una metáfora epistemológica de un determinado clima cultural en el que el sujeto está absorbidos por el lenguaje. El psicoanálisis lacaniano y el deconstruccionismo dan cuenta de una ideología que les precede. Sus estrategias, aunque son una furibunda crítica de la modernidad, son en otro sentido un paroxismo de principios modernos: una tardomodernidad.⁷⁰

Sucre dice que *Altazor* no es un poema fracasado sino un poema del fracaso. En realidad es el fracaso de un poema del fracaso. No es un juego de palabras. Huidobro pretende discutir un lenguaje construido en base a analogías, el lenguaje de la poética creacionista, con el mismo lenguaje. En ningún momento sale de esa visión del lenguaje como creador de mundos. En los últimos dos cantos no se instaura una nueva poética, la lógica interna del texto sigue siendo la misma, menos (y no más) justificada, más arbitraria por el aumento *in crescendo* de la elipsis, por la paradógica saturación de *missing links*. Pero esencialmente es la misma poética. Entonces no hay una nueva poética absoluta ni una poética del fracaso porque no escribe con una "escritura fracasada", (como sí lo hace Vallejo en *Trilce*, donde el solecismo llega al solipsismo). Lo que hay es el fracaso del intento de establecer una nueva poética.

El Canto V, es el más parecido al I. Después del "cuadro de una exposición" de operaciones poéticas vanguardistas, vuelve a la escritura salmódica, al discursivo de los primeros cantos:

70 Vid. Ballesteros, Jesús. *Postmodernidad: ¿decadencia o resistencia?*, Madrid, Tecnos, 1989.

"Aquí comienza el espacio inexplorado
 Redondo a causa de los ojos que lo miran
 Y profundo a causa de mi propio corazón
 Lleno de zafiros probables
 De manos de sonámbulos
 De entierros aéreos
 Conmovedores como el sueño de los enanos
 O el ramo cortado en el infinito
 Que trae la gaviota para sus hijos" (75)

Efectivamente el canto empieza con un mensaje inaugural, pero ese "campo inexplorado" se bucea con los mismos procedimientos que dominaron el resto del poema: la "nueva" mirada que genera imágenes audaces, el campo semántico "natural" dominante en las imágenes, el "simil" explícito o implícito. La palabra *como* entreteje todavía la trama del discurso. En el resto del Canto continúa en la misma tesitura: reiteraciones, aliteraciones, imágenes creacionistas. Todo lo postulado por los manifiestos se cumple: personificaciones, metáforas determinadas. La taxonomía, la combinatoria, el cruce de los campos sémicos coincide con lo que ya ha dicho. Cuando pretende estar inaugurando una nueva poética está en su face más clásica. Quizás hay un momento en el canto que produce una ruptura de la isotopía del efecto, que se sale de cierta fuerza perlocucionaria que el poema controla. Es la reiteración enervante, paralizante de "molinos de...". Pero incluso ese lapsus tiene una motivación analógica, la dimensión de los versos oscila como las aspas del molino, su lectura da una idea de la detención del tiempo que se quiere expresar. La sección termina: "Así eres molino de viento/ Molino de asiento/ Molino de asiento del viento." Estamos otra vez en la combinatoria del poema que se pretende autorreferencial.

Este procedimiento es desarrollado en la poesía posterior a *Altazor*, por ejemplo, en el poema "En" que aparece en *Últimos poemas*:

"El corazón del pájaro
 El corazón que brilla en el pájaro
 El corazón de la noche
 La noche del pájaro
 El pájaro del corazón de la noche
 Si la noche cantara en el pájaro
 En el pájaro olvidado en el cielo
 El cielo perdido en la noche
 Te diría lo que hay en el corazón que brilla en el pájaro
 La noche perdida en el cielo
 El cielo perdido en el pájaro
 En pájaro perdido en el olvido del pájaro
 La noche perdida en la noche
 El cielo perdido en el cielo
 Pero el corazón es el corazón del corazón
 Y habla por la boca del corazón.

El poema se basa en la combinatoria de cuatro sustantivos: "corazón" (repetido 9 veces), "pájaro" (10 veces), "noche" (8 veces) y "cielo" (6 veces). Se puede establecer una división cuatripartita de los dieciseis versos del poema, de acuerdo con la actuación de estos sustantivos privilegiados. La primera zona, que llegaría hasta el verso quinto inclusive, reúne cinco versos paralelos: frases determinativas que comienzan con artículo y sujeto. Los tres primeros versos empiezan con "El corazón", los tres sustantivos que aparecen aquí se alternan en función de sujeto y término de complemento, la juntura es la preposición "de". Se trata de una combinatoria simple de tres elementos, que introduce una inversión para no ser matemáticamente exacta: en el cuarto verso tendría que haber escrito "El pájaro de la noche" en vez de "La noche del pájaro", esta transgresión a la isotopía geométrica del poema, implica una atribución impertinente: "noche" es atributo del pájaro. Justamente por esta heterodoxia a la combinatoria se empieza a colar el misterio que el poema indaga sin nombrar. La segunda sección está comprendida por el dístico de los versos 6 y 7. La oración condicional del verso 6 cumple la función de girar el poema desde la protasis, que invierte los mismos términos del verso anterior, a la apodosis que incorpora un nuevo sustantivo: "cielo". "El pájaro olvidado" (uno de los dos únicos adjetivos que aparecen en el poema, el otro es perdido/a hace *pandam* con "el olvido del pájaro" del verso 12. Los siete versos siguientes, del 8 al 14 inclusive, constituirían la tercera sección. Se trata de una

