

CESARE SEGRE
PRINCIPIOS DE ANÁLISIS
DEL TEXTO LITERARIO



EDITORIAL CRÍTICA

CESARE SEGRE PRINCIPIOS DE ANÁLISIS DEL TEXTO LITERARIO

Los *Principios* que ahora se publican (simultáneamente a las ediciones italiana y norteamericana) constituyen la guía más completa y orgánica hoy accesible a la comprensión y a la explicación del fenómeno literario, a la luz de la metodología más actual y de la información más al día. Cesare Segre sigue aquí puntualmente toda la dinámica del texto, estudiando uno por uno los elementos del proceso de comunicación en que se inserta, los factores que le dan forma y definen sus contenidos o estrategias, así como las modalidades de su recepción por el lector y de su posición en el dominio de la cultura y de la historia literaria. Cada uno de

los conceptos articulados según esa dinámica se examina atendiendo a las propuestas de las diversas escuelas críticas, desde la poética del estructuralismo, ya clásica, hasta las innovaciones de la *Textlinguistik*, la semiología de la cultura, etc. Para complementar el tratamiento sistemático de la materia, el autor dedica una segunda parte a la presentación monográfica de las fundamentales nociones de *texto*, *discurso*, *estilo*, *ficción*, *géneros*, *narración*, *poética* y *tema/motivo*.

EDITORIAL CRÍTICA

CESARE SEGRE

PRINCIPIOS DE ANÁLISIS
DEL TEXTO LITERARIO

Traducción castellana de
MARÍA PARDO DE SANTAYANA

EDITORIAL CRÍTICA
Grupo editorial Grijalbo
BARCELONA

Diseño de la colección: Enric Satué

© 1985: Cesare Segre, Milán

© 1985 de la traducción castellana para España y América:

Editorial Crítica, S. A., calle Pedró de la Creu, 58, 08034 Barcelona

ISBN: 84-7423-253-8

Depósito legal: B. 3.855-1985

Impreso en España

1985. — EUROPE, S. A., Recaredo, 2, 08005 Barcelona

PREFACIO

Este volumen se compone de dos partes. La primera, «Texto literario, interpretación, historia. Líneas conceptuales y categorías críticas», ha sido escrita para la Letteratura italiana de A. Asor Rosa, en cuyo cuarto volumen figurará; hasta la fecha es un texto inédito, incluso en Italia. La segunda parte, «Problemas del texto literario», reúne las monografías que escribí para la Enciclopedia Einaudi, donde aparecieron; ésta es la primera ocasión en que vienen agrupadas en un volumen. Me ha parecido que las dos partes juntas constituyen una especie de guía para el análisis del texto literario. Me congratulo de que esta «primicia» (pues las ediciones norteamericana e italiana se publicarán con posterioridad) aparezca en España, donde varios libros míos han despertado interés.

Las teorías de orden más o menos estrictamente semiótico se han venido sucediendo en los últimos veinte años, siendo aplicadas y sintetizadas en numerosas ocasiones. Aquí he preferido partir más bien de los procedimientos que de las teorías. No se hallará en este volumen ninguna discusión sobre los principios, sino la elaboración de una serie de operaciones aplicables al texto, en su forma y con sus contenidos, en el marco de una concepción comunicativa de la obra literaria y con vistas a una definición de las relaciones entre el texto, los modelos culturales y la historia. De ahí también la importancia de la terminología: los términos adoptados, que a menudo dan título a los párrafos, se explican con la máxima sencillez para constituir, con todos los demás, un sistema coherente.

Mi propósito, pues, ha sido evitar discusiones, a menudo vacuas, sobre los principios, y apuntar directamente al texto, abordándolo según modalidades cada vez más oportunas. De hecho estoy convencido —y esto es especialmente válido en este caso— de que en el

terreno operativo se imponen las afinidades y los vínculos entre los procedimientos de análisis, y de que se puede enfocar una metodología unitaria sobre todo en el terreno operativo. Este programa, que nunca ha sido llevado a la práctica a no ser episódicamente, es decir, en el ámbito de investigaciones aisladas, viene propuesto y esbozado por vez primera en este volumen.

La segunda parte, como lo indica el título, trata con mayor amplitud de algunos problemas fundamentales de la poética y del análisis literario, exponiendo también su historia y sus desarrollos. El propósito teórico que los capítulos, juntos, realizan viene expuesto en el primero de ellos, lo cual ha permitido adoptar la ordenación alfabética en vez de buscar una sistematización razonada, siempre discutible. A diferencia de la primera parte, en la que he tratado de proporcionar abundante información bibliográfica, en la segunda parte sólo se registran, al final de los nueve capítulos que la componen, las obras a las que se hace referencia.

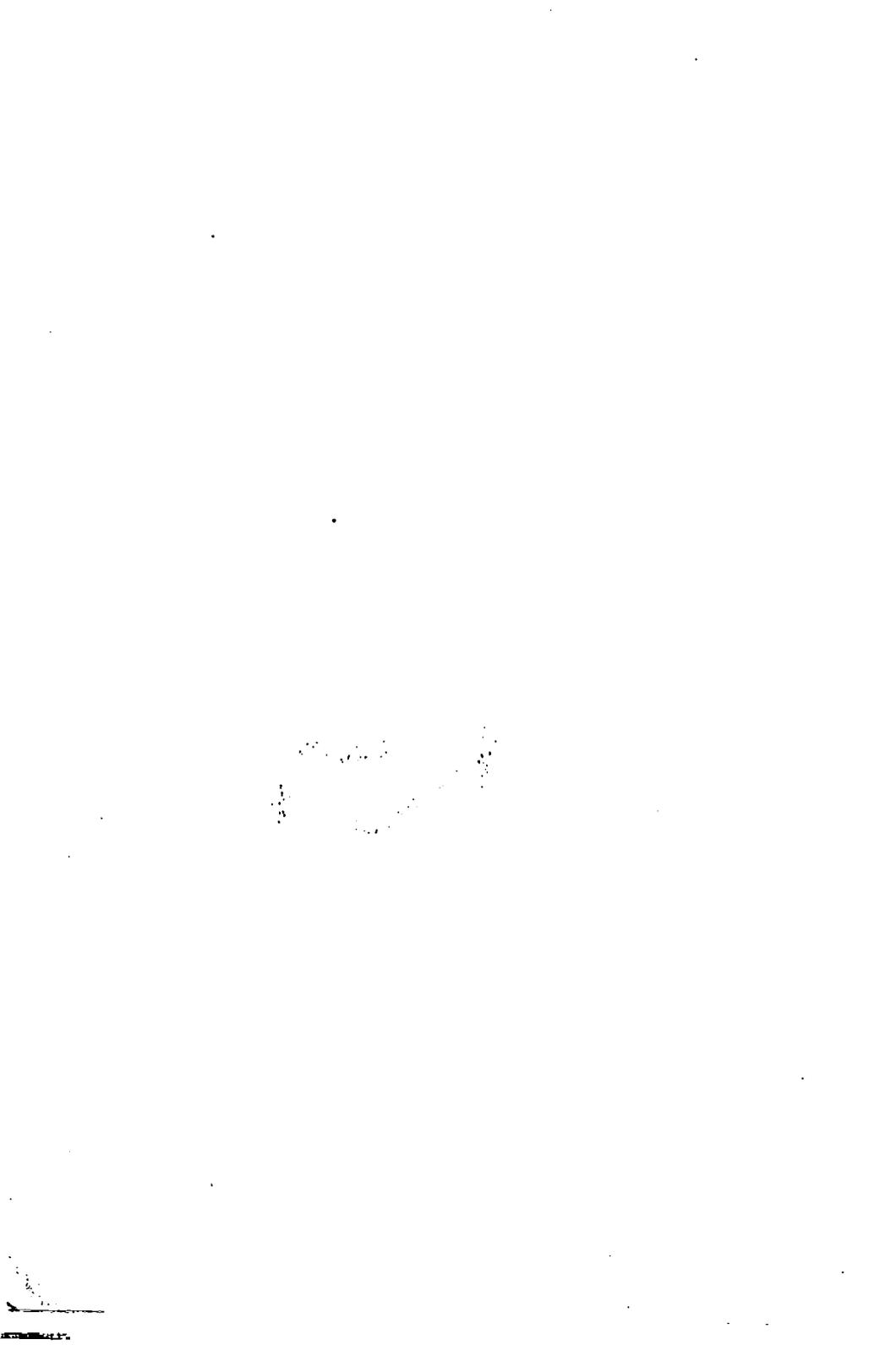
Mientras la semiótica sigue afirmándose y extendiéndose, mientras otras propuestas críticas (de las de Bajtin a las de los estudios americanos y alemanes sobre el punto de vista, de las teorías del autor y del lector implícito a las teorías sobre los tipos de enunciación) contribuyen a enriquecer nuestras posibilidades de análisis, se advierte en cambio un cierto marasmo desde el punto de vista teórico. El volumen quiere precisamente adaptarse a esta fase de adaptación y reflexión; y tiene particularmente presentes las aplicaciones didácticas. La semiótica ha renovado el modo de hacer crítica; también puede renovar la manera de enseñar literatura.

CESARE SEGRE

Milán, enero de 1985

Primera parte

TEXTO LITERARIO, INTERPRETACIÓN, HISTORIA,
LÍNEAS CONCEPTUALES Y CATEGORÍAS CRÍTICAS



Capítulo 1

LA COMUNICACIÓN *

ESQUEMA DE LA COMUNICACIÓN

1.1. El axioma en el cual se apoyan estas páginas es el siguiente: la literatura es una forma de comunicación. (Se podría decir, en un sentido más amplio: el arte es una forma de comunicación; pero aquí no importa.) La finalidad comunicativa está ya implícita en el mismo acto de destinar una composición propia escrita u oral a un público desconocido: el *destinador* está convencido de que puede ser comprendido y desea serlo. Adviértase que comunicación tiene un sentido mucho más amplio que información: la información, puramente factual, puede traducirse mediante símbolos y, *a fortiori*, a otra lengua, sin residuo; la comunicación comprende además elementos no informativos que, por el hecho mismo de ser comunicados, se configuran como nociones.

La comunicación literaria se realiza como cualquier otra comunicación. Jakobson escribe:¹

* En estas páginas utilizo libremente dos trabajos míos: «Segni, sistemi e modelli culturali nell'interpretazione del testo letterario», en M. Dufrenne y D. Formaggio, eds., *Trattato di estetica*, Mondadori, Milán, 1981, 2 vols., II, pp. 157-179, y *Punto di vista e plurivocità nell'analisi narratologica*, en prensa. En algún párrafo toco problemas ya tratados en trabajos precedentes, pero siempre desde perspectivas y con presentación diferentes.

1. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale* (1963), Feltrinelli, Milán, 1966, p. 185. Después se han presentado análisis de la comunicación que distinguen diversos elementos constitutivos del contexto (tiempo, lugar), del mensaje (entre los cuales está la presuposición sobre los conocimientos y capacidad del receptor), etc., y elementos pragmáticos como la intención del emisor y la relación social con el receptor (D. Wunderlich, «Pragmatik, Sprechsituation, Deixis», en *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Lin-*

El *emisor* envía un *mensaje* al *destinatario*. Para ser operante, el mensaje exige, en primer lugar, la referencia a un *contexto* (el «referente», según otra terminología bastante ambigua) que pueda ser captado por el destinatario y que sea verbal o susceptible de verbalización; en segundo lugar, exige un código que sea común al emisor y al destinatario (o, en otros términos al codificador y al decodificador del mensaje), enteramente o al menos parcialmente; finalmente, exige un *contacto*, un canal físico y una conexión psicológica entre el emisor y el destinatario, que les permita establecer y mantener la comunicación. Estos diversos factores insuprimibles de la comunicación verbal pueden representarse esquemáticamente de la forma siguiente:



Partiendo de este esquema se pueden definir las peculiaridades de la comunicación literaria; y lo haremos mediante una comparación con la comunicación dialógica cotidiana, que representa el uso primario del lenguaje con un fin comunicativo.

La primera y fundamental observación es que el emisor y el destinatario no son copresentes, es más, generalmente pertenecen a tiempos distintos. Al contrario de lo que ocurre con la tríada emisor-mensaje-destinatario, la comunicación literaria parece operar en un doble plano: emisor-mensaje y mensaje-destinatario. Resultado: la comunicación tiene un solo sentido; no es posible, como en la conversación, ni el control de la comprensión del destinatario (*feedback*)² ni el ajuste de la comunicación en relación con sus reacciones. En consecuencia, también el contacto es bastante lábil: para empezar está relacionado sólo con la díada mensaje-destinatario, y además está completamente confiado al interés del destinatario por el mensaje; el emi-

guistik, 1-2, 1971, pp. 153-190. Pero el análisis en seis elementos es el más funcional. Véase también la exposición del esquema comunicativo de U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milán, 1975, pp. 49-53. También es interesante la conflictiva visión de la relación emisor-receptor (en literatura) de J. Fetterley, *The Resisting Reader*, Indiana University Press, Bloomington-Londres, 1978.

2. El término, en la teoría de la información, indica la posibilidad de que el destinatario envíe informaciones hacia el emisor con el fin de mejorar la emisión.

sor, ausente o fuera de este mundo, tiene como máximo la posibilidad de concentrar en el mensaje incentivos para la fruición. Otras dificultades se originan por el hecho de que el contexto al que el emisor se refiere es desconocido o poco conocido para el destinatario, hecho previsto por el emisor, que intenta englobar en el mensaje la mayor cantidad posible de referencias al contexto y en definitiva introyecta el contexto en el mensaje. Hay que añadir la falta de medios de expresión paralingüísticos: entonación, gestos, etc.: «muchos de los rasgos que diferencian el estilo escrito del hablado pueden atribuirse a la necesidad de compensar, al escribir, la pérdida de elementos suprasegmentales e individuales del discurso».³ No son menores las dificultades producidas por la diferencia de código entre emisor y destinatario: el código lingüístico —y más cuanto más crece la distancia temporal— es sólo parcialmente compartido por las dos partes, y los códigos en juego son todos los códigos culturales, por lo cual se pueden producir errores graves en la información del destinatario.

Frente a estas dificultades de comunicación, para las cuales se verán más adelante algunas soluciones, existen también ventajas respecto a la comunicación dialógica. Mientras el control filológico permite verificar la legitimidad del mensaje (y compensa la falta de *feedback*), la posibilidad de releer (o de reescuchar) permite una comprensión más profunda: la reiteración en la lectura —normal para el crítico— produce una total asimilación del mensaje. Se superan así la pérdida de atención, las distracciones durante la función, etc. Y es posible hacer comprobaciones en otras fuentes de información del propio emisor o de otros, para reconstruir, al menos en parte, la «enciclopedia» (es decir, el conjunto de conocimientos) y las implicaciones del mensaje.

Sin embargo, hay que prestar atención a la diferencia entre comunicación oral del mensaje (canto o representación pública; lectura en voz alta en círculos restringidos) y fruición a través de la lectura. La fruición auditiva está condicionada por el canal (el *speaker*): ocurre cuando él quiere, y da un texto ya interpretado (música, rasgos suprasegmentales, gestos, etc.). No admite controles, ni retornos a partes precedentes del texto, y por lo tanto implica lagunas de

3. A. Martinet, *La considerazione funzionale del linguaggio*, Il Mulino, Bolonia, 1965, p. 173. Los rasgos suprasegmentales, o prosódicos, son los tipos de entonación, la duración, etc.: en definitiva, todas las características fónicas que afectan segmentos más largos que un fonema.

atención. Es válido, en la Edad Media, para gran parte de la producción de tipo popular; es válido todavía hoy para textos teatrales representados, películas, seriales televisivos, etcétera.

EL AUTOR

1.2.1. El emisor del mensaje es habitualmente llamado autor. En otro tiempo existió una crítica que orientaba la utilización de los textos literarios hacia una especie de empatía entre lector y autor: el mensaje se convertía en expediente, aunque expediente necesario, a través del cual el destinatario conseguía acceder a los sentimientos del emisor, para revivirlos. Esta orientación se fundaba en una concepción del hacer literario que implicaba una increíble inmediatez entre sentimiento inspirador y realización literaria: como si el hacer literatura sirviera para desahogar los sentimientos, y como si las reacciones personales presentes en la obra no tomaran forma gracias a complicados, lentos filtros formales.

Al principio pareció que la crítica psicoanalítica recuperaba en cierto modo el viejo planteamiento, buscando en los autores complejos y pulsiones, en lugar de sentimientos y pasiones. Pero los más diestros representantes de esta corriente del pensamiento han hecho constar en seguida que los complejos y las pulsiones se estudiaban, en la esfera literaria, por sus emergencias formales en los textos y en definitiva como elementos estructurales de éstos; o, mejor, que el subconsciente se expresa como un lenguaje, y que no hay producto lingüístico inmune al trabajo del subconsciente. Y el lugar de este trabajo es el lenguaje, más que el autor.

1.2.2. Sin embargo, el autor es un elemento imprescindible en la comunicación literaria, en cuanto emisor del mensaje. Es el artífice y el garante de la función comunicativa de la obra.⁴ La naturaleza de mensaje que tiene el texto literario está determinada por el hecho de que el autor, para hacerse emisor, se ha situado en una particular relación con el o los destinatarios: una relación de tipo cultural en su contenido, pragmática en su finalidad (la emisión del mensaje cambia el estado de hecho). Para esta relación es esencial la confluencia de códigos en un enunciado lingüístico, la obra.

4. Cf. mi trabajo *I segni e la critica*, Einaudi, Turín, 1969, pp. 89-92.

Entendida en este sentido, la palabra *autor* viene a significar, exactamente como en la Edad Media (recuerdo las *Derivations* de Uguccione, literalmente reproducidas por Dante en el *Convivio*, IV, VI, 3-5), todavía más que escritor, «promotor, garante», en definitiva «autoridad» (que en realidad es un término etimológicamente próximo). El autor produce una nueva construcción lingüística, y garantiza su posibilidad (y su carga) comunicativa.

1.2.3. Aunque con prestigios diferentes, en la literatura culta, en general, se transmite el nombre del autor. Muchos autores quieren garantizar la conservación de su nombre mediante firmas internas: recuerdo la autocita de Bono Giamboni al final del *Libro de' vizi e delle virtudi*, y también Dante se nombra a sí mismo en el *Purgatorio* (XXX, 55). Habitualmente el *incipit* y eventualmente el *explicit* de los manuscritos son los que contienen el nombre del autor, que más tarde precede o sigue al título de la obra en la portada impresa. Sólo por motivos de prudencia algunas obras se publican anónimamente.

En la literatura de tradición oral el anonimato es mucho más frecuente. Aparte del caso extremo de los cantos populares, que verdaderamente «viven en variantes», de modo que a nadie se le ocurre recordar a las personas (por regla general no profesionales) que los han creado, es necesario hacer notar que, incluso tratándose de obras de mayor importancia, el trabajo del primer redactor no era considerado generalmente merecedor de notoriedad, ni siquiera por los propios interesados. A menudo son anónimas las *chansons de geste* francovenetas (igual que las francesas), los cantares en octavas de los siglos XIV y XV, etcétera. Es indudable la relación entre ejecución oral y anonimato: mientras en la literatura culta es el destinatario el que busca la obra, tal vez por la fama de tal autor, aquí, en este caso, es la obra la que busca destinatario, público, en las plazas donde los juglares (que sólo alguna vez serán además los autores) ofrecían sus recitados o su canto. Y también existe relación entre analfabetismo (el de la mayor parte de los oyentes) y anonimato: es difícil que comprendan el concepto de autor aquellos que no han atravesado el umbral de la escritura.

Algunas obras literarias, desde la *Divina comedia* a la *Jerusalén libertada*, han gozado también de una notable memorización y han tenido difusión popular, pero sin apartarse más que excepcionalmente

de las coordenadas de la producción culta. Es típica la anécdota que Sacchetti (*Trecentonovelle*, CXIV) toma de Diógenes Laercio (del mismo modo que don Juan Manuel, que pone como protagonista a un trovador)⁵ y atribuye a Dante, al que muestra irritado por un herrero que, mientras golpeaba el yunque, «cantaba a Dante [es decir, la *Divina comedia*] como se canta una canción [es decir, una composición de ejecución oral] y mezclaba los versos cortando y uniendo». Dante se puso a tirar, enfurecido, los instrumentos de trabajo del herrero —martillo, tenazas, balanzas— y cuando éste se lamentó por el desorden de sus herramientas le respondió: «Si tú no quieres que yo estropee tus cosas, no estropees tú las mías», y luego, más claramente: «Tú cantas el libro y no lo dices como yo lo hice; yo no tengo otro arte, y tú me lo estropeas». Respecto a las composiciones anónimas nadie podía reclamar que no se cantaran como habían sido escritas. El herrero, continúa Sacchetti, a partir de entonces «cuando quería cantar cantaba a Tristán y Lanzarote y dejaba en paz a Dante», esto es, se limitaba a textos tradicionalmente anónimos.

EL LECTOR

1.3.1. El autor tiene a menudo un dedicatorio explícito (que puede identificarse con el coemisor) y un lector predilecto (una musa real o imaginaria). Ni el primero, precisamente por la naturaleza cortesana, oportunista, de la elección, ni el segundo, debido a que el autor proyecta en él sus propias aspiraciones comunicativas, pueden identificarse con el destinatario. En un estudio histórico de la literatura no es posible ni siquiera concentrarse en los destinatarios ideales, grupos de personas ligadas al autor por concepciones literarias comunes (por ejemplo el círculo de los *stilnovisti* o el de los románticos lombardos, etcétera): éstos se sitúan en el segmento de comunicación casi dialógica que está todavía controlado por el emisor, en el que la copresencia temporal y espacial se configura en cierto modo como colaboración.

El lector al cual debemos referirnos, porque estadísticamente corresponde a los infinitos (o al menos no enumerables) lectores de

5. Cf. L. Di Francia, *Franco Sacchetti novelliere*, Nistri, Pisa, 1902, p. 130.

una obra literaria a través del tiempo, no tiene con el autor más lazos de unión que la curiosidad, la simpatía y la atracción sin las cuales no se acercaría a la obra. Este lector se encuentra entre dos polos: la comprensión y la modificación. Puede intentar comprender los significados que la obra deja en libertad o abandonarse a asociaciones fantásticas y desarrollos libres. Hablo de polos, puesto que no existe lectura que pueda marginar la libertad de la imaginación (a menudo fecunda en propuestas interpretativas), ni lectura que pueda reprimir totalmente el dictado del texto.

Este dilema ha sido exasperado por cierta crítica de los años sesenta, que insistía en la lectura como continuación de la escritura (como expresiones, una y otra, de un único sujeto, el lenguaje), en la proliferación de los significados que, no inmovilizables ni ordenables, permitirían como máximo al crítico que citara partes de un texto, mientras que su discurso, fuera el que fuera, entraría en la corriente de un discurso infinito. Sin insistir en una discusión quizás hoy ya superflua, sólo diré que el esquema comunicativo permite darse cuenta de las posibilidades y de los límites de la comunicación literaria, manteniendo de cualquier modo constante la realidad del emisor y de los receptores.⁶

1.3.2. El lector que tiende hacia el polo de la comprensión toma la misma actitud que el crítico; el segundo se diferencia del primero sólo por lo sistemático de su aplicación, por la consciencia metodológica y por el eventual compromiso de comunicar a su vez, verbalmente o por escrito, las operaciones realizadas sobre el texto. Una lectura totalmente despreocupada sólo sería posible si el lector permaneciera sordo a los significados; en caso contrario (es decir, siempre) es inevitable la comparación entre sistemas —el del texto y el del lector— y en eso consiste sustancialmente el acto crítico.

La palabra hermenéutica, poco afortunada en Italia, podría llegar a converger o incluso a ser sinónima de crítica. La hermenéutica, tal como se ha desarrollado al servicio de los textos bíblicos o jurídicos, pretende la exactitud en la interpretación, literal o global. La gama de procedimientos propia de la crítica es ciertamente más amplia y está diferentemente sintonizada y motivada que la de la hermenéutica; lo cual no significa que ambas pretendan otra cosa que la com-

6. Una discusión más amplia en mi trabajo *Semiotica filologica*, Einaudi, Turín, 1969, pp. 18-21.

preensión más completa posible del texto. La diferencia sustancial está en el objeto: el texto literario, comparado con el religioso o jurídico, es más rico, o mejor, comprende un mayor número de códigos.⁷

La hermenéutica aquí auspiciada sería, indudablemente, una actividad semiótica. El texto se presenta al lector como un conjunto de signos gráficos. Estos signos tienen un significado denotativo, de carácter lingüístico, y constituyen, al mismo tiempo, en sus diferentes combinaciones, signos complejos, que también tienen un significado propio; de las connotaciones se derivan ulteriores posibilidades significativas (cf. 2.11). En cualquier caso, todos los significados están confiados a signos; y en particular a signos homogéneos entre sí, signos lingüísticos. La hermenéutica podría ser la semiótica del texto literario.

1.3.3. Mientras que el autor es el garante de la constitución semiótica del texto, el lector es el garante de su actividad semiótica. Los significantes, efectivamente, permanecerían en el texto, huellas negras sobre la página blanca, si las sucesivas lecturas no renovaran su función signica, es decir, su capacidad para remitir a significados. Los significados textuales surgen de su potencialidad, se convierten en significados en acto, tan sólo durante, y gracias a, la lectura (por medio de la cual pueden entrar más tarde en el sistema cultural). Toda lectura de un texto no contemporáneo es por lo tanto una lectura plural, porque el lector reactualiza significados que en parte han entrado ya en la cultura, y en su propia cultura, a través de las lecturas precedentes.

El texto constituye, en definitiva, un diafragma signico: antes de él está el esfuerzo del emisor para traducir significados a signos literarios; después de él el esfuerzo del destinatario para recuperar los significados recluidos en los signos. La segunda operación se conoce mejor, ya que cualquier lector la puede experimentar; además, realiza estrategias que se pueden programar y mejorar, al con-

7. Para la definición y la difusión de la hermenéutica literaria, especialmente en Alemania, aunque también en los Estados Unidos, remito a P. Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, 1975, Pratiche, Parma, 1979. Véanse también H. G. Gadamer, *Verità e metodo* (1965²), Fabbri, Milán, 1972; P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni* (1969), Jaca Book, Milán, 1977; E. D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967), Il Mulino, Bolonia, 1973; E. Holenstein, *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt del Main, 1967; H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1, Fink, Munich, 1977.

trario de lo que ocurre con el procedimiento asistemático, y en gran parte misterioso, del emisor. Es lícito suponer que los dos procedimientos sean simétricos: una «simulación» de la lectura identifica probablemente los mismos elementos puestos en juego por la producción, pero en orden inverso. En cualquier caso los modelos textuales de la crítica son en general modelos de lectura.

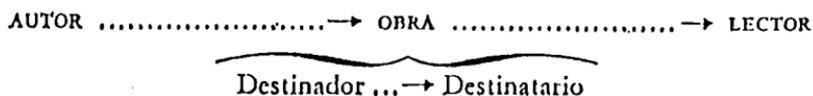
AUTOR IMPLÍCITO Y LECTOR IMPLÍCITO

1.4.1. Resulta difícil inmovilizar y definir tanto al autor como al lector. El primero no presenta un gran interés para el usuario del texto; tal vez es desconocido, o tenemos de él noticias someras; casi nunca sabemos de él lo que quisiéramos. El segundo no es una persona determinada, sino una abstracción. Sin embargo se ha formulado recientemente la hipótesis de que en los textos narrativos (pero no queda claro por qué sólo en éstos) se pueden identificar rasgos precisos no del autor histórico, sino del autor tal como se revela en la obra: un autor depurado de sus rasgos reales, y caracterizado por aquéllos que la obra postula. Del mismo modo puede identificarse exactamente el tipo de lector que la obra implica, y del que después los lectores reales difieren poco o mucho. Al primero se le llama autor implícito, al segundo lector implícito.⁸

1.4.2. Gracias a este razonamiento, el circuito comunicativo que en la comunicación literaria está dividido en dos partes, emisor-mensaje y mensaje-destinatario, se recompone dentro de la obra. Podemos

8. La teoría del autor implícito es de W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1961. Véanse también B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Almqvist and Wiksell, Estocolmo, 1962; J. Rousset, «La prima persona nel romanzo. Abbozzo di una tipologia», en *Strumenti Critici*, VI, n.º 19 (1972), pp. 259-274; N. Tamir, «Personal Narrative and Its Linguistic Foundation», en *PTL. A Journal for descriptive Poetics and Theory of Literature*, I, n.º 3 (1976), pp. 403-429; W. Krynski, «The Narrator as a Sayer of the Author», en *Strumenti Critici*, XL, n.º 32-33 (1977), pp. 44-89; S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Iaca-Londres, 1978, cap. 4; M. Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palermo, 1980, pp. 20-22. Véanse también las reflexiones de U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milán, 1979, pp. 50-66. Sobre el lector implícito, véase W. Iser, *The Implied Reader* (1972), Johns Hopkins Press, Baltimore-Londres, 1974; id., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1976), Johns Hopkins Press, Baltimore, 1978.

llamar destinatador al autor implícito, porque representa aquella parte o aquella sublimación del autor real que ha formado el mensaje con el fin de comunicarlo; análogamente, el lector implícito puede definirse como el verdadero destinatario, precisamente por sus diferencias con los lectores reales.⁹ Tenemos por tanto:



Casi todas las afirmaciones de la crítica tradicional sobre el autor se referían propiamente al autor implícito: a él se adaptan totalmente los rasgos definibles sobre la base del texto, y que pueden haber pertenecido al autor real sólo eventualmente, o nunca. Es el autor implícito quien permanece dentro de coordenadas precisables a partir del texto, mientras que el autor real continúa cambiando, transformándose.

El autor implícito, o destinatador, está inevitablemente presente en todo texto literario. Pero a menudo el autor real intenta permanecer de algún modo en el texto, en la figura del narrador, y como testigo directo o indirecto de los hechos.¹⁰ También este narrador que dice yo y descubre a menudo una personalidad moral, reacciones individuales, idiosincrasias, ha sido a menudo confundido con el autor real; del que no es más que una estilización voluntaria y a menudo deliberadamente infiel. Incluso cuando se hallan correspondencias entre los rasgos personales del narrador y los del autor real, el reconstruible a través de afirmaciones más directas (cartas, diarios, etc.), los dos se distinguen rigurosamente por la estilización, y tal vez idealización, señalada y porque el narrador está exento de evoluciones temporales, fijado como cualquier personaje en las páginas del libro. Finalmente hay que recordar la frecuente invención de un narrador ficticio, explícitamente diferente del autor, y de quien se finge que procede la narración.

A este propósito nos puede resultar clarificadora la pareja enun-

9. Una exposición más amplia en W. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*, Editorial Crítica, Barcelona, 1978, pp. 146-150.

10. En simetría con el narrador, la crítica ha señalado (Prince) un *narratario*, o destinatario de la narración. El narratario no es el lector genérico, sino el tipo de lector implicado por la figura y por la actitud del narrador. Sobre la necesidad, o casi, de la mediación de un narrador, cf. Mignolo, *op. cit.*, pp. 230-231.

ciado/enunciación, particularmente valorada por Benveniste.¹¹ La enunciación «es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado que es nuestro objeto». En la enunciación está la asunción de la lengua por parte del locutor en relación con «otro» al cual se dirige la enunciación. Se tiene por tanto «una acentuación de la relación discursiva con el *partner*», dado que *yo* viene a indicar el sujeto de la enunciación, y *tú* el destinatario. Juntos actualizan las perspectivas temporales (el presente es el tiempo de la enunciación, los pasados y el futuro lo son en relación con este tiempo) y los signos ostensivos o deícticos (esto, aquí, etc.).¹²

El texto literario es un enunciado (producto) que conserva las huellas de la enunciación (acto), y en el que el sujeto que habla (el narrador) es sosias o portavoz del sujeto de la enunciación (el autor en cuanto que locutor); es por lo tanto *yo*, y la deixis y los tiempos se deben interpretar en relación con él.

En todos los demás casos los enunciados remiten a las enunciaciones atribuidas a los personajes (si son ellos los que hablan) o a las de aquél (narrador ficticio) cuyo punto de vista, o incluso cuya persona (si el narrador se revela) transmite los contenidos de la narración.

LAS PERSONAS O VOCES

1.5.1. El circuito de la comunicación constituye una célula social mínima: dos seres que se comunican gracias al conocimiento de un mismo código, y otros seres (por el momento) extraños al circuito, los cuales pueden ser objetos de la misma comunicación. Adoptando las personas del verbo, el emisor es *yo*, el destinatario es *tú*, el objeto de la comunicación es *él*. Mientras en la comunicación cotidiana los dos interlocutores son alternativamente *yo* y *tú*, según quién esté hablando y quién escuchando, se ha visto ya que en la comunicación literaria los papeles del emisor y del destinatario son inmutables.

Designando con *él* el objeto de la comunicación, *yo* da vida a una *diégesis*, a una narración. La narración es un fenómeno semiótico bastante complejo: utilizando el lenguaje, el hombre describe

11. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, París, 1974, pp. 79-88. De aquí proceden las citas.

12. Se llaman *deícticos* los elementos lingüísticos que se refieren a la situación, al momento o al sujeto de la enunciación (véase 1.4.2): principalmente los pronombres personales y los demostrativos, y los adverbios de lugar y de tiempo.

gestos y situaciones, y enuncia también, en forma directa, el contenido de unos discursos. Existe ciertamente una *competencia*¹³ narrativa, gracias a la cual el destinatario comprende, por el discurso del emisor, de qué precisos gestos y situaciones está hablando, y cuáles han sido los discursos de la persona objeto de la comunicación.

El emisor tiene, sin embargo, otra posibilidad, la de repetir los discursos del personaje-objeto, y los de sus interlocutores, imitando sus voces y sus inflexiones; también puede repetir sus movimientos y sus gestos. En este caso no tiene necesidad de verbalizar hechos no verbales, a no ser que lo haga por boca de los actores. Tenemos en este caso una *mímesis*, una imitación. Los términos *diégesis* y *mímesis* han sido tomados de Aristóteles,¹⁴ que con ellos se refiere a las maneras de proceder de la tragedia y de la epopeya. De forma mucho más general, se puede decir que *mímesis* equivale a teatro o representación análoga, *diégesis* a narración. Hay que añadir que ya Aristóteles señalaba una forma mixta de *diégesis* y *mímesis*, aquella en la cual una narración incluye discursos en primera persona, pronunciados o análogos a los pronunciados por los personajes. Esto sucede casi siempre, tanto en la narración privada de hechos privados como en los cuentos, fábulas y novelas.

1.5.2. Partiendo de ahí se podría articular una teoría de los géneros literarios, pero no es ésa nuestra intención. Conviene más bien esbozar una tipología de la comunicación literaria, anterior a las especificaciones que constituyen los géneros. El recurso a las personas del verbo tiene naturalmente precedentes. Jakobson, por ejemplo, basándose en D. S. Dallas, escribe a propósito de los géneros:

Volviendo a llevar el problema a una simple formulación gramatical, se puede decir que la primera persona del presente es al mismo tiempo el punto de partida y el tema conductor de la poesía lírica, mientras este papel lo desempeña en la epopeya la tercera persona de un tiempo pasado. Cualquiera que sea el objeto específico de una narración lírica, no es más que el apéndice accesorio, el decorado de la primera persona del presente; el mismo pasado lírico supone un sujeto en acto de recordarse. Viceversa, el presente

13. En lingüística generativa la competencia (en inglés *competence*) es el sistema de reglas gramaticales interiorizado por el hablante, que le permite comprender y formular un número infinito de frases en la lengua que utiliza.

14. Aristóteles, *Poética*, 25-26.

de la epopeya está netamente referido al pasado, y cuando el yo del narrador se expresa como un personaje más entre los otros, este yo objetivado no es sino una variedad de la tercera persona, como si el autor se mirase a sí mismo o con el rabillo del ojo. En definitiva, es posible que el yo se valore en cuanto instancia registrante, pero no se confunde nunca con el objeto registrado; en otras palabras, el autor, en cuanto objeto de la poesía lírica que se dirige al mundo en primera persona resulta profundamente ajeno a la epopeya.¹⁵

Observaciones útiles respecto al nexo persona-tiempo: solamente al yo le es lícito aludir al presente, porque *él*, es decir, el objeto de la narración, por el hecho mismo de estar narrado, entra inmediatamente en el pasado (y de hecho el presente de ciertas narraciones es, inevitablemente, un «presente histórico»: los hechos narrados ya han sucedido, incluso si se narran como si estuvieran sucediendo) (cf. 1.6.3.).

Pero estos veloces apuntes de Jakobson no entran de lleno en nuestro discurso. No se tiene en cuenta que cada persona verbal lo es en relación con las otras personas: ¿en relación con quién se dice yo o alguien es designado como *él*? Volvamos, pues, al circuito comunicativo.

En su interior yo solamente puede pertenecer a frases dirigidas por el emisor al destinatario, o a frases atribuidas a terceros, objeto de una narración en forma mimética. Mientras los personajes-objeto actúan en un circuito comunicativo análogo al común (los dos interlocutores alternan sus voces; pero naturalmente pronuncian frases preparadas por el emisor) emisor y destinatario no pueden intercambiar sus papeles.

1.5.3. El recurso al yo y tú miméticos caracteriza un amplio subconjunto de textos literarios. Entre ellos destacan los textos teatrales, constituidos exclusivamente por discursos y gestos. No nos detendremos en los otros códigos en juego (vestuario, escenografía, música, etcétera) porque pertenecen a una fase posterior al texto. Baste con recordar algunas excepciones respecto a la mímesis:

a) las acotaciones, originariamente pobres, limitadas a indicaciones para la puesta en escena, se hacen en ocasiones descriptivas o

15. R. Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, París, 1973, p. 130.

incluso narrativas. Según los casos, o priman una fruición mediante la lectura o tratan de dirigir la puesta en escena, en particular para los efectos de sugestión;

b) la utilización de un acto que pronuncia el prólogo. El prólogo se expresa generalmente en modo diegético, y a veces enuncia opiniones del autor. No en balde a Ariosto, que utiliza mucho el procedimiento (*Cassaria*, *Suppositi*, *Negromante*, *Lena*), le gustaba recitar el prólogo en persona;

c) el coro. Introducido en la tragedia griega, reaparece en el teatro moderno (por ejemplo en *Carmagnola* y en *Adelchi*, de Manzoni); expresa, por encima de las de los actores, una opinión que coincide más o menos con la del emisor;

d) los *apartes* y los monólogos. En ellos el *yo* mimético comunica al destinatario cosas que deben permanecer ocultas a los diversos *tú* miméticos. Con este procedimiento se descubre una parte de la ficción, haciendo que se deslice la comunicación textual desde el nivel mimético al nivel emisor-destinatario, pero dejando que la «fuga de noticias» se efectúe a través de una persona (un actor) del nivel mimético.¹⁶

Es importante advertir que este tipo de comunicación comprende también textos no teatrales. El caso más evidente es el de la novela epistolar, en la que, cuando se da en estado puro, dos o más interlocutores intercambian cartas en lugar de frases, pero siempre prescindiendo de cualquier tipo de comunicación entre emisor y destinatario. Historia y pensamiento son expuestos por los interesados.

1.5.4. El ámbito se ensancha ulteriormente si tenemos en cuenta textos en los que no hay alternancia de hablantes, pero sí hay un discurso atribuido a un *yo* completamente distinto al del emisor; un *yo* con el cual el emisor intenta identificarse, como hace con los personajes teatrales. Se podrían agrupar aquí todas las formas monológicas, por ejemplo:

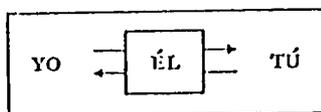
a) textos teatrales de tipo monológico: las dos *Orazioni* de Ruzante, y quizás *Erbolato* de Ariosto;

b) composiciones poético-narrativas en forma monológica; ejemplos insuperables son las obras portianas *Desgrazzi de Giovannin Bongee* y *La Ninetta del Verzee*;

16. Remito a mi trabajo «Contribution to the semiotics of theater», en *Poetics Today* I, n.º 3 (1980), pp. 39-48.

c) composiciones poéticas no atribuidas a un personaje determinado, sino en definitiva a un tipo que es definido por la tonalidad misma de la composición. La catalogación podría ser larguísima y comprender casi toda la poesía «burlesca», desde Rustico y Cecco Angiolieri hasta Belli. Los viejos biógrafos se agotaban para hacer concordar o para distinguir los rasgos del emisor y los del personaje implicado por estos textos; no tenían en cuenta la mediación mimética que permite al emisor fingirse otro, hablar con la voz de otro (si la adhesión es parcial es algo que habría que estudiar caso por caso).

1.5.5. El intercambio dialógico *yo-tú* no es posible en su forma pura: en ese caso debería excluir terceras personas ausentes y el pasado, cuando *yo* y *tú* no dialogaban todavía, sino que se encontraban en otras situaciones dialógicas. Así se produce la inserción en sus discursos de áreas dedicadas a *él*, por ejemplo, cuando en un texto teatral un actor narra a otro actor lo que ha hecho (pasado) un tercero (*él*). Tenemos, por tanto, un esquema.



Continúa invariable, en este caso, la naturaleza mimética del diálogo.

Existen también razones estructurales por las que partes diegéticas pueden ser superpuestas o unidas a las miméticas. En *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, Lorenzo, dedicatario de gran parte de las cartas, interviene para narrar al lector algunas fases, especialmente las últimas, de la aventura de Iacopo, y para relatar algunas de sus cartas a Teresa y al padre.

1.5.6. Hasta ahora hemos visto casos de comunicación dialógica simulada (*yo-tú*) y casos de diálogo cero, es decir en los que existe sólo *yo*, monologante en diversas formas. Los dos procedimientos tienen en común el hecho de que el emisor da vida a un personaje y le atribuye discursos coherentes con la personalidad que le ha atribuido. Diálogos y monólogos se desarrollan en presencia (teatro) y en función de la lectura (texto no teatral) del verdadero *tú*, el destinatario de la obra. Lo importante es que este *tú* se encuentra en un

plano diferente, no puede participar en el diálogo ni participar como interlocutor en un monólogo; solamente es interpelado cuando se suspende la ficción (por ejemplo, en la invitación al aplauso al final de la comedia); o puede intervenir interrumpiéndola (como hace don Quijote durante el espectáculo de tteres: II, XXVI).

Caracteriza precisamente la diégesis el hecho de tener como destinatario inmediato al lector (u oyente); no se produce desfase entre el plano del *yo-tú*, emisor-receptor, y el de *yo (-tú)* persona diferente al autor. La diégesis, en las formas más simples (cuentos y narraciones populares; relatos de hechos) no tiene necesidad de evidenciar la persona del narrador: el narrador es postulado por la narración, puede permanecer impersonal. Esto sucede en muchos cuentos, desde los del *Novellino* hasta los de Verga y D'Annunzio, y ocurre en muchas novelas.

1.5.7. Los escritores deben haber advertido, detrás de la impersonalidad de estos narradores, una especie de inhumanidad; ciertamente han sentido a menudo la necesidad de reactivar, al menos simbólicamente, el circuito de la comunicación, que la lejanía del emisor ha vuelto inasible, por la simple potencialidad del destinatario. Las diversas soluciones llevan siempre a la decisión de *personalizar la voz del narrador*.

La primera solución a este problema puede consistir en atribuir al narrador, además del gobierno de la diégesis, intervenciones meta-comunicativas, comentarios sobre la diégesis misma. El narrador es, en definitiva, el mediador entre el mundo de la ficción y el destinatario. Stanzel habla a este propósito de *auktoriale Erzählsituation*,¹⁷ Booth de *narrador no representado*.¹⁸ La personalización del narrador se realiza entre dos polaridades: insistencia sobre el *tú*, esto es, sobre las alocuciones al destinatario, o bien sobre el *yo*, sobre la individualidad del narrador, que se impone también como juez o intérprete de hechos y comportamientos. El mejor ejemplo es el de *Los novios* de Manzoni.¹⁹

Una segunda solución consiste en hacer narrar la historia a un

17. P. K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Braumüller, Viena-Stuttgart, 1955; id., *Typische Formen des Romans*, Van den Hoeck & Ruprecht, Göttingen, 1964.

18. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, op cit.

19. Cf. C. Segre, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Turín, 1984, cap. VI.

personaje secundario, que, habiendo asistido o habiendo tenido conocimiento de los hechos, los narra al destinatario. Este narrador se expresa en primera persona (Stanzel habla de *Ich Erzählsituation*, Friedman de *yo como testigo*,²⁰ Booth de *narrador representado*), pero no necesariamente: sus testimonios pueden manifestarse también en tercera persona.

Sólo parcialmente afín (Stanzel y Booth la tratan como la precedente, pero Friedman la distingue, llamándola *yo como protagonista*), es aquella en la que el narrador no es un personaje secundario, sino el protagonista de la historia. La diferencia entre las dos soluciones reside en el hecho de que el *yo testigo* puede realizar la misma mediación entre hechos y destinatario que se verifica con la primera solución; y viceversa, el *yo protagonista* se identifica con la historia, de la cual sólo puede tener el ligero distanciamiento permitido por el alejamiento temporal entre los hechos y su narración.²¹

Los tipos en los que el narrador es una persona diferente del autor se asemejan bastante a los miméticos: el narrador es imaginado con unos rasgos peculiares, diferentes de los del autor, y el autor debe componer la narración que le atribuye en armonía con estos rasgos. Sin embargo prevalecen las diferencias: 1) el narrador expone hechos que le son extraños, o que han sucedido con anterioridad; más que expresarse a sí mismo en relación con una acción, rememora y deposita los recuerdos; su función es por lo tanto diegética, no mimética; 2) el narrador no se dirige a un interlocutor, tal vez silente, situado en su mismo plano, el de la ficción, sino más bien al destinatario de la obra.²²

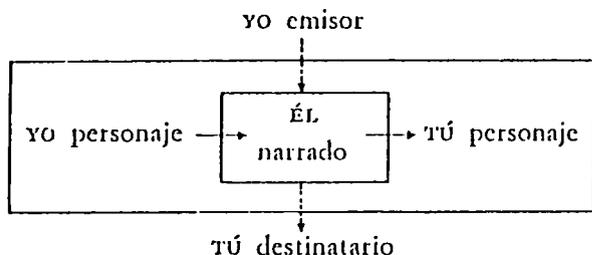
1.5.8. Naturalmente, la diégesis pura es imposible: a menudo la narración lleva discursos pronunciados por los personajes. Sin embargo es fundamental el hecho de que en este grupo de textos el *yo-tú* de los personajes está inserto en el interior de un *él* diegético, a diferencia de los tipos miméticos en que es el *yo-tú* el que, eventualmente, puede contener a los *él*.

20. N. Friedman, «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», en *PMLA* 70 (1965), pp. 1.160-1.184.

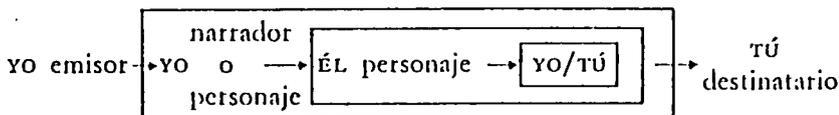
21. Cf. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Turín, 1976, pp. 291-307.

22. Una clara descripción de los tipos de novela es la debida a R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela* (1972), Ariel, Barcelona, 1975.

Tenemos en definitiva esta fórmula para la comunicación literaria mimética:



mientras para todos los casos de narración mediata la fórmula general sería ésta:



Rápidamente advierto ahí que puedo utilizar *él* también para el narrador protagonista, dado que en el momento de la narración es diferente y dista de ser lo que era en el momento de los hechos: *yo* le compete en cuanto narrador, *él* en cuanto objeto de la narración.

Lo característico de esta fórmula es que mientras el autor, según hemos repetido varias veces, no tiene contacto con el destinatario, el narrador mantiene este contacto, como indica la flecha que desde el interior del primer cuadro llega al *tú* destinatario que está fuera. Los recuadros representan lo siguiente: el primero, el espacio metanarrativo y *fático*²³ del narrador; el segundo, el espacio de los hechos narrados; el tercero, el espacio de los diálogos reproducidos miméticamente.

La fórmula puede multiplicar los recuadros, en su interior. Efectivamente, cualquier personaje narrado puede a su vez hacerse narrador de otras historias, referir miméticamente diálogos de los personajes por él narrados, hacer narrar a su vez otras historias a sus personajes, y así sucesivamente hasta el infinito. Es una técnica que

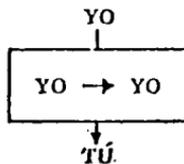
23. *Fáticos* son los procedimientos que intentan mantener el contacto entre emisor y receptor. Jakobson habla de una función *fática* (2.5).

gusta de utilizar Ariosto en el *Orlando furioso*, y que después ha sido imitada muchas veces, por ejemplo por Cervantes. Por este procedimiento, el espacio y el tiempo narrativo se multiplican interiormente.

Un último tipo de comunicación es aquél que Vygotski denomina «lenguaje interior», y Lotman «autocomunicación» o comunicación yo-yo. En este tipo de comunicación, el emisor, «transmitiéndose a sí mismo ... reorienta interiormente la propia esencia, ya que la esencia de la personalidad puede tratarse como un abanico individual de códigos socialmente significativos, y aquí, en el proceso del acto comunicativo, tal abanico varía».²⁴

El destinatario, que es el propio emisor, conoce ya el mensaje; comunicándose a sí mismo intenta elevar su rango, introduciendo nuevos códigos, y esto lo vuelve nuevo en cierto modo. Los códigos empleados son de carácter formal, y el primero de todos es el ritmo. «Entre el mensaje originario y el código secundario surge una tensión que lleva a interpretar los elementos semánticos del texto como si estuvieran incluidos en una construcción sintáctica complementaria y recibieran de esta interconexión nuevos significados (relacionales)».²⁵

La exposición de Lotman apunta hacia una mejor definición de la función poética. Pero si se tiene en cuenta que la función poética domina en la lírica, y que Lotman toma a sabiendas muchos ejemplos de la lírica, podemos considerar la comunicación yo-yo peculiar de la lírica. Con una rectificación, sin embargo: que con la lírica se inserta en una comunicación yo-tú emisor-destinatario, una comunicación del tipo yo-yo, una autocomunicación. Así:



24. Iu. M. Lotman, «I due modelli della comunicazione nel sistema della cultura» (1973), en Iu. M. Lotman y B. A. Uspenski, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milán, 1975, pp. 111-133; la cita es de la p. 114.

25. *Ibidem*, p. 123. Desarrolla y completa este planteamiento J. I. Levin («La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione», 1973, en C. Prevignano, ed., *La semiotica nei paesi slavi*, Feltrinelli, Milán, 1979, pp. 426-442), que señala, transparentándose, tras la comunicación yo-yo del autor, la del destinatario «partecipe», y clasifica

Tenemos, en cierto modo, una mimesis de la comunicación yo-yo, en la que el yo comunicado, como el autor implícito de una narración, es el emisor depurado y sublimado; y asimismo, es el emisor en su exteriorización de lo privado, en su definición de lo transitorio.