combinatoria de tres elementos más compleja: de a pares, con inversión y repetición. Para ser completa tendría que cumplir con este esquema aa- ab- ac/ ba- bb- bc/ ca- cb- cc. El poeta completa la repetición: “El pájaro perdido en (...) el pájaro”, “La noche perdida en la noche”, “El cielo perdido en el cielo”, pero no la inversión que incóa : “El cielo perdido en la noche”, “La noche perdida en el cielo”, a la que faltaría agregar “el pájaro perdido en el cielo”, que de tan obvio se elide. En los segundos versos de la primera y segunda sección, hay otra coincidencia: se agrega en ambos casos la misma relativa “que brilla”. En esta sección la juntura es el adjetivo “perdido/a”. Igual que la primera sección, la sección tercera termina con cláusulas definidas introducidas todas por artículo y sustantivo. En el primer caso: “El corazón” / “La noche” / “El pájaro”, en el segundo caso: “: El pájaro” / “La noche / “El cielo”, es decir orden inverso si se postula que “cielo” está en reemplazo de “corazón” en la combinatoria. El dístico otorga circularidad al poema, termina con el corazón con el que comienza, la aliteración vertical (paradigmática) de “corazón” de los tres primeros versos contrasta con la reiteración horizontal (sintagmática) del dístico final. Este dístico es la respuesta negativa a la condicional “Si la noche cantara...Te diría lo que hay en el corazón”, “Pero el corazón es el corazón del corazón/ Y habla por la boca del corazón”. El secreto que la trama interna del texto, por su misma fuerza centrífuga, quiere develar en la trama misma (por algo el poema se llama “en”, partícula de relación, preposición de inclusión, el sentido se da dentro del poema) no puede ser develado.

Esta poética del sentido interno, autorreferencial, autotélica del discurso, está propuesta indudablemente en *Altazor* y el procedimiento de la combinatoria expresado en algunos tramos del poema. Los balbuceos del final, en cambio, no constituyen una poética. Ni siquiera allí el poema se va a la deriva, se delira completamente, incluso esa glosolalias están controladas por el hábito analogizante de la poética altazoriana. El intento de hacer desaparecer el lenguaje es forzado y sigue siendo analógico, aunque cada vez con márgenes más amplios de silencio y de blancos. La misma gradualidad del intento lo hace controlable. En el Canto VI ya aumentan las elipsis, casi desaparecen los nexos verbales. La sucesión es más arbitraria, el encadenamiento de la superficie del discurso, como en los diálogos de *La cantante calva* de Ionesco, obedece a la ley de desarrollo del discurso y no a la ley de coherencia, en términos de Ducrot. Pero no del todo. Siguen apareciendo “linkings” términos que conectan con un campo semántico: “barcos”, “mar”, “estrellas”. Sigue el “tema “ de la caída, es decir no hay ruptura a nivel del plan macroestructural del texto. Siguen las imágenes

hermosas con palabras nítidas, no hay fractura de la isotopía estilística. Simil, contagio semántico, no se postulan referencias fijas, pero como en la semántica analógica las derivaciones de significado presuponen cierta fijeza denotativa. Hasta cuando esta imágenes? La reiteración de la estrategia de la imagen brillante produce su inanidad. En el Canto VII la analogía ha quedado resumida, es una microscópica de la misma imaginería: “Monlutrella monluztrella”, “montesol mandotrina”, cópula de semas opuestos no ya en la unidad del sintagma sino en del lexema; variaciones sobre un tema aunque con versos de una sólo palabra: “Mitradente/ Mitrapausa/ Mitralonga”, carácter icónico del fomena que representa el grito que expresa: “Ai a i ai a i i i o ia”. El poeta creacionista no puede crear un lenguaje absoluto. En un sentido absoluto no puede crear, de allí su rebelión.

“Hay creación estéticas porque hay creación. Hay construcción formal porque hemos sido hechos forma”⁷¹, dice Steiner. “El núcleo de nuestra identidad humana es nada más y nada menos que la tornadiza aprehensión de la presencia, la facticidad, y la perceptible sustancialidad radicalmente inexplicable de lo creado. Es; somos. Esa es la rudimentaria gramática de lo insondable.”⁷² “Considero que el acto estético, el concebir y venir a ser de lo que, de modo muy preciso, podría no haber sido concebido o podría no haber venido a ser, como una *imitatio*, una reproducción a escala real del inaccesible primer *fiat* (...). La naturaleza conceptualmente insoluble de ese ‘hágase’ originario comporta la posibilidad, conceptualmente inaccesible excepto en sentido formal trivial, de la nada anterior, del vacío. Incluso el texto, el lienzo y la composición tonal más innovadores y revolucionarios surgen de algo: de los límites de la fisiología, del potencial de los medios lingüísticos o materiales del ambiente socio-histórico. Muy adentro de todo ‘acto de arte’ yace el sueño del salto absoluto en la nada, de la invención de una forma enunciativa tan nueva, tan singular para su engendrador, que dejase, literalmente, atrás el mundo anterior. Pero la escritura de poemas, la composición de música, el tallado de la piedra o la madera por hombres y mujeres mortales no se basa sólo en la circunstancia disponible: es un *fiat*, un movimiento creativo siempre posterior al primero (...) querámoslo o no -y esto constituye la ilimitada cárcel del lenguaje- nuestra mirada reflexiva elabora sombras de familiaridad, de secuencia significante, a partir del verso

71 Steiner, George. (1989). *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1992, p. 244.

72 Ibidem, p. 245.

sin sentido, de la escritura concreta y el juego aparentemente aleatorio. Alguna finalidad de realismo, de reproducción social sancionada es, hasta donde llega la literatura y las artes plásticas, no tanto una opción libre como un hecho ineludible.⁷³ Palabras que ponen el dilema de *Altazor* en un contexto metafísico. *Altazor*, es el “pequeño dios” que se rebela de no poder crear en forma absoluto: “el pulso de motivo que relaciona la procreación de formas significativas con el primer acto de creación, el llegar a ser del ser (...) no es mimético en cualquier sentido neutral o reverente. Es radicalmente agonal. Es rival. En todos los actos de arte sustantivos late una furiosa alegría, la fuente es la de la furia amorosa. El creador humano está furioso de su venida *después*, de ser, para siempre, segundo respecto al misterio original y originador de la formación de la forma.”⁷⁴

La *poiesis* por más autotélica que se pretenda, vuelve a ser con Aristóteles, *mimesis* en este sentido religioso y también en un sentido cultural. Es metáfora epistemológica de una contradicción cultural, contar la ironía, en términos analógicos. Se puede todavía distinguir entre lo que dice (la ironía, en el sentido de Paz: la tematización de la muerte y de la ausencia de Dios) y cómo lo dice (analogía poética). El poeta no muestra la ironía con su lenguaje, la declama. Metáfora epistemológica de la extinción del hombre en el lenguaje. Fracasa al decirlo porque no le acontece sino que lo cuenta. El significado resguardado en los pliegues del poema dice que el derrotero existencial es un derrotero textual, el sentido aporta un derrotero cultural, un derrotero “contado”, no “experimentado”. Ese derrotero “contado” es el de la disolución de la identidad de la persona en el lenguaje.

Para Steiner la separación del lenguaje de la referencia y la deconstrucción de la primera persona del singular de Rimbaud (cuando dice *je est un autre*) constituyen la revolución que astilla los cimientos de la ratio occidental. Lo que dota a la palabra “rosa” de su legitimidad y fuerza vital es “*l’absence de toute rose*”. “La verdad de la palabra es la ausencia del mundo.”⁷⁵ “Así, pues, el cosmos autorreferencial, autorregulador y transformativo del discurso no es como el mundo ni diferente de él (¿cómo podríamos saberlo?). No es como

73 Ibidem, pp. 245-246.

74 Ibidem, p. 248.

75 Ibidem, p. 122.

sostenía en Neoplatonismo y el Romanticismo, un velo luminoso tras el cual discernimos los rasgos de un orden más elevado, más bello, consolador. Por medio del lenguaje no trascendemos lo real hacia lo más real. Las palabras no dicen ni desdicen el reino de la materia, de la mundanidad contingente o de 'lo otro'.⁷⁶ La descomposición de Rimbaud introduce en la vasija rota del ego no sólo el 'otro', la contrapersona del dualismo gnóstico y maniqueo, sino una pluralidad sin límites. Allí donde Mallarmé convierte la epistemología de la 'presencia real' (teológicamente fundada) en una de la 'ausencia real', Rimbaud coloca, en el ahora vacante corazón de la conciencia, las fragmentadas imágenes de otros 'yos' momentáneos.⁷⁷ Esta disolución es catastrófica (en el sentido derridiano del término). La decostrucción de la identidad del yo es correlativa de la desaparición de la estructura narrativa de la subjetividad. Según Mc Intyre dos obstáculos se oponen a la idea de encarar la vida como un todo (y no como dispersión como la concebimos ahora): uno social, la vida moderna fragmenta cada vida humana en multiplicidad de segmentos: trabajo vs ocio / vida privada vs vida pública / corporativo vs personal, etc. Otro filosófico: la tendencia a pensar la acción humana atomísticamente, a descomponer las acciones en elementos simples (característico en la ética analítica): la vida es una secuencia de episodios individuales, de allí la separación tajante entre el individuo y los papeles que representa. No hay virtudes que se manifiesten en todas las acciones, hay habilidades burocráticas. El concepto de virtud es inseparable del concepto de yo cuya unidad reside en una unidad de la narración. Para juzgar una conducta hay que ver el relato en el que el episodio se integra. Todas las transacciones humanas son narrativas representadas. "Porque vivimos narrativamente nuestras vidas y porque entendemos nuestras vidas en términos narrativos, la forma narrativa es la más apropiada para entender las acciones de los demás".⁷⁸ "Cada uno de nosotros es el personaje principal en su propio drama y tiene un papel subordinado en los dramas de los demás y cada drama limita a los demás".⁷⁹ La acción humana es inteligible en una narración que a la vez de tener un carácter teleológico es impredecible: "la unidad de la vida humana es la unidad de un relato de búsqueda".⁸⁰ Salvando la paradoja de que el periplo de Altazor describe un relato, la disolución de la personalidad en el discurso, que es el sentido que le hemos otorgado, con la consecuente desestructuración del carácter narrativo de la subjetividad, postula un hombre sin guión posible, al que sólo le queda balbucir.