EL PUNTO DE VISTA

1.6.1. La expresión *punto de vista* se ha convertido en tecnicismo en el ámbito de la crítica a partir de las observaciones de Henry James,²⁶ a propósito de la necesidad que tiene el novelista de crear la ilusión de un proceso real, encuadrando poco a poco los hechos en la conciencia de uno u otro personaje, y evitando la neutralidad del llamado «narrador omnisciente», propia de la narración clásica y en particular de la epopeya.

Sin embargo, las afirmaciones de James son un programa de poética más que un esquema interpretativo, y los críticos que han intentado aplicarlo han confundido a menudo hechos heterogéneos. Se han hecho depender del punto de vista, por ejemplo, los fenómenos de *persona* estudiados en el párrafo anterior. Genette²⁷ distingue con razón entre las dos preguntas a las que implícitamente se intenta responder con el estudio del punto de vista. La primera es la siguiente: «¿Cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?». La segunda es: «¿Quién es el narrador?». Hemos visto que respondiendo a la segunda pregunta se puede hacer un uso bastante preciso de las *personas* (que Genette llama *voces*).

No sólo no coinciden personas y perspectivas, sino que, por el contrario, alternando sus convergencias, dan origen a una combinatoria fundamental que resumimos en esta tabla:²⁸

los diversos tipos de yo y de tú en juego dentro de la poesía. En lugar de autocomunicación Levin habla de «comunicación intratextual».

26. H. James, *Le prefazioni*, Neri Pozza, Venecia, 1956. Se trata de prólogos escritos entre 1907 y 1909. Para una exposición elemental véase R. Scholes y R. Kellogg, *La natura della narrativa* (1966), Il Mulino, Bolonia, 1970, cap. VII.

27. G. Genette, *Figure III* (1972), Einaudi, Turín, 1976, p. 233.

28. *Ibidem*, p. 234.

	Hechos analizados desde el interior	Hechos observados desde el exterior
Narrador presente como personaje en la acción	1) El héroe narra su historia	2) Un testigo narra la historia del héroe
Narrador ausente como personaje de la acción	4) El autor analista u omnisciente narra la historia	3) El autor narra la historia desde el exterior

Se puede hablar de punto de vista a propósito de la oposición 1), 4)/2), 3); mientras que hay relación con las voces (o personas) en la oposición 1), 2)/4), 3). La tabla se presta a las siguientes especificaciones internas: 1) narrador presente en la historia como personaje (*homodiegético*), que analiza los acontecimientos desde el interior (*intradiegético*); 2) narrador presente en la historia como personaje (*homodiegético*), que, sin embargo, analiza los acontecimientos desde el exterior (*extradiegético*); 3) narrador ausente como personaje de la historia (*heterodiegético*) que analiza los acontecimientos desde el interior (*intradiegético*); 4) narrador ausente como personaje de la historia (*heterodiegético*) que analiza los acontecimientos desde el exterior (*extradiegético*). Ejemplos: para el 1) Adolphe; para el 2) Watson, que narra a Sherlock Holmes; para el 3) Agatha Christie, que narra a Hercule Poirot; para el 4) *Armance*.

A la pregunta «¿Cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?» Genette responde recurriendo al uso figurado de una categoría verbal, la del *modo*. Al igual que el verbo, a través de la categoría del modo, expresa en forma asertiva, interrogativa, optativa, etcétera, el asunto de que se trata y los diversos puntos de vista cuya existencia y acción se consideran, así, el modo narrativo indica la medida mayor o menor (cantidad y tipo de detalles) y el punto de vista desde el cual se narra una historia. Remito a la definición de Genette, incluidas las dos nuevas categorías introducidas por él, distancia y perspectiva:

«La «representación», o más exactamente la información narrativa, tiene sus propios grados; la narración puede suministrar al lector más o menos detalles, y de manera más o menos directa, y así aparecer (usando una metáfora espacial corriente y práctica

a condición de no tomarla al pie de la letra) a mayor o menor *distancia* del que narra; puede también elegir dosificar la información que suministra, no sirviéndose ya de esta especie de filtro uniforme, sino con arreglo a las capacidades de conocimiento de esta o aquella parte beneficiaria de la historia (personaje o grupo de personajes), del cual adoptará (o fingirá adoptar) lo que generalmente se llama la «visión» o el «punto de vista», dando entonces la impresión de adoptar una *perspectiva* de un tipo u otro en las relaciones de la historia (continuando con la metáfora espacial).

«Distancia» y «perspectiva», llamadas y definidas así provisionalmente, son las dos modalidades esenciales de la *regulación de la información narrativa*.²⁹

El mantenimiento y la multiplicación de metáforas ópticas (se debe añadir, como veremos, *focalización*, incluso por parte de Genette), es un indicio de la naturaleza no exactamente delimitable de estos fenómenos, que son de extrema importancia. Más adelante se mostrará (3.8) cómo el análisis del estilo permite precisar mejor el asunto. Por ahora nos mantenemos en un ámbito más general.

1.6.2. La distancia puede estar parcialmente situada sobre la línea que hay entre mimesis y diégesis, entre presencia y ausencia de detalles. En un extremo está el discurso directo, narrado en forma mimética, en el otro el *discurso narrativizado*, esto es, resumido e introducido por un *verbum dicendi*, o incluso privado de la referencia a la naturaleza discursiva de su contenido. En el centro el discurso indirecto, precedido de *verbum dicendi* y *que*. El tipo diegético (citado en segundo lugar) y el indirecto (en tercer lugar) aportan siempre como consecuencia (aunque no teóricamente necesarias) una mayor sumariedad, tal vez una síntesis concentradísima.

Que los condicionantes de tal gama son hábitos y convenciones estilísticas más que necesidades sintácticas lo indica la importante excepción del discurso indirecto libre, en el que el contenido de discursos y pensamientos no está introducido por signos explícitos, sino, por el contrario, referido por el narrador, si bien de tal manera que

29. *Ibidem*, pp. 208-209. En el ámbito de la pragmática del discurso, foco y perspectiva pueden identificarse con las restricciones factuales, cognitivas, comunicativas, etc., impuestas sobre la formulación de los discursos por los sujetos y las situaciones: cf. T. A. van Dijk, *Texto y contexto* (1977), Il Mulino, Bolonia, 1980, pp. 334-338.

queda bien claro que no se trata de sus propios pensamientos, sino de los del personaje del que se está ocupando.³⁰

Definir el concepto de perspectiva narrativa es aún más difícil. Lo que está claro es que se refiere a la relación entre la cantidad de información atribuida a cada personaje y la que el narrador se reserva a sí mismo. Con enérgica simplificación, Todorov³¹ indica tres fórmulas base: Narrador > Personaje (el narrador parece saber, y dice, más de lo que saben o dicen los personajes); Narrador = Personaje (el narrador sabe y dice tan sólo lo que saben los personajes); Narrador < Personaje (el narrador sabe y dice menos que los personajes). Más articulado es el esquema de Genette.³²

narración	}	de focalización cero	}	fija
		de focalización interna		variable
		de focalización externa		múltiple

Por focalización (Brooks y Warren hablaban de *focus of narration*)³³ Genette entiende el lugar (la persona) desde cuya perspectiva (en cuyo campo de visión) transcurre la narración. Tendrá por lo tanto focalización cero la narración (la de la épica clásica, por ejemplo) en la cual no se asuma jamás la perspectiva de los personajes;

30. Para una descripción general véase A. Neubert, *Die Stilformen der «erlebten Rede» im neueren englischen Roman*, Niemeyer, Halle-Saale, 1957; y también A. Danfield, «Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech», en *Foundations of Language* 10 (1973), pp. 1-39; Ead., «The Formal Coherence of Represented Speech and Thought», en *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* III, n.º 2 (1978), pp. 289-314; B. McHale, «Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts», en *Ibidem*, pp. 249-287. La mejor definición semiótica de estilo directo, directo libre, indirecto libre, mixto, es de L. Doležel, «Vers la stylistique structurale», en *Travaux Linguistiques de Prague* 1 (1966), pp. 257-266. Por lo que se refiere a Italia, véase G. Heczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Sansoni, Florencia, 1963; B. Garavelli Mortara, «Stile indiretto libero in dissoluzione?», en *Linguistica e filologia. Omaggio a B. Terracini*, Il Saggiatore, Milán, 1968, pp. 131-148; E. Cane, *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Silva, Roma, 1969.

31. T. Todorov, «Le categorie del racconto letterario» (1966), en AA. VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milán, 1969, pp. 227-270; pp. 254-256.

32. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 237. Un desarrollo interesante es el de J. Lintvelt, «Pour une typologie de l'enonciation écrite», en *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires* 11 (1977), pp. 62-80.

33. C. Brooks y R. P. Warren, *Understanding Fiction*, Holt, Rinehart & Winston, Nueva York, 1938, 1967⁴. Véase también, para la focalización, M. Bal, «Narration et focalisation», en *Poétique* VIII, n.º 29 (1977), pp. 107-127.

por el contrario son de focalización interna las narraciones en que se dé este fenómeno. La focalización interna puede ser fija, cuando todo está visto por un solo personaje (por ejemplo *The ambassadors* o *What Maisie Knew* de Henry James); variable, cuando más de un personaje, según los episodios, se convierte en «focal» (por ejemplo, *Madame Bovary* de Flaubert); múltiple, cuando el mismo acontecimiento es visto sucesivamente con los ojos de varios personajes (*The ring and the Book* de R. Browning; las novelas epistolares). Se hablará, en fin, de focalización externa cuando los personajes actúan ante el narrador sin que él muestre jamás conocer sus pensamientos y sentimientos (cuentos de Hemingway, novelas de Dashiell Hammet). Nótese que la focalización puede ser progresiva: a menudo los narradores presentan a sus personajes desde el exterior, y después, lentamente, se acercan a su individualidad, penetran en sus pensamientos y sentimientos.

1.6.3. Es muy importante, en el estudio de estos problemas, el uso de los tiempos verbales.³⁴ Weinrich, por ejemplo, distingue entre tiempos narrativos (imperfecto, pretérito indefinido, pretérito pluscuamperfecto y condicionales) y tiempos comentativos (presente, pretérito perfecto y futuro), cuya alternancia a lo largo del texto distingue las partes puramente diegéticas de las de comentario (o metacomunicación) y descriptivas; incluso en relación con las personas verbales, dado que *yo* (o *tú*) representa en general los verbos comentativos, mientras *él* domina en los narrativos (cf. 1.5.2). Entre las muchas utilizations críticas de estas observaciones sobre la oposición entre los dos tipos de verbos, señalo aquí dos: 1) la distribución de estos verbos en el texto contribuye tanto a la coherencia del texto como a la demarcación de su principio y de su final;³⁵ 2) la alternan-

34. Véanse, por ejemplo, G. Müller, «Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst» (1947), en *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Tübingen, 1968, pp. 247-268; E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1970⁴; H. Stammetjohan, «Strukturen der Rede. Beobachtungen and der Umgangssprache von Florenz», en *Studi di Filologia Italiana*, XXVIII (1970), pp. 295-397; H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964; 1971²), Il Mulino, Bologna, 1978; W. J. M. Bronzwaer, *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*, Wolters-Noordhoff, Gröningen, 1970. Cf. también el cap. XIX de E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale* (1966), Il Saggiatore, Milán, 1971.

35. Véase por ejemplo el análisis de los cuentos de Boccaccio, Pirandello, Buzzati, etcétera, en Weinrich, *Tempus*, op. cit., cap. V. Cf. 2.6.

cia de tipos de verbo contribuye a la institución de planos narrativos (por ejemplo, el *primer plano* y el *fondo*), y por esto es un elemento constitutivo de la perspectiva de la narración: las diversas actitudes del escritor hacia la materia narrada tienen uno de sus vehículos fundamentales en la elección de tiempos.

Capítulo 2

EL TEXTO

PRELIMINARES

2.1. Palabra de uso amplísimo, pero vago, *texto* asume un valor particular en el análisis literario. En el uso común, *texto*, que deriva del latín *textus*, 'tejido', desarrolla una metáfora en la cual las palabras que constituyen una obra son vistas, dada la realización que las une, como un tejido.¹ Esta metáfora, que anticipa las observaciones sobre la coherencia del texto, alude en particular al contenido del texto, a lo que está escrito en una obra. Aplicada, como se hizo en la Edad Media, a textos de una particular autoridad (la Biblia, el Evangelio; o bien textos jurídicos), la metáfora enfatizaba la autenticidad del texto letra a letra, contraponiéndolo por un lado a transcripciones inexactas (el texto era entonces la transcripción completa y fidedigna), y por otro lado a las notas y glosas que eventualmente lo ilustraban. En todos estos sentidos el texto está visto como un escrito, aunque pueda ser transmitido oralmente; y precisamente por esto la palabra ha podido indicar también el material escrito a través del cual el texto se ha transmitido: de modo que texto puede significar el manuscrito o el volumen impreso de una determinada obra.

Si consideramos los signos gráficos (letras, puntuación, etcétera) como significantes de sonidos, pausas, etcétera, y reflexionamos sobre el hecho de que estos signos pueden ser transcritos más de una vez y de diversas maneras (por ejemplo, con grafía y caracteres diferentes),

1. Cf. G. Gorni, «La metáfora di testo», en *Strumenti Critici* XIII, n.º 38 (1979), pp. 18-32.

sin que su valor se altere, podemos llegar a la conclusión de que el texto es la invariante, la sucesión de valores, respecto a las variables de los caracteres, de la escritura etcétera. También podemos hablar de significados, precisando que se alude a significados gráficos, a los de la serie de letras y signos de puntuación que constituyen el texto.² El texto es por lo tanto una sucesión fija de significados gráficos. Estos significados gráficos son a su vez portadores de significados semánticos, como veremos en seguida; pero es necesario insistir desde el principio en esta constitución originaria.

Es necesario insistir en ello porque las riquísimas, prácticamente infinitas implicaciones de un texto, aquellas que atraen lectores a los textos, incluso durante siglos y milenios, están todas contenidas en la literalidad de los significados gráficos. De aquí la importancia de la filología que pone su empeño en la conservación más exacta posible de estos significados. El hecho de que la supervivencia de los textos implique daños inevitables en su transmisión debe exigir un esfuerzo todavía mayor para proteger su autenticidad.

LA LINGÜÍSTICA TEXTUAL

2.2. Una reciente corriente lingüística, la lingüística textual, ha propuesto una definición diferente de texto.³ El texto es visto como un gran enunciado (o enunciado complejo), oral o escrito.⁴ Lo que interesa a los lingüistas textuales es el hecho de que nuestros conoci-

2. Es esclarecedor M. Bajtin, «Il problema del testo» (1976), en V. V. Ivanov, J. Kristeva y otros, *Michail Bachtin, Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Dedalo, Bari, 1977, pp. 197-229.

3. Para una primera información véanse W. U. Dressler, *Introduzione alla linguistica del testo* (1972), Officina, Roma, 1974; M. E. Conte, ed., *La linguistica testuale*, Feltrinelli, Milán, 1977; R. de Baugrande y W. Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, Longman, Londres, 1981. El trabajo más atento a las implicaciones literarias de la lingüística textual es de T. A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars* (Mouton, La Haya-París, 1972), que debe cotejarse con G. Genot, *Problèmes de calcul du récit*, Université Paris-Nanterre, París, 1980. Intervenciones críticas (además de la mía, en *Semiotica filologica*, op. cit., pp. 23-37): J. S. Petöfi, ed., *Text vs. Sentence. Basic Questions of Text Linguistics*, Buske, Hamburgo, 1979, 2 vols.; AA. VV., *Del testo. Seminario interdisciplinare sulla costituzione del testo*, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1979.

4. He expuesto ya (en *Semiotica filologica*, op. cit., p. 23) mis reservas sobre el uso, muy generalizado, de *texto* para referirse también a los enunciados orales; quizás habría sido mejor adoptar, como Harris, el término *discurso*.

mientos sintácticos, suficientes para explicar la conformación de proposiciones o períodos aislados, no estén capacitados para explicar por qué una determinada sucesión de períodos constituye un enunciado coherente y otra no lo constituye. La lingüística textual intenta caracterizar las reglas (que en conjunto constituyen nuestra «competencia textual») de acuerdo con las cuales estamos en condiciones de constituir enunciados coherentes, y de juzgar la coherencia de los enunciados que los otros nos proponen.⁵

No es necesario que hagamos historia de estas investigaciones que se remontan a la observación de Hjeltslev, según la cual el sistema lingüístico sólo puede ser caracterizado a partir de los procesos, esto es, de los textos en que se ha realizado o se realiza, y a las tentativas de Z. Harris de *discourse analysis*, esto es, de caracterización de regularidades de naturaleza transfrástica, en cuanto que operan más allá de los límites de las frases. Sin embargo, puede ser útil indicar los tipos de procedimientos lingüísticos en los que se basa la lingüística textual.⁶

Muchos lingüistas emplean conceptos de carácter descriptivo, a veces tomados de la retórica, que, en efecto, había anticipado ya observaciones sobre los nexos entre períodos. El caso más importante es el de la anáfora, que la lingüística textual considera no sólo cuando hay reiteración de la misma palabra, sino también cuando la misma persona u objeto es indicada con pronombres: «La *condesa* llegó a las cinco; entró como un torbellino. La doncella cogió *su* abrigo de pieles y *la* introdujo en el salón. Los otros invitados se *le* acercaron». Semejante es la recurrencia: «He visto un *coche*. El *coche* era azul»; más amplio es el concepto de correferencia, es decir, de referente común a varias palabras, que comprende no sólo la anáfora, sino también la catáfora, es decir la anticipación de las formas sustitutivas respecto al propio sustantivo («Cuando Jorge *lo* encontró, parecía gozar de buena salud. En cambio *Carlos* incubaba una enfermedad.»), y el uso de sinónimos (Pedro ha visto una *moto*. El *vehículo* brillaba al sol.) y paráfrasis («Vive *conmigo*, en casa. Bajo *mi techo*.»).

Los fenómenos indicados pueden también definirse, en un plano lógico en lugar de lingüístico, como casos de inclusión e implicación.

5. Precisa los valores del término *coherencia* M.E. Conte, «Coerenza testuale», en *Lingua e Stile* XV, n.º 1 (1980), pp. 135-154.

6. Los problemas habían sido planteados ya lúcidamente por R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria* (1931), Silva, Milán, 1968, pp. 258-280.

De este modo se adoptan nuevos procedimientos interfrásticos, como el recurso a clases y a componentes de clases: «Luis ha visto muchos vehículos. Uno era una *moto*, el *segundo* una bicicleta. Los *otros* eran automóviles».

En el ámbito de este planteamiento analítico han adquirido un nuevo vigor los «análisis funcionales» del checo Mathesius,⁷ según el cual todo enunciado contendría en general un *tema* (en inglés *topic*), o sea una parte que se refiere a entes y hechos ya expuestos anteriormente en el texto, y un *rema* (en inglés *comment*) que contiene las informaciones nuevas que constituyen la finalidad del enunciado. El discurso, o texto, puede por tanto ser visto, de acuerdo con los actuales representantes de la Escuela de Praga, como una fenomenología de las posibles alternancias entre temas y remas. Por ejemplo, progresión lineal, en la que el rema de una frase pasa a ser el tema de la siguiente («Encontré a un colega. Me saludó.»); mantenimiento del tema («Mi colega se llama John. Es un óptimo estudiante. Sus trabajos están llenos de humor.»); progresión por recuadros, con el rema dividido en varios temas («Encontramos a dos soldados. El primero... El segundo...»).

Mucho más extendido aunque menos fácil de esquematizar es el fenómeno de la contigüidad léxica o semántica, constituido por la recurrencia de las mismas palabras o de palabras pertenecientes al mismo campo léxico, o bien de rasgos semánticos presentes en los términos utilizados en un enunciado. En el primer caso es posible inmediatamente un análisis autónomo del texto; en el segundo se debe recurrir a un metalenguaje que conduzca a la misma base sinónimos, homónimos y construcciones equivalentes; en el tercer caso debe intervenir un criterio de tipo semántico. Por ejemplo, en un texto de este tipo: «Estaba *conduciendo* en la *autopista* cuando de pronto el *motor* empezó a hacer un ruido extraño. Paré el *coche* y cuando abrí el tapón vi que el *radiador* estaba hirviendo», ya antes de que sea nombrado el coche, la palabra *autopista* nos introduce en la esfera semántica del automóvil, a la que también pertenecen las palabras *conduciendo*, *motor*, *radiador*, etcétera.

7. V. Mathesius, «On Linguistic Characterology with Illustrations from Modern English», en J. Vachek, ed., *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana University Press, Bloomington-Londres, 1964, pp. 39-67.

ISOTOPÍA

2.3. Puede intervenir aquí el concepto de *isotopía*, introducido en lingüística por Greimas: indica «la iteratividad a lo largo de una cadena sintagmática de clasemas [= 'unidades mínimas de significación contextual'] que aseguran la homogeneidad del discurso-enunciado».⁸ Greimas clasifica varios tipos de isotopía: la gramatical, con recurrencia de categorías; la semántica, que «hace posible la lectura uniforme del discurso, en la forma que resulta de las lecturas parciales de los enunciados que lo constituyen»; la actorial, que coincide con la anáfora, etc.; y extiende el concepto a toda recurrencia de categorías sémicas. En primera instancia, puede convenir atenerse al valor originario del término. Aunque sólo sea porque justifica el peso que puede asumir la isotopía como elemento revelador en la lectura: «Desde el punto de vista del enunciatario [= "destinatario de la enunciación"], la isotopía constituye una matriz de lectura que hace homogénea la superficie del texto, dado que permite eliminar sus ambigüedades».⁹

Daré algún ejemplo de isotopía, partiendo de un conocido soneto de Foscolo, «A Zacinto»:¹⁰

- 1 Né più mai tocherò le sacre sponde
- 2 Ove il mio corpo fanciulletto giacque,
- 3 Zacinto mia, che te specchi nell'onde
- 4 Del greco mar da cui vergine nacque

- 5 Venere, e fea quell'isole feconde
- 6 Col suo primo sorriso, onde non tacque
- 7 Le tue limpide nubi e le tue fronde
- 8 L'inclito verso di colui che l'acque

8. La definición se ha tomado de A. J. Greimas y J. Courtès, *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, París, 1979, pp. 197-199. Pero para las primeras definiciones véanse A. J. Greimas, *Semantica strutturale* (1966), Rizzoli, Milán, 1969, cap. VI [hay trad. cast.: *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971]; F. Rastier, «Systématique des isotopies», en A. J. Greimas, ed., *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, París, 1972, pp. 80-105.

9. A. J. Greimas y J. Courtès, *Semiotique*, op. cit.

10. Utilizo, simplificando mucho, el artículo de M. Pagnini, «Il sonetto "A Zacinto". Saggio teorico e critico sulla polivalenza funzionale dell'opera poetica», en *Strumenti Critici*, VIII, n.º 23 (1974), pp. 41-64.

- 9 Cantó fatali, ed il diverso esiglio,
 10 Per cui bello di fama e di sventura
 11 Bació la sua petrosa Itasa Ulisse.
- 12 Tu non altro che il canto avrai del figlio
 13 O materna mia terra: a noi prescisse
 14 Il fato illacrimata sepoltura

Una primera isotopía, de carácter geográfico, presenta las dos islas (*Zacinto* 3, *Itaca* 11; *isole* [islas] 5), con indicaciones relativas al contacto mar-tierra (*soonde* 1 [orillas], *onde* 3 [olas]), *mar* 4 [mar], *acque* 8 [aguas] —también *illacrimata* 14 [no llorada]; *terra* 13 [tierra], *petrosa* 11 [pétreca], *specchi* 3 [reflejas]). La isotopía marina es fundamental, hasta el punto de ocupar todas las rimas de los cuartetos, en los que se reiteran los elementos —*onde* [olas], —*acque* [aguas]; implica, a través de la referencia a la fertilidad, a la maternidad y en definitiva a la vida, términos como *fanciulletto* 2 [muchachito], *nacque* 4 [nació], *seconde* 5 [fecundas], *figlio* 12 [hijo], *materna* 13 [materna]. Existe luego un cruce entre la isotopía de la vida y la de la muerte (*sepoltura* 14 [sepultura] simétrica a *giacque* 2 [yació], reposo infantil denominado con un término común para el reposo final). El ciclo nacimiento-muerte se cruza con el de retorno (*diverso esiglio* 9 [diferente exilio], *toccherò* 1 [tocaré], *baciò* 11 [besó]), dominado por el hado (*fatali* 9 [fatales], *fato* 14 [hado]), que anula (isotopía de las negaciones) su posibilidad para el poeta (*né più mai* 1 [nunca más]; *non altro che* 12 [nada más que]; *illacrimata* 14 [no llorada]).

Después de haber advertido que las isotopías indicadas son sólo algunas de las caracterizables en el soneto, debo señalar que la riqueza de isotopías y la complejidad de sus conexiones es una consecuencia de la concentración conceptual propia de la poesía. Así es como se produce la particular densidad del texto poético.

Con los procedimientos indicados, y con otros más complejos, pero análogos, la lingüística textual intenta caracterizar las propiedades que hacen coherente a un texto. Nótese que un texto, especialmente si es oral (conversación; y éste es el ámbito más trillado por la lingüística textual), se extrae del *continuum* de los enunciados que constituyen la vida social: cada diálogo ha sido precedido y será seguido por otros, puede ser interrumpido por motivos externos o por un cambio de argumento, etc. En definitiva, la coherencia es un

hecho interno respecto a los elementos incluidos en el texto y externo respecto a todo lo que, en el *continuum* de las enunciaciones, constituye otros textos.

Notemos además que los textos orales están fuertemente conectados con la situación: los interlocutores pueden dar por conocido lo que claramente pertenece a la situación, pueden hacer alusiones a ello sin nombrarlo, pueden completar el discurso con gestos (una seña con un dedo puede sustituir un pronombre), recurren a rasgos suprasegmentales (entonación, etc.) y así sucesivamente. En definitiva, la unión texto-contexto es indisoluble, y esto impone una gran atención a los hechos pragmáticos.

EL TEXTO LITERARIO

2.4. Las últimas observaciones nos ayudan a caracterizar las propiedades del texto literario. Por ejemplo, su más fácil delimitación, sugerida o explícitamente indicada en la transcripción o impresión; la indeterminación del contexto, dado que el emisor ignora por regla general las condiciones en las que el texto será leído; la falta de rasgos suprasegmentales, que eventualmente el lector completará (especialmente si lee en voz alta), pero por iniciativa propia.

Aunque las modernas investigaciones de lingüística textual han planteado problemas y proporcionado soluciones, hay que decir también que la extensión del término *texto* a todos los enunciados orales y escritos obliga a una nueva definición de lo que en el uso ya está claro. Quizás ello no sea inútil; no obstante, de ahora en adelante la palabra *texto* indicará en estas páginas solamente al texto literario.

Lo que caracteriza al texto literario es que establece una comunicación *sui generis*. Emisor y destinatario no se encuentran «cara a cara» ni siquiera en sentido figurado, y se puede decir (cf. 1.1) que la comunicación se desarrolla en dos planos: emisor-mensaje (sin saber quién será el destinatario real); mensaje-destinatario (ignorando el contexto exacto de la emisión, y tal vez incluso al mismo emisor, en las obras anónimas). Los casos en que la obra tiene un destinatario determinado, o ha sido escrita expresamente para una persona o para un grupo, no cambian la fenomenología general, dado que la obra puede seguir leyéndose también después de la fruición prevista o deseada.

Las consecuencias principales de una comunicación semejante son:

a) El emisor debe introyectar el contexto en el mensaje, haciéndolo de manera que el mensaje, englobando las referencias necesarias a la situación de emisión, sea prácticamente autónomo. Si se quiere explicar la génesis de una obra será útil, cuando sea posible, la reconstrucción del contexto; pero la obra puede prescindir de este contexto, excepto en la medida en que ella misma lo conserva.

b) No es posible el *feedback*, es decir, que el destinatario no puede pedir aclaraciones al emisor, influir en la continuación de su emisión; y además porque el emisor, una vez acabado el mensaje, queda frente a éste en la misma situación que cualquier destinatario.

c) El texto permanece en una especie de potencialidad después de la emisión y antes de la recepción: reducido a la serie de signos gráficos que constituyen el soporte de sus significados. Los significados, que en una conversación se desarrollan casi a la vez en la emisión y recepción del mensaje, sólo en el curso de sucesivas lecturas llegan a ser operantes. Por otra parte, el destinatario puede controlar y profundizar la comprensión del mensaje, interrumpiendo la lectura para meditar, releyendo, confrontando diferentes partes del texto, etc. (esto sirve de manera reducida para la ejecución oral; sin embargo el destinatario puede asistir a varias ejecuciones, o sea, recibir dos o más veces la totalidad o partes del mensaje).

LAS FUNCIONES LINGÜÍSTICAS

2.5. Estas tres características motivan decididamente la particular elaboración lingüística de los textos literarios. En este sentido se hace indiscutible la existencia y la operatividad de lo que Jakobson llama la «función poética» (la cual caracteriza al texto literario, aunque no es exclusivamente suya). La *función poética*, como es sabido, consiste en la orientación de la lengua hacia el mensaje en sí mismo, en lugar de hacia el emisor (sobre el que se concentra la *función emotiva*) o el destinatario (*función conativa*).¹¹ Es importante señalar, contra todo

11. Existe también una *función referencial*, orientada hacia el contexto, una *meta-lingüística*, orientada hacia el código, y una *lática*, relativa al contacto. Cf. R. Jakobson, *Saggi, op. cit.*, pp. 185-190. Se ha intentado enriquecer el abanico de funciones de Jakobson, pero a costa de anular la correspondencia entre funciones y constituyentes de la comunicación, y arriesgándose a confundir las funciones con las características de los géneros literarios (por ejemplo, proponiendo una función lírica, una función dramática, etcétera) o con las técnicas (función narrativa, descriptiva, de dirección...); véase por ejemplo M. Pagnini, *Pragmatica, op. cit.*, pp. 26-33.

planteamiento idealista, la preponderancia en el texto literario de la función poética sobre la emotiva. Y por consiguiente, es concentrándose en el mensaje como el emisor tutela una comunicación que, seccionada como se ha visto, correría el riesgo de hacerse imposible.

Este empeño del emisor en el mensaje implica, por otra parte, unidad y coherencia en el propio mensaje. A diferencia del discurso común, el emisor no está sujeto a la copresencia y sucesión de los estímulos para la expresión, sino que por el contrario desarrolla un discurso propio interior, dentro de límites en gran parte escogidos por él. Por ello, lector y crítico pueden verificar si el mensaje tiene además la coherencia artística, pero tienen ya desde el principio cierta noción de la individualidad del texto, lo que constituye un dato de partida.

TIPOS DE TEXTO

2.6. El lector está en condiciones de «medir» la autonomía y la amplitud del texto por el uso combinado de elementos materiales (existencia de uno o varios volúmenes numerados; título, texto y firma, o espacio en blanco, o cambio de cuerpo, en las publicaciones periódicas) y formales. Estos últimos, que pertenecen a tradiciones ya consolidadas y generalmente conocidas, entran en su mayor parte en la teoría de los géneros y los subgéneros. Una persona culta está capacitada, en una determinada sociedad, para prever qué tipo de texto le será ofrecido como *novela, cuento, poema épico, colección de poemas líricos*, etcétera, y, viceversa, para reconocer a simple vista o después de una rápida ojeada, una novela, un cuento, un poema, una colección de poemas líricos. Incluso las anomalías lo son respecto al uso dominante y, por lo tanto, caracterizables y catalogables.

Esto como primera aproximación. Pero la elección de un género o subgénero ha sido determinante de la forma del mensaje en el momento de la emisión, y por tanto también de su coherencia. Como siempre han sabido los escritores, aunque la crítica empiece ahora a constatarlo, existen conexiones estrechísimas entre la elección del argumento, el género y los medios estilísticos y lingüísticos.¹² La cohe-

12. Véanse K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*, Fink, Munich, 1973; M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milán, 1976, cap. V; y mi voz «Generi» en la *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, vol. VI, 1979, pp. 564-585. Un ejemplo de homología entre códigos simbólicos, códigos formales y lengua ha sido ilustrado

rencia del texto es precisamente la forma de esta conexión. Sin embargo, se debe recordar que existen géneros más o menos cerrados: desde la matemática exactitud de un soneto, al esquema de la canción, que ya puede tener un número variable de estrofas, y a la extensión variable de las octavas de un cantar o de un poema. Rápidamente se ve que clausura o apertura se refieren también al contenido: el soneto, tradicionalmente, agota una situación (salvo en las «coronas o rosarios de sonetos»); un poema, o más todavía una novela, pueden abarcar una infinidad de situaciones. Por esto tiene mayor necesidad de signos de demarcación: una composición breve no necesita *explicit* ni la palabra FIN, usadas en cambio a menudo en composiciones más amplias y sin límites visibles.

También han sido estudiados los modos, bastante codificados en todas las épocas, de tratar el inicio y la conclusión de las composiciones, tanto poéticas como narrativas: en conjunto demuestran la atención en presentar y, respectivamente, cerrar el mundo imaginario instituido en el propio texto, indicando ya desde el principio el tipo de desarrollo que es lícito esperar y, viceversa, subrayando al acabar la tonalidad con que se desea que sea reconsiderado todo el desarrollo textual. Es obvia, por ejemplo, en obras narrativas, la definición inmediata de las coordenadas espacio-temporales, incluso en sentido descriptivo (y aquí es importante la perspectiva de los tiempos verbales: cf. 1.6.3); o bien la presentación del personaje o del ambiente. Lo mismo señala la concentración conceptual del fin de la poesía, a veces favorecida también por una *mise en relief* impuesta por la variada concatenación de las rimas. Procedimientos no lejanos del subir y bajar el telón.¹³

por M. Corti, «Il codice bucolico e *L'Arcadia* di Jacobo Sannazzaro», en *Metodi e Jantasmí*, Feltrinelli, Milán, 1969, pp. 283-304.

13. N. Miller, ed., *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, Berlin, 1975; B. Herrnstein Smith, *Poetic closure. A Study of how Poems end*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1968; *id.*, *On the Margins of Discourse. The relation of Literature to Language*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1978; Ph. Hamon, «Clausuls», en *Poétique*, n.º 24 (1975), pp. 495-526; Said, *Beginnings: Intention and Method*, John Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 1975; V. Coletti, «Dall'inizio alla fine: percorso didattico attraverso il romanzo», en *Otto-Novecento*, IV (1980), pp. 175-196, además de Mignolo, *Elementos*, *op. cit.*, pp. 246-247. Para el análisis comunicativo de los títulos véanse, por ejemplo, L. H. Hoek, *Pour une sémiotique du titre*, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, 1973; E. Casadei, «Contributi per una teoria del titolo. Le novelle di Federico Tozzi», en *Lingua e Stile*, XV, n.º 1 (1980), pp. 3-25.

COHERENCIA DEL TEXTO

2.7. Todo esto para demostrar que las exigencias de coherencia, evidentes en el discurso habitual, son diferentes, más sutiles y menos rígidas en el texto literario. Señalaré por un lado que el texto literario puede ser aparentemente incoherente (una prosa futurista, una poesía surrealista, un *stream of consciousness*);¹⁴ su unidad, además de sus caracteres externos indicados, se apoya en un enunciado performativo¹⁵ del tipo de «es necesario interpretar estas frases inconexas como pensamientos de *x* en la situación *y*». Señalaré, por otro lado, que un texto literario es frecuentemente una suma coherente de diversas coherencias. Tómese como ejemplo el criterio de la correferencia (cf. 8.2). En un episodio de una novela tal exigencia es ciertamente respetada: cada nuevo personaje se «sitúa» rápidamente respecto a los ya conocidos, de modo que todas las personas y cosas se encuentran relacionadas mediante pronominalizaciones, anáforas, etcétera. Pero los sucesivos episodios pueden instituir diferentes áreas de correferencia, que en un cierto momento serán unificadas por la revelación de relaciones, no necesariamente indicadas desde el principio, o todavía no existentes, entre los personajes de las diferentes áreas.

El caso más típico de esta suma coherente de coherencias diversas es el texto teatral, que en cada escena simula una situación discursiva análoga a las reales, pero que en el conjunto del texto realiza una suma programada (y coherente a otro nivel) de situaciones diversas. Baste, para demostrarlo mejor, el hecho de que, entre una escena y otra, puede intervenir un cambio de contexto (personajes, localización y tiempos diferentes), con un cambio clarísimo en el uso de los déicticos: *éstos*, *ésta*, *aquéllos*, *aquél*, etc., remiten a un sistema de referentes distinto.¹⁶ Un último ejemplo: en un texto narrativo habrá fácilmente isotopías presentes sólo en ciertas secciones (piénsese en

14. El *stream of consciousness* o «flujo de conciencia» es el intento de representar la incoherencia temática y las libres asociaciones del pensamiento de un personaje monologante, imitando con una sintaxis poco racional los procedimientos del subconsciente. Es típico el monólogo de Molly Bloom en el *Ulysses* de Joyce.

15. Se llama *enunciado performativo* un enunciado que impone (o propone) un cierto tipo de comportamiento (de interpretación, en nuestro caso).

16. Véase, por ejemplo, J. Honzl, «The Hierarchy of Dramatic Devices», en L. Matejka y I. R. Titunik, ed., *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (MIT Press, Cambridge, Mass., 1976, pp. 118-127), así como los análisis recogidos por Canziani y otros en *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milán, 1978.

los motivos), junto a isotopías de gran escala que enlazarán el conjunto de las secciones.

Puede ser útil, con fin nomenclativo, señalar los principales tipos de coherencia que en el texto literario coexisten (pero que a menudo se integran, resultando a veces menos evidentes los de carácter formal, mientras habitualmente persiste la coherencia del sentido, que siempre es recuperable con tal que se nos lleve a un adecuado nivel de globalidad). Doležel¹⁷ por ejemplo, indica cuatro niveles de coherencia: dos semánticos (es decir, pertenecientes al significado global) y dos relativos a la textura, es decir, a la superficie del discurso:

- a) coherencia semántica de largo alcance;
- b) coherencia semántica de corto alcance;
- c) coherencia discursiva de largo alcance;
- d) coherencia discursiva de corto alcance,

donde las expresiones «largo alcance» (*long-range*) y «corto alcance» (*short-range*) se refieren a conexiones a distancia, por tanto estructurantes, o por el contrario a conexiones inmediatas entre determinadas partes del texto.

La conclusión me parece que debe ser esta: las coherencias señaladas por la lingüística textual no tienen, en el texto literario, una simple función unitiva y distintiva, sino que se estratifican en jerarquías que constituyen las estructuras del texto. El problema de la estructura se sustituye así por el de la unidad y el de la coherencia, y prepara los materiales para el descubrimiento de aquella distinta y más compleja coherencia que es la artística.

MACROTEXTO

2.8. La unidad del texto se remonta al acto de la emisión: el encuentro entre la voluntad del emisor y el reconocimiento del receptor es posible por la comunidad de las convenciones literarias. Existen, sin embargo, casos en los que textos con total o parcial autonomía se reagrupan en un texto más amplio, un macrotexto. El problema teórico tiene también correspondencia en la práctica, por ejemplo en estos casos (la ejemplificación podría ser dilatada):

- a) Composiciones líricas integradas después por el autor en

17. L. Doležel, «Narrative semantics», en *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, I, n.º 1 (1976), pp. 129-151.

obras en prosa, o combinadas según un diseño sumario en un «cancionero». Un ejemplo típico del primer caso es la *vita nuova* de Dante, dedicada a comentar literalmente y a ilustrar en forma narrativa la génesis de composiciones poéticas. Para el segundo caso se hace rápidamente paradigmático el cancionero de Petrarca. Pero se podrían añadir todas las recopilaciones de poesías escritas y difundidas aisladamente, y más tarde reunidas por el poeta, bien según un esquema en cierto modo biográfico (se llega a la *Vita di un uomo* de Ungaretti) o bien según afinidades de contenido, de tema, etcétera.

b) Cuentos publicados separadamente, reunidos después por un autor según un diseño determinado, y tal vez encuadrados en un «marco»,¹⁸ como en los modelos indios antiguos (*Panchatantra*, *Libro de los siete sabios*, etc.) y como el *Decamerón* (en el que el marco narrativo, la ficción de los jóvenes que se refugian en el campo huyendo de la peste, sirve también para clasificar temáticamente, con las veladas de lectura dedicadas a diez grupos de diez cuentos, los cien cuentos contenidos en la obra).

c) Cartas privadas, más tarde recopiladas en epistolarios por el autor, según épocas, destinatarios, temas, etc. Piénsese en las recopilaciones epistolares de Petrarca.

El comportamiento de los autores por lo que respecta a estas obras de organización modificada (composiciones autónomas que después pasan a formar parte de una composición más amplia) sirve para caracterizar las fuerzas unificantes de los textos y de los macrotextos. Se verifica en definitiva que, por un lado se tiende a hacer más homogéneos los textos en función de la nueva utilización (eliminando en cada uno de ellos particularidades que podrían producir desequilibrios y disonancias en el conjunto y, viceversa, operando una unificación o armonización formal), por otro lado se potencian en la estructura sumaria las fuerzas de cohesión (uso de rúbricas y otros sistemas clasificatorios que insisten en la unidad conferida; valoración de los textos iniciales y finales, y en conjunto, disposición según una calculada parábola). El efecto más interesante, quizás, es la eliminación de las repeticiones, que tiene su plena realización en los casos en los que algunos de los textos recopilados son considerados anticipación o comentario de los temas desarrollados en otros, con todas las podas que esta clarificación recíproca implica. En definitiva se han de tener

18. Sobre el procedimiento de los recuadros siempre resultan sugestivas las páginas de V. Shklovski, *Teoria della prosa* (1925), Einaudi, Turín, 1976, pp. 66-99.

en cuenta, y así lo hacen los autores: 1) la coordinación entre los textos reunidos;¹⁹ 2) el establecimiento de relaciones con el conjunto; 3) el establecimiento de relaciones entre determinados textos dentro del orden de sucesión realizado.²⁰

La coherencia del texto es considerada dentro de una progresión en la que la fase posterior asimila a la anterior. Es decir que cada texto mantiene en general autonomía y cohesión internas, pero queda después comprendido en una autonomía y en una cohesión más amplias. La relación proporcional entre los dos tipos de cohesión puede variar, según sea más o menos rígida la estructura del macrotexto. Esta jerarquía de autonomías existe también para los textos convencionales, dado que un solo diálogo puede contener varios textos debidamente demarcados y que varios diálogos pueden constituir, por su continuidad, un solo macrotexto. Sólo hay que añadir, que, al igual que en el texto aislado, el tesón constructivo del autor evidencia y calibra los elementos de unión y de separación.

LA ESTRUCTURA

2.9.1. Siempre se ha hablado de estructura, haciendo uso de una transparente metáfora tomada de la ciencia de la construcción. Pode-

19. Por ejemplo, *Gli idilli difficili* (1958) de Calvino revela en las diez narraciones de Marcovaldo una combinatoria de invariantes organizadas según una progresión determinada del contenido; lo que no se puede decir de *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1966), donde las diez narraciones aumentan hasta veinte, pero queda reducida la unidad y la compactibilidad temática. Cf. M. Corti, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Turín, 1978, pp. 185-200.

20. Cf. mi trabajo «Sistema e strutture nelle *Soledades* de A. Machado», en *I segni e la critica*, op. cit., pp. 95-134. Por el contrario, insiste en la línea narrativa G. Genot, «Strutture narrative della poesia lirica», en *Paragone*, XVIII, n.º 212 (1967), pp. 35-52. J. Geninasca (*Les chimères de Nerval*, Larousse, París, 1973) ve un cancionero como una frase en el que cada uno de sus componentes serían las palabras. M. Santagata (*Dal sonetto al canzoniere*, Liviana, Padua, 1979) realiza un cotejo sistemático entre poesías del cancionero petrarquesco, en busca de a) conexiones de transformaciones; b) conexiones de equivalencia, teniendo en cuenta las relaciones que pertenecen tanto a la esfera de la expresión como a la del contenido. S. Longhi («Il tutto e la parte nel sistema di un canzoniere», en *Strumenti Critici*, XIII, 1979, pp. 265-300) sigue los desarrollos «narrativos» de tres líneas temáticas dominantes en las *Rime* de Giovanni della Casa. Véase también Z. C. Minc, «Struttura compositiva del ciclo de A. Blok *Sneznaia maska*» (en Iu. M. Lotman y B. A. Uspenski, ed., *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Einaudi, Turín, 1973, pp. 251-317), que caracteriza las unidades del ciclo en los campos del «paisaje», del «estado del yo», del amor-pasión, del «marco del mundo» y de las referencias biográficas.

mos tomar como definición la que aparece en los diccionarios: la estructura es 'el complejo orgánico de los elementos de los que una cosa está formada, de su disposición y de sus relaciones' (Passerini Tosi). En literatura, se podrá llamar estructura a un esquema métrico o estrófico, a la distribución de la materia en cantos o capítulos, etcétera. Estas estructuras a menudo están muy trabajadas por los autores. Piénsese en la *Divina comedia*: Tres cánticos de 33 cantos, más uno inicial que suman cien; o en el *Decamerón*, cien cuentos, distribuidos en décadas (como las *Décadas* de Tito Livio). Piénsese en los poemas, deliberadamente distribuidos en 12 cantos, sobre el modelo de la *Eneida* (así la *Teseida* de Boccaccio); o en la importancia del número 9 (los capítulos de la *Fiammetta*); o de los números 5, 10 y sus múltiplos (5 son los libros del *Filocolo* de Boccaccio, 50 los cantos de la *Amorosa visione* de Boccaccio, 20 los cantos de la *Jerusalén libertada*, etc.). Es también un hecho de estructura la división de comedias y tragedias en actos y esquemas, en número casi siempre fijo, y es también un hecho de estructura la distribución de partes en prosa o partes en verso (o composiciones líricas) en obras como la *Vita nuova* de Dante, la *Commedia delle ninfe Fiorentine* de Boccaccio, la *Arcadia* de Sannazaro, etc. En estas estructuras, fácilmente visibles, el autor expresa su voluntad de orden comunicándosela al lector.

Y también es una estructura la de los esquemas métricos: tanto más rica en simetrías, paralelismos y oposiciones cuanto más complejo sea el esquema. Si se toma la forma del soneto, hallamos en él un complejo de posibilidades abstractas que, siendo propias de su estructura, serán después diversamente utilizadas por los autores de sonetos.²¹

21. «El soneto tiene el mismo número de estrofas que una tétrada de cuartetos; en ambos casos, hay tres oposiciones subyacentes a la *conjugatio stantiarum* [*assemblage des strophes*] que permiten, de manera similar, encontrar tres tipos de correspondencias entre las estructuras internas y en particular entre las estructuras gramaticales de las cuatro estrofas. Las estrofas impares (I, III) pueden oponerse a las estrofas pares (II, IV), y dentro de cada una de esas estrofas pueden aparecer correspondencias entre una y otra estrofa. Las estrofas de los extremos (I, IV) son susceptibles de presentar rasgos comunes, frente a las características gramaticales en que se funda la unidad de las estrofas de en medio (II, III). Finalmente, las estrofas iniciales (I, II) también pueden oponerse en su textura gramatical a las estrofas finales (IV, V), adecuadas para basar su unidad en similitudes distintivas. De manera que un poema de cuatro estrofas tiene virtualmente tres juegos de correspondencias entre sus estrofas distantes: impares (I, III); pares (II, IV); extremas (I, IV) y, simultáneamente, tres juegos de correspondencias entre las estrofas adyacentes: iniciales (I, II), finales (III, IV), medias (II, III).

2.9.2. Hoy, sin embargo, se entiende por estructura habitualmente algo más profundo y más importante. Se podría aceptar esta amplísima definición: «La estructura es el conjunto de las relaciones latentes entre las partes de un objeto». En un texto literario, en el que toda la atención está centrada en el mensaje, se puede decir que no existen elementos que no entren en el conjunto de las relaciones. Es tarea del crítico especificar las relaciones y los elementos determinantes para la caracterización del texto.

La diferencia entre las dos concepciones, externa e interna, de estructura ha sido vista gracias al desarrollo de las concepciones estructurales, pero ya había sido intuita hace tiempo. Veamos por ejemplo a Foscolo (señalado por Orelli):

Aquella observación de las *taraceas* de Galileo, que yo aprecio más que muchas teorías retóricas, hizo germinar en mi mente una idea que si no fuese nueva por ventura, triunfará nueva y claramente explicada como yo creo. Y es que tanto en prosa como en verso el escritor debe observar exactamente el *Diseño* de la idea; no entiendo por diseño general de la obra lo que otros llaman arquitectura, o economía o a la francesa *plano*, sino el diseño de cada pensamiento separadamente, habiendo considerado cada palabra una a una y consecuentemente cada idea despertada por cada palabra, y después cada grupo de ideas mínimas, con las otras vecinas; y después todo el pensamiento producido por la reunión de ideas; y

«Sin embargo, el soneto presenta importantes diferencias con un poema de cuatro cuartetos. En este último, todas las estrofas son simétricas unas respecto a otras, y los tres tipos de correspondencias que acabamos de mencionar se pueden hallar, a un nivel microestructural, entre los cuatro versos de cada una de las estrofas. Por su parte, el soneto combina una paridad, interna a cada una de las parejas que forman las dos estrofas iniciales y las dos estrofas finales, y una disparidad entre ambas parejas. Esta ingeniosa mezcla de simetrías y disimetrías, y, en particular, de estructuras binarias y estructuras ternarias al nivel de las relaciones entre estrofas, es la razón de la permanencia en el tiempo y la expansión en el espacio del soneto italiano», R. Jakobson, *Questions de poétique*, p. 301. Todos los análisis dedicados por Jakobson a sonetos parten de las posibilidades ofrecidas por este esquema. Cf. en el volumen citado, los capítulos sobre Dante (pp. 299-318), Du Bellay (pp. 319-355), Shakespeare (pp. 356-377) y Baudelaire (pp. 401-419); y para otros tipos de textos breves, los escritos sobre Martin Codax (pp. 293-298), Pessoa (pp. 463-483), etc. Remiten en diversa medida a los precedentes de Jakobson F. Orlando, «Baudelaire e la seta», en *Paragone*, XVII, n.º 196 (1966), pp. 44-73; S. Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, Silva, Roma, 1969; *id.*, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milán, 1972; M. Pagnini, *Critica della funzionalità*, Einaudi, Turín, 1970; J. Geninasca, *Analyse structurale des «Chimeres» de Nerval à la Baconnière*, Neuchâtel, 1971; A. Serpieri, *I sonetti dell'immortalità. Il problema dell'arte e della nominazione in Shakespeare*, Bompiani, Milán, 1975, etcétera.

después el período y un período con otro; de forma que resulte una progresión de miembros y de sonidos, de modo que cada miembro no tenga más ideas ni menos, ni más ni menos ... ideas de las necesarias, y el todo tenga una variedad de sonidos, de tintes y de cambios de luz y de claroscuros, que no es a fin de cuentas sino el encanto que produce la armonía, arte que es tan difícil en la arquitectura, que constituye la perfección de la pintura y de las bellas artes, y que la naturaleza ha esparcido con tan divino poder sobre las cosas del universo.²²

Es muy rentable la pareja sistema-estructura, en la que la estructura es una de las realizaciones posibles, y la que se realiza de hecho, entre las posibilidades ofrecidas por un determinado sistema. Efectivamente cuando en las otras ciencias se habla de estructura, se hace según una concepción dinámica, como indica la definición de Piaget:

En una primera aproximación, una estructura es un sistema de transformaciones que comporta unas leyes en cuanto sistemas (en oposición a las propiedades de los elementos) y que se conserva o se enriquece gracias al juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas conduzcan fuera de sus límites o atraigan elementos externos. En resumen, una estructura comprende por tanto estos tres caracteres: totalidad, transformaciones y autorregulación.