76 Ibidem, p. 123.

77 Ibidem, p. 125.

78 Mac Intyre, Alasdair, *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica, 1987, p. 261.

79 Ibidem, p. 263.

80 Ibidem, p. 270.

Incluso en Derridá hay una conciencia de la necesidad de comunicar algo que tiene el discurso poético. Frente a la pregunta: ¿qué es poesía? “Soy/sigo (*je suis*) un dictado -afirma la poesía-, apréndeme de memoria (*par coeur*), vuelve a copiarme, vigíleme y consérvame, mirame, dictado, no me quites los ojos de encima (...) La respuesta, al ser poética, se ve dictada. Y por eso mismo se ve obligada a dirigirse a alguien, especialmenete a ti, pero como el ser perdido en el anonimato, entre la ciudad y la naturaleza, un secreto compartido, a la vez público y privado, *absolutamente* lo uno y lo otro, absuelto de dentro y de afuera, ni lo uno ni lo otro, el animal arrojado en el camino absoluto, solitario, hecho un ovillo, *junto a si mismo*. Precisamente por eso puede ser aplastado el erizo, *istricé*”.⁸¹ Se trata de “una travesía fuera de uno mismo, que se aventura hacia la lengua del otro con vistas a una traducción imposible o rehusada, necesaria pero deseada como una muerte”⁸² inspirada por la posibilidad de la muerte, porque “el deseo de lo mortal despierta en ti el movimiento (...) de proteger del olvido aquello que se expone a la muerte”⁸³. Esto ya es casi el *dur desir de durer* dicho por un decostruccionista que habla como un romántico, y que parece haber encontrado un piso al tembladeral del sentido. La poesía tematiza el gran tabú de la muerte que para De Man es sólo “un nombre desplazado para un predicado lingüístico”. “Lo poético -digámoslo- sería aquello que deseas aprender, pero del otro, gracias al otro y por medio del dictado.” Es un discurso (quien habla es Derridá): la poesía es comunicación secreta: “alguien te escribe, a ti, de ti, sobre ti.”

Pero es una comunicación a la vez esencial e intransferible. Hablar de la poesía significa desactivar la sabiduría: “habrás tenido que dismantelar la memoria, que desarmar la cultura, que saber olvidar el saber, que incendiar la biblioteca de las poéticas. Esta es la condición de la unicidad del poema”.⁸⁴ Un plus de significación aparece como inviolable. La indagación del sentido, sin embargo, es un género que tiene validez por si mismo.

81 Derridá, Jacques. “¿Qué es poesía? traducido de la revista *Poesía*, año I, nº 11, Milán, nov. de 1988

82 *Ibidem*, p. 165-166.

83 *Ibidem*, p 167.

84 *Ibidem*, p. 168.

A. Bibliografía general

En los textos considerados fundacionales se consigna entre paréntesis la fecha de la primera edición cuando no es la que se maneja.

Angenot, Mare. *La parole parroteaire*, París, Payot, 1982.

Alston, William. *Filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1985.

Aristóteles. *Poética*, traducción y notas de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Emecé, 1947.

Austin, John L. (1962) *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982.

Bachelard, Gastón. (1957) *La poética del espacio*, Buenos Aires, FCE, 1991.

Bajtín, Mijail. (1979) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985..

Ballesteros, Jesús. *Postmodernidad: decadencia o resistencia?*, Madrid, Tecnos, 1989.

Barrenechea A., N. Jitrik, J. Rest y otros. *La crítica literaria contemporánea* (volumen 1 y 2), Buenos Aires, CEDAL, 1981.

Barthes, Roland. "Retórica de la imagen", traducción de "Rethorique de l'image" en *Comunnications*, número 4, París, 1964.

Barthes, Roland. (1957) *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1986.

- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1982.
- Bernardez, Enrique. *Introducción a lingüística del texto*, Madrid, Espasa, 1982.
- Bettetini, Gianfranco. (1987) *Il segno dell'informatica*, Milán, Bompiani, 1991.
- Bousoño, Carlos. (1952) *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976.
- Bousoño, Carlos. *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977.
- Brik, Osip. "Ritmo y sintaxis" en Todorov (ed), 1987.
- Buxó, José Pascual. *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, México, UNAM, 1978.
- Carrero, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982.
- Casado, M & Vilarnovo, A. "Textos periodísticos: una aproximación desde la lingüística del texto" en *Comunicación y sociedad*, Volumen II, número 1, Pamplona, 1989.
- Cassany, Daniel. *Describir el escribir*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Choza, Jacinto. *Conciencia y afectividad*, Pamplona, Eunsa, 1978.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Labor, 1985.
- Cohen, Jean. (1966) *La estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984.
- Coseriu, Eugene. "Determinación y entorno" en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1962
- Coseriu, Eugene. *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977.
- Cowes, Hugo. "El problema del referente en los discursos líricos de Salinas. Su inserción histórica. Relaciones intertextuales" en *Pedro Salinas: Recuerdo y homenaje*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. 1985
- Cowes, Hugo. "El referente en la lírica de Pedro salinas" en *Filología*, Año XXIII, I, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Dámaso Alonso", 1988.
- Cowes, Hugo. "Sobre Jorge Luis Borges, autor del Quijote" en *Publicaciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad nacional de Comahue*, nº 8, Neuquén, Universidad Nacional de Comahue, 1982.

- De Man, Paul. (1967) "Ludwing Binswanger y el problema del yo poético" en Paulet, George (comp.) *Los caminos actuales de la crítica*, Barcelona, Planeta, 1969.
- Delas, D y Filliolet, J. *Linguística y poética*, Buenos Aires, Hachette, 1981.
- Derridá, Jacques. (1967) *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- Derridá, Jacques. "¿Qué es la poesía?" traducido de la revista *Poesía*, año I nº11, Milán, nov. de 1988
- Derridá, Jacques. "La retirada de la metáfora" en *El deconstruccionismo. En la frontera de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Ducrot, Oswald. (1972) *Decir y no decir*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
- Ducrot, O & T. Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1974.
- Durand, Jacques. "Retórica e imagen publicitaria" en *VVAA. Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972
- Echavarren, Roberto. "Crítica reguladora y prácticas de estilo", ponencia para el I Congreso Argentino de Estudios de Literatura Iberoamericana, 1986, (inédito).
- Eco, Umberto. "Algunas comprobaciones, el mensaje publicitario" en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1973.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1975.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1978.
- Erlich, Victor. (1954) *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Fokkema, D. W & Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX* Madrid, Cátedra, 1984.
- Foucault, Michael. *L'Archeologie du savoir*, París, Gallimard, 1969.
- Foucault, Micheal. (1966) *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1982.
- Frazer, George James. (1890) *La rama dorada. Magia y religión*, México, FCE, 1951.
- Frege, Gottlob. (1895) *Estudios sobre semántica*, Madrid, Hyspamérica, 1985.
- Gadamer, Hand Georg. (1960) *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977.

- García Negrori, M. N. & Zopei Fontana, M. *El poder de enunciar*, documento preparado por la cátedra de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, UBA, 1987.
- García-Noblejas, Juan José. *Poética del texto audiovisual*, Pamplona, Eunsa, 1982.
- Garrido Gallardo, Miguel Angel. "Jakobson y la semiótica literaria" en *VVAA*, 1987.
- Genette, Gerard. "Lenguaje poético, poética del lenguaje" traducido de "Langage poétique, poétique du langage", Paris, 1968.
- Greimas, A. J. (1966) *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987
- Grice, H. P. "Logic and conversation" en Cole, P. & Morgan, J. (eds) *Syntax and semantics III*, Speech Acts, New York, Academic press, 1975.
- Grimal, Pierre. (1951) *Diccionario de mitología griega y latina*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Grupo m. (1982) *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969.
- Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social*, México, FCE, 1982.
- Halliday, M. A. K. & R. Hasan. *Gramatical cohesion in spoken and written English*, Londres, Logman, 1978.
- Hamburger, Michael. (1968) *La verdad de la poesía*, México, FCE, 1991.
- Heidegger, Martín. "George Trakl. Una localización de su poesía" en Trakl, George. *Poesías*, Buenos Aires, Cármina, 1956.
- Ibañez Langlois, José Miguel. *La creación poética*, Madrid, Rialp, 1964.
- Ibañez Langlois, José Miguel. *Sobre el estructuralismo*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1983.
- Illanes Maestre, José Luis. *El saber teológico*, Madrid, Rialp, 1980.
- Inciarte, Fernando. *El reto del positivismo lógico*, Madrid, Rialp, 1974.
- Iparraguirre, Silvia. "Una aproximación a Mijail Bajtín" en *El ornitorrinco*, Buenos Aires, julio-agosto, 1986.
- Jakobson, Roman. "Qu'est-ce que la poésie?" en *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- Jakobson, Roman (1960) "Linguística y poética" en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1975.

- Jakobson, Roman. "Le chats' de Baudelaire" en *Ensayos de poética*, México, FCE, 1977.
- Kayser, Wolfgang. (1954) *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1976.
- Keenan, Edward. "Two kinds of presupposition in natural language" en Fillmore, Ch & Langendoen, L. (eds) *Studies in linguistic semantic*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1971.
- Kerbrat-Orecchioni, K. *La connotación*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Kerbrat-Orecchioni, K. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*, París, Editions du Seuil, 1974.
- Kristeva, Julia. "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético" en Lévi-Strauss y otros. *La identidad (Seminario)*, Madrid, Petrel, 1981.
- Lakoff, George & Mark Johnson. (1980) *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Lázaro Carreter, Fernando. (1976) *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1979.
- Lázaro Carreter, Fernando. "El poema lírico como signo" en *VVAA. La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.
- Le Guern, Michel. (1973). *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Levin, Samuel R. *Estructuras lingüísticas de la poesía*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Lewandowski, Theodor. *Diccionario de lingüística*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Leymaire, Jean. "Cubisme" en *VVAA. Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, París, Fernand Hazan, 1967, tomo 1, p. 352.
- LLano, Alejandro. *Gnoseología*, Pamplona Eunsa, 1984.
- LLano, Alejandro. *La nueva sensibilidad*, Madrid, Espasa Universitaria, 1988.
- Llano, Alejandro. *Metafísica y lenguaje*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Lotman, Iuri. *La estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978.
- Lyons, Jhon. *Lenguaje, significado y contexto*, Barcelona, Paidós, 1984.
- MacIntyre, Alasdair. *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica, 1987.

- Maingeneau, D. *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette, 1980.
- Manuel, Frank (ed). *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- Mayoral (ed). *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Muschiatti, Delfina. "La producción del sentido en el discurso poético" en *Filología*, Año XXI, 2, Buenos Aires, Instituto de Folología y Literaturas Hispánicas "Dr. Dámaso Alonso", 1986.
- Muschiatti, Delfina. "Las poéticas de los sesenta", ponencia para el I Congreso Argentino de Estudios de Literatura Iberoamericana, 1986 (inédito).
- Nuñez Ladevéze, Luis. "Sobre el estrato textual. La noción de texto" en *Anuario filosófico*, Pamplona, Eunsa, 1982.
- Nuñez Ladevéze, Luis. "El lenguaje ordinario desde el punto de vista semiológico" (1 y 2) en *Anuario filosófico*, Pamplona, Eunsa, 1979 y 1980.
- Ohmann, Richard. (1971) "Los actos de habla y la definición de literatura" en *Mayoral* (ed), 1987.
- Parajón, Carlos. *Ideas y metáforas (ensayos filosóficos sobre el lenguaje)*, Buenos Aires, Biblos, 1985.
- Péninou, G. *Semiótica de la publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, Buenos Aires, Seix Barral, 1982.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1982.
- Paz, Octavio. *Pasión crítica*, Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1985.
- Paz, Octavio. *Hombres en su siglo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1986.
- Paz, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1990.
- Paz, Octavio. "La poesía como acción de gracias" en *La nación*, Buenos Aires, 7 de marzo de 1993.
- Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Pizarro, Ana. "El discurso literario y la noción de América Latina", ponencia para el I Congreso de Estudios de Literatura Iberoamericana, 1986.

- Rassam, Joseph. *Micheal Foucault: Las palabras y las cosas*, Madrid, Magisterio español, 1978
- Recanati, F. *La transparencia y la enunciación: introducción a la pragmática*, Buenos Aires, Hachette, 1979.
- Reisz de Rivarola, Susana. "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios" en *Lexis* vol. V, num. 1, julio 1981.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984.
- Reyes, Graciela (ed). *Teoría literarias de la actualidad*, Madrid, Ediciones del arquero, 1989.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980.
- Ricoeur, Paul. *El discurso de la acción*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Rifaterre, M. "Criterios para el análisis del estilo" en *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Rorty, Richard. (1967) *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Ross, James F. *Portraying analogy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1986.
- Schmidt, Siegfried J. *Teoría del texto*, Cátedra, 1977.
- Schmidt, Siegfried J. (1978) "La comunicación literaria" en *Mayoral* (ed), 1987.
- Sciacca, M. F (ed). *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1959, tomo 1.
- Searle, John. "A classification of Illocutionary Acts" en *Language in society* 5, 1976.
- Searle, John. *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Shklovski, V. (1917) "El arte como artificio" en Todorov; (ed) 1987.
- Sigal, S. & E. Verón. "Prólogo" a *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Legasa, 1986.
- Sontag, Susan. (1969) *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Steiner, George, *Le sens du sens (Présences réeles. Real presences. Realpräsenz)*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1988.
- Steiner, George. (1989). *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1992.

- Strawson, P. F. "Phrase et acte de parole" en *Langage* n°17, París, 1970, pp 19-33
- 282 Tinianov, Iuri. (1923) *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- Tinianov, Iuri. (1924) "Il fatto letterario" en *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dédalo libri, 1968.
- Tinianov, I. & Jakobson, R. (1927) "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos" en Todorov; (ed) 1987.
- Todorov, Tzvetan (ed) (1965) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987.
- Todorov, Tzvetan. Mikhail Bakhtine. *Le principe dialogique*, Seuil, París, 1981.
- Todorov, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Avila, 1982.
- Todorov, Tzvetan. (1984) *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Todorov, Tzvetan. "Sobre el conocimiento semiótico" en *VVAA*, 1987.
- Van Dijk, Teun. "La pragmática de la comunicación literaria" en *Mayoral* (ed), 1987.
- Van Dijk, Teun. *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972.
- Van Dijk, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1978.
- Van Dijk, Teun. *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Van Dijk, Teun. *Las ciencia del texto*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Van Dijk, Teun. (1980) *La noticia como discurso*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Van Tieghen, Philippe (ed). *Dictionnaire des littératures*, París, Presses Universitaires de France, 1968.
- Verlaine, Paul. *Los poetas malditos*, Barcelona, Icaria, 1980.
- Verón, Eliseo. *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.
- Voloshinov. "El discurso en la vida y el discurso en la poesía" tomado de Todorov, 1981.
- VVAA. *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.
- Zaid, Gabriel. *La feria del progreso*, Madrid, Taurus, 1982.
- Zárate, Armando. *Antes de la vanguardia*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor, 1976.