En una segunda aproximación —y teniendo presente que puede tratarse tanto de una fase muy posterior, como de una fase que sucede inmediatamente al reconocimiento de la estructura— esta estructura debe poder dar lugar a una formalización. Sólo que hay que tener en cuenta que, mientras la estructura es independiente del teórico, tal formalización es obra suya, y puede traducirse inmediatamente en ecuaciones lógico-matemáticas, o pasar a través de la mediación de un modelo cibernético.²³

Este proceso dinámico precede a la obra literaria, está implícito en su elaboración; y puede también continuar, en caso de reelaboraciones, o nuevas redacciones, etc. Pero en el texto este dinamismo está inmovilizado: permanece la totalidad, están inmovilizadas las

22. U. Foscolo, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, al cuidado de G. Barbarisi, I, Le Monnier, Florencia, 1961 (= *Opere*, III), pp. 232-233.

23. J. Piaget, *Lo strutturalismo* (1968), Il Saggiatore, Milán, 1968, p. 39. Todas las reflexiones expuestas por mí tienen su base en el cap. III de mi trabajo *Semiotica, storia e cultura*, Liviana, Padua, 1977.

transformaciones y la autorregulación. Con la pareja sistema-estructura se captan tanto el momento dinámico como el estático y (provisionalmente) definitivo. Tomada una obra como un todo, consideraremos como sistema el conjunto de sus elementos y de sus relaciones prescindiendo del uso particular que en el texto se hace de ellos, y como estructura el mismo conjunto considerado en las relaciones latentes que confiere a sus elementos la disposición que les ha sido impuesta en el texto.

LOS NIVELES

2.10.1. Cuando hablamos de elementos del texto, podemos aludir tanto a elementos del significante, como a elementos del significado. Por supuesto que los segundos están implícitos y aparecen como un desarrollo a partir de los primeros. Cualquier análisis del texto debe por tanto tener su punto de partida en el hecho de que el texto está constituido por una sucesión de significantes gráficos o *monemas*, formados por grupos de *grafemas*.²⁴ Y es esta sucesión, invariable si se prescinde del desgaste producido por la tradición, la que desarrolla después, en el acto de la lectura, los significados.

Pero si con Saussure se empieza a tratar el texto (a la par que los signos lingüísticos) como una construcción en dos niveles, significantes y significado, puede también resultar útil considerar ulteriores estratificaciones en ambos niveles, teniendo en cuenta la variedad de análisis realizables tanto sobre el significante (análisis fonológico, morfológico o léxico) como sobre el significado (significados verbales o de los períodos o conjuntos de períodos). Uno de los promotores de esta sistematización es Ingarden, que considera la obra literaria como una formación de varios estratos:

La estructura esencial de la obra literaria está, a mi entender, en que es una *formación constituida por varios estratos heterogéneos*. Cada uno de los estratos se distingue de los demás: 1) por el *material* característico de cada uno de ellos (estas características propias dan lugar a propiedades particulares de cada uno de los

24. El *grafema* es la unidad gráfica mínima, correspondiente a una letra del alfabeto; no corresponde al *fonema*, o unidad fónica mínima, ya que existen fonemas representados por varios grafemas (en *cid*, el fonema / c / está representado por *ci*; en *che*, el fonema / k / está representado por *ch*) y grafemas que representan varios fonemas (*i* tónica en inglés representa los fonemas / a / y / i /). El *monema* es la unidad significativa mínima: raíz, prefijo o sufijo, desinencia, etc.

estratos); 2) por la función que cada uno de ellos tiene, tanto respecto a los otros, como en el conjunto de la obra. No obstante la diversidad del material de cada estrato, la obra literaria no constituye un conjunto extrínseco de elementos casualmente yuxtapuestos, sino una *construcción orgánica*, cuya unidad se basa directamente en la cualidad propia de cada estrato. Entre ellos, hay uno privilegiado, el de las unidades de sentido, que forma la trama estructural de la obra entera en cuanto que, por su esencia, exige todos los demás estratos y por sí mismo ya determina a algunos, de modo que éstos tienen en él el fundamento de su ser y dependen, en cuanto a su contenido, de sus cualidades. Por esta razón, en cuanto elementos de la obra literaria, estos estratos son inseparables del elemento central.²⁵

Toda la obra mayor de Ingarden está ordenada según estos estratos, que en su opinión componen la obra literaria: los de las formaciones lingüísticas vocales, los de la unidad de significado, los de la objetividad representada, los de los aspectos esquematizados. Está claro que el esquema husserliano de Ingarden afronta principalmente las modalidades de la percepción y de la representación, actividades mentales que preceden a las textuales; por lo tanto sólo los dos primeros estratos por él evidenciados se incluirían en un análisis como el que estamos describiendo. Señalemos, primero, que los cuatro estratos se suceden en orden inverso al de la producción del objeto literario, y por consiguiente partiendo del objeto mismo; segundo, que Ingarden atribuye al segundo estrato una función estructurante; los otros deben por lo tanto ser considerados en relación con él. En definitiva el orden de los estratos no es enteramente casual, sino que corresponde a momentos de la actividad representada. Sólo en la percepción, el aporte de los estratos se revela en forma de polifonía.

La particular posición atribuida al estrato de la unidad de significado entra dentro de una concepción racional (no racionalista) de la obra literaria, que, a diferencia de otras obras de arte, «no puede jamás ser una formación completamente irracional, como sería posible en otros géneros de obras de arte, sobre todo en la música». En definitiva, «incluso en una obra de arte literaria, donde todo es atmósfera y sentimiento, el momento de la *ratio* está siempre presente, aunque sólo se pueda percibir confusamente».²⁶

25. R. Ingarden, *Fenomenologia*, op. cit., pp. 57-58.

26. *Ibidem*, p. 365.

2.10.2. Esta subdivisión ideal de la obra literaria en estratos o, como se ha dicho después más frecuentemente, en niveles, ha sido admitida por estudiosos de las más diversas tendencias. Se han indicado y se indican estos niveles: fonológico, morfológico, léxico, sintáctico, enunciativo, semántico, simbólico;²⁷ pero la lista queda abierta: se habla también de niveles métrico y prosódico, etc. La distinción en niveles no se rehace con relación a una doctrina en particular. En términos saussureanos o hjelmslevianos, los niveles fonológico, morfológico, léxico y sintáctico pertenecen al discurso; los niveles enunciativo, semántico, simbólico pertenecen a los contenidos del discurso. Sería muy dificultoso espacializar la imagen, porque, tomando como ejemplo el discurso, los morfemas no subsisten independientemente, sino sólo unidos a los lexemas, y tanto los unos como los otros están formados, y de manera exclusiva, de fonemas, mientras su unión constituye los sintagmas. En definitiva, estos cuatro niveles constituyen un único plano, el significante. La imagen de los niveles, algo inapropiada, tiene sin embargo cierta justificación para los niveles del contenido (enunciativo, semántico, simbólico), dada la jerarquización de los significados en una visión de tipo connotativo.

Es necesario por tanto desemantizar el término nivel, que, no obstante, es muy práctico como casillero para una taxonomía inicial. Desgraciadamente no puede ser sustituido ni siquiera por el de isotopía, tratado anteriormente, puesto que este último ya es el resultado de una criba de términos encasillados sobre la base de homogeneidades de valor sémico.²⁸ Por el contrario, los niveles se mantienen como clases de carácter gramatical (fonemas, morfemas, etc.) o sémico; dentro de estas clases se pueden caracterizar isotopías, en las que se reflejan ya las fuerzas de organización conceptual.

2.10.3. La convergencia entre los dos términos, nivel e isotopía, no deja de ser ilustradora. La clasificación de los materiales por niveles debería preceder a la interpretación (y caracterizar isotopías es ya un acto netamente interpretativo). Pero ni siquiera la mirada del observador más neutral puede evitar seguir, aunque sea inconscientemente,

27. Véase M. Pagnini, «La critica letteraria come integrazione del livelli dell'opera», en *Critica e storia letteraria. Studi offerti a M. Fubini, Liviana, Padua, 1970*, vol. 1, pp. 87-102.

28. Término introducido por Buyssens, y luego aceptado por Greimas con un valor algo diferente, *sema* indica las unidades mínimas de significado.

una hipótesis interpretativa. La misma lectura, en sus formas más ingenuas y hedonistas, es ya labor interpretativa, porque la transformación que opera de los significantes en signos resulta de un encuentro de los códigos de emisión con los códigos de recepción, de una elección entre los posibles valores de los signos que no puede limitarse a la denotación.

El peligro que domina la operación clasificatoria es precisamente el opuesto: agrupar materiales en función de una hipótesis de trabajo antes de que el examen haya sido tan amplio como para autorizar su formulación. Una de las lecciones del estructuralismo, y de los primeros análisis estructuralistas, puede ser precisamente esta: cuidado con dejar escapar ningún elemento de un conjunto, por considerarlo tal vez secundario o no pertinente para la comprensión global. Podría suceder que su pertinencia no apareciera hasta el final.

En el soneto «A Zacinto» de Foscolo (cf. 2.4), el nivel sintáctico podría definirse así: tres períodos, uno de once versos, los otros dos, unidos con dos puntos, contenidos en tres versos. Las proposiciones principales están: en futuro (las dos primeras), y en pasado (la última); las subordinadas están todas en pasado, salvo *specchi* (v. 3). El primer período se inicia con la principal, a la que se unen las subordinadas mediante nexos relativos (*ove, che, da cui, onde, colui che, per cui*); una vez aparecen las subordinadas emparejadas, unidas por la conjunción *e*. Los otros dos períodos no tienen subordinadas, etcétera. Lo que se puede deducir, en el orden interpretativo, de esta disposición se puede ver en el ensayo ya citado.²⁹

El temor a correr demasiado precipitadamente hacia la pertinencia puede ser fácilmente justificado recordando que el texto literario está fundado en la connotación, es decir, en el uso de semióticas denotativas que, subordinadas y usadas en función de otras, se hacen connotativas (cf. 2.12). La presencia de nexos relativos en el soneto citado conlleva también la presencia de *onde* que, aunque sin importancia sintáctica (sino como elemento de la cadena subordinante), entra, sin embargo, en el juego de las rimas en *-onde* y de las sugerencias acuáticas (además de crear una rima interna en el v. 6); *di colui che*, contribuye a multiplicar en el v. 8 el conjunto K-L, que también está en *inclito* y en *l'acque*, etcétera: diseminación, según Pagnini, de las articulaciones consonánticas de *l'acque*, palabra clave.

29. M. Pagnini («El soneto "A Zacinto"»), de quien proceden las observaciones que siguen.

En el *Infinito* de Leopardi, es necesario partir de una catalogación de los demostrativos *questo* y *quello*, nada menos que ocho, para poder notar el valor afectivo que tiene *questo*, unido a elementos del paisaje familiar (1, 2, 9, 10), en comparación con la apertura espacial de *quello* (5, 9); o la diferencia entre series de *questo* (1, 2, 9, 10) y contraposiciones *questo/quello* (9, 10); o, gran hallazgo de este poema, la inversión por la cual, en los versos 13 y 15, ya no es *quello* sino *questo* el demostrativo que acompaña a los términos de la infinidad espacial. Por otra parte en el v. 9 *questo* entra en una construcción fonosimbólica: el rumor de las plantas está también «significado» por la abundancia de dentales y de *r* y sobre todo por la aliteración «stormir ... queste».³⁰

EXPRESIÓN Y CONTENIDO

2.11. Para la relación entre significantes y significados en el discurso, todavía es útil la descripción proporcionada por Hjelmslev.³¹

Se trata de un modelo en cuatro planos:

Forma Sustancia	} de la expresión	Forma Sustancia	} del contenido
--------------------	-------------------	--------------------	-----------------

Este modelo es de factura saussureana (expresión = significante; contenido = significado), especialmente por la insistencia sobre la inseparabilidad de expresión y contenido (no existe un contenido precedente a la forma y revestible con varias formas). Pero precisa útilmente la naturaleza del signo lingüístico.

Expresión y contenido son funtivos de la función signica; «gracias a la forma del contenido y a la forma de la expresión, y sólo gracias a ellas, existen la sustancia del contenido y la sustancia de la expresión respectivamente, las cuales se pueden captar por la proyec-

30. Ha habido un gran número de interpretaciones de *L'infinito* con métodos estructurales y semióticos. Cito solamente como ejemplo a M. Fabris, «Analisi strutturale dell'*Infinito* leopardiano», en *La Ricerca* (15 de marzo de 1970), pp. 1-7; G. E. Sansone, «La struttura ritmica dell'*Infinito*», en *Forum Italicum*, IV (1970), pp. 703-709; A. Marchese, *Metodi e prove strutturali*, Principato, Milán, 1974, pp. 287-308.

31. L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio* (1943), Einaudi, Turín, 1968, pp. 52-65 [hay trad. cast.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1971].

ción de la forma sobre la materia, como una red que proyecta su sombra sobre una superficie indivisa». ³² Puesto que, dada una realización, su forma constituye la constante y el contenido la variable, está claro que la función signíca está constituida por la solidaridad de la forma de la expresión y la del contenido.

Para ilustrar, con Hjelmslev, esta tetrapartición, tomemos el caso de un color, el *rosso* (rojo). La sustancia del contenido está constituida por una clase de vibraciones pertenecientes al *continuum* del espectro cromático; y sólo mediante la forma del contenido la lengua italiana selecciona dentro del *continuum* la clase de vibraciones que se designan con la palabra *rosso*. A su vez la palabra *rosso*, que se realiza con una materia fónica o gráfica variable (diversidad de acento y de intensidad, variedad de caracteres tipográficos, etc.) constituye una estructura formal precisa, la de la unión de los fonemas: /v/, /o cerrada/, /s geminada/, /o/. En un texto, la tetrapartición se presenta como una superposición de líneas o de planos.

Pero si forma y sustancia son inseparables, y si los signos que de esto resultan segmentan la realidad diferentemente según las lenguas, debe existir un punto de convergencia a la actividad formal que es la lengua, debe existir un factor común definible «por su funcionalidad respecto al principio estructural de la lengua y a todos los factores que hacen a las lenguas diferentes unas de otras». ³³ Este es, según Hjelmslev, la *materia*, es decir, el sentido, el pensamiento. Las frases *I do not know* (inglés), *je ne sais pas* (francés), *jeg véd det ikke* (danés), *en tiedä* (finés), *naluvara* (esquimal), corresponden más o menos al concepto «no sé», pero lo expresan articulando la materia en diferentes formas: están o no están expresados, y en orden diferente, sujeto y objeto; el verbo puede tener aspectos y modos diferentes (en esquimal la traducción literal sería «no-conocedor soy-yo-de-esto»), etcétera. Este concepto de materia es fundamental para explicar las posibilidades de traducción y de transcodificación. Es también útil señalar que el análisis que Hjelmslev propone es para palabras o cuando más para sintagmas. Si se supera el límite de la frase se reduce la conexión indisoluble de los planos de expresión y contenido. Por el contrario, bloques discursivos amplios, o hasta el conjunto del discurso, pueden quedar incluidos en la fenomenología de la connotación.

32. *Ibidem*, p. 62.

33. *Ibidem*, p. 55.

CONNOTACIÓN Y DENOTACIÓN

2.12. El término *connotación* se contrapone a *denotación* porque designa cualquier conocimiento suplementario respecto al puramente informativo y codificado de la denotación. Cualquier palabra, además de denotar un objeto, una acción, etc., suscita también conceptos relativos al uso del objeto, o al ambiente en que la palabra se usa normalmente, etc. El término ha sido definido más exactamente por muchos lingüistas, de diferentes maneras.³⁴ Aquí remitimos a la definición de Hjelmslev:

Una semiótica connotativa es ... una semiótica que no es una lengua, una semiótica cuyo plano de expresión está constituido por el plano del contenido y por el plano de la expresión de una semiótica denotativa. Una semiótica connotativa es por tanto una semiótica uno de cuyos planos (y precisamente el de la expresión) es una semiótica.³⁵

Sin discutir ampliamente sobre las implicaciones de esta doctrina baste con señalar aquí dos hechos decisivos:

1) La descripción de la semiótica connotativa resulta absolutamente idéntica a una descripción del funcionamiento del texto literario. Nadie cree que tal texto reduce sus posibilidades comunicativas a los significados denotados, es decir al valor literal de las frases que lo componen. El *surplus* de comunicación se produce exactamente por el hecho de que los planos de la expresión y del contenido de los sintagmas son elevados a otro plano de la expresión, del cual ellos mismos, en su unidad, forman el plano del contenido.

2) Este juego de planos, que pueden jerarquizarse hasta el infinito multiplicando la tetrapartición antes descrita, nos lleva fuera del análisis puramente lingüístico del texto; nos revela que el texto, a pesar de su aspecto lineal como producto lingüístico, comprende un espesor y una pluralidad de planos que es de origen semiótico. Por esto Hjelmslev no habla de connotación, sino de semiótica connotativa.³⁶

34. Sobre el concepto de connotación en lingüística, desde Bloomfield y Hjelmslev hasta ahora, véase C. Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1977.

35. Hjelmslev, *I fundamenti*, op. cit., p. 127.

36. Uno de los primeros en valorar dentro del ámbito literario el esquema de

EXPRESIÓN Y CONTENIDO EN LITERATURA

2.13. Es difícil resistir a la tentación de utilizar la tetrapartición hjelmsleviana para el análisis del texto literario, cuya complejidad y polivalencia es evidente para todos, se defina como se defina. El primero fue un estudioso de la misma escuela de Copenhague, Sorensen,³⁷ que propuso considerar la lengua como sustancia de la expresión, el estilo como forma de la expresión, las ideas, los sentimientos y las visiones como sustancia del contenido y finalmente los temas, las composiciones y los géneros como forma del contenido. Se trata de un sugestivo empleo del esquema de Hjelmslev; pero no es mucho más que un casillero para observaciones de ámbito diverso. En efecto, disminuyen los estrechos nexos y la bifacialidad postulados por Hjelmslev: el cual no se proponía nada más que explicar el binomio *significante/significado*.

Algo más ceñido en su funcionalidad resulta el esquema propuesto por Greimas,³⁸ que bifurca expresión y contenido según se refiera a cada sintagma o a enunciados más amplios. Tendremos por tanto:

Plano del lenguaje		
Dimensiones	Expresión	Contenido
Sintagma	Esquemas fonemáticos	Esquemas gramaticales
Enunciado	Esquemas prosódicos	Esquemas narrativos

Hjelmslev ha sido R. Barthes, *Elementi di semiologia* (1964), Einaudi, Torino, 1966, cap. IV [hay trad. cast.: *Elementos de semiología*, Alberto Corazón, Madrid, 1970].

37. H. Sorensen, *Studier i Baudelaires poesi*, Munksgaard, Copenhague, 1955, pp. 18-21. Había permanecido más cercano a Hjelmslev S. Johansen («La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique», en *Travaux du Cercle de Linguistique de Copenhague*, V, 1949, pp. 288-303), que atribula, por ejemplo, la rima a la sustancia de la expresión, el ritmo a la forma; a la sustancia del contenido, la denotación, a la forma del contenido, el uso de los tiempos, las selecciones sintácticas (asfndeton, parataxis, etc.). Pero lo *proprio* de la invención literaria quedaba relegado entre las «idiosyncrasies materielles et intellectuelles de l'auteur»; entre sus «préférences pour certaines sujets ou pour certaines problèmes intellectuelles» (p. 301); Trabandt, citado anteriormente, es de la misma opinión (cf., por ejemplo, cap. III, D, f).

38. A. J. Greimas, *Modelli semiologici*, Argallá, Urbino, 1967, pp. 122-123.

El mismo Greimas es consciente de los límites de su esquema, dado que añade: «Es evidente que son posibles y también previsibles subdivisiones en el interior de los niveles descritos y una clasificación más refinada de los esquemas poéticos, en cuando que éstos se fundan en los conocidos principios del análisis lingüístico en constituyentes inmediatos». En definitiva, que tampoco esto pasa de ser un casillero.

Podrían hacerse objeciones más graves a Zumthor,³⁹ que, a propósito de Charles d'Orléans y del lenguaje de la alegoría dice: sustancia de la expresión: las personificaciones como sujetos; forma de la expresión: las metáforas como acciones; sustancia del contenido: el universo «ideológico»; forma del contenido: la irradiación de las metáforas. Todos los entes catalogados por Zumthor son de orden semántico: hablar aquí de sustancia y forma es, como mínimo, aventurado.

Un mayor esfuerzo teórico en el cotejo de la tetrapartición es el efectuado por Trabant,⁴⁰ que inserta en ella toda su semiología de la obra literaria. Considera a la lengua sustancia de la expresión del signo estético, y al texto forma de la expresión; discute mucho sobre la sustancia y la forma del contenido pero no propone para ellos una realización determinada. Es un hecho que los contenidos se ordenan en varios planos connotativos, y que el sentido, más allá de la denotación, puede ser caracterizado en secciones del texto de diversa amplitud y diferentemente parafraseables. La tetrapartición de Hjeltslev funciona, en definitiva, sólo para la lengua y para la denotación que ella vehicula; no para el objeto semiótico y plurisignificativo que es el texto literario.

Si consideramos los contenidos textuales prescindiendo del contenido lingüístico en su inseparabilidad de la expresión (así como el significado es inseparable del significante), nuestro objeto está más cercano a lo que Hjeltslev llama *materia* que a lo que llama *contenido* (cf. 2.11.1). Es una heterogeneidad (incluso una heteronomía) sustancial, que desde hace tiempo se intenta precisar contraponiendo *significado a significación y a sentido*. La crítica no puede prescindir de la *significación* y el *sentido*, de otro modo no se alejaría mucho de una interpretación literal, pero no debe ignorar la dificultad, y debe

39. P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Seuil, Paris, 1975, p. 198.

40. J. Trabant, *Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks. Glossematik und Literaturtheorie*, Fink, Munich, 1970.

tratar significación y sentido junto con los significados lingüísticamente comprobables.⁴¹ Por esto, en los párrafos siguientes sólo se hablará de la sustancia y forma de la expresión que se refieren precisamente al plano del significante. A los contenidos o significados textuales, que exceden absolutamente el aspecto lingüístico del discurso, les dedicaremos el capítulo 3 por entero, con un esquema no hjelmsleviano, puesto que Hjelmslev no ofrece sugerencias para el estudio de la materia y el sentido.

LA SUSTANCIA DE LA EXPRESIÓN

2.14. Para que la tetrapartición de Hjelmslev resulte heurísticamente útil, es necesario referirse al texto en su aspecto inmediato de producto lingüístico: es necesario dar a la palabra *significado* (que equivale al *contenido* de Hjelmslev) el valor que tiene en lingüística, en correspondencia con la función lingüística de los *significantes* (a los que corresponde la *expresión*).

Empecemos por la expresión. La sustancia está interesada en todos los efectos valorables a través de la lectura en voz alta. El juego con los colores de las vocales, con los efectos sonoros de las consonantes y grupos de consonantes, previsto para ciertos textos, actúa más modestamente, es más difícil de advertir, en la lectura en silencio. Otras veces se puede jugar con la forma, o con el tipo, es más, con la agrupación de los caracteres, haciendo palanca sobre otra sustancia, la gráfica. La crítica actual vuelve cada vez con mayor insistencia sobre estos procedimientos, hasta ahora abandonados a los diletantes; insiste no tanto sobre los efectos o sobre los simbolismos como sobre su conexión, eventualmente en concomitancia con significaciones expresadas a otro nivel.

De manera que un texto escrito puede valorarse tanto en los

41. En la contraposición polémica entre una semiología de la comunicación (de horma saussureana) y una de la significación (cf. G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Minuit, París, 1970, pp. 11-15; 189-197; L. J. Prieto, *Études de linguistique et de sémiologie générales*, Droz, Ginebra-París, 1975, pp. 125-141; J.-M. Klinkenberg, «Communication et signification: l'unité de la sémiologie», en S. Chatman, U. Eco, J.-M. Klinkenberg, eds., *A Semiotic Landscape. Proceedings of the First Congress of the IASS, Milan June 1974*, Mouton, La Haya-París-Nueva York, 1979, pp. 288-294), se equivocaban, tanto los que pretendían tratar con los habituales esquemas lingüísticos los problemas de la significación, como los que querían excluir la significación del campo semiótico.

aspectos visuales como en los acústicos obtenibles a través de la lectura. Estas dos posibilidades (coexistentes) entran en las categorías del espacio y del tiempo. La primera tiene una de sus realizaciones preferenciales en los iconos,⁴² que enfatizan las semejanzas formales, y la segunda en los símbolos, que sugieren semejanzas conceptuales. Esta observación de Jakobson⁴³ podría ofrecer una primera clasificación de los fenómenos relativos a la sustancia de la forma.

USO ICÓNICO DE LA SUSTANCIA

2.15.1. La forma de ciertas letras ha sido a menudo valorada como imagen. Véanse como ejemplo estas observaciones sobre la utilización del grafema *o* por Dante:

Sobre *Infierno*, I, 66-67: «qual che tu sii, od ombra od omo certo! / Rispuosemi: Non omo, omo già fui ...», Getto dice muy bien que «traduce en una emoción fónica una emoción visual». Ahora bien, a mí me parece captar y ver mejor el fenómeno recordando el *Purgatorio*, XXIII, 31-33, donde la / *o* / surge como un grafema indudablemente icónico: «Parean l'occhiaie anella sanza gemme: / chi nel viso de li uomini legge "omo" / ben avria quivi conosciuta l'emme». Del blanco al arco, según la exhortación de Singleton; y entonces el tan discutido *Fioco* resulta perfectamente pertinente (mírese il *lungi* referido a Ragione en *Fiore*); y tanto más sugestivo resultará *Infierno*, V, 68, «e piu di mille / ombre mostrommi e nominommi a dito».⁴⁴

En cuanto al iconicismo de partes más amplias del discurso (palabras y sintagmas), habría que ampliar observaciones como las de Jakobson:

Si la cadena de verbos *veni, vidi, vici* nos informa de los actos de César, es ante todo y sobre todo porque la secuencia de pretéritos coordinados está utilizada para reproducir la sucesión de los acontecimientos referidos. El orden temporal de los procesos de

42. *Icono*, en la concepción de Peirce, es un signo que presenta alguna semejanza o afinidad formal con el objeto que debe denotar.

43. R. Jakobson, «Le langage en relation avec les autres systèmes de communication» (1968), en *Essais de linguistique générale*, II, Minuit, Paris, 1973, pp. 91-103; en la p. 96.

44. G. Orelli, *Accertamenti verbali*, Bompiani, Milán, 1978, p. 15.

enunciación intenta reflejar el orden de los procesos del enunciado, se trata tanto de un orden referido a la duración como de un orden según el rango. Una secuencia como «El presidente y el ministro tomaron parte en la reunión» es mucho más frecuente que la secuencia contraria, en cuanto que la elección del término situado en primer lugar en la frase refleja la diferencia de rango oficial entre los personajes.⁴⁵

También se puede hablar, con Peirce, de *diagramas*, es decir, iconos de relaciones inteligibles (precisamente como las curvas estadísticas iconizan, en los diagramas, el aumento o la disminución de ciertas cantidades). Entre los ejemplos elementales citados por Jakobson están los grados de comparación (a menudo el grado mayor se indica con la palabra más larga: *altus-altior-altissimus*; *alto-altissimo*; *high-higher*) o las desinencias verbales (las del plural son por regla general más largas que las del singular: *amo-amiano*; *j'aime-nous aimons*).⁴⁶

2.15.2. Es inmenso el campo de posibilidades abierto entre la materialidad de las letras y los bloques de escritura por un lado, y los significados vehiculados por estas letras y bloques de escritura, tanto si se las considera en su materialidad, como si se consideran los valores sgnicos que les han sido conferidos. Solamente recordaré, como casos límite, pero que se pueden presentar en cualquier tipo de escritura, los caligramas y los *carmina figurata*.⁴⁷

Los caligramas inventados en el período alejandrino y utilizados muchas veces, desde Francesco Colonna y Rabelais hasta Apollinaire, utilizan el contraste escrito (oscuro) / no escrito (claro) en la página, para obtener figuras (siluetas) que habitualmente aluden al tema más importante de la composición, casi como un título. Por ejemplo la descripción de *La cravate et la montre* de Apollinaire:

Cúmulos de palabras representan las horas, primero con fórmulas breves que van alargándose (es un modo figurativo de representar un concepto, el crecimiento numérico de las horas; o probable-

45. R. Jakobson, «Alla ricerca dell'essenza del linguaggio» (1965), en E. Benveniste y otros, *I problemi attuali della linguistica*, Bompiani, Milán, 1968, pp. 27-45.

46. *Ibidem*, pp. 36-37.

47. P. Zumthor, «Carmina figurata», en *Langue, texte, énigme, op cit.*, pp. 25-35; G. Pozzi, «Gli artifici figurati del linguaggio poetico e l'iconismo», en *Strumenti Critici*, X, n.º 31 (1976), pp. 349-383.

mente también un fenómeno acústico, el sonido cada vez más prolongado de las últimas horas). Alrededor del cuadrante, a la derecha, hay una frase que delinea, de forma rudimentaria a modo de trazado de lápiz, la silueta de la caja del reloj.⁴⁸

Mucho más complejos son los *carmina figurata*, de los que fue el máximo artífice Rabano Mauro. Sin entrar en excesivos detalles y ateniéndonos sólo a los hechos más llamativos, señalaremos que en los *carmina figurata* se continúa utilizando la escritura para formar un dibujo (letras, cruces, figuras humanas destacan en la página gracias a la variedad o intensidad de color), pero que las letras también son utilizadas en su función signica, aunque *multiplicada*. Dentro de la totalidad del discurso, se forman otros discursos perfectamente delimitables, que desarrollan posibilidades de ligazón geométrica entre las letras, empezando por el tipo más conocido y simple, el acróstico (cuando letras con posición análoga en versos sucesivos —la posición inicial es ciertamente la favorita— forman otras palabras u otros versos, etc.).⁴⁹ Por tanto las letras se utilizan al mismo tiempo: a) como trazos de un dibujo figurativo; b) como signos de la cadena discursiva, y c) como signos de otras cadenas discursivas que se entrecruzan o atraviesan las básicas.

2.15.3. Y siempre es posible, y frecuente, un uso icónico de partes del texto, aunque, en casos diferentes a los catalogados, el iconismo se hace visible sólo gracias a su concomitancia con el significado. Es magnífico el ejemplo de Quinto Ennio, que despedaza el cerebro incluso lingüísticamente (*cere comminuit brum*, en lugar de *cerebrum comminuit*), para visualizar el hecho narrado. Un verso, gracias a la disposición de las palabras o/y las simetrías verbales puede imitar icónicamente aquello de lo que habla. Por ejemplo «cuando Parini dice *i nascenti del sol raggi rifrange*, con la doble aliteración parece estar reproduciendo el ángulo de incidencia y el ángulo de refracción».⁵⁰ En el poema «Dalla spiaggia» de Pascoli (de *Myricae*), el sexto verso dice: «*Là dove azzurra è l'acqua come l'aria*», situando

48. G. Pozzi, «Gli artifici», *art. cit.*, p. 364.

49. Uno de los más importantes acrósticos de la literatura italiana está en la *Amorosa visione* de Boccaccio: todas las iniciales de los tercetos del poema forman tres sonetos, junto con la «firma».

50. G. Orelli, *Accertamenti verbali*, *op. cit.*, p. 108; de él proceden los otros ejemplos de este párrafo, en la p. 140.

la *u* de *azzurra* en medio de otras vocales entre las que predomina la */a/*, y con la presencia inicial, central y final (por el acento) de la sílaba *la*, y, por tanto, la insistencia de la líquida */l/* ofrece una similitud con el reflejarse del azul del cielo en el agua, y con la fluidez del agua en el cielo. Poco después, el verso duodécimo: «*due barche in panna in mezzo all'infinito*», que insiste en *in*, y particularmente en *in mezzo* (que tiene un particular valor en la cosmología pascoliana), permite afirmar que

si en *infinito* retumba o confluye *in fondo in fondo* [del tercer verso], *in mezzo* está señalado como sintagma típicamente pascoliano: el estar en el centro de espacios infinitos produce ciertamente más vértigo que alegría; se nos empuja de nuevo hacia la unidad primordial de la que hablaba, hacia el seno materno.⁵¹

También muchas figuras retóricas tienen naturaleza icónica: la repetición de una palabra o sintagma en una situación equivalente (anáfora, epífora, complexión, etc.) representa también su persistencia e insistencia en el discurso; la antítesis contraponen en el espacio a dos miembros que también se contraponen conceptualmente, etc. Estos aspectos icónicos de las figuras retóricas tienen una función interpretativa o reforzadora respecto a su valor conceptual. Tenemos en definitiva una reduplicación o una sobrecarga de los signos.

ANAGRAMAS O PARAGRAMAS

2.16. Otro uso de las letras o sonidos, que prescinde de su pertenencia a monemas, y por tanto rompe los lazos de la doble articulación,⁵² es lo que Saussure ha descrito bajo la etiqueta de *paragrama*, o *anagrama*.⁵³ Se trata de *temas* verbales que se pueden encontrar en

51. *Ibidem*, p. 142.

52. En la doctrina medieval de *modis significandi* se distinguía entre una *articulatio prima* y una *secunda*; Martinet ha hablado también análogamente de *double articulation*. Las enunciaciones lingüísticas se articulan en unidades significativas, dotadas de sentido, cuyos unidades mínimas son los monemas (cf. 2.10.1); pero esta primera articulación se realiza mediante otra, constituida por los *fonemas*, privados de significado pero con función distintiva, en el sentido de que el cambio de un fonema cambia el significado de un monema (*casa/cosa/rasa/cara*, etc.).

53. J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, París, 1971. Cf. A. L. Johnson, «L'anagrammatismo in poesia: premesse teoriche», en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, VI, n.º 2 (1976), pp. 679-717.

versos o párrafos de autores clásicos y modernos: estos temas resultan de la unión de letras o fonemas pertenecientes a un enunciado, prescindiendo de los monemas a los que en primera instancia pertenecen. Tenemos por ejemplo la palabra *hystérie*, que concluye un verso del *Vieux saltimbanque* de Baudelaire y que es anunciada anagramáticamente en la parte precedente del verso:

Je sentIs ma gorge Serrée par la main TERrIBLE de l'hystérie.

Análogamente, Saussure encontraba el nombre de Afrodita en la organización textual de los primeros versos del *De rerum natura*, o los nombres «Philippus», «Leonora» y «Politianus» en el epitafio de Poliziano a fray Filippo Lippi (que fue amante de una tal Leonora Buti).

Según Saussure, el autor partirla en cada caso de un tema verbal y habría construido sus versos o sus frases con palabras capaces de representarlo, según normas caracterizables, dentro de la sucesión de letras (o sonidos) que los componen. Saussure sospechaba que quizá cierta tradición, tal vez secreta, hubiera transmitido este uso afín al de los criptogramas.

Investigadores actuales⁵⁴ relacionan estos paragramas con obsesiones subconscientes, que se realizan mediante el dominio de la lengua sobre el autor, llevando a cabo un juego enunciación-lengua, lectura-escritura, linealidad-tabularidad (puesto que los paragramas violan la linealidad del lenguaje, e instituyen una red intratextual que lo atraviesa, bien enriqueciendo o contradiciendo los significados denotativos). Se crearía así, «por encima o por debajo del plano semántico, algo como un "texto" no significativo, que pretende realizar, a través de modalidades sublingüísticas de significación, la forma o formas de una comunicación transcontextual».⁵⁵ Señalo como ejemplo la identificación del anagrama *Silvia* en el verbo *salivi* que finaliza la primera estrofa de *A Silvia*: la invocación a la mujer amada comienza por lo tanto con su nombre y termina con su nombre en anagrama.⁵⁶ O también la utilización, por parte de Pascoli, de las palabras *mistero* y *tremito* junto a *morte*, que en ellas está contenida

54. J. Kristeva, Σημειωτική, *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969, pp. 174-207 [hay trad. cast.: *Semiótica*, Fundamentos, Madrid, 1978]; S. Agosti, *Il testo poetico*, op. cit.

55. S. Agosti, *Il testo poetico*, op. cit., p. 197.

56. *Ibidem*, pp. 39-40.

anagramáticamente, o en donde la muerte, no nombrada, es la idea dominante.⁵⁷ Lo que dificulta esta hipótesis no es tanto la duda sobre la voluntariedad de la operación, que en cualquier caso se podría atribuir al subconsciente,⁵⁸ como la dificultad para excluir resultados puramente estadísticos fruto de las combinaciones posibles entre las pocas letras del alfabeto. Esto no debe hacer descartar la hipótesis, sino inducir a la recopilación de contrapruebas a medida que se va avanzando.

Para esto quizá pueda resultar más atrayente el concepto afín de diseminación, que indica la presencia de fragmentos fónicos o grafemáticos de una palabra que, habitualmente presente aunque en forma explícita, tematiza una parte del texto. Veamos las reflexiones de Orelli:

Si los versos «saben a sal» [*sa di sale*] ¿cómo podré atribuirlo a la mera orquestación, sustraerlo a una profunda, «realista» motivación expresiva? ¿Será quizás únicamente en la aliteración /s/ en la que se base la plenitud del conocidísimo terceto «Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e'l salir per l'altrui secale» (*Paraíso*, XVI, 58-60)? Versos «salados mediante la repetición fonemática progresiva *s(i)-sa-sale* (así unido a *pane*) y *salir*, en la cual se introduce muy duramente (casi epéntesis de *sale*) la /c/ de *scale*; pero ¿*sale* no vuelve luego en *calle* y *altrui* suficientemente?»⁵⁹

Del mismo modo, Agosti⁶⁰ encuentra en la ya recordada primera estrofa de «A Silvia» una insistencia en el uso de la /t/ del pronombre la segunda persona *tú*, que satisfaría por diseminación la «*libido* vocativa» que caracteriza el comienzo de la poesía. El mismo *tu* estaría diseminado en un *xenion* de Montale.⁶¹

LA SUSTANCIA ACÚSTICA

2.17. Los fenómenos textuales de orden acústico tratan problemas de simbolismo fónico, sinestesia, etc. olvidados en general por la

57. Orelli, *Accertamenti verbali*, op. cit., pp. 134-136.

58. Muy equilibrada la posición de R. Jakobson, «Structures linguistiques subliminales en poésie» (1971), en *Questions de poétique*, pp. 280-292.

59. Orelli, *Accertamenti verbali*, op. cit., p. 25.

60. Agosti, *Il testo poetico*, op. cit., p. 207.

61. *Ibidem*.

lingüística, y que se están revalorizando lentamente.⁶² En éste punto tocamos precisamente la materialidad de los sonidos y de las reacciones psíquicas, y consideraremos de acuerdo con el *Cratilo* de Platón, el carácter físico (*physis*) de la lengua, habitualmente considerada en su arbitrariedad (*thesis*). En general los efectos acústicos aparecen más motivados y se perciben mejor cuando se corresponden con los significados. Por ejemplo, la /u/ se asocia frecuentemente con la sensación de oscuridad. Pero su utilización nos interesa e impresiona en relación con los significados que vehicula, como en estas observaciones a propósito de «Il transito» de Pascoli (*Primi poemetti*), y, después, de dos versos de Dante:

La idea de oscuridad prevalece en los versos 8-9, preparando la llegada de *notte* 13. Los dos hemistiquios juegan con las /u/ tónicas paralelas:

sfUma nel bUio (8)
spUnta una lUce (9)

De manera que *luce* expresa también su propia ausencia como en Dante «e vegno in parte ove non è che lUca», que oscurece el final del canto IV del *Infierno* y el cercano verso 28 del canto V, «Io venni in loco d'ogni lUce mUto / che mUgghia ...».⁶³

Es igualmente frecuente la conexión entre las sibilantes y lo que se refiere al rumor o imagen de velocidad, como en «Corda non pinSe mai da Sé Sactta / che Sì corresse via per l'aere Snella» (*Infierno*, VIII, 13-14) o en «rizzossi in su le staffe, e 'l brando striscia, / che lo faceva fischiar come una biscia» (Pulci, *Morgante*, V, 59, vv. 7-8). Y también hay que recordar la importancia fónica de la aliteración,⁶⁴ que es muy importante en la poesía anglosajona y en otras.

Procedimientos que encuentran su más rica valoración en lo que conocemos con el nombre de onomatopeya, o también armonía imita-

62. Véanse por ejemplo S. Ullmann, *Principi di semantica* (1957), Einaudi, Turín, 1977; R. Jakobson y L. Waugh, *The Sound shape of Language*, Indiana University Press, Bloomington-Londres, 1979, cap. IV. Además P. Dombi Erzsébet, «Synaesthesia and Poetry», en *Poetics*, II (1974), pp. 23-44 (con bibliografía). Una elegante aplicación en G. Genette, *Figure II* (1969), Einaudi, Turín, 1972, pp. 71-91.

63. Orelli, *Accertamenti verbali*, op. cit., p. 153; la cita dantesca está en la p. 25.

64. Véase también, para las relaciones con la retórica y la métrica, P. Valesio, *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Zanichelli, Bologna, 1967.

tiva o metáfora articuladora (y que de cualquier modo es de naturaleza icónica, dadas sus semejanzas con el referente). Mediante ella se puede establecer una relación entre el sentido y el sonido, en el discurso más que en cada palabra aislada:

Grammont observó con acierto que la sugestión del sonido resultaría inoperante si no existiera al mismo tiempo una sugestión de sentido, si el referente de la palabra no sugiriese el valor semántico concedido al sonido. Desde el *Cratilo* a Leibniz, desde Grammont a Jespersen se ha observado repetidamente que la /r/ no es indiferente al significado y que señala especialmente el movimiento. Pero esto no se palpa claramente si no es en configuraciones literarias (cito, entre mil, este verso: «Come una freccia, il prato ampio radea / radea bassa la rondine» [G. Camerana, «Rammento il borgo sulla via montana», vv. 4-5, *Bozzetti*]).⁶⁵

Entre los numerosos ejemplos (en base a los cuales se debería trazar una historia literaria de estos procedimientos, indicando su frecuencia según épocas y autores, en relación con la sensibilidad y el gusto del tiempo) citaremos éste de Pascoli:

Da un immoto fragor di carriaggi
ferrei, moventi verso l'infinito
tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi ... (*Myricae*, «Ultimo sogno», vv. 1-3),

remitiendo al comentario de Deccaria.⁶⁶

La correspondencia con el sentido es una garantía contra generalizaciones de carácter diletante o impresionista. Pero ciertamente los exámenes sistemáticos llevados a cabo sobre autores como Dante o Pascoli nos demuestran que el empleo de estructuras fónicas que afectan a versos o grupos de versos va mucho más allá de una diligencia imitativa, permite captar mensajes formales no relacionados mecánicamente con la denotación, voces que integran o modulan de modo particular lo que el texto «dice»:

La invención lingüística, el artificio de un lenguaje compuesto de tensiones aptas para producir armonías artificiales, no gracias

65. G. I. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Turín, 1975, p. 75.

66. *Ibidem*, p. 203. Sobre la musicalidad, en sentido propio, de la poesía de Pascoli, cf. M. Pagnini, «Il testo poetico e la musicalità», en *Linguistica e Letteratura*, II, n.º 2 (1977), pp. 203-221.

a la adecuación mimética, a la reproducción directa de la naturaleza, sino a la composición de un todo arbitrario, constituyen otras tantas tensiones para aproximar lo inasible, lo indesciftable, el subconsciente. No se trata de una reproducción de la naturaleza, ni tampoco de lenguaje-comunicación, sino de mensajes formales que desde la naturaleza quieren huir, eludir su apariencia y su materialidad.⁶⁷

LOS DISCURSOS ALTERNATIVOS

2.18. Es indispensable señalar que en casi todos los ejemplos que hemos puesto se han extrapolado elementos de la línea del discurso y se han relacionado con él. En otras palabras, se ha escapado a la llamada linealidad del lenguaje (a través de la cual los fonemas, combinados en monemas, se suceden en el tiempo de la pronunciación o en el espacio de la escritura, sin superponerse jamás) y se han constituido discursos alternativos, que enlazan elementos extraídos del texto. Esta operación la efectúa mentalmente, y a menudo de forma inconsciente, el oyente, pero es mucho más fácil de realizar para el lector ya que puede volver siempre que quiera a una determinada parte del texto, e identificar cada vez más elementos relacionados, cada vez más discursos alternativos.⁶⁸ Hay que señalar que no todos estos discursos son de tipo sintáctico; sólo es sintáctico el discurso principal. El esfuerzo para hacerlos sintácticos se realiza a través de nuestra operación conectiva, de nuestro metadiscurso.⁶⁹

Por norma general, los discursos alternativos refuerzan y precisan el discurso de base, o lo remiten al discurso del sentido en el cual se revela la línea dianoética del mensaje. Pero pueden incluso desarrollar otro discurso, quizás hasta un antidiscurso (cuya presencia necesita confirmaciones comprobables, como cualquier hipótesis de trabajo fundada en la afirmación de una contradicción). Si este antidiscurso

67. Beccaria, *L'autonomia*, op. cit., p. 202. El análisis más sistemático de las funciones fónicas en un poeta es quizás el de M. Picchio Simonelli, *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Licoso, Florencia, 1978.

68. El lector puede disfrutar también de las condiciones de reactividad fónica del receptor, leyendo en voz alta o articulando mentalmente.

69. Cf. mi trabajo *Semiotica filologica* (op. cit., p. 42), donde se señala la afinidad entre estas conexiones y todas las operaciones de «reestructuración mental» (caracterización de isotopías, temas y motivos; reorganización de la trama en *fábula* y clasificación de las funciones, etc.) en que consiste la crítica del texto literario.

existe, dependerá, más que de las astutas insinuaciones de un autor que prudentemente se atiene a una literalidad menos comprometedora, de instancias del subconsciente personal o colectivo, tal vez de la tensión que conduce hacia horizontes apenas intuidos.

LAS HIPÓSTASIS EN LA MÉTRICA

2.19. Juegan un importante papel en esta descripción de posibilidades la prosodia, la rítmica y la métrica, dada su compleja aportación a la significación. No es decisivo, aunque haya que recordarlo, el hecho de que un ritmo o una forma métrica puedan tener una función sugestiva, semejante a la de los juegos fónicos. Sin embargo sí hay que subrayar que, examinados de manera autónoma, los esquemas métrico-rítmicos constituyen códigos poderosos, semejantes a los musicales por la falta de un significado protocolable, verbalizable. Técnicamente, hay que subrayar su naturaleza hipostática,⁷⁰ es decir, su utilización en forma conveniente de las propiedades de los monemas que constituyen el discurso: acentos, pausas, longitud de las palabras. Precisamente en esto reside su primer valor significativo: forman un «esquema vacío» en el cual se ordenan los monemas. Este esquema vacío I) presenta alternativas, II) presenta constricciones. Entre alternativas y constricciones el fluir del discurso se enfatiza o se recalca, mediante efectos de expectación/sorpresa, monotonía/ruptura de la monotonía. Se intuye así, gracias a estos *signos de refuerzo*,⁷¹ una rigurosa forma de dialéctica entre lo dicho y lo decible, entre el modo de indicar la elección definitiva de los signos del discurso y las relaciones intradiscursivas, de correspondencia o de oposición, entre sus partes no contiguas.

Tómese por ejemplo un texto en tercetos endecasílabos. Sabemos que todos los versos tienen el acento en la 10.^a sílaba; pero no sabemos, cada vez que el esquema introduce una nueva rima, si el verso correspondiente tendrá 10, 11 o 12 sílabas. Sabemos también que los acentos principales estarán, en su mayoría, en la 4.^a y en la 6.^a, pero

70. E. P. Guiraud, «Les fonctions secondaires du langage», en A. Martinet, ed., *Le langage*, Gallimard (Encyclopédie de la Pléiade, XXV), París, 1968, pp. 435-512; en la p. 469, afirma: «La poésie est une hypostase de la forme signifiante qu'elle doit soustraire à la sélectivité et à la transitivité».

71. Cf. mi estudio *Semiotica filologica*, op. cit., p. 43.

no sabemos en qué versos los encontraremos, ni en cuáles encontraremos los otros tipos menos frecuentes de disposición de los acentos. En fin, no sabemos si encontraremos, para variar la densidad del verso, diéresis, sinéresis, dialefas o sinalefas.

Esto en cuanto al esquema métrico. En un soneto a la italiana, seguro que encontraremos 14 endecasílabos (o a no ser que tenga estrambote o esté *rinterzato*), divididos en dos cuartetos y dos tercetos. Pero no sabremos cómo están encadenadas las rimas de los cuartetos hasta después del tercer verso, y las de los tercetos hasta después del quinto. Las rimas oxítonas o proparoxítonas serán todavía más raras que en otros esquemas, pero no podemos prever su presencia. Naturalmente nunca se sabe, hasta el final de la lectura, cómo estarán realizados sintácticamente los versos, aparte de la separación, preponderante pero no obligatoria, entre cuartetos y tercetos.

Los metros y sus agrupaciones constituyen por tanto una matriz abstracta, en parte con opciones internas, en parte obligatoria. El discurso lingüístico se formula de modo que pueda adaptarse a esta matriz y pueda llenar las valencias libres. La métrica constituye en definitiva un «sistema convencional de organización del sistema de sonidos». ⁷² Dentro de este sistema, tiene una gran importancia el ritmo, que regula la sucesión de los acentos libres, que combinados con los obligatorios dan a los versos una particular andadura (este ritmo, con referencia a los esquemas clásicos, es llamado yámbico, anapéstico, etc.). Como escribe agudamente Brik, «el movimiento rítmico es anterior al verso; no es el ritmo el que puede estar contenido en el verso, sino, por el contrario, este último en el primero». ⁷³

Nótese que el ritmo solamente es perceptible mediante la ejecución acústica, aunque sea mental. ⁷⁴ Esto nos lleva una vez más al ámbito de los fenómenos fónicos, que se adecuan a esta ejecución acústica y en ella se encuentran potenciados.

72. B. Tomashevski, «Sul verso» (1929), T. Todorov, ed., *I formalisti russi*, Einaudi, Turín, 1965, pp. 187-204; en la p. 190; véase también el tratamiento sistemático en la *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milán, 1978, pp. 109-176.

73. O. Brik, «Ritmo e sintassi» (1927), en T. Todorov, ed., *I formalisti*, op. cit., pp. 153-185; en la p. 154. Una organización moderna y sagaz de los problemas del ritmo es la de P. M. Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici*, Rosenberg & Sellier, Turín, 1973. Véase también C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bolonia, 1976, y, para todos los problemas métricos, la antología de A. Cremante y M. Pazzaglia, eds., *La metrica*, Il Mulino, Bolonia, 1972.

74. Tomashevski, «Sul verso», op. cit., p. 192.

MÉTRICA Y DISCURSO

2.20. Entre andadura métrica y discurso se desarrolla una colaboración particular: la andadura métrica proporciona un esquema de actuación al discurso verbal, y por tanto lo condiciona de entrada; por otra parte, el poeta extrae de este condicionamiento incentivos para hacer más eficaz el discurso verbal. En cierto sentido, la métrica es para el poeta como un repertorio de normas para la *mise en relief* diferentes de las usuales.⁷⁵

En la práctica, la métrica se enfrenta a la sintaxis, y a las eventuales normas de entonación; quien la utiliza puede, con infinitas variantes, tratar de revalorizar sintaxis y entonación con los ritmos de la métrica o, viceversa, hacer realidad, gracias a la alternancia de su contraste y de su coincidencia, una serie inagotable de posibilidades expresivas.

Como fuerza relacionante diferente de la sintaxis y de la entonación, la métrica modifica los nexos creados por estos dos elementos; se introduce como un nuevo elemento constitutivo de la semántica de la *parole*: después de haber orientado la elección de los signos, actúa para acentuar o modificar el significado de los propios signos. Se sabe, por ejemplo, la importancia de los acentos principales del verso en la valoración de las vocales, de las consonantes o de los grupos; o el diverso efecto que puede tener la fragmentación del discurso en palabras breves correspondientes a los «pies» o a sus partes (*arsis* y *tesis*), o bien en palabras largas, que abarcan varios pies; el efecto del hiato, sostenido y reforzado por el ritmo, etc. Todos estos hechos pueden quedar más o menos claramente incluidos en la iconicidad.

Son conocidas antes por los poetas y por los lectores que por los críticos las posibilidades de fundir andaduras métricas y andaduras sintácticas diferentes, ofrecidas por el encabalgamiento con efectos diversos, aunque siempre eficaces: hay autores que se caracterizan por el amplio uso del procedimiento (es proverbial Della Casa), y otros que han meditado durante toda su producción sobre las relaciones sintaxis-verso, llegando incluso a conclusiones diferentes según los momentos de su carrera.⁷⁶

75. Son fundamentales para la métrica, además de los estudios indicados en las notas precedentes, Iu. Tyniánov, *Il problema del linguaggio poetico* (1924), Il Saggiatore, Milán, 1968; V. Zhirmunski, *Introduction to metrics*, Mouton, s'Gravenhage, 1966; S. Chatman, *A Theory of Meter*, Mouton, Londres-La Haya-París, 1965.

76. Aludo a Ariosto que en el primer *Orlando furioso* fuerza la sintaxis a continuas

En las *Tesis* de la escuela de Praga de 1929 se formulaba claramente un expediente para el estudio de la métrica que después ha resultado muy rentable, el análisis del paralelismo (ya señalado por G. M. Hopkins):

El paralelismo de las estructuras fónicas, realizado por el ritmo del verso, de la rima, etc., constituye uno de los procedimientos más eficaces para actualizar los diversos planos lingüísticos. Poner frente a frente, en el plano artístico, estructuras fónicas recíprocamente semejantes, hace resaltar las concordancias y las diferencias de las estructuras sintácticas, morfológicas y semánticas.⁷⁷

Revalorizar los paralelismos ya presentes en el texto, con sus efectos de semejanza/desemejanza (entre las estructuras rítmicas o entre las fónicas y sintácticas rítmicamente análogas) y correspondencia/contraposición (entre las estructuras rítmicas y las fónicas y sintácticas), es una aplicación reveladora de tipo *contrastivo*. Tanto más cuanto que semejanza, desemejanza, correspondencia y contraposición están presentes, todas, según las posibles y más o menos minuciosas segmentaciones operables en el texto.⁷⁸

La rima, que durante mucho tiempo y en muchas culturas ha señalado la barrera (y la leve pausa) entre un verso y otro, es uno de los principales puntos de convergencia de lo fónico, lo semántico y lo rítmico. No sólo por la alternancia entre una rima y otra, con su diversa constitución, sino también por las series de rimas idénticas, que recalcan, mediante la identidad fónica, la similitud o no similitud

rupturas con la métrica, mientras en el último intenta una armonización: véanse mis *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi, Pisa, 1966, pp. 38-39. Sobre el contraste entre discurso sintáctico y discurso métrico en Ungaretti, véase G. Genot, *Sémantique du discontinu dans «L'Allegria» d'Ungaretti*, Klincksieck, París, 1972, pp. 103-144; 183-200. El trabajo teórico más importante sobre el encabalgamiento es de A. Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1964.

77. *Tesi pubblicate sul primo numero dei «Travaux du Cercle Linguistique de Prague» del 29*, al cuidado de E. Garroni y S. Pantasso, Guida, Nápoles, 1979, p. 49 [hay trad. cast.: Círculo lingüístico de Praga, *Tesis de 1929*, Alberto Corazón (Comunicación, serie B), Madrid, 1970].

78. Véanse por ejemplo S. R. Levin, *Linguistic structures in poetry*, Mouton, La Haya, 1962; R. Jakobson, «Le parallélisme grammatical et ses aspects russes» (1966), en *Questions*, pp. 234-279; Iu. M. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), Mursia, Milán, 1972, pp. 146-165; G. Genot, *Sémantique, passim*. Sobre una utilización del paralelismo en el estudio de la prosa véase S. Agosti, «Techniche della rappresentazione verbale in Flaubert», en *Strumenti Critici*, XII, n.º 35 (1978), pp. 31-58.

gramatical (verbo con verbo o verbo con sustantivo, por ejemplo), la afinidad o no de ámbito semántico o de tonalidad estilística.⁷⁹ Ya ha sido indicado por Parodi, acerca de la *Divina comedia*,⁸⁰ hasta qué punto se puede verificar en la rima una gran concentración de significados y de efectos connotativos.

No es necesario repetir lo ya dicho (2.14) sobre la superposición de elementos de sustancia de la expresión y de sentido, como resultado óptimo (de naturaleza connotativa) de la excelencia de los procedimientos. Pero también hay que recordar aquí la existencia de efectos puramente fónico-rítmicos, el aflorar de estructuras que, dotadas de una constitución autónoma, pueden estar, pero no siempre están, dirigidas a la potenciación de un sentido.⁸¹ Abstracciones de ritmo y de timbre cuya potencialidad, en el contexto, repite o anticipa el sentido aunque sin hacerlo extrínseco.

LA FORMA DE LA EXPRESIÓN: EL ESTILO

2.21.1. No hay duda de que el discurso lingüístico del texto, formado como está de monemas, es decir de unidades léxicas y morfológicas de la primera articulación (cf. 2.16), constituye la forma de la expresión en sentido hjelmsleviano (cf. 2.11), siendo la sustancia de la expresión la realización física (fónica o gráfica) del mismo discurso. Los monemas son signos lingüísticos: pertenecen al conjunto coherente de signos utilizado en el discurso articulado verbal, cuyas normas y cuyo uso son estudiados por la lingüística. Sin embargo, siempre ha sido evidente que el texto formalmente más comprometido, y particularmente el texto literario, o utiliza particulares categorías de signos lingüísticos (lenguaje literario; o bien: lenguaje épico, lenguaje lírico, etc.) o utiliza de modo particular los signos lingüísticos. Por tanto, mientras no existen dudas de que los monemas empleados en los textos literarios pertenecen totalmente a la lengua, se ha intentado definir las particularidades de elección o de

79. También para referencias bibliográficas, véanse Beccaria, *L'autonomia, op. cit.*, pp. 27 ss.; P. M. Bertinetto, «Echi del suono ed echi del senso», en *Parole e Metodi*, I, n.º 3 (1972), pp. 47-57.

80. E. G. Parodi, «La rima e i vocaboli in rima nella *Divina Commedia*» (1896), en G. Folena, ed., *Lingua e letteratura*, II, Neri Pozza, Venecia, 1957, pp. 203-284.

81. G. Contini, «Un'interpretazione di Dante» (1965), en *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 369-405.

conexión de monemas, que caracterizan a cada texto literario, con una perentoriedad que coincide normalmente con la maestría del escritor.

Los valores fundamentales de la palabra estilo son dos: 1) El conjunto de los rasgos formales que caracterizan (en su totalidad o en su momento determinado) el modo de expresarse de una persona, o el modo de escribir de un autor, o el modo en que está escrita una obra suya; 2) el conjunto de rasgos formales que caracterizan a un grupo de obras, constituido sobre bases tipológicas o históricas. Nos detendremos en primer lugar en el significado primero, y remitimos el segundo al apartado 2.25. Recordaremos solamente que el segundo significado es, históricamente, el primero: en el mundo clásico se hablaba ya de *stilus atticus* y de *stilus asianus*, mientras el estilo individual, escasamente estudiado, era más bien objeto de consejos de carácter normativo, o considerado un repertorio de procedimientos retóricos.

2.21.2. El análisis del estilo se ha desarrollado en nuestro siglo según dos directrices, que se pueden sintetizar en los nombres de Bally y Marouzeau la primera, y de Vossler y Spitzer la segunda. Para Bally, la estilística «estudia el valor afectivo de los hechos del lenguaje organizado, y la acción recíproca de los hechos expresivos que concurren en la formación del sistema de los medios de expresión de una lengua»; «la estilística estudia por tanto los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad por parte del lenguaje y la acción de los hechos de lenguaje sobre la sensibilidad».⁸²

Según Bally (que se mueve dentro de un esquema saussureano), la *langue* posee recursos expresivos, opciones, copresentes en la conciencia del hablante, el cual según las situaciones de su sensibilidad elige en cada momento la variante que mejor le va: con lo que se enriquece decididamente, quizás incluso se transforma, el concepto saussureano de «relaciones asociativas» (e incluso el de sistema).⁸³ Los

82. C. Bally, *Traité de stylistique française*, Winter, Heilderberg, 1909; 1912², pp. 1 y 16.

83. F. de Saussure (*Corso di linguistica generale*, 1922, introducción, traducción y comentario de T. De Mauro, Laterza, Bari, 1970, pp. 149 ss. [hay trad. cast.: *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 1981²]) distingue entre relaciones sintagmáticas, que unen las palabras en la linealidad del discurso, y relaciones asociativas, que por

recursos expresivos de la *langue*⁸⁴ se ordenan para Bally según una gama que va desde el «modo de expresión intelectual», cuyos términos pueden funcionar como «identificadores», hasta sinónimos de carácter afectivo, unidos a las nociones de valor, de intensidad y de belleza. La expresividad actúa, bien sobre «efectos naturales», bien sobre «efectos por evocación»; es decir, sobre elementos marcados y sobre elementos que, no marcados dentro del grupo lingüístico de origen, llegan a serlo al ser introducidos en un contexto diferente. Los estudios que Bally, en relación con su teorización, llevó a cabo sobre el léxico y sobre la sintaxis francesa consistieron por lo tanto en una catalogación razonada de sinónimos con diferente valor tonal.

En la investigación de Bally, que queda totalmente incluida en el campo de la *langue*, los estados de ánimo son considerados como meras posibilidades, ordenables en un sistema paralelo y en correspondencia con el sistema de las posibilidades lingüísticas. Bally, por lo tanto, asienta las bases para una psicoestilística, que podría reivindicar (teniendo en cuenta el efecto sobre los destinatarios) ampliaciones socioestilísticas, dirigidas hacia los «efectos por evocación», que habría que estudiar también desde la perspectiva de los destinatarios.

Jules Marouzeau⁸⁵ llevó más tarde su investigación a los textos literarios, situándose, en vez de en la perspectiva de la *langue*, en la que se trata de caracterizar repertorios de sinónimos, en la perspectiva del usuario, al que lo que le interesa es la elección entre los sinónimos y su motivación; y entre los usuarios, el más entendido y sagaz es ciertamente el escritor, que continuamente toma decisiones de tipo estilístico.

Pero dentro del análisis literario tendrá muchos más seguidores el método de Leo Spitzer (preconizado más que realizado por Karl Vossler). Estas pocas notas no harán justicia ni a la extensión del esquema spitzeriano ni a la serie de precisiones y profundizaciones

encima del discurso unen a cada palabra con todas aquellas que tienen alguna cosa en común con ella (etimología, significado, desinencia, etc.). Después de Saussure, se ha empezado a llamar a las relaciones del segundo tipo paradigmáticas en lugar de asociativas.

84. Recuerdo que para Saussure la *langue* se distingue de la *parole* como «lo que es social de lo que es individual; lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental».

85. J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, Les Belles Lettres, París, 1946²; *id.*, *Précis de stylistique française*, Masson, París, 1941; 1946².

verificables en su actividad de historiador del estilo; apuntaremos sólo alguna nota sobre los procedimientos más característicos y asimilados bajo la etiqueta de «método de Leo Spitzer». Spitzer parte del postulado de que «a cualquier emoción, o sea, a cualquier alejamiento de nuestro estado psíquico normal, corresponde en el campo expresivo, un alejamiento del uso lingüístico normal; y, viceversa ... un alejamiento del lenguaje usual es indicio de un estado psíquico inhabitual».⁸⁶ Se trata por lo tanto de captar estas desviaciones del uso lingüístico normal, vistas como espías del estado de ánimo del escritor. (Notemos, entre paréntesis, que el concepto de «desviación», en griego *τρόπος*, en latín *tropus*, está ya presente en la retórica clásica, aunque ésta, sin embargo, no relacionaba las «desviaciones» con los estados de ánimo, ni las utilizaba para la caracterización de los autores.)

Citaremos como ejemplo de este modo de proceder los ensayos sobre Ch.-L. Philippe,⁸⁷ en cuyos escritos la abundancia de locuciones y conjunciones causales (*à cause de, parce que, car*), y su «impropia» utilización permite caracterizar la presencia de una «motivación pseudoobjetiva», espejo de la resignación irónica y fatalista captada en los desgraciados personajes y que el autor ha hecho suya; y el ensayo sobre Péguy, cuya experiencia bergsoniana quedaría al descubierto a través de su preferencia por palabras como *mystique* y *politique*, por compuestos de *in-* y *de-*, por paréntesis que abren perspectivas hacia el infinito, por la reducción de comas, etc.; o lo que caracteriza los escritos del pacifista Barbusse: la obsesiva presencia de imágenes sangrientas con una fuerte impronta sexual.

Algo más que presentimientos estructuralistas (enfanzados en los últimos años de Spitzer)⁸⁸ aparece en esta concepción según la cual los detalles sólo pueden ser comprendidos a través del conjunto, y el conjunto a través de los detalles; y aunque nos parezca anticuado

86. L. Spitzer, «L'interpretazione linguistica delle opere letterarie» (1928), en *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari, 1966, pp. 46-72; en la p. 46.

87. L. Spitzer, «Pseudoobjektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe», en *Stilstudien*, II. *Stilsprachen*, Hueber, Munich, 1928, pp. 166-207; *id.*, «Lo stile di Charles Péguy» (1927), en *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Turín, 1956, pp. 82-130; *id.*, *Studien zu Henri Barbusse*, Cohen, Bonn, 1920.

88. Por ejemplo, en el artículo «L'aspasia di Leopardi» (1963), en *Studi italiani*, Vita e Pensiero, Milán, 1976, pp. 251-292; y sobre afirmaciones teóricas, «Les études de style et les différents pays», en *Langue et Littérature. Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, Les Belles Lettres, París, 1961, pp. 23-39.

considerar la mente de un autor como «una especie de sistema solar alrededor de cuya órbita gira todo: lengua, motivación, trama no son nada más que satélites de este ente»,⁸⁹ y sobre todo situar en el centro de este sistema el étimo espiritual, es decir, «la raíz psicológica de los diversos rasgos de estilo individual en un escritor»,⁹⁰ hay que añadir que la descripción resulta válida con tal de que se sustituya autor por texto, y referencias psicológicas por tensión formal.

SELECCIÓN Y DESVIACIÓN ESTILÍSTICA

2.22.1. Las estilísticas de Bally y Spitzer son diferentes y casi complementarias: la primera es una estilística de la lengua, la segunda una estilística de la obra literaria. Bally habla de *selecciones* ofrecidas al hablante por la lengua; Spitzer de *desviaciones* del uso normal realizadas en la obra. El concepto de selección es sumario, pero aceptable. Es sumario, porque la lengua no es un sistema unitario, sino que se agrupa en subsistemas, relativos a las variedades de utilización social y cultural de la lengua: las selecciones se operan, o en el interior de los subsistemas, cuando el hablante las adopta, o desde arriba cuando (y en este caso se trata forzosamente de escritores) el hablante (el escritor) tiene en cuenta los grupos de selecciones ofrecidas por los diversos subsistemas, en definitiva, extrae «efectos naturales» de los «efectos por evocación».

Mayores reservas puede suscitar el concepto de *desviación*. Ante todo: desviación ¿de qué? Spitzer parece aludir a la *langue*, ciertamente hace escasas referencias a la mediación del lenguaje literario, y por el contrario sí a sus numerosas subespecies. Lo mismo se puede decir de los estructuralistas de Praga, que hacen de las «desviaciones de lo estándar» un criterio descriptivo básico (después, del estilo se ocuparán poco). Pero, una vez reconocidas y catalogadas las variedades lingüísticas, ¿cómo se puede saber cuál es el abanico de opciones que se le presenta al escritor, y la expresión «media» de la que se habría desviado?

Sin embargo, la reserva más grave es otra. Si el estilo de un autor se caracteriza por medio del sistema de las desviaciones ¿debemos

89. L. Spitzer, «Linguistica e storia letteraria» (1948), en *Critica stilistica*, op. cit., p. 73-105; en la p. 88.

90. *Ibidem*, p. 35.

considerar el resto del texto privado de caracteres estilísticos? Entonces el texto sería una especie de soporte neutro de los elementos sintomáticos, únicos elementos que tendrían valor estilístico.⁹¹ O bien, ¿somos nosotros los que debemos recurrir a las desviaciones, como a síntomas particularmente ostensibles, incontestables, afirmando a la vez que la intención estilística debe estar presente, aunque apenas se perciba, en toda la obra? Es de este tenor la respuesta de Terracini, que sustituye el concepto de *desviación* por el de punto *diferenciado* (por tanto un concepto no comparativo): los *puntos diferenciados* serían, en una obra, las huellas explícitas y directas del valor simbólico del que la totalidad del texto es portador, serían los momentos privilegiados del «proceso a través del cual el símbolo se articula en la palabra».⁹²

2.22.2. La estilometría, ciencia que se ha desarrollado gracias a la difusión de los ordenadores electrónicos y que permite elaborar preciosísimos recuentos, concordancias, etc., deja sin resolver estos problemas. Por ejemplo, no permite grandes deducciones la posibilidad de medir el «índice de riqueza» de una obra (relación entre el número de vocablos utilizados y el número de palabras contenidas en el texto). La fórmula propuesta por P. Guiraud⁹³ es la siguiente:

$$R(\text{riqueza}) = \frac{V(\text{ocablos})}{\sqrt{N(\text{úmero de palabras})}}$$

Sin embargo, es posible medir la distancia entre el rango que tienen cada palabra en un texto y el que le correspondería en un «léxico medio». Pero, aparte de lo discutible del concepto de léxico medio (que según el *corpus* del que se ha extraído puede ser diversísimo; e incluso no tener relación con el «léxico medio» del autor) queda la duda —también en los investigadores— de si se han de

91. Patece la opinión de M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, París, 1971.

92. B. Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milán, 1966; 1975², cap. 1.

93. P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Presses Universitaires de France, París, 1954, pp. 52-55; cf. L. Rosiello, «Analisi statistica della funzione poetica nella poesia montaliana», en *Struttura, uso e funzione della lingua*, Vallecchi, Florencia, 1965, cap. 4.

valorar las palabras de más alta frecuencia absoluta (*palabras-tema*) y relativa (*palabras-clave*), o las de bajo índice de frecuencia, basándose en el axioma de que un mensaje es tanto más informativo cuanto menos previsible.

LAS VARIEDADES LINGÜÍSTICAS

2.23. El sistema de las posibilidades expresivas de la lengua constituye una estratificación histórica y social: las selecciones que cada escritor realiza lo sitúan con exactitud respecto a la historia y a las variedades sociológicas de la lengua.⁹⁴ La estilística italiana ha recorrido este camino en seguida, señalando en el área literaria las estratificaciones que, con diferentes finalidades, han sido después afrontadas por la sociolingüística. La fisonomía de un autor quedaba definida dentro de la dialéctica de conservación e innovación, que constituye la vida de la lengua (Terracini), o en su relación con las *tradiciones estilísticas* (Devoto). «El estilo —escribe Devoto— nos propone una relación. Es el resultado del diálogo entre nosotros y las instituciones lingüísticas de las que nos servimos, en las que el escritor deja una impronta, pero por las que también está condicionado en su obra.»⁹⁵

Desde el punto de vista teórico, es necesario considerar la lengua, en una determinada sección sincrónica, como un sistema de sistemas. En el centro, la estructura de la lengua, desde la fonética al léxico; cada campo semántico se enriquece o se estructura diferentemente en relación con particulares grupos de hablantes, en cuanto exponentes de actividades y especializaciones (menor, pero no hay que olvidarla, la variabilidad morfosintáctica, mínima la fonética); en torno a esto giran los *sociolectos* (variedades de carácter social), con sus fijaciones, atenuaciones, etc. de las normas de la lengua. Se puede, por tanto, caracterizar diversas polarizaciones del sistema de la lengua. Aquí señalaremos las principales.

94. La mejor síntesis de los problemas teóricos de la estilística es de N. E. Enqvist, *Linguistic Stylistics*, Mouton, La Haya-París, 1973.

95. G. Devoto, *Nuovi studi di stilistica*, Le Monnier, Florencia, 1962, p. 185. Véanse también los *Studi di stilistica* (Le Monnier, Florencia, 1950), e *Itinerario stilistico* (Le Monnier, Florencia, 1975), que reordena los escritos precedentes. Véase también el prólogo de G. A. Papini al último volumen.

SOCIOLECTOS Y REGISTROS

2.24. Se trata de la serie de variedades lingüísticas («linguistic diatypes») relativa al ambiente social al que pertenecen los hablantes (sociolectos) y a las condiciones en que se realiza la enunciación (registros, desde el áulico y culto al familiar y opular). Los sociolectos no son rígidos, dada la circulación y los contactos entre los estratos sociales y la clasificación de los registros resulta todavía más lábil (presenta fuertes oscilaciones incluso en las categorías propuestas por los eruditos); queda el hecho de que sociolectos y registros fragmenten el sistema de las selecciones en subconjuntos que sólo parcialmente se superponen. Además, existen palabras y expresiones características de una sola variedad lingüística, que constituyen «marcas estilísticas» de esa variedad, incluso cuando la afectan sólo parcialmente. Para el hablante común, cuya posición social está ya definida y al que el contexto sugiere ya el tipo de registro que debe adoptar, la selección estilística se reduce a las opciones de su sociolecto y, dentro de éstas, a las autorizadas por el registro adoptado. Es diferente, por las posibilidades de contaminación, el comportamiento del escritor que, si en principio opera dentro de los límites del registro literario, a menudo se permite saquear todas las demás variedades y todos los registros de la lengua.⁹⁶

IDEOLOGEMAS, FORMACIONES IDEOLÓGICAS, ESCRITURAS

2.25. Toda concepción del mundo, y cada una de las ideologías que se conjuran para instituir nuevas concepciones del mundo, implican determinados usos lingüísticos, y «marcas estilísticas»: llamadas por Bachtin, desde esta perspectiva, *ideologemas*.⁹⁷ Los valores semánticos de las palabras son seleccionados no sólo por su concatenación

96. He intentado aplicar los modelos sociolingüísticos al capítulo «La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)», en *Semiotica filologica*, pp. 169-183 (con bibliografía; añádase ahora R. A. Hudson, *Sociolinguistica*, Il Mulino, Bologna, 1980).

97. M. Bajtin, *Estetica e romanzo* (1975), Einaudi, Turín, 1979, *passim*. El concepto de *ideologema* ha sido desarrollado después por P. Medvedev (*Il metodo formale nella scienza della letteratura, introduzione critica al metodo sociologico*, 1928, Dedalo, Bari, 1978) y, en occidente, por J. Kristeva, *op. cit.*, y *Le texte du roman*, Mouton, La Haya-París, 1970. Para el pensamiento de Bajtin en relación con el de Medvedev y Volosinov, véase T. Todorov, «Mikhail Bakhtine, le principe dialogique», junto con *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, París, 1981.

en enunciados, sino también por la pertenencia de los enunciados a una determinada «formación discursiva», *subspecie* de las «formaciones ideológicas». Así por ejemplo, en el medioevo «la formación ideológica religiosa» habría sido la forma de la ideología dominante; como formaciones discursivas relacionadas con ella se podrían citar la predicación en el medio rural, el sermón del alto clero a la nobleza, etcétera: la formación ideológica, y después las diversas formaciones discursivas, realizarían particulares selecciones y orientaciones dentro de un sistema conceptual de base.⁹⁸ Desarrollando un discurso análogo (aunque con fines diferentes), Barthes había introducido el término *écriture*, que contraponía a estilo, puesto que éste sería de orden biológico, instintivo, y la *écriture* sería producto de una intención, un acto de solidaridad histórica. La *écriture* de Barthes es en definitiva «la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma atrapada en su intención humana y así unida a las grandes crisis de la historia».⁹⁹

LAS DIVERSAS FORMAS DEL LENGUAJE LITERARIO

2.26. Son las más estudiadas, quizá porque antiguamente se incluían en una normativa muy precisa. Ya la retórica clásica había notado la existencia de niveles más o menos nobles de estilo y había esbozado una especie de sociologización de estos niveles, basándose en correspondencias constantes entre argumento, estilo, rango de los personajes (paradigmas de los tres niveles principales, humilde, medio y sublime, eran las tres obras principales de Virgilio, las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*).

Hasta el Romanticismo no se comenzó la codificación lingüística y estilística operada, a partir del Medioevo y sobre todo en el Renacimiento, en los géneros literarios. Cada género y subgénero no implicaba solamente el uso de determinados versos o esquemas estróficos, sino también limitaciones en el uso del léxico, e incluso selecciones fonéticas. La gama léxica legítima para un *poema épico* no coincidía con la reservada, y mucho más restringidamente, a la lírica amorosa; y al autor teatral se le permitía lo que no se permitía a otros escritores.

98. M. Pêcheux, «Analyse du discours, langue et idéologies», en *Langage*, 37 (1975).

99. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* (1953), Letici, Milán, 1960.

Estos esfuerzos de codificación eran tanto más arduos en la medida en que el desarrollo del lenguaje literario se realizaba en una apretada relación con las vicisitudes de lengua y dialecto, de niveles culturales y prestigios regionales. Al realizarse a sí mismo a través del estilo, un escritor no se situaba frente a una lengua común, sino en relación con el dinamismo de las tensiones y las tendencias. Por esto las investigaciones de la historia de la lengua y las de la estilística tienden cada vez más a ser convergentes; y las selecciones puntuales, señaladas por Spitzer, son a menudo sustituidas por bloques de selecciones, es decir, palabras y expresiones que, en conjunto, remiten a determinados niveles lingüísticos.

También en este ámbito se ha intentado utilizar el término *registro*, como «red de relaciones preestablecidas entre elementos propios de diversos niveles de formalización, así como entre los niveles mismos».¹⁰⁰ Dentro del lenguaje de una obra, se identifican, de hecho, varios sublenguajes codificados en relación con sus tonalidades; estos registros son, por otra parte, lo bastante tradicionales para ser verificables en un cierto número de obras y permitir agruparlas, siempre en relación con los contenidos.

DEFINICIÓN GLOBAL DEL ESTILO

2.27. Una definición global del estilo de una obra no puede dejar de remitir a las famosas *Tesis* de Praga de 1929, las cuales afirman: «La obra poética es una estructura funcional, y sus diversos elementos no pueden ser comprendidos fuera de su conexión con el conjunto»;¹⁰¹ la obra literaria se ve en definitiva, de acuerdo con Saussure, como una estructura en la que «tout se tient». Después, y en cuanto al elemento estructurante, tenemos esta otra afirmación en la que se presiente la definición de Jakobson de la «función poética»: «el principio organizador del arte, en función del cual se distingue de las otras estructuras semiológicas, es que la intención va dirigida no al significado sino al propio signo».¹⁰²

100. P. Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica (secoli XI-XIII)* (1963), Il Mulino, Bolonia, 1973, p. 155; para una exposición general, y otros intentos de definición, cf. mi trabajo *Le strutture e il tempo*, op. cit., pp. 32-33 y 109-115.

101. *Tesi*, p. 47.

102. *Ibidem*, pp. 51-53.

Jakobson puntualiza todavía más un pensamiento absolutamente coherente (de hecho él participó en la redacción de las *Tesis*) afirmando que «la función poética proyecta el principio de equivalencia desde el eje de la selección al de la combinación». ¹⁰³ En definitiva, mientras el discurso común opera, para cada elemento lingüístico, una selección entre los posibles elementos equivalentes ofrecidos por la lengua (eje de la selección), el texto literario tiene también en cuenta, en estas selecciones, las relaciones sintagmáticas (eje de la combinación), atendiendo a los efectos de recurrencia, correlación, contraposición. La red de estos efectos abarca a cada uno de los elementos del texto, que precisamente por esto constituye una «estructura funcional». ¹⁰⁴

Puede quedar alguna duda acerca de la naturaleza un poco nominalista de esta *función poética*, y sobre la dificultad de medir la «cantidad» de su presencia en los textos (de hecho Jakobson cree, con razón, que los efectos de la función poética se pueden notar incluso en textos no literarios y que, viceversa, en algunos textos literarios apenas aparecen. Pero, frente a estas dudas, que podrán atenuarse profundizando en la investigación, está la victoriosa reivindicación de la globalidad del estilo: no limitado a elementos o construcciones aisladas, sino resultado de un esfuerzo formal que afecta a cada una de las partes del texto.

Así que las definiciones que acabamos de citar se sitúan exactamente en los antípodas respecto a las fundadas sobre la selección o sobre las desviaciones. En aquellos casos se insiste en determinados elementos puestos en relación con la *langue* o con tradiciones lingüísticas específicas; cada rasgo de estilo se caracteriza dentro de, y en relación con, la tradición. El paradigma (eje de la selección) se ve también como una concreción histórica. En las definiciones estructuralistas, sin embargo, lo que importa es el sintagma (el eje de la combinación); el valor de cada uno de los elementos del texto depende de su relación con los otros elementos, y no hay ni una sola parte del texto que no se relacione con las demás. Solamente una mayor evidencia, o por decirlo de otra manera, un mayor índice de elementos y conexiones puede sugerir al crítico que insista sobre esos y no sobre otros, sobre todos los demás.

103. R. Jakobson, *Saggi, op. cit.*, p. 192.

104. Véase por ejemplo Iu. M. Lotman, *La struttura del testo poetico, op. cit.*, caps. 5-7.

La definición global, que después se concreta especificando para cada texto el tipo de elementos afectados y el tipo de conexiones existentes, es la única que salva la unidad y la individualidad del texto, que las diversas estilísticas desmenuzaban y dividían en sectores, sumergiendo sus componentes en un flujo histórico que puede ser considerado solamente como su proveedor. Tendríamos que decir entonces que con la llegada del estructuralismo ya no se puede hablar de crítica estilística, sino de estilística histórica y descriptiva como premisa para el estudio global del texto, para su interpretación que es, como veremos mejor después, de carácter semiótico.

EL ANTE-TEXTO

2.28.1. El texto es el resultado de un desarrollo, del cual han desaparecido muchas, tal vez todas las fases. Los mecanismos mentales que controlan las conexiones de conceptos e imágenes, palabras y ritmos, hasta la realización lingüística y métrica se nos escapan en gran parte, como probablemente se les escapan a los propios escritores, que algunas veces han intentado darnos una explicación. Sin embargo lo que sí podemos dominar es el desarrollo de la fase escrita, cuando tenemos esbozos y primeras copias, o cuando la obra se ha ido presentando bajo sucesivas y diversas redacciones. El conjunto de los materiales que preceden a la redacción definitiva ha sido llamado por algunos investigadores el ante-texto.¹⁰⁵

Será útil precisar algo más. Cada borrador o primera copia es, desde el punto de vista lingüístico, un texto coherente. Alineando cronológicamente todos los textos anteriores a una obra, no se obtiene una diacronía, sino una serie de sucesivas sincronías. Cuando un manuscrito ha sido retocado varias veces en diferentes momentos, sería correcto considerarlo como una superposición de sincronías y de textos. Por tanto, si el concepto de ante-texto quisiera indicar la productividad literaria y poética en acto, estaría destinado al fracaso. Sin embargo es seguro que, considerando cada texto como un sistema, los sucesivos textos pueden aparecer como el efecto de los impulsos presentes en los precedentes y que a su vez contienen otros im-

105. J. Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Larousse, París, 1972. Véase también M. Corti, *Principi*, pp. 98-106; B. Basile, «Verso una dinamica letteraria: testo e avantesto», en *Lingua e Stile*, XIV, n.º 2-3 (1979), pp. 395-410.

pulsos de los que los textos sucesivos serán el resultado. De este modo, el análisis de la historia de la redacción y de las variantes nos permite conocer, parcialmente, el dinamismo presente en la actividad creadora.

2.28.2. La crítica de las variantes ha tenido precisamente en Italia una parte notable en la institución de una crítica estructural,¹⁰⁶ porque las variantes imponen el uso combinado de dos ópticas: una sincrónica que capta el sistema de relaciones desde el que cada estadio del texto está organizado; otra diacrónica, que, precisados los diversos estadios sucesivos asumidos por cada parte del texto y por el texto mismo, caracteriza los impulsos que han favorecido estos movimientos. Resultó en seguida evidente que los cambios tienen en común el intento de mejorar un punto del texto y al mismo tiempo y a menudo son como jugadas de una estrategia total, que afecta a las relaciones estructurales de los elementos conectados.

En definitiva, al estudiar las variantes se asiste a desplazamientos del sistema del texto: ajustes que afectan progresivamente a conjuntos relacionados a lecciones y variantes. Las variantes nos permiten, por tanto, valorar los materiales del texto basándonos no sólo en sus actuales relaciones recíprocas, sino también en los cambios mínimos de estas relaciones; nos permiten, sorprendiendo al escritor en su trabajo, saber qué efectos pretendía, qué acentuaba, qué ideales estilísticos intentaba realizar. Mientras que en el estudio del texto definitivo se compara su lengua con la literaria de la época, su código figurativo con los estereotipos difundidos en su tiempo, etc., las variantes permiten señalar detalles microscópicos, comparar fases de su propio idiolecto, realizaciones de un mismo estereotipo.

En cuanto a las variantes propiamente dichas basta con echar un vistazo con la ayuda de Contini a las del canto leopardiano «A Silvia».

Por ejemplo se observa que:

En los vv. 15-16 los *studi miei dolci* [estudias mis suaves],

106. D. S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1970; M. Corti y C. Segre, *I metodi attuali della critica in Italia*, ERI, Turín, 1970, pp. 332-333; además mis trabajos *Semiótica, storia e cultura*, op. cit. (pp. 69-70) y «Du structuralisme à la sémiologie en Italie», en A. Helbo, ed., *Le champ sémiologique*, Complexe, Bruselas, 1979. Para un esquema diferente, pero convergente, cf. J. Levý, «Generi e ricezione dell'opera d'arte», en *Strumenti Critici*, V, n.º 14 (1971), pp. 39-66.

variante *lungbi* [largos], se hacen *leggiadri* [graciosos, gentiles], las páginas se estabilizan en *sudate* [conseguidas con mucho esfuerzo], abandonando *dilette* [amadas]. Es un verdadero drenaje de elementos subjetivos, efectuado por la inserción de los nuevos versos 17-18 («Ove il tempo mio primo / E di me si spendea la miglior parte»), cuya obligación no es limitarse a introducir métricamente una pareja simétrica y una tercera rima en el perfoleo estrófico, sino que también recoge dentro de un inciso la reacción más precisamente subjetiva.¹⁰⁷

O bien: «En el v. 33 un *cordoglio* [dolor], variante *sempre un dolor*, [siempre un dolor] *mi preme* [me oprime] pasa a *un affetto* [un afecto] sólo después y a causa de que se inserta el v. 35, «E tornami a doler di mia sventura».¹⁰⁸

Esta solidaridad entre lecciones y correcciones subsiste también a distancia: la desaparición de *sovvienti* (v. 1) está ligada a la presencia de *soviemmi* (v. 32); la opción contraria se comprueba

en *vago avvenir* [incierto porvenir] (v. 12) —la variante abandonada es *dolce* [dulce]—, y en *speranza mia dolce* [mi dulce esperanza] —la variante abandonada es *vaga* [incierta]—, mientras *dolci* y *vaghi* [suaves e inciertos] figuran juntos entre las variantes abandonadas del v. 4, con *molli* [tiernos], referido a *occhi* [ojos]. Es un caso típico de distribución, si bien en conjunto resulta confirmado como más propio de Leopardi *vago* [incierto].¹⁰⁹

Daremos otro ejemplo de la *Nocte* de Parini. Los vv. 21-23 presentaban de este modo al *sospettoso adultero* (sospechoso adúltero):

..... lento
 Col cappel su le ciglia e tutto avvolto
 Nel mantel se ne gla con l'armi ascose.

107. G. Contini, «Implicazioni leopardiane» (1947), en *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Turín, 1970, pp. 41-52; en la p. 44. El volumen recoge los principales estudios del autor sobre las variantes (Petrarca, Manzoni, Leopardi, Mallarmé, Proust). La aportación de Contini constituye una discusión con otro notable estudio perteneciente a G. De Robertis, «Sull'autografo del canto "A Silvia"» (1946), en *Primi studi manzoniani e altre cose*, Le Monnier, Florencia, 1949, pp. 150-168.

108. Contini, «Implicazioni», *op. cit.*, p. 45.

109. *Ibidem*, p. 48. Sobre las variantes leopardianas véanse también los estudios de P. Bigongiari, *Leopardi*, La Nuova Italia, Florencia, 1976 y de E. Perzli, *Studi leopardiani. I: La sera del dì di festa*, Olschlei, Florencia, 1979.

Una corrección transformará así el último verso:

Entro al manto sen gla con l'armi ascose.

Isella señala «un valor añadido de literalidad y un tono clásicamente más sostenido en el paso del palpitante ritmo anapéstico al más grave movimiento espondeaico-dactílico»;¹¹⁰ pero advierte ante todo que la corrección se relaciona con otra de los vv. 25-29:

E fama è ancor che pallide fantasime
Lungo le muna da i deserti tetti
Spargean lungo acutissimo lamento,
Cui di lontan per entro al vasto buio
I cani rispondevano ululando;

cuyo penúltimo verso después quedó así:

Cui di lontano per lo vasto buio,

donde *per entro al* encuentra adecuada compensación en *per lo*, dado que

el uso de *lo* en lugar de *il* (y lo mismo *li* en vez de *i*) después de *per* (piénsese en los fósiles *per lo più*, *per lo meno* que permanecen en la lengua de hoy) es conforme a las costumbres de nuestros antiguos poetas y a la regla de los antiguos gramáticos, pero ... es absolutamente excepcional en Parini ... y asume por lo tanto una justa connotación estilística: que no es una particularidad gramatical, sino una preciosidad literaria, un arcaísmo de gran ornato.¹¹¹

Las dos correcciones realizan determinadas tendencias del sistema estilístico pariniano; pero la primera, cronológicamente posterior, ha encontrado el camino libre sólo después de eliminar el *entro* del v. 28: dos *entro*, en los vv. 23 y 28, hubieran constituido una insistencia fastidiosa.

El estudio de las variantes es particularmente sugestivo cuando

110. Véase D. Isella, *L'officina della «Notte»*, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1968, pp. 45-48; en la p. 46. Se pueden encuadrar las variantes en el conjunto de la elaboración del *Giorno*, gracias a la edición crítica de D. Isella, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1969, vol. II, pp. 109-110.

111. Isella, *L'officina*, op. cit., pp. 47-48.

un texto sustancialmente ya acabado es limado una y otra vez por el autor. El análisis se puede hacer a partir de los manuscritos, como en estos casos, o a partir de la obra ya impresa, cuando el autor ha publicado varias ediciones (redacciones sucesivas), todas ellas consideradas «definitivas» en su momento. Son de todos conocidas las tres redacciones del *Orlando furioso*, cuyos materiales cotejables ya han sido seleccionados para la edición crítica;¹¹² o las dos de los *Promessi sposi*, visualmente sincronizadas en una edición moderna.¹¹³

2.28.3. Pero podemos llegar más lejos. Tenemos el manuscrito completo de una redacción anterior y completamente diferente de *Los novios, Fermo e Lucia*;¹¹⁴ y tenemos los primeros esbozos de los cantos que Ariosto añadió al último *Orlando furioso*.¹¹⁵ La historia complicada, y hasta dramática de las ediciones de la *Gerusalemme liberata*, que concluye con una nueva redacción conocida como la *Gerusalemme conquistata*, inicia su camino a la vez que otro poema del mismo argumento, *Gierusalemme*. Se podría dar un catálogo mucho más rico; pero los ejemplos aducidos son suficientes para indicar la diversidad de enfoques que semejantes materiales exigen. No hay que efectuar, o sólo hacerlo alguna vez, una comparación minuciosa de las variantes de un texto fundamentalmente estable, sino comparaciones entre extensos bloques de contenido, con eliminaciones, desplazamientos, cambios de acento. Tenemos en definitiva variantes respecto a amplias unidades de contenido, en las que eventualmente se puede ya advertir alguna permanencia (y perfeccionamiento) verbal.

112. Editados por S. Debenedetti y C. Segre, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1960. Ejemplos de investigación sobre las variantes de los tres *Orlando furioso*, además de mi «Storia interna dell'*Orlando furioso*», en *Esperienze aristoteliche*, op. cit., pp. 29-41; E. Bigi, «Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso», en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXXXVIII (1961), pp. 249-263; E. Turolla, «Dittologia e enjambement nell'elaborazione dell'*Orlando furioso*», en *Lettere Italiane*, X (1958), pp. 1-20; A. M. Carini, «L'iterazione aggettivale nell'*Orlando furioso*», en *Convivium*, XXXI (1963), pp. 19-34.

113. De R. Folli, Briola y Bocconi, Milán, 1877-1879; y, con el mismo criterio, de L. Caretti, Einaudi, Turín, 1971.

114. Algunos estudios sobre la historia interna: E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Turín, 1974; D. De Robertis, «L'antifavola dei *Promessi sposi*» (1973) y «Le primizie del romanzo» (1973), en *Carte d'identità*, Il Saggiatore, Milán, 1974, pp. 315-340 y 341-371.

115. Para un análisis, véase S. Debenedetti, *I frammenti autografi dell'*Orlando Furioso**, Chiantore, Turín, 1937, prólogo; G. Contini, «Come lavorava l'Ariosto» (1937), en *Esercizi di lettura*, Einaudi, Turín, 1974, pp. 232-241.

Otro ejemplo es el de la poesía *Semántica* de Ungaretti (*Vita di un uomo: Poesia VI. Un grido e paesaggi*), que nos ayuda a superar el preconceito «evolucionista» según el cual las diversas redacciones de un texto atestiguarían la precisión y el perfeccionamiento progresivos de una idea inicial. Por el contrario, nuestra poesía, que en 1949 era poco más que una broma basada en un grupo de palabras exóticas (brasileñas y portuguesas), en 1952 es un poema asolutamente propio de Ungaretti; las imágenes brasileñas se mezclan con recuerdos de África, en una síntesis de recuerdos personales. El juego léxico de la primera redacción, modestamente descriptivo, está, en la segunda, investido de una animación paisajista, que incluye «el yo autobiográfico y la recuperación de la experiencia individual del autor»;¹¹⁶ por fin, en la tercera versión entra dentro de la «mentalización de la experiencia», y «el poeta ya sin máscara, Ungaretti en su autenticidad, se dirige estilísticamente a la autorrecuperación y el modelo es su poesía».¹¹⁷ El primer texto era poco menos que una improvisación para ser utilizada ocasionalmente; los otros revelan las profundizaciones provocadas por querer destinarlo a utilizations más «nobles» y sobre todo por una larga reflexión. Los términos relativos al caucho y a su utilización estaban motivados solamente porque la revista que le había invitado era la «Pirelli»; después y a partir de esto, Ungaretti recupera su experiencia brasileña y su infancia africana. Por lo tanto no es una idea inicial, sino una idea final lo que hay por debajo de la sugestión de las palabras.

En casos privilegiados, se puede dominar todo el proceso de elaboración, desde las primeras notas y redacciones auxiliares hasta la forma final: los esbozos en prosa de las tragedias de Alfieri, los cantos de Pirandello más tarde transformados en dramas. Se puede partir de una palabra o de un pensamiento, de una rima, o de un sistema estrófico. Ejemplar para completar la documentación es *Il gelsomino notturno* de Pascoli. Desde los primeros esbozos en prosa o en verso seguimos un diagrama nada uniforme, en el que cambian, por un lado las reiteraciones conceptuales y la orientación, y por otro lado

116. L. Stegagno Picchio, «"Semantica" di Ungaretti (Varianti: testo e contesto)», en *Letteratura e Critica. Studi in onore di N. Sapegno*, Bulzoni, Roma, 1975, vol. II, pp. 987-1.023; en la p. 1.022. Sobre las variantes de Ungaretti hay que recordar el trabajo pionero de G. De Robertis, «Sulla formazione della poesia di Ungaretti» (1945), ahora en L. Piccioni ed., G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milán, 1971³, pp. 405-421.

117. L. Stegagno Picchio, «"Semantica"», *op. cit.*, p. 1.022.

los ritmos y los soportes léxicos; en el que los modelos externos, Virgilio, D'Annunzio, etc., tienen un papel más o menos determinante y se pueden precisar relaciones y diferencias con otras poesías pascolianas de argumento análogo.¹¹⁸ Para estudiar a D'Annunzio, el descubrimiento de los *Taccuini* ha permitido reconstruir el proceso creativo de versos y composiciones completas desde observaciones y sensaciones impresionistas, hasta la construcción poética final dentro de las *Laudi*.¹¹⁹

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

Además, esta ferviente intertextualidad (cfr. 2 29) de autor vive dentro de una intertextualidad general, dadas las influencias entre autores contemporáneos y no contemporáneos (trabajo en común, influjo a través del tiempo). Para concluir, en armonía con el planteamiento textual de estas páginas, diremos que mientras el texto tiene una delimitación precisa, es así, es, su prehistoria se distingue, pero no se separa completamente del fluir de las actividades de producción textual.

118. Remito al bellissimo análisis de N. Ebani, «Il *Gelsomino notturno* nelle carte pascoliane», en *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1973, pp. 453-501. Otro ejemplo interesante es el de los desarrollos en la redacción de *Adone*: cf. G. Pozzi, «Metamorfosis di Adone», en *Strumenti Critici*, V, n.º 16 (1971), pp. 334-356.

119. Véanse por ejemplo A. Rossi, «Protocolli sperimentali per la critica (II)», en *Paragone*, XVIII, n.º 210 (1967), pp. 45-74; D. Isella, en *Strumenti Critici*, VI, n.º 18 (1972), pp. 170-173; C. Martignoni, «Genesi di una "favilla": elaborazione incrociata del *Taccuini*», en *Paragone*, XXVI, n.º 308 (1975), pp. 46-73; P. Gavazzoni, *Le sinopie di «Alcione»*, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1980. Véase también, naturalmente, G. D'Annunzio, *Taccuini*, al cuidado de E. Bianchetti y R. Forcella, Mondadori, Milán, 1965; *id.*, *Altri taccuini*, al cuidado de E. Bianchetti, Mondadori, Milán, 1976.

INTERTEXTUALIDAD

2.29. Bajtin considera que la plurivocidad (cf. 3.29) es un fenómeno peculiar de la novela; ciertamente, en la novela tiene más posibilidades de realizarse. Sin embargo, existe un fenómeno parcialmente afín que, siendo posible en cualquier texto literario, caracteriza por el refinamiento de sus aplicaciones al texto poético. Se trata de la INTERTEXTUALIDAD. Este término de reciente introducción parece abarcar bajo una nueva etiqueta hechos conocidísimos como pueden ser la reminiscencia, la utilización (explícita o camuflada, irónica o alusiva) de fuentes o citas.¹²⁰ La novedad del término hace salir el fenómeno del ámbito erudito.¹²¹ En lugar de aceptar todos los posibles usos (el desarrollo de la lengua literaria, en particular, puede verse como un caso macroscópico del cambio continuo entre los textos, por tanto como intertextualidad), preferimos utilizar el término para casos perfectamente individualizables de presencia de textos anteriores en un texto determinado. La intertextualidad aparece entonces como la equivalencia en el ámbito literario de la plurivocidad de la lengua:

a) así como en la plurivocidad se revelan elementos que pertenecen a una variedad de sociolectos y orientaciones ideológicas, con la intertextualidad se entrevén las líneas de filiación cultural al término de las cuales el texto se sitúa: rasgos característicos de una herencia voluntaria; mientras la plurivocidad atañe a los registros, a los lenguajes de grupos, etc. (cf. 2.22.24), la intertextualidad atañe a la diversidad del lenguaje literario y a los estilos individuales;

b) al vislumbrarse la intertextualidad, el texto sale de su aislamiento de mensaje y se presenta como parte de un discurso desarro-

120. Véanse para estos problemas H. Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Metzler, Stuttgart, 1961; *id.*, *The poetics of Quotation in the European Novel*, Princeton University Press, Princeton (N. J.), 1968; Z. Ben Porat, «The Poetics of Literary Allusion», en *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, I, n.º 1 (1976), pp. 105-128.

121. En J. Kristeva, que es quien ha difundido el término, los valores son todavía más amplios: se trataría de todos los «cruces» de códigos presentes en el texto. Véanse por ejemplo Σημειωτική, *op. cit.*, partiendo del índice, p. 378. La definición que aquí se propone se trata en las pp. 255-257. Muy interesante el trabajo de Greimas y Courtés (*Sémiotique, op. cit.*, p. 194), por las notas sobre la imprecisión y excesiva amplitud del término. Véase también para una esquema metódico, A. Popóvich, «Testo e metatesto (Tipologia dei rapporti intertestuali come oggetto delle ricerche della scienza della letteratura» (1973), en C. Previgiano, ed., *La semiotica nei paesi slavi, op. cit.* pp. 521-545.

llado a través de textos, como un diálogo cuyas frases son los textos, o parte de los textos, emitidos por los escritores;

c) mediante la intertextualidad, la lengua de un texto asume en parte como componente propio la lengua de un texto precedente; lo mismo ocurre con el código semántico y los diversos subcódigos de la literariedad. El modo de utilización, o el co-texto¹²² que se emplea, hace valer los derechos del código asimilante; pero es notable el hecho de que el código asimilado se encuentra en cierta medida dentro del código asimilante, es decir, que una fase histórica anterior queda englobada en la posterior.