- Anguita, Eduardo. "Vicente Huidobro, el creador" en *Antología de Huidobro*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1945, reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Arenas, Braulio. "Vicente Huidobro y el creacionismo" en *Atenea*, año XLV, tomo CLXVI, número 420, Santiago de Chile, 1964 pp 171-224; reproducido en "Prólogo" a *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1964.
- Aula Vallejo nº 1, 2, 3 y 4 (publicación del Instituto del Nuevo Mundo; director: Juan Larrea), Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1962.
- Baciú, Stefan. "Tentativa de una definición de surrealismo: fronteras y explicación de la selección" y "Vicente Huidobro: oxígeno invisible de la poesía" en *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universidad de Valparaíso, 1981.
- Bajarlía, Juan Jacobo. "El creacionismo en Huidobro y Reverdy" en *La Nueva Democracia*, New York, XXXIX, 1 de enero de 1959, p. 145; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Bajarlía, Juan Jacobo. *La polémica reverdy-Huidobro: Origen del Ultraismo*, Buenos Aires, Devenir, 1964.
- Bary, David. "Vicente Huidobro: agente viajero de la poesía" ponencia leída en el VII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *La cultura y la literatura Iberoamericana*. México, Andrea, 1957; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Bary, David. "Vicente Huidobro y la literatura social" en *Cuadernos Americanos*, año XXI, vol. CXXIV, 5, Santiago de Chile, sept- oct. 1962, pp. 271 a 279.
- Bary, David. "Sobre los orígenes de 'Altazor'" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado
- Bary, David. "Vicente Huidobro: comienzos de una vocación poética" en *Revista Iberoamericana*, número 45, vol XXIII, enero-julio, 1958.
- Bary, David. "Vicente Huidobro: el poeta contra su doctrina" en *Revista Iberoamericana*, número 52, vol. XXVII, julio-diciembre, 1961.
- Cansinos-Assens, Rafael. "Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el creacionismo" en *Cosmópolis*, Madrid, I, 1 de enero de 1919; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.

- Cansinos-Assens, Rafael. "La nueva lírica ('Horizón carré', 'Poemas árticos', 'Ecuatorial')" en *Cosmópolis*, Madrid, I, 5, mayo de 1919; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Caracciolo Trejo, E. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974.
- Centro de Estudios Latinoamericanos. *Hacia una crítica literaria latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Antología de la poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1980.
- Concha, Jaime. "'Altazor', de Vicente Huidobro" en *Anales de la Universidad de Chile*, CXXIII, número 133, Santiago de Chile, enero-marzo, 1965; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Concha, Jaime. "Huidobro: fragmentos" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.
- Cruchaga, Ángel. "Conversando con Vicente Huidobro" en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 31 de agosto de 1919; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- De Costa, René (ed). *Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- De Costa, René. *En pos de Huidobro*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978.
- De Costa, René. *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- De Torre, Guillermo. "La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores" en *Cosmópolis*, II, Madrid, 20 de agosto de 1920; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- De Torre, Guillermo. "La polémica del creacionismo: Huidobro y Reverdy" en *Ficción*, 35-37, Buenos Aires, enero-junio de 1962; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1978.
- Díaz Arrieta, Hernán ("Alone"). "Poesía de Vicente Huidobro" en *El Mercurio*. Santiago de Chile, 25 de enero de 1948, reproducido en De Costa, René (ed), 1975.

- Diego, Gerardo. "Vicente Huidobro (1893-1948)" en *Revista de Indias*, VII, 33-34, Madrid, julio-diciembre 1948; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Diego, Gerardo. "Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXIV, 222, Madrid, junio de 1968; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Emar, Jean. "Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925" en *La Nación*, Santiago de Chile, 29 de abril de 1925; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Foffani, Enrique. "La temática de la caída en 'Trilce' de César Vallejo y 'Altazor' de Vicente Huidobro" ponencia para el I Congreso Latinoamericano de Estudios de Literatura Iberoamericana, Buenos Aires, 1986 (inédito).
- García Pinto, Magdalena. "El bilingüismo como factor creativo en 'Altazor'" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.
- Goic, Cedomil. "Prólogo" a Huidobro, Vicente. *Altazor*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.
- Goic, Cedomil. "La comparación creacionista: Canto III de 'Altazor'" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado
- Goic, Cédomil. "La poesía de Vicente Huidobro" en *Anales de la Universidad de Chile*, año CXIII, número 100, Santiago de Chile, cuarto trimestre 1955, pp. 21 a 61 y año CXIV, número 101, primer trimestre 1956, pp. 61 a 119.
- Goic, Cédomil. (1956). *La poesía de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile, Editorial Nueva Universidad, 1974.
- Gomez Carrillo, Enrique. "El cubismo y su estética" en *El Liberal*, Madrid, 30 de junio de 1920; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Gonzalez Ruano, César. "Vicente Huidobro" en *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Hahn, Oscar. "Vicente huidobro o la voluntad inaugural" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.
- Henriquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, FCE, 1949.
- Hey, Nicolás. "'Nonsense', en 'Altazor'" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.
- Huidobro, Vicente. "Dos cartas a Gerardo Diego y un poema inédito" en *Vuelta*, volumen 1, número 6, Buenos Aires, Sudamericana, enero 1987.