La «orientación hacia el mensaje», propia de la función poética, se hace más compleja en las zonas de intertextualidad: porque los elementos trasladados realizan un compromiso entre la orientación de partida y la de llegada.

Si tomamos como ejemplo los dos primeros versos del *Orlando furioso* en la redacción de 1516 y en la de 1532:

Di donne e cavallier li antiqui amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto... (I, 1, 1-2)

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto (I, 1, 1-2),

podemos analizar y juzgar perfectamente la respectiva forma semántica y medir la «sintética tonalidad expresiva» buscada por el autor.¹²³ Aún nos dice mucho más una consideración intertextual, que nos ha sido posible hacer gracias a la diligencia de los comentaristas.¹²⁴ Veamos las principales referencias:

- 1) «Arma virumque cano», Virgilio, *Eneida*, I, 1;
- 2) «Però diversamente il mio verziero / de Amore e de battaglie no già piantato», Boiardo, *Orlando enamorado*, III, V, 2, 1-2;
- 3) «Le donne e'cavalier, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia», Dante, *Purgatorio*, XIV, 109-110;

122. S. Petöfi: La palabra *co-texto* indica el contexto verbal al que pertenece una palabra o enunciado. El fin del neologismo es el de evitar confusiones con el *contexto* situacional.

123. Cf. B. Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica*, Einaudi, Turín, 1963, pp. 27-28.

124. Utilizo aquí los comentarios de A. Romizi (Milán, 1900), R. Cesarini (Turín, 1962), C. Segre (Milán, 1964).

4) «D'arme e d'amore», *Mambriano*, I, 5, 7;

5) «Armes, amours, dames, chevaliers», E. Deschamps, *Oeuvres complètes*, Paris, 1878, I, p. 243.

El primer hemistiquio, con *donne* e *cavallier* y la serie *amori ... cortesie*, deriva de los dos versos de Dante: todavía más fielmente en la última redacción, que elimina la especificación proléptica (*Di ...*). Pero más que una derivación es una sintonización: en el *Purgatorio*, quien habla es Guido del Duca, y evoca los buenos tiempos de refinamientos señoriales que acabaron junto con los personajes magnánimos por él añorados. Los dos versos son la marca de un mundo ideal, semejante al que Ariosto inventa (también en polémica con el presente).

El acercamiento (anagramático) *armi-amori*, afín a la pareja *donne cavallieri* gracias a un quiasmo, es sugerido por Boiardo («De amore e de battaglie»), pero por la forma se acerca más a Deschamps y a *Mambriano* (Deschamps tiene incluso la pareja *donne-cavallieri*). Se trata de una pareja léxica que relaciona conceptos clave del mundo cortesano, pero que en Boiardo asume una carga muy particular, asimilada por Ariosto: la confluencia de material carolingio (épica) y artúrico (amorosa); se trata, tanto en Boiardo como en Ariosto, de una enunciación programática y que intencionadamente colocan en el prólogo (Ariosto) y en el principio de un canto con fines definitorios (Boiardo). En este caso la intertextualidad también quiere sugerir la relación de integración entre los dos poemas, declarada por Ariosto.

La red intertextual es muy densa, si se piensa que Ariosto imitando directamente a Dante y a Boiardo, realiza un emparejamiento ya deseado por Boiardo. Veamos cómo en el principio de otro canto Boiardo escribe:

Così nel tempo che virtù fioria
 Ne li antiqui signori e cavallieri,
 Con noi stava allegrezza e cortesia,
 E poi fuggirno per strani sentiere (II, 1, 2, 1-4)

A los ya citados versos de Dante, no aluden éstos solamente con el hemistiquio «allegrezza e cortesia» (cf. «amore e cortesia») y con la referencia a los «cavallieri», sino con la identidad temática de la nostalgia por los buenos tiempos ya pasados. Ariosto representa de algún modo estos mismos versos de Boiardo, no sólo utilizando (en la pri-

mera redacción) *antiqui* próximo a *cavallier*, sino también repitiendo como un eco varios nexos de esta prótasis:

Così nel tempo che virtù fioria (*Orlando enamorado*, II, 1, 2),
 cf. che furo al tempo che passaro i Mori (*Orlando furioso*, I, 1, 3);
 Dove odireti ...
 le conteste
 che fece *Orlando* alor che amore il prese (*Enamorado*, II, I, 3, 6-8),
 cf. Dirò d'*Orlando* ...
 che per *amor* venne in furore e matto (*Furioso*, I, 2, 1-3);

Voi odireti la inclita prodezza

.....
 Che ebbe *Rugiero*, il terzo paladino (*Enamorado*, II, I, 4, 1-4), cf.
Voi sentirete fra i piú degni eroi

.....
 ricordar quel *Ruggier* ...
 L'alto valore e chiari gesti suoi
vi farò udir (*Furioso*, I, 4, 1-6)

Era evidente la fórmula virgiliana en *cano* = *io canto*; pero es interesante que a *arma* correspondiera sólo aproximadamente, en la primera redacción, *audaci imprese*, mientras en la última tenemos exactamente *l'arme*. Por esto el acercamiento *armi-amori* se puede considerar como el efecto de dos impulsos convergentes, que se han producido a través de dos diferentes intertextualidades.¹²⁵

Este es un caso microscópico. Pero la lengua y el estilo de cada composición poética son, en su conjunto, el resultado de una densa intertextualidad, que se diferencia de hechos análogos en textos hablados y en prosa por la complicidad, y a menudo alusividad, con que ha sido realizada. Todo poeta, al escribir, dialoga con el gran número de poetas de los que es sucesor, y a los que intenta superar: pensemos en Leopardi con su capacidad para disimular suturas y evitar desniveles entre los materiales utilizados.

Pero Leopardi nos ofrece también ejemplos de otro tipo de intertextualidad, la que se refiere al diseño total de una composición. La canción escrita en su juventud, «All'Italia» (*Canti*, I) presenta numerosas reminiscencias, desde Simónides a Píndaro, desde Virgilio a

125. También puede utilizarse como análisis global de una amplia intertextualidad G. Ponzi, *La rosa in mano al professore*, Edizione Universitarie, Friburgo, 1974, pp. 69 ss.

Horacio, desde Testi a Monti; pero sólo se comprende si se acerca y contrapone a la canción «Italia mia» de Petrarca (*Rime*, CXXVIII): por la idéntica naturaleza del apóstrofe a una Italia personificada y vista en su decadencia; por la misma descripción de sus males y el mismo dolor por las divisiones y luchas intestinas de sus hijos; por el contraste entre la miseria actual y la antigua gloria; por la invocación a una inminente redención.¹²⁶

Es tradicional la comparación entre las dos canciones, aunque en realidad son muy diferentes incluso en la inspiración (a la reflexión severa pero pacata de Petrarca se contrapone el impotente heroísmo fantástico de Leopardi); pero la comparación resulta más eficaz y mejor orientada si se ven las afirmaciones de Leopardi como un diálogo, en concordancia o discordancia, según los casos, entre el segundo autor implícito y el primero, y se interpretan los cambios en las citas literales como, en cierto sentido, correcciones a los enunciados del predecesor.

Esta intertextualidad entre obras es un fenómeno frecuente, especialmente en los autores modernos (en el límite están la parodia y la refundición, pero no es preciso detenerse en productos de interpretación demasiado fácil). Sabemos que el *Ulysses* de Joyce —como anuncia el título— encaja personajes y situaciones contemporáneas en un esquema homérico; y obtiene incrementos de sentido gracias a este paralelismo. Recientemente, la comedia *Rosencratz and Guildenstern are dead*, de Tom Stoppard, narra una absurda historia, dado que los personajes reviven episodios de *Hamlet* de Shakespeare ignorando —a diferencia de los espectadores— detalles y desenlaces. En este caso asistimos a un caso de parasitismo conceptual, dado que el sentido de la historia sólo se logra por la integración de la comedia con el drama shakespeariano.¹²⁷

En cuanto a la invención de una ballena que devora al héroe, y que tiene en el vientre un abigarrado país infernal, se puede seguir¹²⁸ una lista que va desde la *Historia verdadera* de Luciano a los *Cinque canti* de Ariosto (IV) o a *Pinocho* de Collodi (XXXV); pero los dos

126. La semejanza compositiva es menos fuerte en la canción «Spirto gentil» (*Rime*, LIII); lo que no impide que recurrencias y semejanzas sean tan, o quizás incluso más, densas.

127. Cf. P. Gulli Pugliatti, «Per una indagine sulla convenzione nel testo drammatico», en *Strumenti Critici*, XIII, n.º 39-40 (1979), pp. 428-447.

128. Cf. A. H. Gilbert, «The Sea-Monster in Ariosto's *Cinque Canti*», en *Italica*, XXXIII (1956), pp. 260-263.

autores italianos pueden ser totalmente interpretados valorando únicamente la intertextualidad con la historia bíblica de Jonás, y con los símbolos que en ella aparecen (muerte y resurrección; pecado y arrepentimiento). Y *Le città invisibili* de Calvino implica la existencia del *Milione* de Marco Polo, en el cual aparece explicada, en su desarrollo y en sus caracteres, la relación entre Marco y Kublai.

Capítulo 3

LOS CONTENIDOS TEXTUALES

LOS NIVELES DEL SIGNIFICADO

3.1.1. Se ha visto (2.11.13) que la tetrapartición hjelmsleviana en forma y sustancia de la expresión y del contenido solamente es aplicable, en rigor, a los enunciados lingüísticos. Sigue siendo aprovechable para el análisis literario lo que respecta a la expresión, dado que ésta se realiza totalmente al nivel del discurso, en definitiva, de la textura verbal, mientras que no lo es respecto a los contenidos, ya que la teoría de Hjelmslev interesa solamente a los contenidos propios de la lengua. Por tanto, los contenidos textuales, es decir los contenidos comunicados por el texto en su naturaleza, no ya de producto lingüístico, sino de producto semiótico que usa un vehículo lingüístico, exigen otros métodos de análisis, de más delicado reajuste, dado que, en este caso, no son sólo significados los denotados por los significantes lingüísticos, sino todos los que resultan tanto de los efectos de la connotación, como de las integraciones y generalizaciones que se desarrollan en el curso del desciframiento global del mensaje.

Hablaremos ahora de los tipos de análisis propuestos para los significados textuales. Indicaré los dos casos que se pueden situar, uno a la mínima distancia y otro a la máxima de la semiótica denotativa del nivel explícito del discurso: el significado semántico y el dianoético.¹

1. Llamo significado dianoético al nexo discursivo entre las ideas inspiradoras de una obra. Se trata de un término aristotélico vuelto a utilizar recientemente por Frye.

El significado semántico es el de cada uno de los términos o sintagmas. Los mejores comentarios siempre han intentado precisar el valor que asume cada palabra de valor dudoso, primero, en relación con la frase y segundo, en relación con el idiolecto² del autor. La explicación contextual ha sido estudiada profundamente por la lingüística moderna, que ha mostrado las selecciones y los reajustes sufridos por la potencialidad significativa de cada palabra. La palabra, que es un haz de significados (potencialidad) en el diccionario, asume uno de ellos, y sólo uno (aparte de los casos de ambigüedad) una vez unida a las otras palabras del texto. El recurso al idiolecto se ha efectuado regularmente desde los comienzos de la filología (*usus scribendi*).

Pero la referencia al idiolecto no es suficiente, puesto que detrás de los significados denotados están, e incluso son más importantes, en poesía, los connotados. La palabra *volo*, por ejemplo, es denotativamente clarísima, pero sólo desvela sus connotaciones si se la sitúa en el sistema figurativo de Montale. Y esto sólo es posible si la interpretación léxica se confronta con la del correspondiente campo semántico (palabras como *penna, ali, piume*, etc., integran el área de *volare*): primera base para una interpretación temática.³ El campo semántico se inscribe dentro de un campo temático que prepara las conexiones simbólicas atribuibles a los significados. Son más claros los movimientos del campo léxico al semántico, puesto que están guiados por el continuo control sobre los enunciados: más aventurados cuanto más fascinantes son los que se dirigen hacia el campo temático, puesto que están ya ligados a una concepción de conjunto, imaginativa e interpretativa, y porque, a diferencia de los precedentes, no son falsificables. En efecto, son posibles dos o más representaciones temáticas de una obra; a veces, hasta conciliables.

En esta estrofa de D'Annunzio («Lungo l'Áffrico nella sera di giugno dopo la pioggia», en *Alcyone*):

Nascente luna, in cielo esigua come
il sopracciglio de la giovinetta
e la midolla de la nova canna,

2. El idiolecto es la variedad personal de una determinada lengua, la configuración asumida por una sistema lingüístico al ser usada por una persona (en nuestro caso, por un autor).

3. Véase D. S. Avalle, «*Gli orecchini*» de Montale, *Il Saggiatore*, Milán, 1965, y en *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Turín, 1970.

sì che el più lieve ramo ti nasconde
 e l'occhio mio, se tí smarrisce, a pena
 ti ritrova, pel sogno che l'appanna,
 Luna, il rio che s'avvalla
 senza parola erboso anche ti vide;
 e per ogni fil d'erba ti sorride,
 solo a te sola,

Agosti⁴ identifica dos cadenas de significantes en oposición: «humano» (*sopracciaglio* [cejas], *occhio* [ojos], *sogno* [sueño], *smarrisce* [pierde], *vide* [vio], *sorride* [sonríe], y «vegetal» (*midolla della nova canna* [médula de la nueva caña], *ramo* [ramo], *appanna* [empeña], *erboso* [herboso], *fil d'erba* [brizna de hierba]), con *sorride* e *appanna* que participan de las dos series. Un segundo eje semántico de la «cosmicidad», opone «circularidad» (*luna, sopracciaglio, occhio, sogno*) a «linealidad» (*canna, ramo, rio, fil d'erba*). Finalmente, el sema «liquidez» aparecería en *occhio, rio* y, «en cuanto se trata de una "liquidez", por así decir, activa», *appanna* y *sorride*. Las observaciones se integran más tarde en una descripción del resto de la poesía, que estaría elaborada sobre los semas «liquidez» (estrofa I), «cosmicidad», «liquidez» (estrofa II, la que acabamos de ver), «eroticidad» (estrofa III).

Sin entrar en su valor, hay que señalar cómo estas agrupaciones constituyen hipótesis tanto más dignas de consideración cuanto más decisivamente se confronten con el resto de la obra. Podrían proponerse otras agrupaciones, no descartables, *a priori*. Por ejemplo, «celestial» (*Luna, cielo, Luna*) y «terrenal» (*canna, ramo, rio, fil d'erba*), que serían dignas de consideración por el hecho de que el poema comienza nombrando los términos contrapuestos («Grazia del ciel, que soavemente / ti miri nella terra»), y termina con el segundo («tutta la terra», etc.); en armonía con el ambiguo *stilnovismo* de la composición, aunque situable en el ámbito intermedio entre lo «celestial» y lo «terrenal», estaría el «sueño». O bien «nítido» y «confuso» (respectivamente *ritrova* e *nasconde, smarrisce, appanna*), alternancia a la que corresponden, en las otras estrofas, alusiones a movimientos y alternativas (*nere e bianche, notte e alba, vespro e notte, forse ... forse ...*, etc.).

3.1.2. También es ardua la caracterización de los conceptos funda-

4. S. Agosti, *Il testo poetico*, op. cit., pp. 79-84.

mentales, determinantes: en definitiva, los núcleos dianoéticos. Más fácil y más convincente resulta cuando éstos afloran al nivel del discurso, y proporcionan *vectores estilísticos*.⁵ En la jornada VII del *Decamerón*⁶ hay dos triángulos conceptuales, cuyos vértices se corresponden y se contraponen puntualmente: 1) parsimonia — 2) deber conyugal — 3) oraciones; 1) placeres de la gula — 2) placeres de la carne — 3) falsas oraciones u oraciones burlescas. El segundo triángulo está señalado por el mismo Boccaccio, cuando escribe «a grande agio e con molto piacere *cenò e albergò* con la donna; ed ella, *standogli in braccio*, la notte gl'insegnò da sei delle *laude* di suo marito» (VII, I, 9). La oposición entre los elementos de los dos triángulos resulta evidente por el doble significado atribuido en el párrafo a *laude*, y además los párrafos 12-13, donde los «grossi capponi» los «molte uova fresche» y el «boun fiasco di vino» preparados por Federigo contrastan con el «poco di carne salata» cocida por Gianni, el marido. Y mientras muchos párrafos avivan el alegre deslizamiento de oraciones verdaderas, utilizadas en broma o metafóricamente obscenas, la correlación entre los placeres de la gula y de la carne se subraya con el curioso ejercicio conmutativo de la doble conclusión: a) Federigo pierde la noche de amor, pero se consuela cenando «a grande agio» (30); b) Federigo «andatosene, senza albergo e senza cena era la notte rimaso» (32). Multiplicando observaciones de esta clase se podría ilustrar minuciosamente el naturalismo y el hedonismo de Boccaccio.

También se han intentado formalizar las operaciones a través de las cuales el lector va desde el sistema de los procedimientos expresivos, en definitiva, los motivos, al sistema de las oposiciones semánticas (o dianoéticas), hasta llegar a caracterizar el «mundo poético» del autor.⁷ Se trata de una generalización y unificación, cuyos momentos pueden ser perfectamente precisados y ordenados.

Pero hay quien ha intentado llegar todavía más lejos, a una «semántica fundamental — diferente de la semántica de la manifestación lingüística»,⁸ a estructuras elementales de la significación que

5. Vectores estilísticos son los rasgos de estilo (generalmente palabras y expresiones) que revelan más explícita y directamente caracteres e ideas dominantes en el texto.

6. Cf. mi trabajo *Le strutture e il tempo*, op. cit., pp. 132-133.

7. J. K. Scheglov y A. K. Zholkovski, «I concetti di "tema" e di "mondo" poetico» (1975), en C. Prevignano, ed., *La semiótica nei paesi slavi*, op. cit., pp. 392-425.

8. A. J. Greimas, *Del senso* (1970), Bompiani, Milán, 1974, p. 170 [hay trad. cast.: *En torno al sentido*, Fragua, Madrid, 1973].

proporcionarían un modelo semiótico pertinente, apto para dar cuenta de las primeras articulaciones del sentido dentro de un microuniverso semántico. Cada una de estas estructuras

debe ser concebida como el desarrollo lógico de una categoría sémica binaria, del tipo *blanco/negro*, cuyos términos están entre sí en relación de oposición, mientras cada uno de ellos, al mismo tiempo, es susceptible de proyectar un nuevo término contradictorio en sentido propio; los términos contradictorios pueden, a su vez, estipular una relación de presuposición en relación al término contrario opuesto.⁹

Estas estructuras pueden, en definitiva, ser representadas mediante el cuadrado de Psello o de Apuleyo, resucitado por Greimas con el nombre de «cuadrado semiológico» (arriba los contrarios, abajo, con las posiciones alternadas, los contradictorios). La facilidad con que estos cuadrados se han propagado en los trabajos de alumnos y de epígonos, multiplica las pruebas de la escasa conexión entre un esquema lógico, indiscutible aunque abstracto, y el mundo semántico realizado en la obra, cuyas agrupaciones y uniones, desequilibrios e hipertrofias, lo vuelven irreductible a una clasificación razonada *a priori*.

En cuanto a su facilidad, que a menudo es obviedad, véase cómo de la frase inicial de *Deux amis* de Maupassant («Paris était bloqué, affamé et râlant») ha sido extraído el siguiente «cuadrado»:

Dire de quelqu'un qu'il est mourant, c'est reconnaître que son état se définit comme celui de / non mort /, tout comme l'état de vivant est celui de / vie /, états précaires, il est vrai, parce qu'ils tendent vers leurs contradictoires, ceux de / mort / ou de / non vie /.¹⁰

Las violencias irreparables aparecen sin embargo en otro «cuadrado», aquel que a *vita / morte y non morte / non vita*, superpone, respectivamente el sol y Mont-Valérien, el agua y el cielo, sobre la base de un aventurado simbolismo que es difícil extender desde las primeras frases al resto de la narración.¹¹

9. *Ibidem*, p. 171.

10. A. J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Seuil, Paris, 1976, p. 24.

11. *Ibidem*, p. 61.

Sin decir que, si se quiere llegar precisamente a un universal lógico, el cuadrado de Apuleio ha sido perfeccionado por el hexágono de Blanché, que sustituye las parejas de contrarios y contradictorios por las tríadas que contienen también un término medio:

Se destaca la importancia de la operación de Blanché no sólo por la mayor versatilidad del hexágono lógico respecto al cuadrado de Apuleio, en cuanto permite un mayor número de operaciones, sino especialmente porque una estructura tal, una vez desvinculada de la función de verdad, queda disponible para la estructuración, en la práctica, de cualquier campo conceptual, y reviste por tanto una gran utilidad operativa para la semiótica.¹²

Pero sí se debería afrontar (y todavía no se ha hecho) la gran cuestión de la eventual, aunque no necesaria, estructuración lógica del «mundo poético». Las ideas-clave realizan más probablemente un binarismo de sí-no, o de contrarios, que esquemas más complejos, por ejemplo, de cuatro elementos; desde otra perspectiva, se puede verificar perfectamente la existencia de un esquema hexagonal. Abrazar una tesis unívoca puede empujar a forzar los elementos caracterizables en un esquema fijado *a priori*; mientras el respeto por la organización semántica del texto sugiere la máxima disponibilidad respecto a los resultados alcanzados. El operador semiótico tiene el derecho de atribuir autoridad, e invariabilidad, a esquemas de orden lógico; pero el crítico semiólogo preferirá siempre los resultados comprobables con el análisis del texto, y aceptará la existencia, no sólo de «mundos poéticos», sino también de «lógicas poéticas» diferentes.

EL CONTENIDO DE LOS HECHOS

3.2. En el análisis del contenido de textos narrativos, ha aparecido de golpe la muy particular naturaleza de hechos y acciones; hechos y acciones constituyen en buena medida la coherencia del texto narrativo, no sólo porque destacan ostensiblemente del *continuum* del texto, sino también porque son caracterizables (incluso sobre modelos de la realidad) en base a conceptos de nuestra experiencia, como las relaciones de sucesión y de causalidad. Por esto, el análisis de la

12. G. Sinicropi, «La diegesi e i suoi elementi», en *Strumenti Critici*, XI, n.º 34 (1977), pp. 489-505; en las pp. 491-492.

narración (que tiene como objetos principales hechos y acciones) ha asumido un papel fundamental en el estudio de los contenidos textuales.

También en el análisis de hechos (y acciones) aparece: 1) que los hechos pueden estar hiperdenotados, cuando se comunican ya mediante inferencias (deducciones extraídas de indicios diseminados por el texto), o mediante implicaciones y presuposiciones, también respecto a las convenciones literarias; 2) que los hechos pueden ser hiperdenotados, cuando un hecho aparece en la comunicación como un racimo de hechos, que sólo una operación racionalizadora y simplificadora puede reducir a un único término denotativo (se puede denotar un homicidio sin utilizar el término ni sus sinónimos, sino descomponiendo el hecho en sus actos constitutivos). Es en este momento cuando la paráfrasis, a pesar de su carácter inevitablemente aproximativo, se convierte en el principal instrumento para revelar la caracterización de contenidos textuales hipo o hiperdenotados.

LA PARÁFRASIS

3.3. Hemos visto (2.11) que, en términos hjelmslevianos, el contenido de una frase es su significado: es decir, el significado resultante de la sucesión de palabras que la componen. Hemos visto, también, que las mismas frases, en cuanto pertenecientes a un co-texto más amplio, pueden significar a menudo otra cosa y algo más de lo que literalmente implican. Precisiones, desviaciones e incrementos de significado pueden depender de causas de carácter co-textual o extra-co-textual.

Recordando una vez más que el co-texto sustituye en los textos literarios al marco explicativo y sintonizador ofrecido por el contexto en los textos hablados, está claro que cualquier frase del texto se aprovechará de la suma de informaciones que el texto le ha suministrado precedentemente: constituye una red de referencias que permite eliminar la ambigüedad de todo cuanto en la frase pudiera tener dos o más significados. También la lógica, extra-co-textual, de las presuposiciones y de las implicaciones se concreta en el co-texto en áreas de presuposición e implicación muy precisas.¹³

13. Sobre esta temática, muy estudiada en la lingüística contemporánea, véase por lo menos O. Ducrot, *Dire e non dire. Principi di semantica linguistica*, Officina, Roma,

Son claramente extra-co-textuales todas las aclaraciones, o al menos las reducciones de posibilidades alternativas, proporcionadas, bien por los conocimientos de carácter general y de época, que son por tanto válidos también para el texto (conjunto que se llama ahora metafóricamente la «enciclopedia»), bien por conocimientos más específicos, de tipo literario, que en su conjunto constituyen las leyes internas de los textos y en particular de los géneros literarios de una época determinada, y por tanto crean una especie de «horizonte de expectativas».

Un ejemplo elemental nos lo pueden proporcionar las dos máximas reticencias de la literatura italiana. Cuando Francesca declara: «quel giorno più non vi legemmo avante» (*Infierno*, V, 138); o cuando en la historia de Gertrude se dice: «La sventurata rispose» (*Los novios*, XI), nadie ha creído jamás que el valor de las frases esté solamente en la interrupción de la lectura por parte de Paolo y Francesca, o en la aceptación del diálogo con Egidio por parte de Gertrude: aunque, sin embargo, es su incontestable y exclusivo significado lingüístico. Que se anuncia, en ambos casos, el comienzo de una relación erótica resulta (diáfano) de la concomitancia de observaciones textuales (posición final de discurso o bloque narrativo, y dentro de una línea temática que sigue el desarrollo de una atracción, y no el de una lectura o de los turnos dialógicos; *sventurata* implica, además, un juicio) y extratextuales (alusión a la novela de *Lanzarote* y a la función del personaje Galeotto; esquema narrativo de la monja, víctima de las tentaciones; etc.).

Estas observaciones bastan para demostrar que la paráfrasis, prohibida para el contenido lingüístico de una frase, especialmente en un texto literario (toda sustitución de palabras o cambios produce un trastorno en los valores significativos), se convierte en un instrumento indispensable para describir los contenidos textuales. En los dos ejemplos que hemos dado, el contenido sólo puede ser indicado con una paráfrasis que enuncie lo que la reticencia ha callado; so pena de que la historia resulte incomprensible.

Por tanto, no es inútil precisar que la paráfrasis no es el contenido del segmento textual correspondiente, sino que es una verbalización de un contenido sémico no verbal. De hecho, son siempre

1979; «Presupposizione e allusione», en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1980, vol. 10, pp. 1.083-1.107.

posibles numerosas paráfrasis, valorables según criterios de aproximación pero nunca de equivalencia: exactamente igual que pueden existir traducciones más o menos fieles, pero ninguna podrá sustituir al texto traducido.

LA ESCALA DE GENERALIZACIÓN

3.4. El contenido puede ser parafraseado a diversas escalas. La paráfrasis más amplia es la que corresponde al contenido de una frase; la paráfrasis más concisa es la que corresponde al contenido de toda la obra. En todos los casos relativos a extensiones mayores que la frase, la paráfrasis es también un resumen. Las paráfrasis de escala intermedia no son posibles sobre cualquier sección de la obra, sino sólo sobre las secciones unitarias, evidenciables mediante segmentaciones del texto.

Como recuerda Shklovski, Tolstoi afirmaba que, para explicar lo que había querido decir con *Guerra y paz*, habría tenido que volver a escribir *Guerra y paz* tal como es.¹⁴ Todo resumen, necesariamente, elimina partes, tal vez consistentes, del contenido. Los elementos consignados en el resumen deben ser los pertinentes según un determinado programa de análisis. Hay que ser consciente de esta inevitable limitación, providencial para fines demostrativos; pero no debe ser motivo de asombro. También el crítico de arte cumple una pertinencia análoga y más grave, no sólo indicando en su descripción los elementos y los conjuntos de elementos sobre los que se funda, sino también traduciendo el lenguaje figurativo a lenguaje verbal, tal vez con la ambición de encontrar equivalencias, por pálidas que sean.

En definitiva, los resúmenes caracterizan, en el texto literario, isotopías y estructuras. Hay quien habla de estructuras profundas del texto.¹⁵ Expresión que sería aceptable y sugestiva si no produjera

14. V. Shklovski, *Teoría della prosa* (1928), Einaudi, Turín, 1976, p. 71.

15. T. A. van Dijk (*Some Aspects of Text Grammars, op. cit.*, 1, 3, y *Texto e contexto, op. cit.*) llama macro-estructura (como M. Bierwisch) al discurso, mejor al metadiscurso, que sintetiza al contenido de un texto narrativo (cap. V). Es notable la observación (verificable también experimentalmente) según la cual estas macro-estructuras constituyen el residuo de información almacenado en la memoria: por tanto organizan la información memorizada. Las macro-estructuras caracterizadas progresivamente nos permiten en definitiva comprender y distribuir cada una de las informaciones ulteriores sobre el tema. Del mismo autor, véase también *Macroestructuras*. Los análisis de acción y funciones de las que hablaremos son, por tanto, un perfeccionamiento de los procedimientos propios de la lectura.

diversos equívocos: *a*) parece referirse a las estructuras profundas de la sintaxis generativa, que son en todos los casos únicas y biunívocas; *b*) parece implicar la existencia de leyes para la generación de las estructuras de superficie a partir de las profundas, lo que en el texto literario es imposible; *c*) parece excluir, y en cualquier caso no explicita, la pluralidad de conexiones dentro del texto, y por tanto la posibilidad de caracterizar sus estructuras, e incluso los mismos segmentos de diversos modos complementarios.¹⁶

Si bien el problema de la paráfrasis no ha sido estudiado todavía con suficiente profundidad, alguien ha intentado señalar las instrucciones que pueden hacer que una paráfrasis sea lo más «honesta» posible.¹⁷ Pero también las operaciones que hay que realizar evidencian que, en cualquier caso, la paráfrasis es una interpretación, dado que implica, como ya se ha dicho, la comprensión y la asimilación del precedente co-texto.

Hay quien ha intentado sintetizar no verbalmente los contenidos (al menos los narrativos).¹⁸ Pero si las fórmulas son aparentemente menos comprometidas que las palabras (siempre provistas de un halo connotativo), por otra parte fuerzan a la rigidez de un significado determinado a realidades que son siempre compuestas y complejas, y que por tanto resultan falseadas por la aparente impasibilidad de la fórmula.

Considerar esto como dificultades equivaldría a considerar posible, de alguna manera, la definición unívoca de los contenidos textuales. Si, por el contrario, nos damos cuenta de que estos contenidos son el resultado de un encuentro entre sistemas de códigos, el del

16. Por ejemplo, Kristeva, *Σημειωτική* (*op. cit.*, pp. 280 ss.), habla de *fenotesto* y *genotesto*, respectivamente, refiriéndose al texto en sentido propio, superficie significante, y a la estructura significada, profunda; el segundo «genera» al primero, en sentido chomskiano. Las dos palabras están construidas sobre el modelo de *fenotipo* y *genotipo*, términos trasladados de la biología a la lingüística generativa de Shaumíán.

17. W. O. Hendricks, *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, Mouton, La Haya-París, 1973; S. Agricola, en F. Danes y D. Viehweger, ed., *Probleme der Textgrammatik*, Berlín, 1976, pp. 12-32.

18. Por ejemplo, T. Todorov, *Grammaire du Décaméron* (Mouton, La Haya-París, 1969 [hay trad. cast.: *Gramática del Decamerón*, J. Betancor, Madrid, 1973]); representa con letras mayúsculas los agentes y los atributos, con minúsculas en cursiva las acciones verbales, etc. Pero los verbos y los atributos están indicados con términos seleccionados por el propio Todorov (las acciones, por ejemplo, serían sólo tres: *modifier*, *pécher*, *punir*; y es el crítico quien debe distribuir todos los versos utilizados en el texto bajo estas categorías); por tanto las fórmulas no hacen sino traducir paráfrasis del crítico, y ratificar una clasificación propia, muy personal.

texto y el de los receptores, entonces, el empeño y las precauciones para un máximo de comprensión se dedicarán al esfuerzo para la decodificación, que jamás es definitiva, puesto que las estructuras textuales continúan dejando en libertad significados al cambiar los sistemas semióticos colectivos.

LOS MOTIVOS

3.5. El conjunto de los contenidos puede dividirse en varios subconjuntos: tenemos contenidos factuales (acontecimientos y acciones), descripciones, análisis psicológicos, etc. Están bastante claras las razones por las que el primer subconjunto ha sido objeto de un estudio más intenso y más provechoso.¹⁹ Un hecho, para decirlo como Machado, «es algo / perfectamente serio». Entre los hechos, tienen mayor realce, dentro de los textos narrativos, los que constituyen acciones, y cuya sucesión y conexión constituye la trama.

Ahora bien, a diferencia de las descripciones psicológicas o ambientales, los hechos se suceden: *a*) según una temporalidad (una descripción puede comenzarse desde cualquier punto); *b*) a menudo, también, según una neta causalidad, que es temporalidad necesaria, irreversible. No en vano las acciones narradas hasta son describibles con la lógica de la «teoría de la acción» (cf. 3.8).

Del *continuum* de la experiencia —y también un texto expone una experiencia— las acciones destacan más netamente, y permiten ser catalogadas con facilidad. Los estudiosos del siglo XIX, y en particular los etnógrafos, han utilizado la palabra *motivo* para indicar una unidad mínima de narración. Escribe Veselovski:

Por *motivo* entiendo la unidad narrativa más simple que responde figurativamente a las diversas exigencias del intelecto primitivo o de la observación cotidiana. A causa de la semejanza, o la identidad, de las condiciones de vida cotidianas y psicológicas en los primeros estadios del desarrollo humano, tales motivos podían

19. Es diferente insistir en los acontecimientos (eventos) o en las acciones: estas son obra humana y voluntaria, aquellos pueden ser también procesos naturales y no deseados. La diferencia entre los dos es análoga a la que existe entre signo motivado y signo arbitrario.

originarse autónomamente y, al mismo tiempo, presentar rasgos de semejanza.²⁰

Toda acción tiene necesariamente un agente, un paciente, un fin, etcétera, los cuales no hacen sino recalcar la estructura de la frase (mejor dicho: es la frase la que recalca el esquema de una acción). En efecto, varios autores han representado con terminología más o menos netamente gramatical los constituyentes indispensables de un motivo: Burke, además de *scene*, habla de *act* y *agent*, así como de *coagent*, *counter agent*, *purpose* y *agency* (y *attitude*); Pike de *actor*, *goal*, *action*, *causes*, *place*, *instrument*, *enable*, *time*, *beneficiary*; mientras Meletinski sugiere analizar el motivo por medio del modelo de la oración de Fillmore (*agent*, *object*, *place*, *time*, *instrument*, *source*, *goal*, *experiencer*).²¹

Los motivos presentan esta estructura sintáctica básica porque son residuos de una experiencia atávica. De hecho, representan la realización de «esquemas de representabilidad»,²² en definitiva, de las formas con que el hombre, animal lingüístico, ha aprendido a traducir los hechos a palabras, la organización de los acontecimientos en organizaciones sintácticas, y a seleccionar, de entre sus percepciones, las que son pertinentes al acontecimiento del que se está ocupando. Estos esquemas constituyen estereotipos de orden significativo. En su conjunto, constituyen la instrumentación semiótica a la que el escritor recurre en el acto de dar forma a sus invenciones.

Algunos de estos esquemas de representación reflejan con particular nitidez las elaboraciones del subconsciente colectivo. Al ser esquemas de situaciones típicas, son utilizados por los hablantes para evocar o designar la representación de estas situaciones. En manos de los

20. A. N. Veselovski, *Poetica storica*, prefacio de D. S. Avalle, Edizioni e/o, Roma, 1981, p. 290.

21. Cf. K. Burke, *A grammar of motives*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1969, pp. xv ss., 434-444; K. Pike, *Language in relation to a unified theory of the structure of the human behavior*, Mouton, La Haya-París, 1972, pp. 674-678; E. Meletinski, «Principes semantiques d'un nouvel index des motifs et des sujets», en *Cahiers de Littérature Orale*, 2 (1977), pp. 15-24.

22. He hablado de ello en *Semiotica, storia e cultura*, op. cit., pp. 29-31. Cf. con cuanto dice Veselovski del motivo: «Con el término *motiv* entiendo una fórmula que, al comienzo de la sociedad humana, respondía a los interrogantes que la naturaleza ponía al hombre, o bien una fórmula que fijaba las impresiones particularmente vivas, deducidas de la realidad, que parecían importantes o se repetían», A. Veselovski, *Poetica storica* (1940, pero 1897-1906), Edizioni e/o, Roma, 1981, p. 283.

escritores, encierran valores simbólicos que ellos pueden acentuar o transformar, ulteriormente.

Los motivos arquetípicos, y muchos otros de consistencia quizá menos venerable, pero recurrentes en la producción discursiva, porque son típicos o porque concretan deseos o miedos generales, constituyen un repertorio temático al que se atienen todos los narradores, desde los anónimos y numerosos creadores de fábulas y mitos hasta los mejor caracterizados y más ambiciosos de la literatura.

Motivos arquetípicos, motivos tradicionales, motivos de la experiencia común (que de todos modos se remontan a los esquemas de representación) constituyen los módulos con los que se construye cualquier estructura narrativa. Al aproximarlos, basándonos en cuanto se ha dicho, a oraciones tipo, la estructura narrativa será el discurso formado por estas oraciones. Un discurso que debe ser coherente, como todo discurso.²³

TRAMA Y FÁBULA

3.6. Los formalistas rusos, utilizando el concepto de motivo para el análisis de los textos narrativos, han proporcionado un método eficaz para la caracterización del contenido y para la segmentación del texto. Escribe Tomashevski:

Mediante esta descomposición de la obra en partes temáticas, al final llegamos a las partes no *descomponibles*, a las divisiones más diminutas del material verbal. «Vino la tarde», «Raskólnikov mató a la vieja», «El héroe murió», «Llegó una carta», etc. El tema de la obra se llama *motivo*.²⁴

Para que esta segmentación no sea inerte, muda, es necesario detenerse en los nexos existentes entre las unidades caracterizadas.

23. Es evidente una cierta «sobrecarga» impuesta al término motivo. Puede indicar: 1. Esquemas de representabilidad, esto es, arquetipos de acciones, bastante cercanos a: 2. Elementos narrativos mínimos recurrentes en narraciones populares o literarias. Pero también indica: 3. Un segmento significativo o significado recurrente en un determinado texto (*leitmotiv*). El significado 4.: Acción determinante en la trama de una narración, introducido por los formalistas (y retomado, también en la variante *motivema*, por Dolžel, Dundes, etc.) aumenta peligrosamente la polisemia; mejor por tanto sustituirlo por *acción*, o *acontecimiento*, o *evento* (cf. 3.10), o bien por *función* (cf. 3.7.3), cuando constituya una invariante del modelo narrativo.

24. B. Tomashevski, *Teoría de la literatura* (1928), Feltrinelli, Milán, 1978, p. 185.

Emergen de la comparación entre otras dos estructuras valorizadas por los formalistas, la *trama* y la *fábula*. De nuevo Tomashevski:

Asociándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra. Desde este punto de vista, la *fábula* es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras la *trama* es el conjunto de los mismos motivos en la sucesión y en la relación en que son presentados en la obra.²⁵

En la *fábula*, por tanto, se parafrasea el contenido narrativo, observando el orden causal-temporal que a menudo se altera en el texto; la *trama*, por el contrario, parafrasea el contenido manteniendo el orden de las unidades presentes en el texto.

Es notorio que los formalistas han realizado un excelente trabajo utilizando la pareja trama/fábula: tanto Shklovski, particularmente atento a los problemas de «montaje» (estamos en los años mejores de Eissenstein, y los formalistas tuvieron intensas relaciones con el ambiente cinematográfico), como Tomashevski, fascinado por la tipología de las tramas y de las fábulas. Shklovski, con mucha imaginación visual, ha señalado construcciones «en escalones», «en anillo», «en sarta»; ha identificado procedimientos constantes, como el retardamiento; ha ilustrado los diversos modos de enlazar cuentos en colecciones; ha comentado en su totalidad los procesos constructivos de obras como *Don Quijote* (atendiendo especialmente a las narraciones intercaladas) y *Tristram Shandy*.

La narrativa ha utilizado siempre *recuperaciones*²⁶ (para sectores temporales anteriores a la narración de base), intercalación de narraciones (el *Orlando furioso* es también en esto un precedente del *Quijote*), tramas múltiples y entrecruzadas (el principal ejemplo es el *Orlando furioso*, aunque también el *Orlando enamorado* y en general todos los poemas caballerescos),²⁷ dislocaciones de la fábula. Los formalistas nos han enseñado a explicar las infracciones del orden «natural», a estudiar el modo en que se efectúan los pasos entre unidades narrativas pertenecientes a tiempos diferentes, a explicar la función de aproximaciones y alternancias.

25. *Ibidem*.

26. G. Genette (*Figure III. Discorso del racconto* [1972], Einaudi, Turín, 1976, pp. 83 ss.) llama analepsis a la posposición de un acontecimiento de la *fábula* en la trama (o, según su terminología, de la *historia* en el *relato*); fenómeno simétrico en la prolepsis, cuando hay anticipación.

27. Los franceses se refieren a esto con *entrelacement*.

Muy valiosas son las aportaciones que proceden de las investigaciones sobre el tiempo. En primer lugar, la relación entre *erzählte Zeit* y *Erzählzeit*, tiempo de la historia narrada y tiempo de la narración;²⁸ después, a propósito del tratamiento del contenido, se encuentran las dilaciones, las elipsis, los deslizamientos, que hay que relacionar con el peso de los hechos *respecto a la trama*. Todo esto sólo es posible sobre la base de la segmentación de la unidad de contenido que supone la caracterización de los motivos.

LAS FUNCIONES NARRATIVAS

3.7.1. Decir que los motivos son las acciones que constituyen la trama no es muy clarificador. En cualquier narración, acciones y acontecimientos son innumerables, y su importancia para la determinación de la trama varía según la amplitud con la que se considera la propia trama.²⁹ El capítulo J de *Los novios* contiene esta acción: «Don Rodrigo prohíbe a don Abbondio celebrar el matrimonio de Renzo y Lucia»; pero el análisis podría particularizarse más: «Dos matones enviados por don Rodrigo comunican a don Abbondio la prohibición de celebrar el matrimonio de Renzo y Lucia»; o incluso: «El 7 de noviembre de 1628 don Abbondio vuelve a casa. Encuentra a dos matones. Han sido enviados por don Rodrigo y le comunican la prohibición de celebrar el matrimonio de Renzo y Lucia, con oscuras amenazas. Don Abbondio vuelve a casa abatido y se confía a Perpetua. Perpetua le aconseja escribir al arzobispo, pero don Abbondio rechaza el consejo». Cada uno de los elementos añadidos a las paráfrasis más amplias entran en una red de presencias individuales determinantes y de causalidad (los matones; Perpetua), y también los modos pueden ser decisivos (las oscuras amenazas, los consejos), como también los preanuncios de una intervención que después tendrá lugar, aunque por otro motivo (el arzobispo).

3.7.2. Tomashevski ya había visto el problema y había esbozado una solución:

28. Véase por último Genette, *Figure III*, *op. cit.*, pp. 262-274.

29. Véase Doležel, «Toward a Structural Theory of Content in Prose Fiction», en S. Chatman, ed., *Literary style: A symposium*, Oxford University Press, Londres-Nueva York, 1971, pp. 95-110.

Los motivos de una obra pueden ser heterogéneos. Basta con parafrasear la fábula de una obra para comprender inmediatamente qué es lo que se puede eliminar sin perjudicar la coherencia del relato, y lo que, por el contrario, no se puede omitir sin destruir el nexo causal entre los acontecimientos. Los motivos no omisibles se llaman *ligados*, los que se pueden eliminar sin perjudicar la integridad de la relación casual-temporal de los acontecimientos, se llaman libres.³⁰

Más adelante, Tomashevski hace una distinción más hablando de motivos *dinámicos* (que modifican la situación) y motivos *estáticos* (que no la modifican), advirtiendo que existen motivos estáticos pero ligados, en el sentido de que su introducción en el relato puede no tener consecuencias inmediatas en la historia, pero puede resultar determinante en otro punto de ella.³¹

Siguiendo a Tomashevski, Barthes distingue entre funciones e *indicios* (que no remiten «a un acto complementario y sucesivo sino a un concepto más o menos difuso, pero necesario para el sentido de la historia: indicios de caracteres que se refieren a los personajes, informaciones relativas a su identidad, observaciones sobre "atmósferas", etc.»); y también instituye una jerarquía de importancia entre las acciones: mientras las *cardinales* (o *núcleos*) constituyen las verdaderas bisagras de la narración, las *catálisis* no hacen sino «rellenar» el espacio narrativo que separa a las funciones-bisagra.³²

El inconveniente de los análisis de Tomashevski y Barthes consiste en que se reducen a dos únicas dimensiones; como si se tratara de poner de relieve en el texto las partes de más robusta causalidad y de difuminar de diversas maneras las otras.³³ En realidad, el texto como discurso es todo él indicial: las acciones principales resultan

30. Tomashevski, *op. cit.*, *Teoría de la literatura*, pp. 185-186.

31. *Ibidem*, p. 187.

32. R. Barthes, «Introduzione all'analisi strutturale dei racconti», en AA.VV., *L'analisi del racconto* (= *Communications*, 8, 1960), Bompiani, Milán, 1969, pp. 5-46; en las pp. 18-19. La diversa importancia funcional de las zonas de una narración está señalada también por la elección de los tiempos: para los tiempos de *primer plano* o de *fondo*, cf. Weinrich, *Tempus*, *op. cit.*, p. 129.

33. Por otra parte hay que añadir que la caracterización de los motivos no es sino un momento de la compleja estrategia de Tomashevski frente a la narración, de la que tiene presentes también los personajes y sus relaciones; el tiempo, la temática, etc. Con un procedimiento de paso del empirismo a la formalización, señalado ya en 1922 por A. A. Reformatski, en «Saggio d'analisi della composizione novellistica», en *Strumenti Critici*, VII, n.º 21-22 (1973), pp. 224-243.

a menudo de un conjunto de acciones secundarias, o incluso implícitas, no nombradas. La causalidad puede ser extraída sólo a través de las paráfrasis, que sintetizan el contenido a mayor o menor escala, según se quieran captar los pequeños puntos o las grandes líneas del texto. A escala de «puntos» existe una relación de consecuencia entre la salida de don Abbondio y el encuentro con los matones, hay continuidad entre ésta y otras empresas suyas dentro de la novela, hay contraposición entre la negativa a invocar al arzobispo y las sucesivas intervenciones del propio arzobispo, incluso sobre don Abbondio. A escala de «líneas», es suficiente el análisis más sintético antes propuesto.

3.7.3. Fue un estudioso bastante próximo a los formalistas, Propp, quien implantó con rigor el estudio de los motivos (aunque lo hizo con fines no literarios, sino etnográficos: obtener criterios seguros para la clasificación de los cuentos tradicionales). Introdujo un nuevo término, *función*, definiéndolo así: «Por *función* entendemos lo realizado por un personaje determinado desde el punto de vista de su significado para el desarrollo de la historia».³⁴ Las funciones son, por tanto, los motivos vistos en relación con el desarrollo de la historia. El fin de Propp es caracterizar las invariantes en relación con las variantes, agrupar acciones que, diferentes en diversos cuentos, desarrollan sin embargo la misma función. La funcionalidad de Propp no es, pues, una funcionalidad puntual, verificada en el texto, sino una funcionalidad general, válida para grupos de textos de estructura análoga. Con su imponente esfuerzo de unificación, Propp ha llegado a catalogar un reducido número de funciones (treinta y una) válidas para clasificar todas las acciones presentes en su *corpus* de cien cuentos fantásticos; en consecuencia, ha descubierto una estructura constante en todos los cuentos examinados, que, por tanto, se diferencian fundamentalmente por el tipo de acciones en las que cada motivo está representado, y además, eventualmente, por la eliminación de algunas funciones o por la inserción de grupos de funciones realizadas de diverso modo (que constituyen los *movimientos*).

Señalaremos también que Propp ha tenido presente tanto el problema de las relaciones entre motivos y trama, como la posibilidad de alcanzar un grado de abstracción más elevado que el de las funcio-

34. V. Propp, *Morfología della fiaba* (1928), Einaudi, Turín, 1966, p. 27 [hay trad. cast.: *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974²].

nes. En cuanto a la trama, escribe: «Todos los *predicados* nos dan la composición de la fábula; todos los *sujetos*, los *complementos* y las otras partes de la frase determinan la trama narrativa»,³⁵ donde, recurriendo al núcleo sintáctico (ya citado) de los motivos, se afirma que los predicados (es decir las acciones) realizan la composición del cuento, en definitiva la estructura, mientras los sujetos y los complementos se refieren a la trama. Fórmula no excesivamente exacta, puesto que lo que puede cambiar no son los sujetos (por ejemplo el antagonista en lugar del héroe), sino sus rasgos y nombres (el antagonista puede ser el diablo o un dragón o un ogro o un enemigo). Pero, de cualquier modo, hay que señalar que Propp no distingue jamás, a diferencia de los formalistas literarios de su tiempo, entre fábula y trama, como es lógico, ya que en los cuentos no hay nunca deslizamientos cronológicos u otros tipos de montaje. Que finalmente la cadena de las funciones no representa el tipo más simple e irreductible de descomposición es algo que Propp tiene muy claro:

Desde un punto de vista morfológico podemos definir como fábula cualquier desarrollo a partir de un daño o de una carencia a través de funciones intermedias hasta llegar a una boda o a otras funciones utilizadas a modo de desenlace. A veces sirven como funciones finales la recompensa, la eliminación del daño o de la carencia, el salvamento de la persecución, etc. Nosotros hemos llamado a este desarrollo *movimiento*.³⁶

Estas notas bastan para demostrar: 1) que Propp no pretendía proporcionar instrumentos de análisis literario, y lo declaró explícitamente: resulta característica la eliminación de la pareja trama/fábula, considerada tan rentable para los críticos; 2) que la catalogación de las funciones es válida, y solamente es válida, para los cien cuentos examinados: la complementariedad de las operaciones realizadas para unificar los motivos en funciones y la segmentación de todos los cuentos del *corpus* permite deducir que un *corpus* diferente habría llevado a clasificaciones diferentes; 3) que la idea de «significativo para el desarrollo de la historia» no le planteaba dudas a Propp, sobre la base de lo dicho en el apartado 2), pero el propio Propp reconocía la existencia de otros niveles de abstracción.

35. *Ibidem*, p. 121.

36. *Ibidem*, p. 98.

En un terreno ideal, las investigaciones sobre trama y fábula se mueven en niveles superpuestos (arriba la trama, dada su mayor articulación y especificación; abajo la fábula, más sumaria y simplificada) que ocupan una zona intermedia entre el nivel de superficie, es decir el lingüístico (discurso) y el más profundo, o sea el del modelo narrativo constituido por las funciones. Así, haciendo converger y racionalizando los resultados obtenidos por Sliktovski, Tomashevski y Propp, se puede proponer³⁷ un modelo completo en cuatro niveles:

- I. DISCURSO
- II. TRAMA
- III. FÁBULA
- IV. MODELO NARRATIVO

Este modelo, ya aplicado y aceptado, tiene también la ventaja práctica de representar visiblemente la escala de generalización (cf. 3.4), en relación con la cual pueden medirse los datos del análisis, y por tanto situar inmediatamente las investigaciones de carácter narratológico. Para las aplicaciones historiográficas, cf. 4.4.

NARRATOLOGÍA³⁸

3.8.1. El método aplicado por Propp es válido dentro de un sistema de datos y de un preciso programa de análisis. Era fortísima, naturalmente, la tentación de aplicarlo a otros textos y tipos de textos narrativos, de promoverlo a esquema general de la narración. Tentación que debería haber sido rechazada: no sólo el *corpus* de Propp es muy limitado, sino que, además, está compuesto de relatos objetivamente similares, de modo que la facilidad para reducirlos a un esquema unitario no debe engañar sobre las posibilidades reales de llegar a un modelo general de todas las narraciones. El tesón especulativo empleado en estos esfuerzos para la utilización general del método de Propp ha servido para sacar a la luz exigencias que tendrán que satisfacerse de algún modo.³⁹

37. En mi trabajo *Le structure e il tempo* (op. cit., pp. 13 ss., n. 34), están catalogadas otras propuestas de representación de los niveles narrativos.

38. El término ha sido acuñado por Todorov para designar el estudio funcional de las narraciones.

39. Un análisis crítico más amplio en el cap. 1 de *Le structure e il tempo*, op. cit. Véase también la exposición de Van Dijk, *Some Aspects of text Grammars*, op. cit., 11, 8.

Señalemos, por ejemplo, las instancias lógicas enunciadas por Lévi-Strauss:⁴⁰ entre las funciones subsisten relaciones de transformación (la *prohibición* es transformación negativa del orden), posibilidades de unificación (*partida* y *retorno* son los extremos de una única función, *separación*), etc.; sobre esta base, Greimas ha reducido la lista de Propp de treinta y una a veinte funciones.⁴¹ Asimismo, Lévi-Strauss ha señalado la descomponibilidad de los términos que designan las funciones en elementos sémicos más simples: lo que permitiría unir entre sí funciones que contienen *semas* en común, y por tanto ordenar idealmente la serie de funciones cotejadas en una narración, no sólo horizontalmente, en un conjunto paradigmático, sino también verticalmente (haciendo corresponder funciones con semas comunes), en un conjunto sintagmático.

En definitiva, hay que darse cuenta de que Propp no ha solucionado el problema, sino que solamente —y de manera magistral— lo ha planteado. Las extrapolaciones de los análisis de Propp a otros textos, y en particular a textos literarios, deberfan rechazarse por su inadecuación, indicada ya por el propio Propp; pero también por un motivo más grave: porque asumen los términos con los que Propp designa las funciones sin tener en cuenta a los personajes que únicamente, según Propp, pueden ser sujetos de los predicados indicados con estos términos. Por ejemplo: *investigación* equivale para Propp a «el antagonista intenta un reconocimiento»; *mediación* equivale a «la desgracia o carencia se hace evidente; se recurre al héroe con una súplica o con una orden, se le envía o se le deja partir».⁴² Si aplicamos, como han hecho a menudo desconsiderados seguidores de Propp, *investigación* a actos realizados por personas diferentes al antagonista, o *mediación* a actos que no se refieren al héroe, todo el sistema de Propp se hunde. Efectivamente, es un sistema en el que prácticamente existe un solo sujeto, el héroe, y un antisujeto, el antagonista, que acaparan gran parte de las posibles acciones: algo muy diferente de lo que sucede en la narrativa literaria.

3.8.2. Parece, pues, evidente que podrán esbozarse otros catálogos cerrados de funciones solamente respecto a un *corpus* dado carac-

40. «La struttura e la forma», en la edición italiana de Propp, *Morfologia*, *op. cit.*, pp. 163-199.

41. Greimas, *Semantica strutturale* (1966), Rizzoli, Milán, 1969, pp. 192-203.

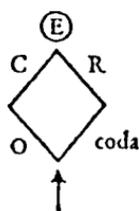
42. Propp, *Morfologia*, *op. cit.*, pp. 31 y 42.

terizado por una archi-trama; el *corpus* debería ser cotejable en todos sus componentes.⁴³ Por otra parte, para el análisis literario, esta gran esquematización es menos productiva que otros análisis más cercanos a la superficie del discurso, en definitiva a la trama y a la fábula. Es importante, sobre todo, decidir desde el principio a qué nivel se va a realizar el análisis, cosa que, sin embargo, no se hace jamás. Existe, como he señalado (3.3), una escala de generalización sobre la que se asientan los estudios hasta ahora realizados y los futuros: la necesidad de tener en cuenta esta escala en los análisis «por encima» de la trama resulta ya de las observaciones que hemos hecho al primero capítulo de los *Promessi sposi*; la posibilidad de aplicarla también «por debajo» del nivel de las funciones ya ha sido advertida, como hemos visto, por Propp.

Entre los ejemplos de máxima generalización señalo el de Labov y Waletzky,⁴⁴ en 5 puntos (*orientation; complication; evaluation; resolution; coda*), puramente formal, puesto que está abierto a cual-

43. Se basa en un *corpus* determinado E. Dorfman (*The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to Narrative Structure*, Manchester University Press, Manchester, 1969); llama *narremas* a las unidades narrativas caracterizadas. Se trata, sin embargo, de episodios complejos recurrentes en su *corpus* (el insulto, la traición, el acto heroico, etc.), no caracterizados con criterios funcionales, sino sólo como segmentos del contenido. Lo mismo se puede decir de M. Fantuzzi, *Meccanismi narrativi nel romanzo barocco* (Antenore, Padua, 1975), que, precisamente por este esquema descriptivo, resulta un repertorio temático útil de la novela barroca (en particular de F. Biondi y G. Brusoni). Dos esferas, amor y relaciones bueno-malo, contienen las diversas fases y tipos posibles (por ejemplo, el repertorio de impedimentos para el buen éxito en la unión amorosa). Interesantísimo es el intento de caracterizar y jerarquizar las variantes de un determinado tema poético dentro de un *corpus* de poesías temáticamente afines, con «árboles» de posibilidades alternativas: A. García Berrio, «Una tipología testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola», en *Lingua e Stile*, XV (1980), pp. 451-478.

44. W. Labov y J. Waletzky, «Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience», en J. Helm, ed., *Essays in the Verbal and American Ethnological Society*, Seattle-Londres, 1973, pp. 12-44. La relación en acto entre estas partes se puede representar con este esquema:



quier contenido semántico: y el de Bremond,⁴⁵ que recordando la frase de Propp citada pasa de un mejoramiento deseable a procesos de mejoramiento, a mejoramiento obtenido o no obtenido: o bien, de un empeoramiento previsible a procesos de empeoramiento, a empeoramiento producido o evitado: aquí el contenido semántico no llega a nombrarse, pero se indica el signo positivo o negativo de los valores en juego. Luego habría que ver si las tres fases indicadas por Bremond se realizan efectivamente, o si alguna de ellas queda implicada.

El elemento semántico tiene una gran importancia en la utilización descriptiva de la escala de generalización. Cuando Propp unificaba bajo un único término acciones diversas, no se guiaba por motivos semánticos, sino por el tipo de funcionalidad: acciones muy diferentes podían estar bajo la misma etiqueta según la identidad de la función realizada: era por tanto el paradigma narrativo el que condicionaba la designación de las funciones. Pero si se quiere designar una acción en términos generales, aunque sin referirse a un *corpus*, se impone el problema semántico, de carácter extensional: se trata de encontrar un léxico mínimo de sustantivos que comprendan el máximo posible (o tal vez la totalidad) de acciones narrables, y que las designen al mismo nivel de abstracción. Labor muy ardua, a causa de la diversa abundancia de subdivisiones de los campos léxicos de cualquier lengua natural y de las connotaciones que históricamente se han ido depositando sobre cada uno de los términos.

3.8.3. Explicaremos estos problemas, y los del análisis de la trama, confrontando tres análisis diferentes de la *novella* de Andreuccio

Partiendo de la flecha de la contemporaneidad, se encuentra en primer lugar la *orientación*, es decir, el conjunto de información sobre el encuadre (lugar, tiempo, situación, etc.), después la *complicación*, conjunto de eventos que cambian la situación inicial; la *evaluación* revela, en la cumbre de la narración, la actitud del narrador hacia la narración, subrayando las unidades narrativas determinantes, y está en general seguida de la *resolución*; la *coda* marca la separación de los hechos narrados de la contemporaneidad, y por esto en el esquema vuelve a la flecha. Elemento constitutivo es por tanto la *complicación* (con la que se puede fundir la orientación), unida normalmente con la *evaluación*; se considera como completa una narración si tiene también *resolución*. En definitiva, tenemos una construcción que puede ser más o menos compleja.

45. C. Bremond, «La logica dei possibili narrativi», en AA.VV., *L'analisi del racconto*, op. cit., pp. 97-122. Sin embargo es completamente asemántico el modelo propuesto por G. Prince, *A Grammar of Stories* (Mouton, La Haya-París, 1973) que permite sintetizar (con fórmulas lógicas, pero según un modelo generativo) cualquier *fábula* o trama, pero sin dominar las acciones y los eventos. Cf. también G. Prince, «Aspects of a Grammar of Narrative», en *Poetics Today*, 1 (1980), pp. 49-63.

(*Decamerón*, II, 5).⁴⁶ Me limito a advertir que casi todos los análisis narratológicos se mantienen al nivel de la trama o de la fábula, incluso cuando remiten a Propp, e incluso cuando utilizan la terminología de Propp: de hecho, en ellos faltan las dos condiciones que justificarían la referencia a un «modelo narrativo»: el *corpus* y la archi-fábula.

Analizando la *novella* con el método de Propp, sólo hemos podido obtener este esquema:

(Situación inicial: nombre y condición del protagonista 3); *alejamiento*: Andreuccio se traslada a Nápoles 3; *prohibición*: no se debe enseñar el dinero 3; *infracción*: Andreuccio enseña su dinero 3; *investigación*: Madona Fiordaliso se informa sobre Andreuccio 7; *delación*: Madona Fiordaliso obtiene la información 8; *traición*: Madona Fiordaliso quiere engañar a Andreuccio 9; *com-*

46. Para el análisis al modo de Propp y de Todorov, utilizo con alguna modificación el elegante ejercicio realizado por A. Rossi, «La combinatoria decameroniana: Andreuccio», en *Strumenti Critici*, VII, n.º 20 (1973), pp. 1-51. Catalogo algunos trabajos, no citados en las otras notas, de análisis de la narración en autores italianos. Sobre *Reali di Francia*: A. Pascualino, «Per un'analisi morfologica della letteratura cavalleresca: *I reali di Francia*», en *Uomo e Cultura*, III (1970), pp. 76-194. Sobre el *Orlando furioso*: L. Pampaloni, «Per una analisi narrativa del *Furioso*», en *Bellagor*, XXVI (1971), pp. 133-150; G. Dalla Palma, «Una cifra per la pazzia d'Orlando», en *Strumenti Critici*, IX, n.º 28 (1975), pp. 367-379; *id.*, «Dal secondo al terzo *Furioso*: mutamenti di struttura e movimenti ideologici», en C. Segre, ed., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Feltrinelli, Milán, 1976, pp. 95-105; P. Orvieto, «Differenze "retoriche" fra il *Morgante* e il *Furioso*. (Per una interpretazione narratologica del *Furioso*)», *ibidem*, pp. 157-173; C. P. Brand, «L'entrelacement nell' *Orlando furioso*», en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLIV, n.º 488 (1977), pp. 509-532. Sobre *Adone* de Marino: G. Pozzi, «Guida alla lettura», en el vol. II de *Adone*, Mondadori, Milán, 1976, pp. 11-140. Sobre Manzoni: F. Fido, «Per una descrizione dei *Promessi sposi*: il sistema dei personaggi», en *Strumenti Critici*, VIII, n.º 25 (1974), pp. 345-351; B. Travi, en su comentario en *Edizioni scolastiche*, Mondadori, Milán, 1981. Sobre Collodi: G. Genot, *Analyse structurelle de «Pinocchio»*, Fondazione C. Collodi, Florencia, 1970. Sobre Verga: A. Lanci, «*Il Malavoglia*. Analisi del racconto», en *Trimestre*, V (1971), pp. 357-408.

R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del verismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Liviana, Padua, 1976; A. Marchese, «La metamorfosi del racconto (con un riscontro verghiano)», en *Humanitas*, XXXV, n.º 3 (1980), pp. 418-446. Sobre Svevo: M. Lavageto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*; Einaudi, Turín, 1975; T. De Lauretis, *La sintassi del desiderio. Struttura e forme del romanzo sveviano*, Longo, Rávena, 1976.

Sobre Tozzi: A. Rossi, *Modelli e scrittura de un romanzo tozziano: Il Podere*, Liviana, Padua, 1972.

Sobre Gadda: A. Ceccaroni, «Per una lettura del *Pasticciaccio* de C. E. Gadda», en *Lingua e Stile*, V (1970), pp. 57-85. Sobre Vittorini: F. Bianchoni Bernardi, «Parola e mito in *Conversazione in Sicilia*», en *Lingua e Stile*, I, n.º 2 (1966), pp. 161-190.

Sobre Elsa Morante: G. Ricci, «L'isola di Arturo. Dalla storia al mito», en *Nuovi Argomenti*, N. S., 62 (1979), pp. 237-275; «Tra Eros e Thanatos: storia di un mito mancato», en *Strumenti Critici*, XIII, n.º 38 (1979), pp. 126-168.

plicidad: Andreuccio cae en el engaño 14; *daño*: Madona Fiordaliso roba a Andreuccio; *marca*: Andreuccio se mancha con las heces 38; *vuelta del protagonista*: Andreuccio vuelve a la posada 55; *primera función del donador*: los ladrones proponen repararse el anillo del obispo 63; *persecución*: Andreuccio es abandonado en el pozo 68; *salvación*: Andreuccio se transforma en aparición diabólica 69; *primera función del donador*: igual que la anterior 70; *reacción del héroe y recepción del objeto mágico*: Andreuccio coge el anillo del obispo y engaña a los ladrones; *persecución*: Andreuccio es encerrado en el arca 78; *salvación*: Andreuccio sale y aparece como cien mil diablos al cura y a los cómplices 83; *retorno*: Andreuccio vuelve a Nápoles 85.

De Propp, en realidad, quedan sólo los nombres de las funciones. Pero el orden de las funciones está cambiado (la marca no puede preceder a la función de donador; la persecución debe seguir a la reparación de la carencia y al retorno del héroe, y preceder a la tarea difícil: funciones todas ellas que aquí faltan), y su designación es muy débil: enseñar el dinero es una imprudencia, no la infracción de una prohibición; el anillo no es un medio mágico; está forzosísima la designación de la caída en el retrete como marca; se llama persecución a un acto egoísta y a una venganza. No percibimos la archi-fábula de Propp, y la narración de Boccaccio queda gravemente deformada, sin sus rasgos determinantes.

3.8.4. Siguiendo a Todorov, se obtendría algo de este tipo:

$$\begin{aligned} XA + Y - B &\Rightarrow (X - A) \text{ opt. } Y \Rightarrow Y_a \Rightarrow x(YC) + Y_b + Y - C \Rightarrow \\ X - A + (XA) \text{ opt. } X + (XA &\Rightarrow X_b) \text{ cond. } Z + X - A' \Rightarrow X_a'' \\ &\Rightarrow XA' + (XcZ) \text{ opt. } X \Rightarrow ZcX \Rightarrow W - A' + XA \Rightarrow X_a''' \Rightarrow XA' + X_a \end{aligned}$$

Donde los símbolos en juego son: X = Andreuccio; Y = Fiordaliso; Z = los dos ladrones; A = rico; A' = salvo; B = feliz; c = hermana; a = modificar; b = robar; c = castigar; opt. = optativo; cond. = condicional; X (...) = falsa visión para X; + = sucesión; \Rightarrow = implicación; - = negación. De esto resulta una serie de sucesiones (+) e implicaciones (\Rightarrow), prácticamente indiferenciadas dado que las acciones posibles son sólo tres (modificar, robar y castigar) y los resultados pueden solamente ser el mantenimiento o la pérdida de cuatro condiciones (rico, salvo, feliz, con hermana).

En su totalidad el esquema de Todorov es más dúctil que el

pseudopropiano; y tiene la ventaja de tener en cuenta las modalidades (optativo, etc.); finalmente, está abierto a la indicación de los atributos. Por el contrario, reduce de modo arbitrario las posibilidades semánticas de los verbos y remite todo criterio de valoración a la oposición demasiado vaga positivo-negativo. Así, la historia se reduce a una sucesión poco significativa en la que *robar*, seguido o no de *castigar*, alterna con la amplia clase de los cambios de situación. En pocas palabras, lo que Todorov gana al indicar los valores lo pierde al describir las acciones.

3.8.5. Y llegamos a Bremond. Con toda probabilidad, vería en nuestra *novella* tres fases: estado inicial—estado modificado—restauración del estado inicial. Sustancialmente, tendremos un proceso de empeoramiento (pérdida de 500 florines), seguido por un proceso de mejoramiento (conquista del anillo de 500 florines) que devuelve a Andreuccio al estado inicial. Dentro de la tercera fase, se insertan dos procesos de empeoramiento (abandono en el pozo; abandono en el arca) que sin embargo no finalizan. En su último modelo,⁴⁷ Bremond tiene también en cuenta la actitud pasiva o activa de los personajes. Tendremos, entonces, en la primera secuencia, a Madona Fiordaliso que se ofrece como agente mejorador a Andreuccio paciente; en la segunda, la mujer se revela como agente frustrador o empeorador; en la tercera, el agente es Andreuccio, empujado por unos consejeros (los dos ladrones) a emprender un proceso de mejoramiento (conquista del anillo); los consejeros se hacen obstrutores y empeoradores abandonando dos veces a Andreuccio en dificultades (es decir, a la vista de un inesperado empeoramiento).

El modelo de Bremond es, por un lado, más dúctil (el análisis aquí esbozado se adhiere suficientemente al relato boccacciano); por otro lado, es más armónico, incluso por la posibilidad de conciliar análisis de distinto nivel (aquí, el de tres fases y el otro, que subdivide la última fase). Es notable también en Bremond la tabulación final, que para cada fase del relato caracteriza, además del proceso, que sería la función verdadera y propia, el agente y el paciente del propio proceso, así como la sintaxis de los procesos (sucesión, simultaneidad, causalidad, implicación), su fase (eventualidad, actualización, efectividad) y la volición por parte del agente.

47. C. Bremond, *Logique du récit*, Seuil, París, 1973.

En cuanto a nuestro problema, la escala de generalización, salta a la vista la condición entre los personajes, nombrados como en los textos, por tanto en su individualidad, y las funciones, consideradas en un altísimo grado de abstracción. Nos encontramos en un mundo donde los resultados de todas las acciones se incluyen en dos grandes categorías, mejoramiento y empeoramiento, y los personajes sólo pueden ser agentes y pacientes. En nuestra *novella*, que sin embargo no apela a excesivas sutilezas, no es posible distinguir los diferentes tipos de mejoramiento deseados por Andreuccio y Fiordaliso: satisfacción sexual y posesión del dinero; ni es posible tener en cuenta el hecho de que el mejoramiento de Andreuccio se habría producido sin daño para la dama, si ella hubiera consentido, mientras que el de la dama implica el expolio de Andreuccio. Es difícil registrar la concomitancia de los dos deseos; y más aún la concomitancia en un mismo personaje, como cuando los ladrones, primero *mejoradores*, se transforman en *empeoradores* potenciales, por miedo en el caso del pozo, por venganza en el del arca. La tabulación de Bremond podría registrar el cambio, pero desmenuzando demasiado la acción y volviéndola incomprensible.

3.8.6. El camino abierto por Bremond es de todos modos el más viable para ulteriores progresos en la formalización; por el contrario parece impracticable para un estudio de la trama y de la fábula, en las que es necesario que los objetos del deseo (dinero, poder, cópula, etc.) y las acciones sean denominados. Incluso aunque se intente la máxima simplificación de la trama (aceptando la indicación de Propp y Bremond sobre la posibilidad de trazar esquemas compositivos más o menos sumarios), para el estudio de la literatura siempre será más provechoso mantener la explicitación de los objetos y de las acciones, aunque sea con términos de extensión máxima. El esquema base de la novela alejandrina sería, por tanto, más bien:

promesa de matrimonio → contratiempos retrasadores (= obstáculos que eliminar → eliminación de los obstáculos → obstáculos eliminados) → matrimonio

que:

mejoramiento que obtener → proceso de mejoramiento (obstáculos que eliminar → eliminación de los obstáculos → obstáculos eliminados) → mejoramiento.

Con el segundo esquema se recogería más de la mitad de la narrativa existente, sin ventajas cognoscitivas, mientras que con el primero se puede captar un filón concreto que comprende, entre otras, la historia de Ruggiero y Bradamante en el *Orlando furioso* y la de *Los novios*.

La productividad de esquematizaciones de este tipo ha sido puesta de manifiesto por numerosas investigaciones, bien para caracterizar fuentes determinadas, bien para captar la persistencia de estructuras narrativas arquetípicas, bien para ilustrar las transformaciones que su reutilización aporta a un tema. Cito como ejemplos el estudio de Ruffinatto sobre una «cadena» teatral que une Cervantes a Lope y éste a aquél; o lo que he observado ya en otra parte acerca de las semejanzas y diferencias entre *Eliduc* de María de Francia e *Ille e Galeron* de Gautier d'Arras,⁴⁸ o sobre los elementos que Lope de Vega toma del *Novellino* y de Boccaccio, o sobre las fuentes de las *novelle* de Boccaccio.

Pero más sugestivas son las investigaciones sobre los arquetipos narrativos: el esquema del *Alessandreide* de Gautier de Châtillon en el canto de Ulises de la *Divina comedia* (*Infierno*, XXVI) y el tema de la edad de oro desde Virgilio y Ovidio a Dante; la persistencia del modelo de las vidas y pasiones de santas en la *Justine* de Sade,⁴⁹ etc. También es muy atractiva la propuesta de ver en la inmersión de Andreuccio en el pozo un símbolo de purificación, y en toda su historia un rito iniciático.⁵⁰

Lo que siempre se ha de tener presente es que la denominación de los elementos a considerar y la identificación de las relaciones es el momento esencial del acto crítico, y por tanto puede, debe darse en el nivel de generalidad y de adherencia más oportuno (es utilísima la selección de más de un nivel para momentos diferentes del análisis). Como muy agudamente dice Lotman:

48. A. Ruffinatto, *Funzioni e variabili in una catena teatrale*, Giappidulli, Turín, 1971, y mis trabajos *Le strutture e il tempo*, op. cit., caps. 2 y 4; *Semiótica filologica*, op. cit., cap. 7.

49. D. S. Avalle, «L'ultimo viaggio di Ulisse», en *Studi Danteschi*, XLIII, pp. 35-68; *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Bompiani, Milán, 1975; «Da santa Uliva a Justine», en Veselovski-Sade, *La fanciulla perseguitata*, Bompiani, Milán, 1977, pp. 7-33.

50. A. Rossi, *La combinatoria*, cf. M. Picone.

En el texto, el acontecimiento es la trasposición del personaje más allá de los límites del campo semántico. De lo que se deriva que ni siquiera una descripción de un hecho cualquiera o de cualquier acción en sus relaciones con el *denotatum* real o con el sistema semántico de la lengua natural, puede ser definido como acontecimiento o no acontecimiento, antes de que se resuelva la cuestión de su lugar en el campo semántico-estructural secundario, definible por el tipo de cultura. Pero ésta no es todavía una solución definitiva: dentro de los límites de un mismo esquema cultural, el mismo episodio puede convertirse, o no, en acontecimiento, según los diferentes niveles estructurales en los que se encuentre. Pero en el caso de que se verifiquen, bien una ordenación semántica general del texto, bien ordenaciones locales, cada una de las cuales tendría su propio límite conceptual, el acontecimiento se puede realizar como sucesión de acontecimientos pertenecientes a planos particulares, a través de la cadena de acontecimientos se obtiene la trama. Según esto, lo que a nivel de texto cultural constituye un acontecimiento, en otro texto real puede convertirse en trama, es decir, que la misma secuencia invariada de acontecimientos se puede desarrollar en una serie de tramas a diferentes niveles.

Al presentar a un nivel superior un elemento de la trama, se puede variar la cantidad de eslabones de la cadena, que dependerán del nivel de desarrollo del texto.⁵¹

Es un párrafo importantísimo. Sobre todo por la definición de *acontecimiento* (*acción*, en la terminología adoptada aquí). Refiriéndose al campo semántico, Lotman enfatiza el hecho de que las acciones narrativas son acontecimientos sólo porque forman parte de un texto, con sus campos semánticos; y son acontecimientos sólo en relación con los propios campos semánticos. De aquí se deriva la consecuencia de que no cuenta la importancia «real» de la acción, para hacer de ella un acontecimiento, sino sus consecuencias sobre los movimientos de uno o más personajes entre uno y otro campo semántico. Naturalmente, Lotman ve los campos semánticos de una obra como un modelo del mundo: modelo inmóvil, hasta que interviene la trama, que es «el elemento revolucionario» respecto al marco del mundo; por tanto, «el movimiento de la trama, es decir, el acontecimiento, es la superación del límite prohibido sostenido por la estructura sin trama. El desplazamiento del héroe dentro del espacio

51. Lotman, *La struttura del testo poetico*, op. cit., p. 276.

que tiene asignado no constituye un acontecimiento». ⁵² Lotman re-
mita, por lo tanto, a las conexiones basadas en la semejanza entre
 las acciones narradas y las reales y sus nexos (cf. aquí 3.8); por el
 contrario, insiste en las conexiones basadas en relaciones semánticas,
 y capaces de cambiar, o de confirmar, el modelo del mundo. Puesto
 que, por otra parte, los campos semánticos se hallan fuertemente
 estratificados, el mismo episodio se puede considerar acontecimiento
 (acción) en relación con un determinado nivel semántico-estructural,
 que puede ser considerado sólo componente de un acontecimiento
 más amplio, en relación con un nivel superior. Por lo tanto, se puede
 caracterizar en un texto narrativo una trama cuyas acciones son a su
 vez interpretables como una completa trama, y así sucesivamente, con
 una progresiva ramificación de relaciones sintagmáticas en forma de
 árbol invertido.

Entonces es lícito, incluso necesario, formular y realizar varios
 programas de segmentación, capaces de captar los nudos de la acción
 en varios niveles, que normalmente se integran. Lo que no significa
 que existan varias causalidades: significa que el tipo de causalidad
 que actúa en el texto literario es diferente del de las ciencias natura-
 les. Ya Barthes señalaba que en las narraciones se generaliza una
 especie de *post hoc ergo propter hoc*: muchas veces una sucesión de
 hechos es interpretada casualmente por nuestro instinto (compartido
 y aprovechado por el escritor) para explicar lo que en rigor no es
 explicable. Además, en los hechos humanos se presentan a menudo:
a) causalidades de naturaleza psicológica, por tanto no de hecho a he-
 cho, sino de pensamiento a hecho; *b*) causalidades múltiples, muy
 conocidas por los escritores expertos. Finalmente, hay que recordar
 que, en el análisis narratológico, los móviles o no se toman en consi-
 deración, o necesariamente se simplifican. Esto basta para explicar
 por qué en un mismo texto se pueden señalar plausiblemente varias
 cadenas de hecho.

3.8.7. Pero también se habría debido reflexionar sobre la diferente
 combinación de hechos en la trama y en la fábula. A menudo, el que
 ciertos hechos sean conocidos por el lector mucho después de su
 realización, se debe a que también en la realidad de la invención

estos hechos eran desconocidos por los protagonistas, y sus efectos permanecían ocultos, o actuaron con retraso: en definitiva, un *post hoc* ignorado impidió la acción de un *propter hoc*. Y, a menudo, es la necesidad de concluir una narración de una determinada manera lo que produce una determinada alineación de eventos con relación causal poco rigurosa.

En general, hay que meditar sobre las reflexiones de Culler, acerca de la prioridad de las *demands of signification* respecto a la trama, y de la estructura temática respecto a la de los contenidos, de modo que la fábula podría ser considerada «not as the reality reported by discourse but as its product». En total, según Culler:

One could argue that every narrative operates according to this double logic, presenting its plot as a sequence of events which is prior to and independent of the given perspective on these events, and, at the same time, suggesting by its implicit claims to significance that these events are justified by their appropriateness to a thematic structure.⁵³

La conclusión debe ser que la fábula no se lee solamente en su linealidad (el movimiento de izquierda a derecha es un diagrama de la sucesión temporal), sino también en sentido inverso, dado que en la invención causas y efectos coexisten, y no es raro que el efecto determine la causa.

El modelo narrativo es, en definitiva, un modelo acrónico: se ha visto que todo esquema sintagmático puede ser dividido y reordenado verticalmente, por afinidades sémicas (3.8.1.); que en cada elemento del sintagma se puede ver la condensación de un sintagma completo a escala reducida (3.7.2.); en definitiva, que el sintagma es leído, no sólo de izquierda a derecha, sino también de derecha a izquierda. Todo esto nos lleva a la dialéctica entre una realidad ficticia, conformada por el autor, y sus procedimientos para presentar esta misma realidad. Y es justamente para poner de manifiesto esta dialéctica para lo que puede servir la consideración de los eventos

53. J. Culler, «Fabula and *sjuzhet* in the Analysis of narratives», en *Poetics Today*, 1, n.º 3 (1980), pp. 27-37; en la p. 32. Son afines las observaciones de M. Riffaterre (*La production du texte*, Seuil, París, 1979, pp. 153-162): la estructura temática puede prevalecer sobre la narrativa. Pero el privilegio dado a la acción es de carácter lógico más que artístico (cf. 3.10).

como si estuvieran sujetos a las leyes de la realidad. Entonces, *fábula* y trama serán el modo más desnudo, y declaradamente sumario, de representar eventos que en realidad el texto nos presenta de manera compleja, con matices y sabias reticencias que imitan la manera, nunca totalmente nítida, que tenemos de experimentar los hechos de la vida real (cf. 3.9).

NARRACIONES, DESCRIPCIONES, MOTIVACIONES

3.9. De manera que la coherencia narrativa está confiada, en gran parte, a la concatenación de las acciones. Otra cosa es la coherencia de los comportamientos de los que las acciones forman parte: puesto que en este caso están en juego, por un lado, una posible verosimilitud psicológica, y por otro, y más importante, el interés del escritor en motivar comportamientos que con frecuencia son anómalos o por lo menos poco verosímiles, dado que las narraciones tienen, a menudo, por objeto lo inusual, lo excesivo, lo inesperado.

Se trata de problemas que distaban mucho de ser urgentes para Propp, dada la carencia o la embrionalidad de la psicología de los personajes de los cuentos, pero que fueron advertidos y diferentemente afrontados por aquellos que intentaron aplicar el análisis narratológico a los textos literarios, Todorov y Bremond, por ejemplo, tienen en cuenta el sistema de valores vigentes dentro del texto, y el tipo de voluntad conferido a los personajes en la acción (véase 3.8-4.5). De lo que no siempre nos damos cuenta es de que ya el modo de denominar una acción en el momento del análisis, la connota de un sentido valorativo, que es generalmente el del mundo realizado en el texto, pero no sin participación del analista (acciones como engañar, traicionar, robar, etc., están ya marcadas según la moral general, y la nuestra, lo que trae consigo incómodas consecuencias cuando estas acciones están justificadas por algún motivo o incluso resultan objeto de aprobación en las particulares situaciones descritas o en el tipo de texto en que aparecen).

No hay duda de que las motivaciones, generales y particulares, directas e indirectas, causantes y condicionantes, serán mucho más difíciles de formalizar que las acciones. Pero se puede intentar llegar a formalizaciones que no las ignoren. Y ya se ha intentado. En la práctica, se trata de hacer converger análisis como los descritos en 3.1,

con análisis como los descritos en 3.7.8. Recordaré, al menos, las tentativas ensayadas en el ámbito greimasiano, en particular por Rastier, que analiza en un sistema de oposiciones lo que él llama «contenidos conferidos», esto es el conjunto de valores sociales e individuales en cuyo marco se insertan las acciones de los personajes, y muestra la correlación entre los valores reconocidos y las actitudes mediante las que se intenta que se realicen o no.⁵⁴ Y recordaré, por lo que se refiere al cuento, el intento de Meletinski para incluir en el análisis de las funciones oposiciones relativas a la conducta, colectiva o individual, correcta o incorrecta (según una valoración cultural) de las acciones, y otras oposiciones de carácter semántico, especialmente topológico.⁵⁵

Menos grave es el problema de la descripción, dado que no tiene responsabilidades decisivas en la organización de la narración, pero es igualmente difícil, por la falta de un esquema pseudoobjetivo, como el que une hechos y acciones, o de comportamientos, como el de las motivaciones. La descripción efectúa una temporalización arbitraria, al examinar elementos copresentes en un orden que depende de la libertad del escritor (aunque sea parcialmente convencional: movimientos lineales de arriba abajo, de izquierda a derecha, de cerca a lejos, etc., o al contrario; movimientos circulares, elípticos, etcétera). Los pocos intentos existentes prometen resultados interesantes.⁵⁶

NARRATOLOGÍA Y REALIDAD

3.10. El esfuerzo por caracterizar los eventos y las acciones se ha explicado, en las diferentes modalidades aquí señaladas, como una búsqueda de un rigor formal que debería revelar, sin lugar a dudas,

54. F. Rastier, «Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives», en *Semiotica*, III, n.º 4 (1971), pp. 289-342; *Idéologie et théorie des signes*, Mouton, La Haya-París, 1972.

55. E. Meletinski, «L'étude structurale et typologique du conte», apéndice a V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, París, 1970², pp. 201-254.

56. Véanse, por ejemplo, Ph. Hamon, «Cos'è una descrizione» (1972), en *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma, 1977, pp. 53-83; M. Liborio, «Problèmes théoriques de la description», en *Annali Ist. Orientale di Napoli, Studi nederlandes-Studi nordici*, XXI (1978), pp. 315-333; J. M. Blanchard, «The eye of the beholder: On the Semiotic Status of Paranarratives», en *Semiotica*, XXII, n.º 3-4 (1978), pp. 235-268; J. Garvey, «Characterisation in Narratives», en *Poetics*, 7 (1978), pp. 68-78.

las estructuras de la narración. Pero puesto que la narración es, principalmente, narración de eventos, se puede intentar, también, el uso de la realidad como medida o confirmación de los contenidos narrados: la cadena de los hechos narrados (reales o imaginarios, pero siempre semejantes a la realidad) es ciertamente homóloga (habría que precisar de qué manera) a la de la narración.

Este proyecto constituye solamente, en apariencia, una revalorización del referente (que la lingüística tiende a excluir de su consideración): puesto que el término de comparación no es la realidad, sobre cuyo estatuto se continúa discutiendo, sino nuestro modo de seccionarla y denominarla, que es ya una operación lingüística y temática (cf. 3.4). Al narrar se recurre, necesariamente, a los mismos estereotipos con los que percibimos, interpretamos y expresamos los acontecimientos cotidianos.

La «teoría de la acción», particularmente desarrollada por Von Wright,⁵⁷ intenta, precisamente, definir (usando esquemas lógicos) los tipos de hechos posibles, las acciones humanas y sus conexiones, los fines y los resultados caracterizables: en definitiva, exactamente los datos que los narratólogos han señalado como elementos sustentadores de la narración, uniéndolos con los mismos nexos temporales y causales que el hombre atribuye a la realidad.

Esta teoría, transferida recientemente al ámbito narratológico,⁵⁸ une los conceptos de hecho y de estado (el hecho es un cambio de un estado a otro en un momento determinado) y distingue el hecho-proceso del hecho-acción (con sujeto humano). La teoría de la acción, conjugada con las diversas lógicas modales, propone clasificaciones precisas para el estudio de las funciones narrativas. En un sistema *alético*, se tendrán expresiones de posibilidad, imposibilidad y necesidad; en un sistema *deóntico*, de permiso, prohibición y obligación; en uno *axiológico*, de bondad, maldad e indiferencia; en uno *epistémico*, de conocimientos, ignorancia y creencia, etc. Los grupos de funciones, que ya Lévi-Strauss y Greimas habían afrontado con un

57. G.-H. von Wright, *Norma and Action*, Routledge & Kegan, Londres, 1963; «The logic of action. A sketch», en N. Rescher, ed., *The Logic of Decision and Action*, Pittsburgh University Press, Pittsburgh, 1967, pp. 121-136; *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*, North-Holland, Amsterdam, 1968.

58. T. A. van Dijk, «Philosophy of Action and Theory of Narratives», en *Poetics*, 5 (1976), pp. 287-338; *id.*, *Testo e contesto*, cap. VI; L. Doležel, «Narrative semantics», en *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1 (1976), pp. 129-151.

minucioso examen de orden lógico, pueden ser en parte reordenados: «prohibición»-«violación»-«castigo» son funciones de naturaleza deóntica; «carencia»-«fin de la carencia» son funciones axiológicas; «reconocimiento del héroe» es epistémica, etcétera.

Las referencias a lo real (a nuestras descripciones de la realidad) eran, por lo demás, resultados inevitables para la comprensión de cualquier texto: tanto si se refiere a la «enciclopedia», es decir a la suma de conocimientos de todo tipo que hacen comprensible un texto, como a las implicaciones lógicas de cualquier aserción. Nuestra manera de expresarnos es siempre muy elíptica, porque sabemos que nuestros enunciados serán fácilmente interpretados por los destinatarios gracias a una inmediata integración de todas las implicaciones. Estas implicaciones se integran con lazos que no son sólo de contigüidad, sino también de carácter operativo.

Los enunciados relativos a una acción cualquiera se relacionan rápidamente, por sumarios o elípticos que sean, con los *planos de acción* con los que se realizaría, en la realidad, la acción correspondiente.⁵⁹ Si he hablado de la visita que hice a alguien en una ciudad lejana, mis referencias al viaje, a los medios de comunicación (tren, avión, coche), a las acciones preparatorias (reserva, compra de los billetes, ida a la estación) serán remitidos por el destinatario al *plano de la acción* y fácilmente comprendidos.⁶⁰ También ha resultado rentable la teoría de los «mundos posibles».⁶¹ Todos conocemos las leyes y las propiedades que regulan el movimiento (empíricamente perceptible) del mundo y los objetos que en él se encuentran. Si el autor de un texto se adecua a estas leyes y propiedades, al presentar objetos del repertorio conocido, da vida a un mundo posible que debe estar completamente sujeto a ellas. En otros casos, el escritor puede crear un mundo en el que existan objetos diferentes de los reales, y en el que algunas de estas leyes y propiedades no sean válidas y rijan otras: novela negra, relato fantástico, ciencia-ficción, etc. La definición de las reglas vigentes en un determinado mundo (literario) concierne directamente no sólo al conjunto de «expectativas» del destinatario, sino sobre todo a los nexos causales de las acciones, por

59. G. A. Miller, E. Gallanter, K. H. Pribram, *Piani e struttura del comportamento* (1960), Angeli, Milán, 1973.

60. Cf. van Dijk, *Testo e contesto*, op. cit., pp. 342-344.

61. Cf. J. K. Hintikka, «La logica della percezione», en F. Ravazzoli, ed., *Universali linguistiche*, Feltrinelli, Milán, 1979, pp. 244-280.

tanto, a la estructura de la trama y de la fábula;⁶² y a la vez, naturalmente, al sistema de las implicaciones y presuposiciones. Desde el punto de vista lógico, se ha discutido muchísimo sobre si se puede hablar de verdadero y de falso a propósito de los personajes literarios, que jamás han existido, y de sus acciones.

Según el criterio de los «mundos posibles», se puede distinguir entre invenciones que mantienen el estado de cosas del mundo real, e invenciones que lo modifican (y así se podría reanudar la discusión sobre el concepto de mímesis). Pero sí existen verdades literarias; la oposición verdadero-falso es aplicable también a las narraciones. Por ejemplo, existe un «pacto» por el cual el lector acepta como verdaderas las afirmaciones del narrador, mientras somete a juicio las de los personajes. En definitiva, al narrador omnisciente se le atribuye la «autoridad de acreditación»,⁶³ que es menor en el caso del narrador-personaje o narrador-protagonista, los cuales a veces explicitan los límites de sus posibilidades de información. Doležel recorre la tipología del emisor (cf. 1.4.5), ilustrando las diversas posiciones de los textos respecto a los valores de verdad, y en particular el éxito obtenido en el siglo XX por textos voluntariamente carentes de cualquier «autoridad de acreditación».⁶⁴

NARRATOLOGÍA Y PUNTO DE VISTA

3.11. El esfuerzo de los críticos para captar el rigor de las conexiones entre los hechos tropieza con las dificultades recientemente

62. Aplicaciones de los mundos posibles a la crítica: Th. Pavel, «"Possible Worlds" in literary semantics», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXIV, n.º 2 (1975), pp. 165-176; D. Chateaux, «La sémantique du récit», en *Semiotica*, 18, n.º 3 (1976), pp. 201-216; L. Doležel, «Narrative worlds», en L. Matejka, ed., *Sound, sign and meaning*, Michigan University Press, Ann Arbor, 1976, pp. 542-553; L. Vaina, «La théorie des mondes possibles dans l'étude des textes. Baudelaire lecteur de Brueghel», en *Revue Roumaine de Linguistique*, XXI (1976), pp. 35-48; *id.*, «Les mondes possibles du texte», en *Vs*, 17 (1977); Umberto Eco, *Lector in fabula*, cap. 8; J. Heintz, «Reference and Inference in Fictions», en *Poetics*, 8 (1979), pp. 85-99; L. Doležel, «Extensional and intensional Narrative Worlds», en *Poetics*, 8, n.º 1-2 (1979), pp. 193-211; «Truth and Authenticity in Narratives», en *Poetic Today*, 1, n.º 3 (1980), pp. 7-25; Th. G. Pavel, «Narrative Domains», en *Poetics Today*, 1, n.º 4 (1980), pp. 105-114. Cf. también el n.º 19/20 (1978) de *Vs*, sobre *Semiotica testuale: mondi possibili e narratività*.

63. Doležel, «Truth and Authenticity», *op. cit.*, p. 11.

64. L. Doležel, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto University Press, Toronto, 1973; art. cit.

observadas, todas ellas imputables al hecho de que el escritor no puede narrar de una manera anodina las historias que inventa, sino que empeña en ellas su sensibilidad y su concepción de la vida. También depende de este hecho la serie de procedimientos que quedan incluidos bajo la etiqueta de punto de vista (1.6). El punto de vista considera el modo de presentar los hechos, en definitiva el ángulo desde el cual se revela cada uno de los eventos que constituyen la trama. La trama, por tanto, une verticalmente hechos que se presentan a distancias y bajo perspectivas diferentes. La composición de una obra narrativa depende del variable equilibrio entre los modos de presentar (puntos de vista) y las cosas presentadas (trama).

LA PLURIVOCIDAD

3.12. Es un concepto introducido por Bajtin, que se considera aplicable sólo, o principalmente, a la novela. Bajtin también tiene presente la estratificación interna de la lengua en dialectos sociales, jergas profesionales y de grupo, corrientes y modas literarias, palabras de orden ideológico-político. Advierte Bajtin que muchas palabras y formas conservan los armónicos contextuales que las relacionan con un ambiente, una profesión, una concepción del mundo, y que funcionan por lo tanto como *ideologemas*. La copresencia de expresiones y palabras de diferentes ámbitos es la causa de que las diferencias de opinión que solemos buscar en los autores convivan en la lengua en una especie de polifonía o de diálogo. La lengua es, según Bajtin, una «opinión pluridiscursiva sobre el mundo».⁶⁵

Bajtin lleva estas observaciones al ámbito de la estilística, reprochando a los representantes de esta disciplina el haber considerado los textos estudiados como unitarios, y haber intentado, por tanto, definir «el texto de X», o al menos «el estilo de la obra Y del escritor X». Muy al contrario, en cualquier texto (narrativo) existen diversas unidades estilístico-compositivas: por un lado la narración efectuada directamente por el escritor (la que permite hablar de su estilo); por otro los discursos, estilísticamente individualizados, de los protagonistas; y, finalmente, los diversos estilos del discurso oral (cuando existe un narrador-intermediario), las formas semiliterarias de

65. M. Bajtin, *Estética e romanzo*, op. cit., p. 101.

narración (diarios, cartas), las diversas formas del discurso literario (razonamientos morales, filosóficos, científicos, etc.). Cada una de estas unidades tiene su estilo propio, o sus estilos, que son subconjuntos del estilo global; el estilo del autor, o, al menos, el del autor sin ropajes fingidos, no es sino uno más entre estos subconjuntos.⁶⁶

Bastaría con esto para renovar sensiblemente las investigaciones sobre el estilo, trasladando la atención a registros y estratos sociales en el interior del texto, en cuanto partes de su programación estructural. Pero la pluridiscursividad es un hecho mucho más complejo que, ciertamente, no puede dominarse simplemente con la observación de la distribución de las voces en el texto:

Es verdad que también en la novela la pluridiscursividad está siempre personificada, encarnada en figuras individuales de personas con discordancias y contradicciones individualizadas. Pero en ella estas contradicciones de las voluntades y de las inteligencias individuales están inmersas en la pluridiscursividad social y son reinterpretadas por ella. Las contradicciones de los individuos solamente son, en la novela, las crestas de la ola que emergen del océano de la pluridiscursividad social, océano que se agita e imperiosamente los hace contradictorios, y satura sus palabras y conciencias con su propia pluridiscursividad fundamental.⁶⁷

El escritor no puede, ni debe, disciplinar el fluir de esta plurivocidad, elemento constitutivo de la lengua en que él y sus personajes viven. Las unidades estilístico-compositivas efectúan una separación, una centrifugación, que, sin embargo, no anula las fuerzas pluridiscursivas que la lengua continúa liberando.

Bajtin profundizó esta teoría en su estudio sobre Dostoievski. Había una aparente contradicción entre un novelista polifónico como Dostoievski, que, sin embargo, recurre poco a las variedades lingüísticas, y novelistas monológicos, como Tolstoi y Leskov, que, por el contrario, exhiben una gran variedad lingüística. Se hace fundamental, entonces, el concepto de «ángulo dialógico», que hay que entender como una posición ideológico-moral, no necesariamente ligada a técnicas lingüísticas; o el de la «posición semántica», en la que los estilos de lenguaje y sociolectos están subsumidos. El ángulo dialógico y la posición semántica permiten caracterizar las variedades del estilo

66. *Ibidem*, p. 70.

67. *Ibidem*, p. 134.

aun cuando no se realicen a través de las variedades del lenguaje.⁶⁸

Estos conceptos forman parte de una reflexión más amplia. El escritor no se limita ciertamente a regular las diversas corrientes lingüísticas que confluyen en su texto ni se adhiere pasivamente a las posiciones ideológicas representadas. Su palabra, que está orientada directamente hacia los objetos cuando se expresa en primera persona (es objetual, en palabras de Bajtin), cuando quienes hablan son los personajes, además de orientarse hacia los objetos, es a su vez objeto de la orientación del autor. O sea que hay una palabra en la que conviven dos intenciones, la del autor y la del personaje, que pueden coincidir o no, quedando idealmente desfasadas; o bien en la que la palabra antagonista, la única expresada, remite a la otra aunque implícitamente. Con estas últimas precisiones adelantamos dos conceptos básicos en la teoría de Bajtin, los de estilización y parodia.

En la estilización, la intención del autor se sirve de la palabra ajena en beneficio de sus propias intenciones; en la parodia, la palabra ajena está penetrada por una intención directamente opuesta. En definitiva, «las voces no están particularizadas, distanciadas, sino hostilmente contrapuestas».⁶⁹ Después, hay casos en los que el discurso ajeno, no citado, aparece indirectamente en el del autor, que lo tiene en cuenta y lo discute de manera implícita.

Los diversos tipos caracterizados por Bajtin se refieren, por tanto, a la relación sujeto-objeto, que, según los casos, es efectuada claramente por el autor o confiada a mediadores ficticios (narradores y personajes), o puesta de relieve mediante caricatura, mediante antifrasis, mediante hipercharacterizaciones en las modalidades de la parodia, de la polémica inexpresada, de la estilización. Más que una relación con la materia narrativa, se trata de una relación con el mundo representado.

El conjunto de las posibilidades de esta intersección de voces (del autor, de los narradores y de los personajes) y de esta superposición u oposición de intenciones, que materializa las relaciones de desdoblamiento y de convergencia o divergencia entre el autor y los mediadores ideados por él, está resumido en esta tabla de las posibilidades del discurso:⁷⁰

68. M. Bajtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), Einaudi, Turín, 1968, pp. 236-239.

69. *Ibidem*, p. 251.

70. *Ibidem*, pp. 258 ss.

- I. La palabra directa, inmediatamente dirigida hacia su objeto como expresión de la última instancia semántica de quien habla.
 - II. La palabra objetiva (palabra del personaje representado).
 - 1) Con preponderancia de determinación socialmente típica.
 - 2) Con preponderancia de determinación individualmente caracterológica.
- } Diversos grados de objetividad
- III. Palabra orientada hacia la palabra ajena (palabra con dos voces).
 - 1) Palabra con dos voces monodireccionales.
 - a) Estilización.
 - b) Relato del narrador.
 - c) Palabra no objetiva del personaje portador (parcialmente) de las intenciones del autor.
 - d) *Icherzählung*.
- } Al disminuir la objetividad, tienden a la fusión de las voces, esto es, a la palabra del primer tipo.
- 2) Palabra con dos voces multidireccionales.
 - a) Parodia, con todos sus matices.
 - b) Relato periodístico.
 - c) *Icherzählung* paródica.
 - d) Palabra del personaje representado paródicamente.
 - e) Cualquier transmisión de la palabra ajena con variaciones de acento.
- } Al disminuir la objetividad y la activación de la intención ajena se dialogizan interiormente y tienden a la división en dos palabras (dos voces) del primer tipo.
- 3) Tipo activo (palabra ajena refleja).
 - a) Polémica interna escondida.
 - b) Autobiografía y confesión descrita polémicamente.
 - c) Cualquier palabra que tenga presente la palabra ajena.
 - d) Réplica del diálogo.
 - e) Diálogo oculto.
- } La palabra ajena actúa desde fuera; son posibles formas más diversas de relación recíproca con la palabra ajena y grados diversos en su influencia deformante.

PLURIVOCIDAD Y PUNTO DE VISTA

3.13. La teoría de Bajtin ha contribuido decisivamente tanto a los estudios estilísticos, como a los del punto de vista (expresión también usada por él, en frases sintomáticas: «Al estilista le interesa el conjunto de los procedimientos del discurso ajeno, precisamente como expresión de un particular *punto de vista*. Trabajo con un *punto de vista* ajeno»; «la manera verbal ajena es utilizada por el autor como *punto de vista*»).⁷¹ Pero hay que hacerse la ilusión de que la distribución de los discursos entre las diversas voces coincida con la distribución de registros, variedades estilístico-lingüísticas e ideologemas. En efecto, recordemos que la pluridiscursividad es un punto de partida, no es una construcción de ámbito literario: el propio escritor participa, en cuanto hablante de una lengua, de la pluridiscursividad de su constitución. Además, el punto de vista no se realiza sólo a través de la institución de persona y modos, sino que es el resultado de los continuos cambios de focalización que el autor opera a lo largo del texto, por motivos normalmente caracterizables, pero no previsibles.