- Huidobro, Vicente. *Obras Completas de Vicente Huidobro*, prólogo de Hugo Montes, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976
- Huidobro, Vicente. *Altazor*, edición facsimilar de la primera edición, México, Premia Editora S.A., 1982
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*, Madrid, Cátedra, 1989
- Huidobro, Vicente. *Cagliostro*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1941
- Huidobro, Vicente. *Mío Cid Campeador (Hazaña)*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1941
- Huidobro, Vicente. *Sátiro (o el poder de las palabras)*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1941
- La Nación. "Entrevista a Vicente Huidobro", Santiago de Chile, 28 de mayo de 1939; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Latcham, Ricardo. "'Mío Cid Campeador', por Vicente Huidobro" en *La Nación*, Santiago de Chile, 20 de septiembre de 1942.
- Lihn, Enrique. "El lugar de Huidobro" en Collazos, Oscar (ed). *Los vanguardismos en América Latina*. La Habana, Casa de las Américas, 1970, reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en *Revista Iberoamericana*, nº 118-119, Pittsburgh, enero-junio de 1982, pp 135 y ss.
- Monteleone, Jorge. "La noción de futuridad en la vanguardia hispanoamericana", ponencia para el I Congreso de Estudios de Literatura Iberoamericana, Buenos Aires, 1986, (inédito).
- Montes, Hugo. "Nota sobre un poema de Vicente Huidobro ('Poemas árticos')" en *Romance Notes*, Chapel Hill, XI, 2, invierno, 1969; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Neruda, Pablo. "Búsqueda de Vicente Huidobro" en *Ercilla*, Santiago de Chile, 1965; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Olivio Jimenez, José. *Antología de la poesía hispanoamericana 1914-1970*, Madrid, Alianza, 1984.
- Onfray Barros, Jorge. "La colina del desecantado" en *Zig Zag*, Santiago de Chile, 26 de septiembre de 1946; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Ortega, Julio. *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa, 1971.

- Osorio, Nelson. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano" en *Revista Iberoamericana*, números 114-115 Pittsburgh, enero-junio 1981.
- Peiper, Tadeusz. "La nueva poesía hispánica" ("Nowa Poezja Hiszpanka"), *Nowa Sztuka*, Varsovia, II, 2, Febrero de 1922. Traducción del polaco de Peter F. Dembowski y René de Costa para De Costa, René (ed), 1975.
- Pizarro, Ana. "La práctica huidobriana, una práctica ambivalente" en *Atenea*, año XLV, tomo CLXVI, número 420, 1964, pp. 171-224.
- Pizarro, Ana. "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes (1969)" en *Mapocho*, Santiago de Chile, V, 18, verano de 1969; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Revista Iberoamericana*. "Vicente Huidobro y la vanguardia", números 106-107, Pittsburgh, enero-junio, 1979.
- Rojas Gimenez, Alberto. "Vicente Huidobro: París, 1924" en *Chilenos en París*, Santiago, La Nueva Novela, 1930; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Schulman, Ivan. "Non serviam': Huidobro y los orígenes de la modernidad" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.
- Stanton, Anthony. "'Huidobro: los oficios de un poeta' de René de Costa" en *Vuelta*, volumen 1, número 2, Buenos Aires, Sudamericana, setiembre 1986.
- Sucre, Guillermo. (1975). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1985.
- Szmulewics, Efraín. *Vicente Huidobro. Biografía emotiva*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978.
- Vattier, Carlos. "Con Vicente Huidobro" en *Hoy*, X, 512, Santiago de Chile, 11 de septiembre de 1941; reproducido en De Costa, René (ed), 1975.
- Videla de Rivero, Gloria. "Huidobro en España" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (tomos 1 y 2), Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.
- Wood, Cecil. "'Japonerías de estío': primeras tentativas de una nueva expresión poética" en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.
- Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Galerna, 1978.

Yúdice, George. “‘Poemas árticos’: modelo de una nueva poética” en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.

Yurkievich, Saúl . “Los avatares de la vanguardia” en *Revista Iberoamericana*, N° 118-119, Pittsburgh, enero-junio, 1982, pp 351 y ss.

Yurkievich, Saúl. “‘Altazor’: la metáfora deseante” en *Revista Iberoamericana*, número especial citado.

Yurkievich, Saúl. (1971) *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. (Vallejo, Huidobro, Gironde, Neruda, Paz)*, Barcelona, Barral, 1978.