Las investigaciones de Uspenski sobre el punto de vista —ampliación y explicitación de las de Bajtin proporcionan, aunque fuera de programa, un testimonio.⁷² Uspenski pasa revista, a base de ejemplos, a todos los valores posibles del concepto, en el plano ideológico, fraseológico, espaciotemporal, psicológico, y concluye con notas sobre la interrelación de los puntos de vista relativos a los diversos niveles de la obra y sobre los aspectos constructivos y pragmáticos. Se propone caracterizar, incluso en el discurso autorial, los diversos grados de participación respecto a los hechos narrados, con independencia de la voz. Se trata de una acepción de *punto de vista* que podría definirse de «conformidad o disconformidad», y que no hay que confundir con la adhesión ideológica. En efecto, es posible una conformidad (narrativa) sin adhesión, y una disconformidad con adhesión. Con Uspenski alcanzamos, en definitiva, la máxima atomización del punto de vista. Es característica la serie de subtítulos de su volumen («La no correspondencia del punto de vista ideológico y de los otros»; «La no correspondencia del punto de vista espaciotemporal y de los otros»);

71. *Ibidem*, pp. 246-247.

72. B. Uspenski, *A Poetics of Composition* (1970), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1973.

y es característica su afirmación, igualmente irrefutable de que «el texto narrativo entero puede dividirse sucesivamente en un conjunto de microtextos cada vez más reducidos, cada uno de ellos delimitado por la alternancia de posiciones del autor externas e internas».⁷³

Da la impresión de que todo esto lleva a la confusión. Sin embargo, debe llevar a la complicación, una complicación teóricamente racionalizable y, por tanto, estimulante. En el origen del punto de vista y de la plurivocidad, está la imposibilidad del escritor de referir de manera anodina invenciones que comprometen su sensibilidad y su concepción de la vida. El mundo del que habla, aunque sea fantástico, debe presentarse como si fuera real: objeto de una experiencia directa o indirecta. Por eso el escritor se concreta como narrador, o bien da forma a un personaje narrador o a un protagonista narrador, o recurre al expediente del manuscrito encontrado (y la experiencia queda delegada entonces en el autor del manuscrito). Aunque el autor se atribuya desde el primer momento los atributos de la omnisciencia y de la imparcialidad testimonial, no puede por menos de aproximarse de vez en cuando a los personajes, limitando de esta manera su perspectiva al plano en el que los personajes se mueven.

Nacen así las dos categorías de la persona (o voz) y del modo. Entre ellas subsiste una diferencia decisiva: la persona, relativa a la relación escritor-narración, está gramaticalmente determinada (uso de pronombres y demostrativos) y puede por tanto ramificarse de maneras muy complicadas: por ejemplo, un personaje puede hablar de otro personaje, que a su vez puede hablar de un tercero, y así hasta el infinito. Por el contrario, el modo, que atañe a la relación escritor-materia narrada, puede no estar señalado por marcas gramaticales, y se realiza con movimientos que alteran los límites del horizonte: su caracterización es más delicada y no del todo incontrovertible.

Después de decir esto sobre la intersubjetividad, es necesario tener en cuenta también lo contrario, el subjetivismo. El mundo de la fantasía es obra de un solo sujeto, que gusta ciertamente de enfrentarse con él, pero sin olvidar nunca que es su demiurgo. Nace así una persistente dialéctica de convergencia-distanciamiento respecto a los personajes: al demiurgo puede que le guste dejar que se muevan y hablen como si fueran criaturas autónomas, pero a menudo querrá

73. *Ibidem*, pp. 153-154.

señalar su propia adhesión o disconformidad. La polifonía caracterizada por Bajtin es el diagrama de las semejanzas y discrepancias entre las ideas del autor, las atribuidas a los personajes, y las que responden a las diversas formaciones culturales. En definitiva, está en juego la posición ideológica referente a las relaciones escritor-sentido.

LA PUESTA EN FORMA DE LA NARRACIÓN

3.14. Al llegar a esta conclusión, podemos repasar y resumir lo observado acerca del punto de vista y de la trama.

La confusión que ha reinado en los estudios sobre el punto de vista, y que Genette ya ha reducido enérgicamente, depende del hecho de que este término, demasiado sugestivo, ha sido aplicado a fenómenos de naturaleza diversa. Una clarificación posterior puede derivarse de la constatación de que persona, modo y posición ideológica pertenecen a tres momentos, idealmente sucesivos, en que se da forma al texto narrativo. En un modelo muy detallado de la producción del texto, nos encontraríamos en el espacio que une trama y discurso. La trama es susceptible de realizaciones miméticas, diegéticas, mixtas (con todas las variantes posibles); en el discurso, por el contrario, todo está ya decidido, es definitivo.

Al realizar la trama en forma de discurso, primero se organizan los canales a través de los cuales se quiere comunicar la historia al lector (personas); después, en una minuciosa catalogación de los contenidos narrativos, se elige, punto por punto (y más o menos netamente) el horizonte perceptivo dentro del cual éstos quedarían situados (modos); finalmente, es consubstancial a la elaboración lingüística la diversidad de posiciones ideológicas asumidas por el escritor. Entre personas y modos no hay paralelismo, sino combinatoria (un personaje-narrador puede, por ejemplo, asumir horizontes perceptivos propios de los otros personajes de los que habla); a su vez, las posiciones ideológicas, que han de seguir un trámite para convertirse en «oficiales» y, aún más, las personas (piénsese en la estilización y en la parodia señaladas por Bajtin), se revelan en cada parte del texto, a través de los desfases, por mínimos que sean, entre la posición del yo y la de los otros a los que el yo ha dado vida; desfases lingüísticos que no se perciben solamente en los discursos referidos, sino en el

modo mismo de representar en forma narrativa los horizontes perceptivos de los personajes.

Los momentos en que se da forma a la narración son idealmente sucesivos en el trabajo del escritor; respecto al destinatario, le proponen un modelo de lectura real. Empleando este modelo, puede remontarse desde las observaciones lingüísticas a la distribución del material semiótico de acuerdo con las instancias de la narración (personas) o con la variedad de los puntos de observación adoptados (modos); realizando trayectos en dirección vertical (desde el discurso a la trama) u horizontal (entre las zonas en que la trama se hace extrínseca), que exploran las correspondencias entre forma y contenido (mejor dicho, contenidos), entre lo lingüístico y lo semiótico, desplegando entre las dos parejas un intervalo imaginario en el que se presenta como una serie de procesos lo que no es sino una unidad final e indisoluble.

Capítulo 4

HISTORIZACIÓN

COMUNICACIÓN E HISTORIA

4.1. Al insertar el texto en un acto de comunicación, se evidencian automáticamente sus lazos de unión con la cultura y se reivindica una perspectiva histórica. De hecho, el emisor extrae los códigos que utiliza, y sus propias motivaciones, del contexto cultural en el que está inserto; y el receptor recurre a los códigos de que dispone para interpretar el texto. Detrás de la interpretación, existen grandes problemas originados por el encuentro entre dos culturas, y la posibilidad que una cultura tiene de comprender (y asimilar) otra precedente. Los sistemas de significación están instituidos dentro de una cultura y forman parte integrante de ella. Los procesos históricos, como señala Uspenski, son procesos comunicativos; coinciden con las respuestas del destinatario social a las nuevas informaciones ofrecidas por la cultura.¹ Más que condenar una lectura que considere el texto en sí, poniendo entre paréntesis el contexto, lo que hay que hacer es constatar que resulta imposible.

La naturaleza aparentemente cerrada y autónoma del texto, se trasciende inmediatamente a través de la lectura, que es también interpretación. Solamente la lectura activa el circuito comunicativo instituido por el emisor, pero éste se completa y pone en funcionamiento exclusivamente cuando el otro polo de la comunicación, el receptor, acepta la conexión. La línea emisor-receptor caracteriza

1. B. Uspenski, «Historia sub specie semiotica», en C. Prevignano, ed., *La semiotica nei paesi slavi*, pp. 463-471.

el arco histórico superado por la capacidad comunicativa del texto. El texto, en realidad, cubre un arco mucho más vasto, que engloba asimismo la cantidad de historia que confluye en él, en el acto de la composición.

El ciclo análisis-síntesis-análisis-síntesis representa en su simplicidad las fases principales de la vida comunicativa del texto.² El emisor lleva a cabo un análisis de la realidad experimentada por él (y que comprende todos los elementos de continuidad histórica); lo sintetiza en el texto, recurriendo a los códigos de época de que dispone; el receptor analiza el texto, recurriendo a los mismos códigos de época, y lleva a cabo una síntesis interpretativa.

La historia parece, por tanto, revelarse bajo dos aspectos principales: como contenido histórico y como historicidad de los códigos. En un análisis más atento, los dos aspectos resultan más homogéneos, dado que en el texto no importa tanto el dato o la evocación histórica como el «universo imaginario», por decirlo con Goldman,³ es decir, una historicidad interiorizada y estructurada como sistema. Este «universo imaginario» tiene estatuto de modelo y constituye un esquema para el funcionamiento de los códigos.

Éste es, al menos en una línea teórica, el modo más correcto de plantear el problema de la historización. Otras muchas historizaciones posibles (muchas veces realizadas) consideran en general los contenidos históricos o la historicidad de los emisores y de los receptores: lo que es muy lícito, aunque hay que precisar que, en tal caso, el texto literario sirve solamente como documento para una reconstrucción que le resulta heterogénea, al no estar relacionada con su naturaleza de mensaje unitario.

CULTURA E HISTORIA

4.2. Resultan, por el contrario, más actuales los esfuerzos para relacionar el texto con su contexto cultural: el texto pertenece a la cultura en el momento de la emisión, continúa perteneciéndole durante las sucesivas recepciones y es, incluso en su conformación, homogéneo y homólogo a los otros fenómenos de la cultura a la que

2. Cf. el cap. 2 de la primera parte de mi trabajo *I segni e la critica*.

3. L. Goldman, *La création culturelle dans la société moderne*, Denoël-Gonthier, Paris, 1971.

pertenece. Mientras con los hechos históricos pueden subsistir relaciones, aunque no inmediatas, de causa-efecto, con los culturales existe un paralelismo y un movimiento concorde. La influencia, y a menudo incluso el impacto, de las fuerzas históricas (principalmente económicas) actúa mucho más determinadamente sobre el conjunto del sistema cultural que sobre cada uno de los textos en particular. Por tanto, el estudio de la cultura es el que puede mediar entre el estudio histórico y el de los textos: la cultura es a la vez conjunto de comportamientos humanos (y por tanto pertenece a la esfera de lo práctico) y conjunto organizado de sistemas de expresión (y por tanto pertenece a la esfera de la comunicación).

II HISTORIOGRAFÍA LITERARIA

4.3. Hay, por consiguiente, posibilidad total, o mejor, necesidad, de historizar los textos literarios. Muy diferente es el problema de la historia literaria, cuya imposibilidad constitucional ha sido afirmada muchas veces. Aunque no volvamos a afrontarlo, es útil recordar que el texto literario es una estructura semiótica rigurosamente trabada por relaciones de tipo connotativo. Seguir, por lo tanto, los desarrollos de cualquier elemento del texto, tanto si pertenece a la expresión como al contenido, significa descomponer idealmente su estructura. En definitiva, la sincronía no se opone solamente, como en la lengua, a la diacronía, sino que afecta a objetos (como las estructuras significantes) heterogéneos respecto a la diacronía, que se refiere a los códigos y signos en sus desarrollos, prescindiendo de las estructuras en las que han sido utilizados y gracias a las cuales se ha multiplicado su poder de significación.

Planteando el problema de otro modo, se ha intentado separar los elementos propios de la textualidad, o, mejor dicho, de la literariedad,⁴ de los otros, más impregnados de vida, que la literatura emplea como material; con la convicción de que sería posible captar el desarrollo histórico de lo que es peculiar de la literatura. El proyecto intentaba poner entre paréntesis las densas conexiones que, a

4. Sobre el programa de los formalistas para trazar una historia de la literalidad (*literaturnost'*), cf. V. Erlich, *El formalismo ruso* (1954; 1964²), Bompiani, Milán, 1966, pp. 185 ss. [hay trad. cast.: *El formalismo ruso*, Seix-Barral, Barcelona, 1974]. Para la teoría, M. Margghescou, *Le concept de littérarité*, Mouton, La Haya-París, 1974.

diversos niveles, unen los desarrollos de la sociedad, de la literatura como institución y de cada una de las obras literarias. De este proyecto sólo continúa siendo válido el intento de subordinar cualquier perspectiva a la constitución peculiar del texto literario, mientras que poner el acento sobre los condicionamientos históricos (tomados de las biografías de los escritores, o de la situación de la sociedad literaria, o de las posibilidades y modalidades de difusión o de la eficacia pragmática de la literatura) suscita problemas importantísimos, pero ajenos a la crítica literaria.

Así como la concepción comunicativa del arte evidencia la inevitabilidad de la consideración histórica, la concepción semiótica de la cultura es ahora la que ayuda a superar determinismos ingenuos y sociologismos primitivos. Veremos enseguida (4.5) las definiciones de la cultura dadas por los semiólogos soviéticos, aproximables a las de etnólogos y antropólogos occidentales: por ejemplo, M. Mauss.⁵ Cualquiera que sea la definición que se acepte, permanecen firmes ciertos axiomas: la cultura es información (depósito no hereditario de las informaciones que posee la memoria de una colectividad; mecanismo para la producción de nueva información); la cultura tiene en la lengua su principal instrumento, que no es sólo el medio más perfeccionado para comunicar información, sino que además constituye una especie de casillero en el que se deposita la masa de informaciones, la enciclopedia, de una colectividad. Consecuentemente, la realidad sólo se revela a la conciencia colectiva a través de signos, estereotipos, arquetipos, es decir, a través de aquel lenguaje del conocimiento sin el cual las percepciones serían como un *fluir* indistinto.

Otro axioma es este: los textos, y los textos literarios en particular, se encuentran entre los principales suministradores de cultura y entonces resulta que las relaciones entre los diversos elementos que confluyen en la literatura, tanto los que pertenecen a lo real como los más específicos, resultan transferidas más allá del filtro estereotipante de la signicidad, y gracias a ello resultan homogéneos y combinables. Es así como vuelven a considerarse los condicionamientos históricos antes rechazados: al menos en la medida en que la cultura los reconoce y está dispuesta a expresarlos. Además, esta visión cultural

5. Una síntesis bibliográfica al día: I. Portis Winner y T. G. Winner, «The semiotics of cultural texts», en *Semiotica*, 18, n.º 2 (1976), pp. 101-156. Una cómoda antología: P. Rossi, *Il concetto di cultura. I fondamenti teorici della scienza antropologica*, Einaudi, Turín, 1970.

ayuda también a evitar la difícil separación entre condicionamientos experimentados por el emisor o por su grupo y condicionamientos ratificados por las instituciones lingüísticas y literarias. De hecho, es mejor distinguir entre condicionamientos de fecha remota y reciente y, por tanto, entre grados de estereotipación, dejando invariable la naturaleza biunívoca de la interacción escritor-cultura. El escritor «reconoce» su experiencia con los medios de la propia cultura, la cultura asimila la experiencia del escritor.

NIVELES DE LOS TEXTOS Y DE LA CULTURA

4.4.1. La cultura puede verse como un conjunto de ámbitos o esferas, cada una ordenada dentro de su sistema. Todas sus conformaciones sincrónicas reflejan el estado de la sociedad que la expresa de dos modos: el primero es la jerarquización de los sistemas; el segundo es la tendencia de cada uno de los sistemas componentes a adaptarse homológamente a las relaciones que caracterizan a la sociedad correspondiente. Al primero de los dos modos remiten las tentativas, esbozadas por Tyniánov⁶ para ligar los diversos ámbitos o esferas (que él llamaba «series»), y para caracterizar en una determinada sociedad a la «serie» dominante (de manera análoga, Tyniánov explicaba las transformaciones de los géneros literarios con la asunción del *leadership* por parte de uno u otro género.⁷ Por el contrario, se refiere al segundo modo la concepción bajtiniana (cf. 2.25) de la lengua como mónadas, en que se encuentran, codificados, los niveles socioculturales y las variantes ideológicas («ideologemas» son las palabras portadoras de marcas ideológicas).

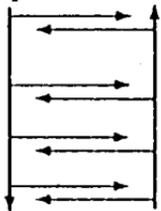
Un modo de insertar el texto en el contexto puede ser, precisamente, la conexión de cada uno de sus niveles con los correspondientes niveles de la cultura, señalando en ambos, ante todo, la dialéctica de las fuerzas innovadoras y conservadoras y el diverso grado y velocidad de desarrollo. Si se toman, por ejemplo, los cuatro niveles caracterizables en una narración (discurso, trama, fábula y modelo narrativo; cf. 3.8.2), es posible hacerlos corresponder con los niveles del contexto cultural (la lengua, incluidas la retórica y la métrica; las

6. Iu. Tyniánov, *Avanguardia e tradizione* (1929), Dedalo, Bari, 1968, pp. 45-60.

7. *Ibidem*, pp. 23-44.

técnicas expositivas; los materiales antropológicos; los conceptos clave y la lógica de la acción).⁸

La unión de los cuatro niveles evidencia el mecanismo de las relaciones de emisor y receptor en su movimiento del contexto cultural al texto y viceversa. En este cuadro,

<i>Texto</i>	Receptor	<i>Contexto cultural</i>
1. Discurso		1. Lengua (incluidas retórica, métrica, etc.).
2. Intriga		2. Técnicas expositivas.
3. Fábula		3. Materiales antropológicos.
4. Modelo narrativo	Emisor	4. Conceptos clave y lógica de la acción.

el emisor, en cuanto que está inserto en el contexto, realiza su producción inventiva pasando de la zona 4 a la 1 del contexto cultural y encuentra luego los significantes literarios que debe situar en los puntos correspondientes del texto. A su vez el receptor, el lector, efectúa su análisis a partir del texto y procediendo en orden inverso (del 1 al 4); de este modo, se pone en contacto con los puntos correspondientes del contexto literario.

La siguiente observación está llena de implicaciones historiográficas: las cuatro secciones en que he fraccionado el contexto poseen un grado de movilidad y complejidad decreciente. Un mismo sistema conceptual y lógico se realiza a través de múltiples temas, mitos, estereotipos que, a su vez, pueden expresarse con una gran variedad de modos de narración; hasta llegar a la lengua, tan sensible a las corrientes culturales y a las modas, tan infinitamente moldeable como para constituir tantos «idiolectos» como hablantes existen.

Por tanto, pasando a la columna del texto, habrá un gran número de ejemplares reductibles, a través del tiempo, al mismo modelo narrativo; y fábulas iguales o compuestas por los mismos elementos se realizarán, según las épocas, a través de tramas diferentes. Tanto más rico será, pues, el juego de persistencia y mutaciones cuanto se esquematicen funciones y relaciones entre personajes en dos series diferen-

8. Remito al cap. II de mi estudio *Semiotica, storia e cultura*, op. cit.

tes, lo que me parece que es aconsejable: tendremos entonces funciones iguales producidas por relaciones diferentes entre los personajes y funciones diferentes producidas por relaciones iguales.

Se podrá así fundar una tipología histórica circunstanciada. La historia de la narrativa quedará constituida por la historia de los «tipos» que con velocidad decreciente y a medida que se pasa de la sección 1 a la 4 caen en desuso o se introducen, en relación con el conjunto de los «tipos» existentes, en una determinada fase sincrónica, y con repercusiones cada vez menos inmediatas, pero de cualquier modo con repercusiones, de las secciones 1 a la 2, de la 2 a la 3, de la 3 a la 4. El conjunto de tipos, con estratificación, constituye un sistema, del que se pueden describir y, quizás hasta explicar, las transformaciones.

Desde un punto de vista dinámico, se podrá intentar explicar la caída en desuso y el nacimiento de los diversos «tipos», dentro de la dialéctica de codificación e innovación de los códigos, pero en relación con la diferente vitalidad de los niveles culturales según las épocas. Porque el escritor, a través del contexto cultural y utilizando los materiales semióticos que se le ofrecen, puede llegar, no sólo a innovar dentro de un «tipo», sino a innovar el «tipo» mismo.

El modelo antes descrito es naturalmente una simplificación, y además se limita a la narrativa. Pero los modos de extrinsecación literaria son numerosos, incluso dentro de la selección constituida por los géneros literarios. Cada género puede seccionarse según niveles diferentes, que mantienen relaciones diferentes con los mismos o con otros estratos de la cultura.⁹ Si ahora tenemos en cuenta la copresencia y rivalidad de los géneros en un período literario, resulta que los criterios de historización esbozados se multiplican y diversifican, puesto que las relaciones no se dan sólo entre niveles del texto y niveles del contexto o dentro del sistema de niveles, sino también entre los diversos géneros, con su diferente modo de ponerse en contacto con el contexto.

Se entrevé, por lo tanto, un modelo tridimensional que debería inserir en el eje de la temporalidad las relaciones texto-contexto y las relaciones texto-sistema de los géneros.

9. Ha dado sugerencias muy útiles para el seccionamiento del texto poético G. Pozzi, «Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie», en AA.VV., *Intorno al «codice»*, Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici, La Nuova Italia, Florencia, 1976, pp. 37-76; en la p. 41.

4.4.2. Y para concluir un párrafo iniciado por la partición en niveles del texto y la cultura con una referencia a los géneros, insistentemente, inevitablemente, en la conexión de todos los elementos del contenido y formales del texto, según el modelo de producción/fruición subyacente en todas estas páginas. Al recordar rápidamente sus rasgos, bajo esta perspectiva, se puede partir de la lengua, que está constituida por diversos subconjuntos, resultado tanto de la copresencia de fases diacrónicas diferentes, como de su diferenciación geográfica (variantes regionales), social (variedad de nivel según los ambientes o según las relaciones de superioridad/inferioridad entre los hablantes), funcional (lenguajes especiales de oficios y campos de la investigación). En la redacción de cualquier texto, se realiza rápidamente una selección preliminar entre estas ofertas de la lengua.

Pero la selección lingüística se enlaza con otra más amplia, que implica los modos y los contenidos de la exposición. Esta selección, que se refiere a los tipos de texto, está organizada en gran parte, en el campo literario, por las poéticas, tácitamente en vigor incluso en épocas antearistotélicas. Una vez decidido el argumento, el escritor se ve fuertemente condicionado a tratarlo con un determinado estilo, en un determinado género literario, etcétera.

Así, un texto, con su complicado organismo, efectúa una estrecha conexión entre los mayores, menores y mínimos elementos del contenido y las formas de la expresión lingüística, estilística, y más adelante técnico-narrativa. La «telescopización» se facilita a través de un «programa»: tal es la función de los procedimientos para la actualización del texto en que consisten las poéticas y, en general, las tipologías implícitas de los textos.¹⁰ Pero esta conexión entre elementos lingüísticos y de contenido es homóloga a la que existe en los depósitos de la cultura, donde el sistema modelizante primario, lingüístico, sirve de soporte para los sistemas modelizantes secundarios (cf. 4.6.1). Es así como mejor se perciben las líneas que enlazan un texto con la cultura de la que es expresión el propio texto.

Entre los subconjuntos del sistema lingüístico tienen una peculiar

10. Sobre géneros y poéticas como formas de selección preliminar de los materiales, cf. K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*, Fink, Munich, 1973; Corti, *Principi*, cap. V, y mis voces «Generi» e «Poetiche» en la *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, respectivamente, vol. 6, 1979, pp. 564-585, y vol. 10, 1980, pp. 813-838. Véase también M. Corti, «I generi letterari in prospettiva semiologica», en *Strumenti Critici*, VI, n.º 17 (1972), pp. 1-18.

posición las *écritures*,¹¹ que están conformadas no ya por los tipos de contenido, sino incluso por los tipos de ideología, y por tanto ligadas, si no directamente a formaciones sociales, al menos a concretas interpretaciones del antagonismo entre tales formaciones. Es un caso evidente de la fuerza de condensación que pueden tener, incluso dentro de la lengua, la tensión y la proyección social. Por lo demás, la lengua refleja las líneas de la socio-esfera en la que nos movemos (cf. 4.5.1; 4.6.6). Son también importantes las interacciones entre ideologías y poéticas, entre *écritures* y estilos: constituyen las huellas más consistentes y significativas de la superposición de lo cultural sobre lo económico-social, gracias a la conexión, o a la mediación, de una zona formada culturalmente como imagen de lo económico-social.

Reflexiones de este tipo permiten proyectar un estudio de la literatura que supere los toscos sociologismos y sepa captar la dialéctica entre los modelos, la combinación de sistemas semióticos más o menos directamente conformes con el sistema económico, el empeño de la literatura en proponer modelos nuevos (espejo de cambios o crisis del orden social), e incluso en incidir sobre los sistemas vigentes. La definición de los modelos no tiene lugar en el terreno de la abstracción, sino que es la lenta conquista de los territorios de la realidad en movimiento, territorios que sólo gracias a una visión sónica pueden entrar en el horizonte de la comprensión.

CULTURA Y MODELOS. EL AUTOMODELO

4.5.1. En el último decenio, y gracias sobre todo a los trabajos de los semiólogos soviéticos, se ha podido afrontar el problema de una definición de la cultura en relación con la comunicación y, en particular, con la comunicación literaria.¹² Podemos partir de esta definición:

Desde un punto de vista semiótico, la cultura puede considerarse como una jerarquía de sistemas semióticos particulares, como una suma de textos a los que va unido un conjunto de funciones, o bien como un mecanismo que genera estos textos. Considerando

11. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, op. cit.

12. Una buena síntesis en Pagnini, *Pragmatica*, op. cit., pp. 34-36.

una colectividad como un individuo construido en forma más compleja, la cultura puede interpretarse, en analogía como el mecanismo individual de la memoria, como un mecanismo colectivo para conservar y elaborar informaciones.¹³

Es evidente el hecho de que la cultura consta de un conjunto de sistemas (antropológico, étnico, político, filosófico, literario, etc.); en términos formalísticos, se puede hablar de «sistema de sistemas». Lo más importante, para el funcionamiento, y también para la interpretación de la cultura, es que estos sistemas, en cuanto elementos de la convivencia social, y en consecuencia de la comunicación, son códigos. De hecho, «es necesario subrayar que ya *la relación con el signo y la signicidad* representa una de las características fundamentales de la cultura.¹⁴

Los sistemas, y los códigos, actúan unos sobre otros. Basta pensar en el código-lengua, que unas veces es el vehículo, otras el intérprete principal de los otros códigos. Así, en la cultura se realiza un permanente bilingüismo, o plurilingüismo; o aún más:

Para el funcionamiento de la cultura y, correspondientemente, para justificar la necesidad de una aplicación de métodos complejos en el estudio de la cultura, tiene fundamental importancia el hecho de que un único sistema semiótico aislado, aunque esté perfectamente organizado, no puede constituir una cultura: para este fin, el mecanismo mínimo necesario está constituido por una *pareja* de sistemas semióticos interdependientes. Un texto en lengua natural y un diseño representan el sistema más común formado por dos lenguas, que constituye el mecanismo de la cultura.¹⁵

Lotman, con Uspenski, precisa que las dos «lenguas» deben encontrarse en un estado de intraducibilidad recíproca: lo que explica, como se verá más adelante, la necesidad de un mecanismo meta-cultural para establecer la equivalencia relativa de los textos en las dos lenguas.¹⁶ La prioridad de la lengua natural entre los códigos

13. V. V. Ivánov, Iu. M. Lotman, A. M. Piatigorski, V. N. Toporov, B. A. Uspenski, «Tesi per un'analisi semiotica delle culture (in applicazione ai testi slavi)», en C. Prevignano, ed., *La semiotica nei paesi slavi*, cit., pp. 194-220; en la p. 209.

14. Iu. M. Lotman y B. A. Uspenski, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milán, 1975, p. 48.

15. V. V. Ivánov y otros, «Tesi», *op. cit.*, p. 211.

16. Iu. M. Lotman y B. A. Uspenski, «Post scriptum alle tesi collettive sulla semiotica della cultura», en C. Prevignano, ed., *La semiotica nei Paesi slavi*, *op. cit.*, pp. 221-224; en la p. 221.

culturales es evidente: la lengua es, de todos los códigos en juego, el más «potente» y dúctil. El sistema de la cultura

se construye como un sistema concéntrico, en cuyo centro se disponen las estructuras más evidentes y coherentes (las más estructurales, por decirlo de algún modo). Más cerca de la periferia, se sitúan formaciones de estructuralidad no evidente o no demostrada, pero que, al estar incluidas en situaciones sñnico-comunicativas generales, *funcionan como estructuras*. En la cultura humana tales paraestructuras [*kvazistruktury*] ocupan, evidentemente, un lugar bastante importante.¹⁷

La semiótica de la cultura se propone, por tanto, como la disciplina capaz de penetrar en este sistema concéntrico y captar sus correspondencias y nexos, como la «ciencia de la correlación funcional de los diferentes sistemas sñnicos»;¹⁸ otras disciplinas continuarán, naturalmente, examinando autónomamente las particularidades y el funcionamiento de cada uno de los sistemas.

La cultura es, respecto a la función social y comunicativa de los diversos sistemas, omnicompreensiva. Es la que da sentido al mundo, dado que el mundo, antes de ser nombrado, descrito, interpretado, no es nada más que caos: el sentido del mundo es nuestro discurso del mundo, y el discurso del mundo sólo es posible dentro de una colectividad:

El mecanismo de la cultura es un mecanismo [*ustroistvo*] que transforma la esfera externa en interna, la desorganización en organización, los profanos en iniciados, los pecadores en justos, la entropía en información. En virtud del hecho de que la cultura no vive solamente gracias a la oposición entre esfera interna y externa, sino también gracias al paso de un ámbito a otro, no se limita a luchar con el «caos» externo, ya que al mismo tiempo lo necesita, no se limita a aniquilarlo, sino que constantemente lo crea. Uno de los lazos que une la cultura a la civilización (y al «caos») consiste en el hecho de que la cultura se despoja ininterrumpidamente, a favor de su antípoda, de algunos elementos particulares que ella «agota» [*otrabótnnie*], que se transforman en clichés, y funcionan en la no-cultura. Se realiza así en la propia cultura un aumento de entropía a expensas del máximo de organización.¹⁹

17. Lotman y Uspenski, *Tipología della cultura*, op. cit., p. 43.

18. Ivánov y otros, «Tesis», op. cit., p. 194.

19. *Ibidem*, p. 195.

Se puede afirmar, por tanto, que la cultura es el ámbito de la organización (información) dentro de la sociedad humana, frente a la desorganización (entropía): aunque hay que añadir que esto vale solamente «desde dentro» de la cultura, ya que es la propia cultura la que decide lo que se puede y lo que no se puede considerar organizado. Y entre orden y caos, cada cultura tiene sus criterios distintivos, sus diferentes determinaciones. De cualquier modo, «la cultura es un generador de estructuralidad; así es como crea alrededor del hombre una socioesfera que, del mismo modo que la biosfera, hace posible la vida, no la orgánica, como es obvio, sino la vida de relación».²⁰

4.5.2. En su intervención sobre el caos, la cultura necesita líneas directivas: sin un criterio, ni siquiera a la propia cultura le sería lícito decretar nada sobre la organización del mundo. Interviene aquí el concepto de *automodelo*, es decir, la imagen que de sí misma concibe y formula una cultura:

El mecanismo fundamental que confiere unidad a los diferentes niveles y subconjuntos de la cultura está representado por el modelo que la cultura tiene de sí misma, por el mito que, en una determinada fase, la cultura se forma de sí misma. Tal mito se manifiesta en la creación de autocaracterizaciones [*autocharakteristiki*] (véanse, por ejemplo, los metatextos del tipo del *Art poétique* de Boileau, producto típico de la época del clasicismo —cf. también los tratados normativos del clasicismo ruso), que regulan activamente la construcción de las culturas en su globalidad.²¹

El concepto de automodelo es esencial para esta concepción: enfatiza los deseos y las iniciativas, sin las que el sistema de la cultura sería, o parecería, estático, tautológico y estéril. El automodelo (concepto concomitante con el de *texto de cultura*, del que se hablará más adelante) opera, quizá, como un polarizador de las tendencias implícitas en el sistema: lo hace de modo que estas tendencias se dirijan hacia un único resultado o hacia resultados afines. De cualquier manera, el automodelo reivindica lo consabido, el empeño programático autónomo:

· 20. Lotman y Uspenski, *Tipología*, op. cit., p. 42.

21. Ivánov y otros, «Tesi», op. cit., p. 219.

La diferencia esencial entre la evolución cultural y la evolución natural reside en el papel activo de las autodescripciones, en la influencia ejercida sobre el objeto por las representaciones del mismo. Esta influencia podría, en sentido lato, definirse como el factor subjetivo de la evolución de la cultura. Dado que al propio portador de la cultura ésta se le presenta como un sistema de valores, precisamente es este factor subjetivo el que determina el aspecto axiológico de la cultura.²²

Hemos visto cómo la cultura se caracteriza respecto al mundo, es decir a la experiencia, y a las representaciones que de este mundo se hace. Pero, sobre todo, la cultura se caracteriza frente a las demás culturas, puesto que cada cultura es naturalmente antagonista de las otras y potencialmente hegemónica (ni siquiera dejaría de serlo una cultura que se planteara como conciliación y armonización de las demás: porque se sentiría inmediatamente superior a todas ellas).

Hoy en día conocemos los esquemas de contraposición entre una determinada cultura y las demás, formulados (y diseñados, sobre todo por Lotman)²³ como pares de opuestos: NOSOTROS-LOS DEMÁS (los representantes de una cultura y los de las demás), INTERIOR-EXTERIOR (lo que es interior y lo que es exterior al sistema cultural), ESTO-AQUELLO (lo que está cerca y lo que está lejos respecto a los miembros de una cultura). Estos esquemas son dúctiles y aptos para realizaciones más complicadas. Por ejemplo, con NOSOTROS-LOS DEMÁS es posible indicar, incluso gráficamente, el sentido de centralismo o de periferia que tienen los representantes de una cultura; con EXTERIOR-INTERIOR se representan, entre otras cosas, las relaciones con lo sobrenatural mantenidas por supersticiones y religiones; y también la eventual enucleación, dentro de lo sobrenatural, de agentes benéficos o maléficos, o bien de agentes intermedios entre el elemento terreno y el sobrenatural. Finalmente, el par NOSOTROS-LOS DEMÁS permite numerosas aplicaciones en cualquier caso de dualidad o de alteridad.²⁴

Estos esquemas son de naturaleza topológica, dado que representan

22. Lotman y Uspenski, «*Post scriptum*», *op. cit.*, p. 223.

23. Véase, por ejemplo, «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura», en Lotman y Uspenski, *Tipologia*, *op. cit.*, pp. 145-181.

24. En la voz «Poética» de la *Enciclopedia* (Einaudi, Torino, vol. 10, 1980, pp. 818-838); esta oposición me ha servido para sintetizar la progresiva implicación en el ámbito literario de anteriores alteridades como «los extranjeros», «los trabajadores», «el subconsciente».

espacialmente situaciones mentales. Podrían reivindicar sus derechos epistemológicos invocando las categorías kantianas de tiempo y espacio, sobre todo la segunda, con la ayuda de la cual se formalizan situaciones que ya en la realidad tienen referencias espaciales. Sin embargo, encuentro más interesante el hecho de que en la fijación de estos modelos tan generales el metalenguaje de los modelos remita a esquemas primitivos, en cierto modo mitológicos, como parecen haber percibido los propios creadores de los modelos, a juzgar por afirmaciones de este tipo:

La selección de un metalenguaje discreto de rasgos distintivos del tipo: alto-bajo, izquierda-derecha, oscuro-claro, negro-blanco, para la descripción de textos continuos, como los pictóricos o cinematográficos, puede ser considerada en sí misma una manifestación de tendencias arcaizantes, que superponen al texto continuo de la lengua-objeto categorías metalingüísticas más típicas que los sistemas arcaicos de clasificación simbólica binaria (como son los sistemas mitológicos y rituales). Pero no se puede excluir que, en calidad de arquetipos, los rasgos de este se conserven incluso en la creación y en la percepción de textos continuos.²⁵

Se debería desarrollar aquí una discusión sobre el carácter semiótico de los modelos. Una vez señalado que no son de carácter lingüístico, porque son visuales, o usan de manera prelingüística y metaforizada el elemento lingüístico, se podría proseguir con un atento examen del concepto de metalenguaje,²⁶ y en particular de metalenguaje cultural: insistiendo, por ejemplo, en el hecho de que no es posible escapar al punto de vista de una cultura particular para afrontar los problemas de la cultura en general, si se sigue manteniendo la lengua de la cultura de origen. Finalmente, sería discutible el problema de si, a diferencia de la lengua, la semiótica tanto del texto como de la cultura, no podría postular la existencia de significados prelingüísticos de los que los diversos lenguajes serían sólo la verbalización.²⁷ Es un problema al que los semiólogos soviéticos atribuyen una contribución preterintencional, cuando se apoyan en la traducibilidad entre los len-

25. Ivánov y otros, «Tesi», *op. cit.*, p. 201. Véase también E. M. Meletinski y otros, *La struttura della fiaba* (1969), Sellerio, Palermo, 1977.

26. El metalenguaje es, propiamente, el uso del lenguaje para hablar del lenguaje mismo (Jakobson caracteriza una función metalingüística, cf. 2.5).

27. Cf. mi estudio «Linguistica e semiotica», en C. Segre, ed., *La linguistica, oggi*, Feltrinelli, Milán, 1982.

guajes internos de una cultura: la traducibilidad entre el lenguaje pictórico y los otros no es realizable por medio de la lengua, aunque sí es cierto que ésta puede colaborar útilmente.

CULTURA Y TEXTOS

4.6.1. En todo caso, estos modelos pueden representar rasgos primigenios de una cultura, tanto si se deducen de una consideración total, como si se deducen de cada uno de los textos en particular. Debemos, por tanto, hablar aquí de la relación texto-cultura, punto central en la semiótica soviética. Las soluciones esbozadas son dos: el texto puede ser sintomático de una cultura, síntesis y momento de su autoconciencia, o bien la propia cultura puede verse como una suma de textos o como un único texto total. Para la primera solución, se debe partir del concepto de *sistema modelizador*. «Por sistema modelizador entendemos el conjunto estructurado de elementos y reglas; tal sistema se encuentra en relación de analogía con el conjunto de los objetos en el plano del conocimiento, de la toma de conciencia y de la actividad normativa. Por tanto, un sistema modelizador puede considerarse como una lengua.»²⁸ Una vez advertido que se debe entender por modelo «todo cuanto reproduce el objeto para los fines del proceso cognoscitivo», y que el sistema modelizador primario es la lengua, está claro que los otros sistemas modelizadores son los diversos sistemas culturales, en particular el arte, entendido como reproducción verbal del mundo, como *análogo* del mundo. Codificación y decodificación son las traducciones de la realidad a la lengua, o las deducciones de la lengua a partir de la realidad referida. El texto, en la medida en que reproduce la realidad, utiliza la lengua de la cultura y por tanto se le llama *texto de cultura*:

Definiendo la cultura como una lengua secundaria, introducimos el concepto de «texto de cultura», para hablar del texto en dicha lengua secundaria. Dado que cualquier lengua natural se incluye en la lengua de la cultura, surge el problema de la correlación del texto en lengua natural con el texto verbal de la cultura. Son posibles las siguientes correlaciones:

28. Iu. M. Lotman, «Tesi sull'arte come sistema secondario di modellizzazione», en Iu. M. Lotman y B. A. Uspenski, *Semiotica e cultura*, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1975, pp. 59-95; en la p. 4.

A. El texto en lengua natural no es un texto perteneciente a la cultura considerada. Tales son, por ejemplo, para las culturas orientadas hacia la escritura, todos los textos cuyo funcionamiento social supone una forma oral. Todas las expresiones a las que la cultura considerada no atribuye valor y significado (por ejemplo, no conservándolas), desde su punto de vista, no son textos.

B. Un texto en una determinada lengua secundaria es al mismo tiempo un texto en una lengua natural. Así, una poesía de Pushkin es al mismo tiempo un texto en lengua rusa.

C. El texto verbal de la cultura no es un texto en aquella determinada lengua natural. Puede ser, en tal caso, un texto en otra lengua natural (el rezo en latín para un eslavo) o, también, el resultado de un proceso de transformación anómala de algún nivel de la lengua natural (véase, por ejemplo, el funcionamiento de los textos de este tipo en la creación infantil).²⁹

La posibilidad básica es evidentemente la B; con la A se señala la autocensura cultural, en virtud de la cual expresiones extrañas a sus directrices y a sus canales preferenciales se consideran (dentro de una cultura) como no existentes; con la C finalmente, la no obligatoria coincidencia entre lengua natural y secundaria: una cultura puede considerar como expresión propia textos en otra lengua (el caso del latín vale, o valía, para todos los países católicos). En conjunto, queda subrayado el hecho de que los «textos de cultura» constituyen solamente un subconjunto de todos los textos emitidos dentro de una cultura. Considero importantísima una precisión de Lotman: «Propiedad obligatoria de un texto de cultura es su universalidad: la imagen del mundo es un correlato de todo el mundo y, en principio, engloba *todo*. Preguntarse qué queda fuera de este cuadro es, desde el punto de vista de una determinada cultura, tan absurdo como hacerse la misma pregunta en relación con el universo entero».³⁰ De hecho, el cuadro del mundo no puede ser más o menos informativo; se trata de relaciones internas iguales aunque varíen los elementos empleados para describirlo. Todo texto de cultura, a este respecto, es una mónada que refleja el modelo de la propia cultura.

4.6.2. Esta conexión entre cultura, en cuanto matriz de un modelo del mundo, y textos, en cuanto posibles suministradores de modelos

29. Ivánov y otros, «Tesi», *op. cit.*, pp. 203-204.

30. Lotman, *Il metalinguaggio*, *op. cit.*, p. 150.

del mundo, constituye una afirmación que después se demostrará minuciosamente. Las formulaciones de los semiológicos soviéticos son lo bastante dúctiles como para poder admitir (aunque no hablen de ello) que además de una jerarquía funcional, en la que el papel principal le toca sin remedio a la lengua, y de una jerarquía de prestigio, según la cual existen épocas dominadas por los códigos verbales escritos u orales, por códigos musicales, etc., debería también considerarse una jerarquía pragmática, que describiría, por ejemplo (cf. 4.4.2), la influencia de las poéticas y de las *écritures* en la ideación de modelos del mundo, y de las ideologías sobre su concepción.³¹ Es un campo abierto a la consideración de la pragmática de la cultura: moviéndose dentro de ella, se evitaría favorecer el aspecto «descripción de la realidad» respecto al de «intervención sobre la realidad». Esto no nos llevaría fuera de la teoría de los modelos, ya que nada le es más familiar a cualquier ideología que los modelos (los modelos pueden tomar también la apariencia de mitos, y así son todas las ideologías).

Hay que advertir también, y esto abre otras diferentes posibilidades de desarrollo a estas investigaciones, que «modelos del mundo» y «teoría de los mundos posibles» no tienen en común solamente la palabra *mundo* (cf. 3.10). Las condiciones a las que debe estar sujeta una creación literaria coinciden con los parámetros del mundo modelizado en la cultura correspondiente. Se pueden, entonces, considerar las extensiones o las infracciones respecto a los mundos «posibles» definibles como confirmaciones absurdas o, por el contrario, como propuestas y aspiraciones a mundos diferentes. Así, la lógica puede ejercer la función de criterio de medida de potencialidades innovadoras.

Las relaciones entre el sistema modelizador de la cultura y cada obra de arte en particular parecen bastante claras: si la cultura es asimilable a una lengua, la obra de arte equivaldrá a un acto de *parole*; si el sistema modelizador cultural tiene una constitución de tipo semántico y paradigmático, la obra de arte tendrá una constitución principalmente sintáctica y sintagmática. Utilizando la analogía con el modo de funcionar de la pareja lengua/*parole*, se puede pensar que los modelos del mundo propuestos en un determinado texto son

31. Ésta es la propuesta que he avanzado en *Semiotica, storia e cultura*, op. cit., pp. 7-24.

la realización (una de tantas posibles) de un modelo del mundo presente como posibilidad en la cultura; y que todo modelo del mundo realizado en un texto queda después asimilado dentro de la cultura, enriqueciendo o cambiando su potencial modelo del mundo.

4.6.3. Para los fines de la crítica literaria, puede ser determinante y productivo verificar la correspondencia entre la estructura del texto y el modelo del mundo allí propuesto. Si es válida la idea de un modelo del mundo inmanente en un «texto de cultura», deben ponerse de manifiesto las relaciones, ciertamente estrechas y reguladas, entre el modelo y las fuerzas estructurantes del texto. El propio Lotman³² ha proporcionado ya indicaciones muy valiosas, al retomar el problema de las unidades mínimas narrativas utilizando como medida la imagen del mundo en el que estas unidades se insertan. Definir, por ejemplo, las acciones (o acontecimientos) como pasos de un personaje de un campo semántico a otro, o calificar como «revolucionaria» una trama en la que la imagen del mundo resulta modificada, respecto a otra que la deja indemne, significa esbozar las primeras líneas de la interrelación entre estructura y modelo del mundo que aquí se postula.

4.6.4. En todo caso, la cultura puede considerarse como un «depósito de información» de las colectividades humanas, y la actividad cultural cotidiana consiste en «traducir un cierto sector de la realidad a una de las lenguas de la cultura, transformarlo en un texto, es decir, en una información codificada de una manera concreta, introducir esta información en la memoria colectiva».³³ Pero más que depósito de información, la cultura es un «mecanismo que crea un conjunto de textos»,³⁴ y es, a mi parecer, en esta dirección, caracterizada por una relación potencialidad/realización, en la que las teorías de los semiólogos soviéticos pueden dar los mejores resultados. He aquí las afirmaciones más claras sobre el tema:

Desde un punto de vista semiótico, la cultura puede considerarse como una jerarquía de sistemas semióticos particulares, como una suma de textos a los que va unido un conjunto de funciones, o bien

32. Lotman, *La struttura del testo poetico*, op. cit., pp. 221 ss.

33. Lotman y Uspenski, *Tipologia*, op. cit., p. 11.

34. *Ibidem*, p. 50.

como un mecanismo que genera estos textos. Considerando una colectividad como un individuo construido en forma más compleja, la cultura puede interpretarse, en analogía con el mecanismo individual de la memoria, como un mecanismo colectivo para conservar y elaborar informaciones. La estructura semiótica de la cultura y la estructura semiótica de la memoria representan fenómenos funcionalmente homogéneos, situados a diversos niveles. Esta tesis no está en contradicción con el dinamismo de la cultura: dado que representa en principio una fijación [*jiksatsia*] de experiencias pasadas, puede desarrollar también la función de programa y de instrucciones para construir nuevos textos.³⁵

Pero estas mismas afirmaciones contienen alusiones a un enfoque diferente del problema al decir «una suma de textos a los que está unido un conjunto de funciones». Concebir la cultura como una suma de textos es una propuesta apuntada en diversos lugares: citaremos por lo menos a Foucault. La propuesta parece una consecuencia de la posición primaria, incluso constitutiva, atribuida a los textos en cuanto eslabones de unión entre la semiótica literaria y la de la cultura. Esto invita a una ampliación del concepto de texto: se puede, por tanto, considerar como texto «cualquier vehículo de un significado global («textual»), ya sea un rito, una obra de arte figurativa, o bien una composición musical».³⁶ Pero también la naturaleza del texto, desde esta perspectiva, se consideraría de forma diferente a la habitual, incluso a la utilizada en las presentes páginas.

4.6.5. El texto, en cuanto elemento primario y unidad de base de la cultura se consideraría en sí mismo un bloque inanalizable. Ya no sería una sucesión y combinación de signos (lingüísticos), por tanto de elementos discretos, sino que el texto sería para la cultura un signo global, dotado de rasgos distintivos, pero no segmentables en unidades de rango inferior. Está presente aquí la distinción discreto/continuo, y el texto, según la perspectiva elegida, podría verse, bien como una suma de elementos, bien como una unidad continua. No sólo eso: también se debería poder considerar como texto un conjunto de textos que sean homólogos en algún aspecto: «Un mismo mensaje puede presentarse como texto, como parte de un texto, o como un conjunto de textos. Así las *Povesti Belkina* ('Cuentos de

35. Ivánov y otros, «Tesi», *op. cit.*, p. 209.

36. *Ibidem*, p. 199.

Belkin') de Pushkin se pueden considerar como un texto global, como un conjunto de textos o bien como parte de un único texto, "la novela rusa de los años treinta del siglo pasado".³⁷ En esta memoria colectiva que es la cultura, tendremos textos *input*, y textos *output*;³⁸ pero mientras es fácil comprender la concreción de textos en *output*, es mucho menos fácil imaginar que el *input* de textos se realiza también en forma de estratificación de textos. La experiencia de la memoria individual es muy diversa: salvo en los pocos casos de memorización textual, la memoria conserva, en un orden razonado, elementos formales y de contenido, no textos completos. La memoria colectiva es una abstracción, pero no parece aconsejable imaginarla configurada en forma muy diferente a la memoria individual, excepto en cuanto a la capacidad. Con toda probabilidad, en el término *memoria colectiva* coexisten dos imágenes: una se refiere al reconocimiento y a la conservación de los textos como patrimonio de la comunidad, la otra a su acción modelizadora de las conciencias. Sólo en el primer caso se puede hablar de conservación íntegra de textos; pero hay que recordar todo lo que se ha señalado antes (cf. 4.1), que los textos no son sino un registro de signos gráficos hasta que se someten a la lectura. Si, por el contrario, queremos aludir a la presencia activa y al estímulo continuo de los textos, debemos pensar que su presencia en las memorias es de tipo selectivo y clasificatorio, como ya se ha dicho.

Mucho más válida y capaz de desarrollarse es la idea de que, por lo que se refiere a la cultura, los textos no se presentan como combinaciones de signos discretos, sino como elementos continuos: en efecto, la cultura no asimila la sintagmática concreta de signos (significantes y significados) en los que el texto, como producto lingüístico, consiste, sino más bien en una síntesis de sus contenidos, o mejor, de los contenidos que la cultura ha caracterizado o creído caracterizar hasta entonces. Tanto es así que la cultura puede asimilar al mismo tiempo lenguajes y códigos diferentes que serían inconciliables tomados en sus elementos discretos.

También aquí es útil la comparación con las modalidades de la asimilación individual. Ya sea en el análisis de un determinado texto, o en la comparación entre varios textos (por ejemplo, para atenernos

37. *Ibidem.*

38. Véase mi estudio *Semiotica, storia e cultura*, op. cit., pp. 19-22.

a un caso señalado por nuestros semiólogos, «la novela rusa de los años treinta del siglo pasado»), los diversos procedimientos de descomposición (caracterización de motivos y temas, delimitación de campos semánticos, descubrimiento de isotopías, etc.) se llevan a cabo mediante un metalenguaje que permite superar la natural heterogeneidad e incomunicabilidad de los textos. En esta operación, se trasciende la sucesión de elementos discretos (lingüísticos) del texto porque se parte ya de los resultados de la comprensión, de naturaleza continua y con rasgos distintivos. Por otra parte, los elementos caracterizados, para poder encasillarse en la memoria, deben ser retraducidos a una lengua —lengua utilizada con una función metalingüística, y que por lo tanto será *otra* lengua respecto a la natural de los textos. Y es después de este paso de lengua a metalengua cuando se puede formar el sistema concéntrico, con la lengua (como sistema) en el centro y los demás sistemas alrededor, partiendo de los más estructurados a los menos, siguiendo a Lotman y Uspenski. Por eso hemos declarado preferible ver la cultura como síntesis de textos, y como productora de textos, más que como suma de textos.

Probablemente, la mejor definición del funcionamiento de la cultura propuesta por Lotman y Uspenski es la siguiente:

El mecanismo semiótico de la cultura creado por la humanidad está organizado de una manera sustancialmente diferente de la de los sistemas no semióticos: se adoptan principios estructurales opuestos y alternativos. Sus *relaciones*, la disposición de estos o aquellos elementos en el campo estructural que se forma, crean la ordenación estructural que permite hacer del sistema el medio de conservación de la información. A pesar de todo, es, además, esencial que queden realmente fijadas, no estas o aquellas determinadas alternativas, cuyo número sería siempre —y para un determinado sistema— constante, sino *el principio mismo de la alternatividad*, sobre la base del cual todas las oposiciones concretas de una determinada estructura representan solamente las interpretaciones a un determinado nivel. En consecuencia, cualquier par de elementos, de ordenaciones locales, de estructuras particulares o generales, o bien de sistemas semióticos completos, asume valor de alternativa y forma un campo estructural que puede ser colmado por la información.³⁹

Definición riquísima, puesto que distingue elementos, relaciones e

39. Lotman y Uspenski, *Tipología*, *op. cit.*, pp. 66-67.

informaciones, e implica la posibilidad de unir de diferentes modos los mismos elementos, instituyendo una variedad de relaciones mucho más amplia que la de los elementos en juego. Lo que permite describir las estratificaciones internas de una cultura (que no es nunca, ni puede ser, uniforme), basándose en el cambio de relaciones entre los elementos o, como es obvio, en la participación de más o menos elementos en el cuadro estructural. Se podrían insertar aquí, completando la descripción, las ideologías, las cuales constituyen polarizaciones entre los elementos del sistema, por lo que orientan o incluso trasladan sus oposiciones. Por el contrario, la heterogeneidad entre el sistema conceptual de los conocimientos factuales (históricos, científicos, etc.) se supera ahora advirtiendo la capacidad de las ideologías para clasificar y escoger conocimientos en los esquemas de sus ideas clave.

HISTORIA Y MODELOS

4.7. El resultado de cuanto hasta aquí se ha dicho es la ductilidad y la movilidad de la cultura que, al ser la síntesis de la experiencia de una colectividad, aprovecha continuamente los resultados de toda experiencia. Esta mutabilidad puede verse dentro de una alternancia entre dos tendencias contrapuestas:

En la conexión de niveles y subconjuntos diversos en aquel todo semiótico que es la «cultura», operan dos mecanismos contrarios entre sí:

A. La tendencia a la variedad, o sea el aumento de los lenguajes semióticos diferentemente organizados, el «poliglotismo» de la cultura.

B. La tendencia a la uniformidad, o sea la tendencia de la cultura para interpretarse a sí misma o a las otras culturas como lenguajes unitarios, rigurosamente organizados.⁴⁰

Aparte de estas tendencias antinómicas, existen antinomias más específicas actuando dentro de la cultura, no diferentes de las que se encuentran en una lengua natural. Las principales pertenecen a las dimensiones espacial y temporal: se trata de las antinomias nacio-

40. Ivánov y otros, «Tesi», *op. cit.*, p. 218.

nal/extranjero y moderno/antiguo. La segunda constituye una especie de diacronía en la sincronía: toda fase sincrónica de la cultura contiene en definitiva elementos de fases precedentes y anticipaciones de fases sucesivas, exactamente igual a lo que sucede en las lenguas, aunque no sea más que por la copresencia de jóvenes, adultos y ancianos. De aquí deriva la posibilidad de desarrollos no bruscos. La primera antinomia transporta al ámbito de una cultura elementos procedentes de otras diversas y lejanas culturas. La *policulturidad* que de esto resulta enriquece las elecciones de estilo de vida y comportamientos, extiende el área de posibilidades de los programas de acción, promueve la experiencia de lo «diferente» en el seno de la propia comunidad.

Pero el dinamismo de una cultura está producido sobre todo por su orientación, esto es, por la posición dominante conferida a uno u otro sistema semiótico, que, gracias a este dominio, invade o asimila los otros sistemas semióticos copresentes. Así, pueden existir culturas orientadas hacia la escritura (hacia el texto) o hacia la lengua hablada, hacia la palabra o hacia el dibujo.⁴¹ La atribución del dominio a un sistema semiótico, determinante para constituir *la unidad de una cultura*, es la consecuencia más neta de la formulación de un automodelo: en efecto, gracias al sistema o a los sistemas dominantes es como «se construye el sistema unificado que debe servir de código para el autoconocimiento y el autodesciframiento de los textos» de la cultura dada.⁴² Por tanto, el impulso hacia la transformación es innato en los sistemas culturales; y esto permite observaciones provechosas en relación con la tipología de las culturas y la historización. En términos generales, las transformaciones de una cultura pueden verse como el resultado de la oposición orden/caos que ya hemos indicado que es constitutivo de toda cultura.

Si, desde el punto de vista del observador interno, la cultura, como organización e información, se contrapone al caos como entropía e inexpresividad, desde el punto de vista del observador externo

la cultura no representa un mecanismo inmóvil, en equilibrio en una dimensión sincrónica, sino más bien un instrumento dicotómico cuyo «funcionamiento» se realizará como invasión del orden en la esfera de lo no ordenado, y como irrupción contrapuesta de lo no

41. *Ibidem*, p. 219.

42. Lotman y Uspenski, *Tipología*, *op. cit.*, p. 72.

ordenado en el área de la organización. En diferentes momentos del desarrollo histórico puede dominar una u otra tendencia. La adquisición en el área de la cultura de textos provenientes del exterior resulta ser a veces un potente estímulo para el desarrollo cultural.⁴³

Se podría esbozar una historia de las civilizaciones siguiendo los diversos modos en los que se han representado orden y caos, y las alternativas vicisitudes de un caos tan pronto exiliado como invasor, tan pronto temido como deseado.

II HISTORIA Y TIPOLOGÍA

4.8.1. También en el campo de la tipología de las culturas la semiótica de los modelos culturales ha suministrado propuestas convincentes. Señalo como ejemplo la diferencia entre culturas que se orientan hacia la «posición del hablante» y otras que lo hacen hacia la del que escucha (emisor y receptor). En el segundo tipo de cultura, los conceptos más claros coinciden con los más válidos, los textos intentan ser espontáneos, no convencionales, y se aprecian ante todo la prosa, el análisis, y el periodismo. Por el contrario, la cultura del primer tipo tiene tendencias esotéricas, prefiere los textos oscuros, poco accesibles e incomprensibles, valora la poesía, la profecía e incluso hasta los lenguajes secretos. En la cultura orientada hacia el hablante, el auditorio se modela a imagen del emisor del texto, en la otra es el emisor el que se construye a sí mismo a imagen del auditorio.⁴⁴ Las oposiciones Renacimiento/Barroco, Clasicismo/Romanticismo están entre las realizaciones historiográficas más evidentes de esta polaridad.

Otra distinción muy positiva es la que se basa en culturas orientadas hacia la expresión y culturas dirigidas hacia el contenido: las primeras se representan como un sistema de textos, las otras como un sistema de reglas; las primeras se vulgarizan a través de manuales formados como mecanismos generativos, las otras a través de catecismos y crestomatías. Pueden proponerse como ejemplos el clasicismo y el realismo europeo. En el primero, los modelos teóricos estaban

43. Ivánov y otros, «Tesi», *op. cit.*, p. 197.

44. *Ibidem*, pp. 201-202.

pensados como eternos y anteriores a la creación real, el juicio sobre los textos se basaba en la medida de su conformidad a las reglas, y el poseedor de las reglas, o el formulador de los juicios, tenían la máxima autoridad. En el segundo, los textos artísticos cumplen directamente su función sin necesidad de la mediación del metalenguaje de la teoría; el teórico elabora sus generalizaciones a partir de los textos, y a menudo coincide en una misma persona con el escritor.⁴⁵ Las culturas orientadas hacia el contenido tienen la vocación del proselitismo, y consideran el terreno de la no-cultura como una reserva de caza; las orientadas hacia la expresión tienden, por el contrario, a encerrarse en sí mismas, a alzar barricadas contra todo lo que se les opone, a identificar no-cultura con anticultura: son buenos ejemplos la China medieval y la Rusia de Iván el Terrible.⁴⁶

Es bastante brillante la distinción entre culturas que realizan una comunicación del tipo *yo-él*, o bien del tipo *yo-yo*. Los dos tipos de comunicación se pueden definir así:

En un caso tenemos que tratar con una información dada por adelantado, que se transfiere de un hombre a otro, y con un código que permanece constante en el ámbito del acto comunicativo completo. En el otro, por el contrario, se trata de un aumento de la información, de una transformación y reformulación según otras categorías; además, no se introducen nuevos mensajes, sino nuevos códigos, mientras que emisor y destinatario coinciden. Dentro de este proceso autocomunicativo tiene lugar también una reorganización de la personalidad. Y con esto conecta una vasta gama de funciones culturales, desde el sentido de la propia individualidad, necesaria al hombre en determinados tipos de cultura, hasta la autoidentificación y autopsicoterapia.⁴⁷

El arte, según lo dicho por Lotman, se vale de ambos sistemas de comunicación, o, mejor aún, oscila en el campo de su recíproca tensión estructural. Los efectos estéticos se producen a partir del momento en el cual el código comienza a usarse como mensaje, y el mensaje como código, porque el texto pasa de un sistema de comunicación a otro, aunque conserva lazos de unión con ambos.⁴⁸ Se puede dar el

45. Lotman y Uspenski, *Tipología*, *op. cit.*, pp. 51-52.

46. *Ibidem*, p. 57.

47. *Ibidem*, p. 125.

48. *Ibidem*, p. 129.

caso de que una cultura se oriente más bien hacia la autocomunicación o, en cambio, más bien hacia la comunicación dominante en el sistema de las lenguas naturales. En el primer caso se obtendrá una notable actividad espiritual, una tendencia a la «poeticidad» (reducción de las palabras a indicios, tendencia a la criptografía, debilitación de los nexos semánticos y subrayado de los sintagmáticos), y por contra un escaso dinamismo. En cambio, las culturas orientadas hacia el mensaje tienden a dilatar ilimitadamente el número de textos y comportan un aumento rápido de los conocimientos; tienen un carácter más móvil y dinámico. Como ejemplo sirve la cultura europea del siglo XIX.⁴⁹

4.8.2. De los escritos conocidos hasta ahora, uno de Lotman⁵⁰ representa el intento más amplio de aplicar a la historia de la cultura rusa una interpretación tipológica (que, con algún retoque, podría también servir para el resto de Europa). Lotman parte de una matriz basada en la superioridad o en la escasa importancia, respectivamente, de los valores paradigmáticos, que Lotman llama semánticos (relaciones de sustitución entre signos) y sintagmáticos (relaciones de combinación entre signos). Según esta figura:

II (significado sintagmático)

I
(significado paradigmático)

1	2
I (+) II (—)	I (—) II (+)
3	4
I (—) II (—)	I (+) II (+)

Las cuatro posibilidades se interpretarían así: 1. El código cultural constituye sólo la organización semántica. 2. El código cultural constituye sólo la organización sintagmática. 3. El código cultural está orientado hacia la negación de ambos tipos de organización, es decir hacia la negación del carácter signico. 4. El código cultural constituye la síntesis de ambos tipos de organización.

49. *Ibidem*, p. 133.

50. Iu. M. Lotman, «Il problema del segno e del sistema signico nella tipologia della cultura russa prima del xx secolo», en Lotman y Uspenski, *Ricerche semiotiche*, *op. cit.*, pp. 40-63.

El primer tipo, definido como semántico o simbólico, es el propio del medioevo. En él el mundo está imaginado como palabra, y la creación como formación de un signo. Todos los signos remiten de algún modo a un significado único; por ello no importan sus relaciones recíprocas, sino las profundizaciones del significado realizadas en todo signo. Mejor dicho, la parte es homeomorfa al todo, dado que puede funcionar como su símbolo. En el modelo medieval del mundo hay, por tanto, una bipartición: fenómenos que tienen significado, y fenómenos de la vida práctica, sin significado. De esto proviene la situación contradictoria de excluir lo biológico y lo cotidiano de los valores, y de dar valor a hechos impalpables, pero muy simbólicos. Lo cotidiano se puede recuperar solamente transformándose en ritual; el individuo no tiene derechos como tal, sino en cuanto miembro de un grupo.

El paradigma semántico está construido sobre grandes oposiciones (cielo/terra; eternidad/tiempo; bien/pecado; etc.) de las que las diversas series semánticas se deducen sin residuos. Naturalmente, el tiempo está suprimido del cuadro del mundo, y el principio no se completa con el final, sino que es argumento de eternidad: por esto se buscan antepasados a las estirpes y a los pueblos. Definido como sintagmático, el segundo tipo estaría representado por las concepciones eclesiástico-teocráticas y absolutistas de los siglos XVI-XVIII, y después por el «estado regular» de Pedro I. Se rechaza el significado simbólico de los acontecimientos y de los fenómenos, y todo se lleva al plano eclesiástico o estatal. Se valorarán principalmente los conocimientos útiles, y el buen sentido es el principal criterio de la realidad. Las partes (por ejemplo, el individuo) no se ven ya como homólogas al todo, sino como fracciones que el todo organiza. En este cuadro es donde se desarrollan los ideales democráticos. Con clara diferencia respecto al tipo semántico, los objetos culturales se sitúan sobre un eje temporal y en el movimiento se ve, en general, un perfeccionamiento; en la oposición viejo/nuevo, el primer término se ve como negativo, el segundo como positivo. Nace el concepto de progreso: que, sin embargo, entendido como sumisión a la iglesia o al estado o como ampliación de los conocimientos científicos, dispone a una nueva semantización, de carácter burocrático.

Se puede definir como aparadigmática y asintagmática una cultura como la Ilustración, con su reivindicación de las cosas y de los objetos frente a los signos y, sobre todo, frente a las palabras, con su

reivindicación de la realidad biológica y antropológica frente a la organización social. Emerge la antítesis natural/innatural, donde el elemento positivo es el primero; se descubre la arbitrariedad de la relación signifiante/significado. Finalmente, se presta toda la atención al individuo (tal vez solitario, como Robinson), y los grandes grupos humanos se ven sólo como conglomerados.

Al imponerse la sociedad burguesa, sale a la luz la aspiración de concebir un modelo del mundo que lo presente provisto de sentido y de unidad. Se desarrollan el historicismo y la dialéctica, con la ayuda de los cuales «la idea del mundo como una sucesión de hechos reales, que son la expresión del profundo movimiento del espíritu, confería a todos los acontecimientos un doble sentido: semántico, en cuanto relación entre las manifestaciones físicas de la vida y su sentido oculto, y sintagmático, en cuanto relación entre dichas manifestaciones y la totalidad histórica».⁵¹ El mundo aparece, en definitiva, estructurado como la lengua, con plano del contenido y plano de la expresión, y existe un esfuerzo, que no siempre tiene éxito, para insertar en el sistema hechos que le son extraños. Como consecuencia se dan conatos de evasión de este tipo, de los que todavía somos testigos.

4.8.3. Al menos en parte, los modelos de tipología histórica de Lotman podrían aplicarse también a nuestra cultura; el trabajo empleado en esta aplicación sería ciertamente productivo. Por lo demás, ya hay utilizaciones descriptivas e historiográficas de los modelos de Lotman en diversos ámbitos históricos.⁵² Señalaremos, en particular, dos contribuciones de María Corti⁵³ sobre la cultura medieval, y sobre el modelo triádico, de origen indoeuropeo, que ha sido conser-

51. *Ibidem*, p. 59.

52. Cito como ejemplo a K. M. Boklund, «On the Spatial and Cultural Characteristics of Courtly Romance», en *Semiotica*, 20, n.º 1-2 (1977), pp. 1-37; *id.*, *Socio-semiotique du roman courtois*, en *Semiotica*, 21 n.º 3-4 (1977), pp. 227-256; C. Acutis, *La leggenda degli infanti di Lara*, Einaudi, Turín, 1978; A. Pioletti, «La condanna del lavoro. Gli "ordini" nei romanzi di Chrétien de Troyes», en *Le forme e la Storia*, 1, n.º 1-2 (1980), pp. 71-109. Confróntese con el estudio de literatura brasileña sobre el ritmo de pares de opuestos poco a poco dominantes e interagentes: L. Stegagno Picchio, «Opposizioni binarie in letteratura: il caso della letteratura brasiliana», en L. Stegagno Picchio, ed., *Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*, Bulzoni, Roma, 1978, pp. 15-35. Para un estudio de los sistemas literarios en contacto, véase I. Even-Zohar, *Papers in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv, 1978.

53. M. Corti, «Modelli e antimodelli nella cultura medievale», en *Strumenti Critici*,

vado por los predicadores hasta el siglo XII, dentro de una concepción del orden como jerarquía, y de la jerarquía como sacralización del mundo, cuyo estereotipo es el *Corpus Areopagiticum* del falso Dionisio: por ejemplo Alain de Lille divide la sociedad en *oratores*, *bellatores* y *laboratores* y encuentra el mismo esquema piramidal en toda célula social (parroquia, monasterio, obispado, etc.),⁵⁴ así como en las tres fuerzas del alma. Desde el punto de vista de la autoridad de los modelos respecto a la época, son importantes dos órdenes de observaciones: uno sobre el contraste entre el modelo y la realidad social del siglo XIII; y otro sobre la existencia de un antimodelo.

En cuanto al primer punto, Corti estudia los diversos tipos de adecuación del modelo a la realidad que emerge de la civilización burguesa y mercantil: multiplicación de subclases de *laboratores* (Onorio di Autun); naufragio de los *ordines*, con su ordenación jerárquica en el mar del *status*, especialmente profesionales (Jacopo da Vitry); propuesta de un modelo piramidal nuevo y más complejo, que comprenda todos los *status* (Umberto da Romans).

En el segundo punto, se ilustran las tesis de Bajtin sobre lo cómico y lo carnavalesco,⁵⁵ en el sentido de que la cultura popular, marginada, crea en el Medioevo un antimodelo que es reflejo del aceptado por la cultura dominante, puesto que invierte el orden topológico de las oposiciones, favoreciendo lo bajo frente a lo alto, el cuerpo frente al espíritu, la locura frente a la sensatez, como bien se ve en el *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, por algo imitado a través de los siglos, desde el Bertoldo de G. C. Croce hasta el Sancho de Cervantes.⁵⁶ Operación, de cualquier modo, de carácter culto, realizada por parte de un círculo de intelectuales que quieren «romper un ideal de perfección organizativa o, por lo menos ... desmitificarlo

XII, n.º 35 (1978), pp. 3-30; *id.*, «Ideologia e strutture semiotiche nei *Sermones ad status* del secolo XII», en *Il viaggio testuale*, *op. cit.*, pp. 221-242.

54. El modelo ternario continúa siendo propuesto hasta hoy: véase, por ejemplo, A. Jolles, *Formes simples* (1930; Seuil, París, 1972), que señala como principales actividades humanas cultivar, fabricar e interpretar, a las que corresponden el campesino, el artesano y el sacerdote (pp. 18-25).

55. M. Bajtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Einaudi, Turín, 1979.

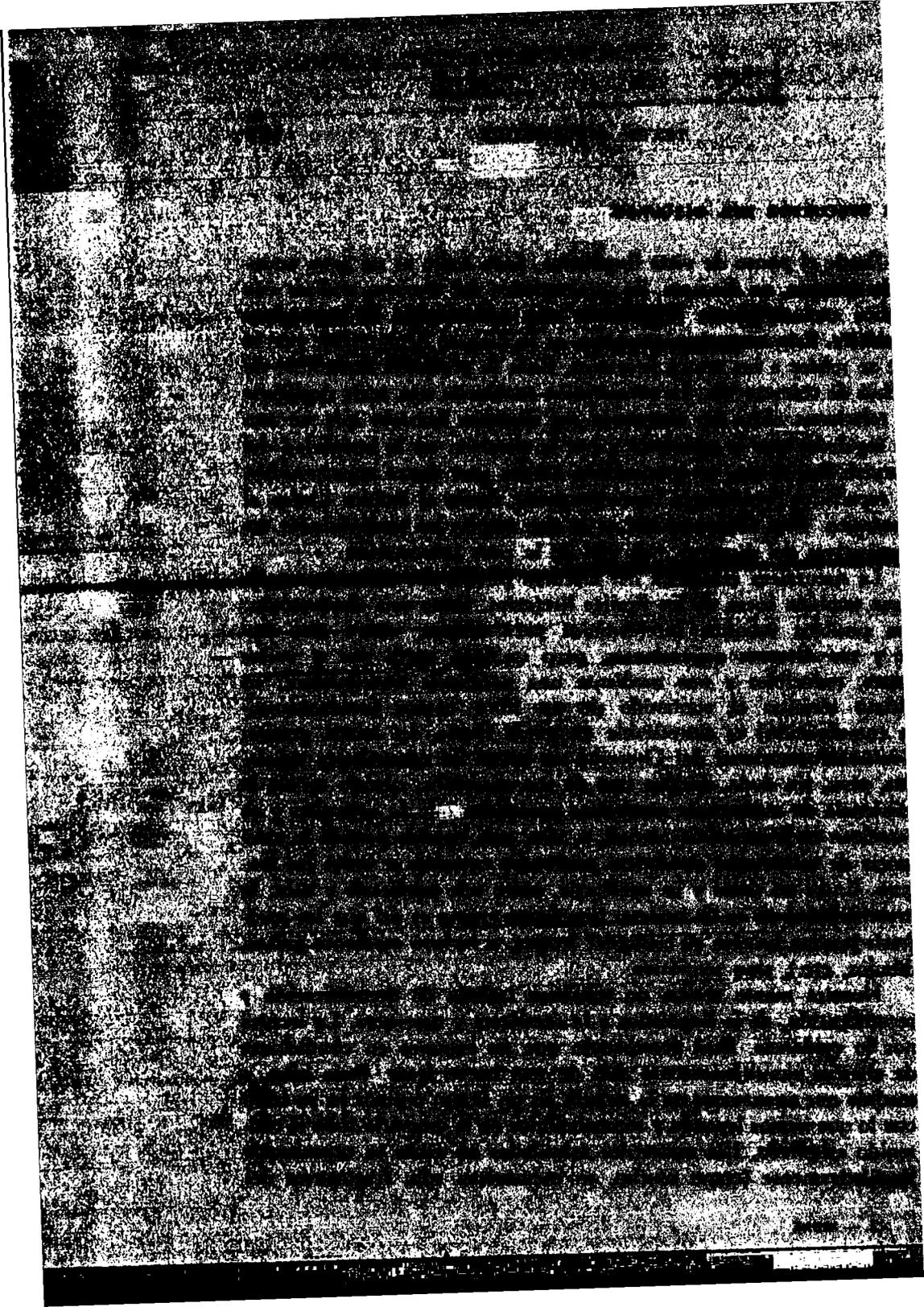
56. Cf. P. Camporesi, *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnavalesca*, Einaudi, Turín, 1976; y la introducción a G. C. Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, Einaudi, Turín, 1978; con las rectificaciones de F. Bruni, «Modelli in contrasto e modelli settoriali nella cultura medievale», en *Strumenti Critici*, XIV, n.º 41 (1980), pp. 1-59.

presentándonoslo al revés». ⁵⁷ Lo cual sirve para casi todos los intentos medievales de proponer antimodelos, dada la imposibilidad, para los marginados del Medievo, de elaborar una cultura propia e incluso de «tomar la palabra».

57. M. Corti, «Modelli e antimodelli», art. cit., p. 28.

Segunda parte

PROBLEMAS DEL TEXTO LITERARIO



1. TEXTO. SISTEMÁTICA

DEL MUNDO AL TEXTO

La vertiginosa ampliación de los usos de una palabra como «texto» (que hasta ahora había sido objeto de reflexión tan sólo en el ámbito filológico o en la codificación jurídica y religiosa) es un hecho característico de nuestra época. Hoy, texto no indica solamente el texto escrito, en particular literario, sino cualquier enunciado verbal coherente, incluso oral. Texto puede designar hasta un vehículo de significación global articulada: pintura, representación teatral, danza, rito. Finalmente, y ésta es su máxima extensión, se habla, además, de culturas textualizadas, de una cultura entera como texto.

Sin discutir aquí las razones de esta revolución terminológica, se señalarán sus implicaciones y consecuencias más importantes. La reivindicación de la identidad del origen de cualquier enunciado lingüístico nos ha llevado a extender los resultados de las investigaciones efectuadas sobre un único tipo de textos a todo su conjunto. El conjunto de los enunciados en una determinada lengua es la única fuente de conocimiento práctico (y teórico) sobre la lengua y sus funciones. Abatidas, al menos para una consideración general, todas las barreras internas, el campo de la lengua se nos abre en toda su inmensidad: desde sus contactos con la realidad, para nombrarla y catalogarla, a la institución de códigos de la representación, a la conquista de la función de intérprete (es decir, de mediadora entre los diversos sistemas de signos), a la especialización para la producción de enunciados informales y formales, y finalmente a la nueva confrontación, en otro nivel, con la realidad, esta vez como objeto de descripción literaria.

Esta renovación de la perspectiva está estrechamente unida (aunque no todos son conscientes de ello) con la afirmación de una men-

talidad semiótica. Gracias a ella, la comprensibilidad del mundo se identifica con la aptitud de emplear signos para indicar cosas y relaciones, con la necesidad de comunicación como primer y fundamental conectivo social, con la elaboración de metalenguajes para reconstruir la unidad comunicativa de sistemas sémicos heterogéneos, y finalmente con la propia concepción de la cultura como sistema comunicativo.

La multiplicación de los valores repercute también sobre la posición del texto en el originario ámbito filológico. La transmisión del texto aparece como caso relevante de la comunicación a través del tiempo (sometida a las inevitables interferencias) y del paso a través de sistemas semiolingüísticos diferentes; lo que induce a (y permite) reformular nuestras interpretaciones de la historia textual y nuestros criterios de reconstrucción, revalorando los procesos de la tradición respecto a los espejismos de la restauración.

LENGUA Y CONOCIMIENTO

El hablante no se encuentra desarmado ante su experiencia, posee ya un perfeccionadísimo instrumental, el de la lengua. No sólo eso: su experiencia, o una muy similar, ha sido vivida por millones de individuos, que han puesto a punto esquemas, estereotipos, de la misma experiencia, y fórmulas sintácticas ya codificadas, adecuadas a los estereotipos. El hablante, por tanto, puede al mismo tiempo: *a)* analizar en unidades de significado los elementos fundamentales de su experiencia; *b)* interpretar según el sentido de la causalidad «cultural» los mecanismos del mundo experimentado; *c)* denominar elementos y relaciones de la experiencia recurriendo al repertorio de las palabras, de sus paradigmas, de sus reglas de conexión sintáctica.

Las operaciones de tipo lingüístico son, en definitiva, concomitantes, y, es más, en realidad están plenamente fundidas con las de tipo semiótico. Es necesario, a continuación, añadir que una experiencia «pura» no se da en la práctica: toda experiencia corresponde a una finalidad precisa, inserta como está dentro de las continuas interacciones que constituyen la vida de los individuos. Este es el lado pragmático del problema: la confirmación de la unidad textual de nuestros actos, incluso de los lingüísticos, que no sólo pertenecen a una cadena ininterrumpida de acciones y reacciones, sino que siempre se formulan en función de las probables respuestas y teniendo en cuenta un determinado contexto.

LOS DISCURSOS DEL DISCURSO

Desde el punto de vista lingüístico, todo texto es un gran enunciado unitario, un discurso. Es característico del discurso realizar con medios exclusivamente lingüísticos una construcción de naturaleza semiótica. Esta naturaleza semiótica es fácilmente demostrable por lo que se refiere a los textos literarios, dada la presencia ineludible de hechos de connotación. La connotación revaloriza una serie riquísima de relaciones entre los elementos del discurso literario que *no* son las reguladas por la gramática y por la sintaxis: en la linealidad del discurso lingüístico, la connotación recaba una densa superposición de recorridos (verdaderos hiperdiscursos), desde el ámbito fónico al semántico. Esta superposición es la que amplía las posibilidades comunicativas del discurso, más allá de la pura información.

La naturaleza semiótica del discurso puede, sin embargo, verificarse también fuera de los límites literarios. Baste una observación: son posibles infinitos intercambios parafrásticos: entre una frase y sus diversos equivalentes, pero también entre dos o varias frases, reducibles a una mediante una paráfrasis sintetizadora; en último término el contenido de un libro entero (evidentemente empobrecido) es sintetizable en pocas frases. La teoría generativo-transformacional del Chomsky no apura las operaciones señaladas, pero, sin duda, domina uno de sus apartados, cuando señala la existencia de estructuras sintácticas profundas que se articulan y se ramifican en la superficie textual, o, aún, más, cuando postula la existencia de estructuras sintácticas profundas comunes a todas las lenguas. Entre un texto y su paráfrasis, entre una paráfrasis y otra, la invariabilidad no es de carácter lingüístico (tanto es así que las paráfrasis pueden hacerse en cualquier lengua, o incluso mediante gestos, dibujos, etc.), sino semiótico.

Nuestra mente realiza un continuo trabajo de decodificación y recodificación, de la lingüística a la semiótica y viceversa. La lectura nos lo evidencia. Está demostrado que no estamos en condiciones de abarcar simultáneamente más de una breve frase. Pues bien, a medida que avanzamos en la lectura de un texto, unimos lo ya leído con lo que vamos leyendo y reconstruimos en la memoria todo el contenido asimilado. Los materiales asimilados no están ya organizados lingüísticamente (como mucho, se memorizan sólo fragmentos del

texto), sino según modalidades diferentes, que dependen de la conformación de nuestra memoria.

Los análisis de la narración (cf. cap. 6 de esta segunda parte, «Narración/narratividad») de tipo formalista, aparte de los resultados de orden crítico o epistemológico (caracterización de universales de la narración, de una «gramática» y de una «lógica» de las funciones), han proporcionado serias verificaciones de los procesos parafrásticos, en particular de la traductibilidad de un discurso, que ya es traducción de discursos, en otros infinitos discursos. Entre nuestras percepciones y el texto que las enuncia existe una serie de procesos análoga a aquella que relaciona el pensamiento expresable y el discurso que lo expresa. Recorriendo los espacios del «discurso» (posibilidad infinita de equivalencias) es como se verifican las actividades de las que el texto es conclusión y ratificación.

LO QUE SIGNIFICA COMUNICAR

Se habla mucho de comunicación, pero, puesto que la comunicación más articulada de la que el hombre es capaz es lingüística, se confunde comunicación con referencialidad. El error es fácilmente demostrable. Basta observar que también la comunicación lingüística es frecuentemente indirecta: no coincide con la referencia sino con elementos por ella implicados, y no nombrados. Es una comunicación oblicua, no menos frecuente e importante que la directa.

Esta particularidad se hace más evidente cuando se analizan los enunciados como actos lingüísticos. Es bien sabido que una orden puede formularse como una constatación, una pregunta como una afirmación, etc. No sólo eso: por medio de un largo discurso sobre argumentos aparentemente neutros se puede llevar a inferir una consecuencia directa absolutamente silenciada en el plano referencial.

En el caso de la comunicación artística, el referente (aparte de que es ficticio la mayoría de las veces) ve aún más reducido su propio ámbito. Basta pensar en el caso límite, el de la música, que no refiere a nada y sin embargo indudablemente establece una comunicación entre el emisor y el destinatario. En la comunicación literaria, se confía a la referencialidad la misión de vehicular todos los valores de carácter no referencial. El hecho de que una obra literaria no se limite a sus significados literales es conocido por todos: es la capa-

cidad del vehículo lingüístico para comunicar significantes no referenciales lo que hace del texto artístico una estructura semiótica. Aspecto ya intuido por los críticos que hablaron del *je ne sais quoi*, del *aura*, etcétera.

Se registra, por tanto, otro hecho: mientras que el texto lingüístico en general traslada fuera de sí mismo hasta lo que precede a la enunciación y al contexto en el que fue emitido, el texto concebido artísticamente multiplica en su interior las posibilidades de significación y obliga al estudioso a profundizar en los procedimientos por los cuales una sucesión de sintagmas (a eso se reduce todo texto), examinada según diversos programas de lectura, es susceptible de infinitas recomposiciones mentales, cada una de ellas productora de un ulterior sentido.

Los dos movimientos, uno centrífugo, hacia la realidad, otro centrípeto, en el interior de la esfera del texto, intentan integrarse. La pluralidad de significados encerrada en el texto es una respuesta a la incapacidad de decirlo explícitamente *todo*, de captar con la palabra todos los secretos. El texto es, por lo tanto, tanto más rico en comunicación no referencial, cuanto más consciente es el emisor de los límites de la comprensión, de los obstáculos para la expresión directa. Lo inefable no puede decirse, pero es posible comunicar su presencia.

LA DIFERENCIA LITERARIA

Las diferencias entre los textos literarios y los demás (sobre los que nos detendremos más adelante) no son de naturaleza, sino de cualidad y de función. Es muy cierto que entre el texto usual y el literario hay fases intermedias que no suelen tenerse suficientemente en cuenta. Por ejemplo, la narración oral, con fines prácticos, de un hecho, o el recitado institucionalizado de cuentos y mitos, o la cantinela improvisada según un ritmo vital: son textos cotidianos con presentimientos o anticipaciones del texto literario.

Esta fundamental unidad se comprueba perfectamente en el área de los materiales del texto: desde los símbolos y las metáforas a los motivos y a los temas. De hecho, es propio del lenguaje, incluso del común, recurrir a procedimientos como la metáfora, metonimia, etc. (que por tanto no sólo son retóricos): el lenguaje literario no hace

sino perfeccionar esta tendencia. Todavía más interesante es el problema «tema/motivo», porque tema y motivo van unidos a todos los estereotipos con los que se pueden describir la acción y las situaciones. A lo largo de esta investigación de carácter antropológico, el folklore y el análisis literario deben trabajar conjuntamente.

Entre los modos de aclarar las diferencias entre el texto literario y los demás, dos son particularmente eficaces. El primero evidencia la diversidad del tipo de comunicación: dado que la comunicación literaria tiene destinatarios desconocidos y situados en el futuro, no espera respuesta, no permite *feed-back*, introyecta la situación, se constituye en código de sí misma. El segundo insiste en la superioridad de la función poética, es decir, en la atención prestada preferentemente a la forma del mensaje, en vez de a las finalidades que favorecen con la emisión o a los resultados obtenibles del destinatario.

Sin embargo, quisiera añadir un tercer modo, menos divulgado como fórmula definitiva. La literatura crea modelos del mundo. El procedimiento es exactamente simétrico al conocimiento del mundo a través de estereotipos de orden cognoscitivo. La cultura ofrece organizados, según se ha visto, en torno a la lengua, todos los estereotipos necesarios para «hablar» de la realidad. El escritor, en cambio, da forma a una realidad entera, un mundo, confiriéndole una estructura homóloga a la del mundo por él experimentado. Este modelo es asimilado por la cultura y perfecciona o enriquece su patrimonio de estereotipos.

SISTEMA LINGÜÍSTICO Y SISTEMA DE LENGUAS

La lingüística y la estilística proponen dos imágenes de la lengua aparentemente contradictorias. La lingüística, al menos desde Saussure, representa la lengua como un sistema riguroso y funcional, basado en el concepto de oposición binaria (masculino/femenino, singular/plural, vocal abierta/cerrada, consonante sonora/sorda, etc.) o, por lo que se refiere al léxico, en el de campo semántico. La unión de las palabras en frases está exactamente regulada por normas sintácticas. A pesar del enfoque tan distinto, la imagen del sistema no aparece muy diferente en la lingüística generativa.

Por el contrario, la estilística enfatiza las variedades del sistema: tanto si las presenta como elecciones posibles entre palabras y formas

semánticamente equivalentes aunque tonalmente diferentes, como si reagrupa en subconjuntos (registros, variedades sociales, jergas, etc.) las variantes presentes en la lengua, reordenándolas en estratos de equivalencias semánticas con connotaciones de matiz. La lengua aparece, entonces, como un conjunto de subconjuntos.

El contraste es sólo aparente. La unidad y el rigor del sistema subsisten, verdaderamente, en los elementos fonéticos y morfológicos; solo en lo que se refiere a variantes esporádicas se pueden constatar mínimas fisuras o diferencias generacionales, que no comprometen el conjunto. Lo contrario ocurre con el léxico y la fraseología (en menor medida con la sintaxis), ya que el sistema se descompone en subconjuntos, aunque con una intersección común, incluso mayoritaria, consistente en elementos de uso general. La diferencia de tratamiento está motivada por los contenidos: prevalece el carácter compacto en los elementos más abstractos, formales; prevalece la subdivisión en los materiales más sensibles a la variedad de nivel sociocultural, de oficio, de ideología de los hablantes, y a la variedad de situaciones en las que éstos pueden encontrarse.

Los estudiosos que intentaron crear una ciencia del «estilo» partían, por tanto, de una observación correcta: la lengua suministra ofertas casi siempre múltiples respecto a referentes cuya denotación puede ser coloreada con diferentes matices. Pero hoy en día se pone de manifiesto también lo incompleto de sus procedimientos: si bien en el estudio general de la lengua no se extendían a una descripción de las estratificaciones de la masa de los hablantes, en el de la literatura se detenían sobre los usos más explícitamente intencionados, sin advertir que en el texto literario nada se substraía a la intencionalidad, y lo que no tiene importancia para un verso (por ejemplo, en cuanto a las selecciones léxicas) la tiene para otro (por ejemplo en cuanto a valores fónicos o relaciones temáticas, etc.).

Estas observaciones llevan también a no separar el estudio del texto literario del de los otros textos; y, por el contrario, a indagar sobre las particularidades del texto literario, en el empleo de las ofertas de la lengua. La particularidad principal es el énfasis sobre la globalidad semiótica del mensaje: cada uno de sus componentes está unido por una densa trama de relaciones a todos los demás, de modo que cada elemento refuerza las potencialidades significativas del otro.

Una particularidad que hoy se observa adecuadamente es la capacidad que tiene el texto literario de reproducir en su interior funcio-

nalizados voluntariamente por el emisor, polarizaciones y contrastes que, desde dentro del sistema lingüístico, remiten a estratificaciones y antagonismos efectivamente presentes en el sistema social. En este sentido el texto literario, además de un modelo del mundo, es un microcosmos análogo al macrocosmos. Además, el texto literario, puesto que estas polarizaciones las presenta dialécticamente, en una concisa representación de los contextos en los que se realizan (evocados gracias a la capacidad de ilusión del arte), en sustancias las da interpretadas, superando así la objetividad estática del estudio de carácter descriptivo.

LA PRODUCCIÓN LITERARIA COMO ESPECIALIZACIÓN

El así llamado arte de la palabra es, por tanto, algo muy complejo. Generaciones de artistas han intentado perfeccionarlo, y se han transmitido, mediante los propios textos, sus descubrimientos. La magnitud de las influencias literarias es la huella de esta ideal continuidad de trabajo. Por esto es por lo que el lenguaje literario constituye, entre los subconjuntos de la lengua, uno de los más compactos y resistentes. Incluso en épocas como la nuestra, en la que se intenta romper las barreras del lenguaje literario, éste continúa siendo un punto de referencia.

La lengua literaria está fraccionada de acuerdo con las características de los «géneros», muy diferentes en cada corte diacrónico, variables en las características y en las relaciones recíprocas a través del tiempo. Frente a estudiosos que han subrayado la convencionalidad en los géneros, y a otros que han intentado captar sus leyes evolutivas, algunos de los pertenecientes al primer grupo (el primero, Goethe) han creído que los géneros son, en cierto modo, categorías. Esta convicción, a menudo relacionada con una especie de absolutización de Aristóteles, ha resultado demasiado vívida para no encerrar cierta verdad. La verdad es que los géneros esbozan también diversas realizaciones de la comunicación literaria.

Así se tiene la comunicación *yo-yo* en la lírica (donde no sólo no está previsto un interlocutor, sino que el destinatario resulta oscurecido o escondido por el primer destinatario intersubjetivo) y la comunicación *yo-tú* en el teatro, que simula el tipo de comunicación cotidiana entre dos interlocutores o más, cada uno de los cuales es

a su vez emisor y destinatario de los discursos. La épica y la novela utilizan, sin embargo, una comunicación de tipo narrativo (diegético), en la que el emisor habla al destinatario acerca de terceras personas, indicadas como *él*, *ella*, *ellos*, refiriendo sus discursos, bien en estilo directo (tipo teatral), bien en estilo indirecto, es decir, administrado, parafraseado, resumido por el narrador.

Aun siendo éstos los tres tipos fundamentales de comunicación, se han ido realizando ampliaciones a partir de la línea emisor-destinatario, en el sentido de que a menudo se han hecho más complicados y numerosos los «mediadores» que el emisor ha decidido interponer entre él mismo y el destinatario del texto. Se ha llegado así, en la novela, a utilizar, además del narrador, o del protagonista o testigo narrador, una pluralidad de puntos de vista, que funcionan como una serie de conmutadores de la participación o del alejamiento ideal; y, en el teatro, se han introducido expedientes de tipo diegético, o, de diferentes maneras, se ha perturbado la «naturalidad» del diálogo o la separación entre los *yo-tú* de los actores y los de los espectadores.

De todos modos, sigue siendo fundamental el reconocimiento de los géneros como tipos de comunicación, lo cual es la base de su función distintiva. A dicho reconocimiento hay que añadir otro análogo: hacen las veces de preselectores de la comunicación: porque la determinación, inmediata, de pertenencia a un género es ya, en buena parte, el anuncio de un tipo de contenido, de un tipo de tratamiento, de un tipo de tonalidad, etc. Su forma (los géneros), es la presentación de la obra literaria.

Aquí, naturalmente, los géneros no se ven ya como formas primarias de la comunicación, sino como entidades históricas, minuciosamente clasificados en subespecies (diversos tipos de representación teatral, diversas formas métricas —soneto, canción, oda, etc.—, diversos «colores» de la novela —rosa, negra, etc.). Géneros y subgéneros están en este caso rigurosamente codificados: en la lengua, en el metro, en el tipo de prosa, incluso en los contenidos. Es así como la lengua literaria, subconjunto de la lengua en un determinado momento, se subdivide ulteriormente en subconjuntos que se corresponden con los géneros. Exacta territorialización que ratifica la mencionada catalogación de la realidad *ad opera* de la lengua.

REFLEJOS IDEOLÓGICOS

Se ha aludido a cómo la lengua, incluso la literaria, refleja diferencias, contrastes y conflictos presentes en el sistema social, decisivos en el mundo en el que, después, los individuos toman contacto con la realidad. Esta variedad conflictiva está en parte determinada, en parte controlada, por las ideologías: la descripción de un estado de la lengua no puede prescindir de ellas. En el campo literario, las poéticas constituyen un equivalente de las ideologías. Toda poética es una ideología de la producción literaria y, obviamente, se conecta en cierto modo con las ideologías socialmente difundidas.

Tanto si se trata de una poética codificada, por lo que será, inevitablemente conservadora, o bien de una poética programáticamente implícita, fuertemente motivada, o incluso de una poética «de asalto» como son siempre los manifiestos, en cualquier caso, se trata de una serie coherente de propuestas literarias, y no sólo literarias, a las que el emisor de un texto se atiene, aunque sea con su tono de voz personal.

Aunque ligada a ideologías no literarias, la poética no constituye una aplicación de estas ideologías a la práctica del texto: puesto que la poética es también concepción del mundo y de la vida, indica los puntos de referencia para la obra de modelización que constituye la culminación de la construcción del texto literario. Por esto, la poética, que en sus aspectos artesanales marca la institución o aplicación de los géneros, indica también las finalidades a las que (con todas sus especificaciones formales) pueden dirigirse. La historia de las poéticas puede identificarse con la de la literatura y con la de las concepciones del mundo, con tal de que se tenga en cuenta, naturalmente, la dialéctica entre conservación e innovación, norma y transgresión, tradición e invención que toda actividad realiza, especialmente si es artística.

¿QUIÉN HA MATADO LA INVENCION?

Todo lo dicho hasta aquí revela la existencia de una fortísima codificación de la actividad verbal (y de tantas otras de las que se prescinde): codificación de nuestras percepciones y representaciones, de la lengua con la que las expresamos y de las variedades de ma-

tiz, de los tipos de textos, y en particular, precisamente, de los literarios; codificación de los contenidos y de la causalidad narrativa, de los símbolos y de las metáforas; codificación de las concepciones del mundo. Los filósofos y los críticos que, especialmente a partir del Romanticismo, celebraban la libertad del acto creativo se quedarán desolados.

Hay que hacer análogas consideraciones por lo que se refiere a todos los estereotipos cuya existencia ha sido antes o después reconocida: *τόποι*, cliché, metáforas tradicionales, temas y motivos. Nuestra misma manera de fragmentar la realidad para nombrarla está preestablecida. Pero la estereotipación no atañe solamente a los productos lingüísticos y culturales. Existe también una estereotipación que recalca las condiciones propias de nuestro existir, las categorías de nuestra percepción, nuestro modo de interpretar la realidad. Siguiendo este camino es como se puede avanzar hacia el descubrimiento de universales de la narración (o mejor, de la discursividad).

Y, sin embargo, no se trata de celebrar el triunfo del mecanicismo. Se trata sólo de transferir a los otros aspectos de la producción literaria lo que desde hace tiempo se sabe de la lengua. Con todos sus repertorios cerrados, o en cualquier caso estables, con todas sus reglas y sus normas, la lengua no ejercita una acción represiva sobre nuestra necesidad de expresarnos. Antes bien su codificación es, precisamente, una premisa para la libertad de nuestro «discurso»: dado que éste, ante todo, debe comunicar, y por tanto comprenderse, y por ello los elementos objetivos deben vehicularse conforme a un sistema de validez general.

Sobre el modelo de la lengua, se puede describir la posición de cualquier emisor de texto, cotidiano o artístico, señalándola como un momento de la semiótica de la producción sígnica de la que todos somos partícipes. Como ha señalado Peirce, toda representación nuestra es ya un signo que, unido a su explicación, constituirá otro signo y exigirá, para ser explicado, otra explicación, que instituirá otro signo; y así hasta el infinito (semiosis ilimitada). En los procesos sígnicos se capta, en definitiva, el paso de lo sensible a lo pensable, de figuración a construcción, de imitación a transformación. La actividad inventiva (o creativa) no se niega en absoluto: sólo se indica que se ejercite dentro de los procesos sígnicos, transformando o combinando de manera diferente signos, más que creándolos (la elabora-

ción de los sistemas sgnicos es una lenta empresa colectiva e inconsciente).

Consideraciones no muy diferentes se pueden hacer sobre la relación entre invención y realidad. La ficción resultaría insulsa e incomprendible sin referencias al mundo de nuestra experiencia. Los mundos que el escritor forja son mundos posibles, total o parcialmente homólogos al nuestro; e interesan, precisamente, por cuanto dicen sobre el mundo que nosotros conocemos: cómo fue, cómo es, cómo podría o debería o no debería ser. Así, el texto, formulado en primera instancia sobre la base de la realidad, puede alejarse de ésta, pero para mostrárnosla bajo otra luz. De texto en texto transcurre nuestro vivir, nuestro imaginar.

2. DISCURSO

1. Los diccionarios dan dos sentidos principales a la palabra discurso: uno es el de exposición de un determinado tema, escrito o pronunciado en público; otro es el de «acto de discurrir», «acto de comunicación lingüística»; ciertas locuciones insisten en el sentido de desarrollo (*empezar el discurso, interrumpir el discurso, reanudar el discurso*), con sus posibles incidentes (*perder el hilo del discurso*): es al segundo sentido al que se refiere el análisis lingüístico de las *partes del discurso*. El «discurso» de la primera definición es producto del «discurso» de la segunda definición; productos menos solemnes son también las conversaciones cotidianas, que a su vez pueden llamarse «discursos» (y a ellos alude la gramática cuando habla de discurso *directo* o *indirecto*, según las conversaciones estén reproducidas en su forma original o integradas en la relación que en ellas hace el narrador). La semántica de la palabra latina *oratio* no es muy distinta: «discurso» hereda los valores de *oratio* (incluidos los gramaticales).

Los textos narativos son un buen ejemplo de la polivalencia semántica de la palabra «discurso». En efecto, contienen sobre todo discursos que se imaginan pronunciados efectivamente por los personajes (discurso-alocución o, más a menudo, discursos cotidianos); pero constituyen en su totalidad (como acto de comunicación lingüística) un discurso compuesto por un autor y dirigido a un lector. Parecería posible entonces contraponer, en el interior del discurso como acto de comunicación, la narración por un lado, y los discursos escritos o pronunciados, por otra. Así lo hace Benveniste (1959),* precisando que son peculiares de la narración el pretérito indefinido, el imper-

* Las referencias como ésta remiten a la bibliografía del final del presente volumen.

fecto, el pluscuamperfecto, y que la persona que en ellos se usa es casi sin excepción la tercera; y, en cambio, que son tiempos fundamentales del discurso (que de cualquier manera excluye sólo el indefinido), el presente, el futuro y el perfecto, mientras que las personas usadas son tanto las propias del diálogo, *yo* y *tú*, como la tercera.

Pero los discursos escritos o pronunciados a menudo afectan al interior de la narración: el caso más conocido es el del discurso indirecto, en el que se expone en proposiciones dependientes de *verba dicendi* el contenido de frases que habrían sido pronunciadas por los personajes; esto es, sustancialmente, se narran los discursos de la misma forma que se narran acciones o situaciones. El caso más típico de esta ambivalencia entre narración y discurso es el llamado discurso indirecto libre, caracterizado por Bally (1912) y frecuentísimo en la narrativa moderna. El discurso indirecto libre se diferencia del indirecto por la falta de *verba dicendi*, del directo porque el autor de las afirmaciones no está indicado con el pronombre de primera persona, sino con el de tercera y porque los verbos, además, no se utilizan en presente. Hay que subrayar con energía que el paso del discurso directo a discurso indirecto y a indirecto libre no se realiza mediante una transposición mecánica del esquema sintáctico: evidentemente la elección del tipo de discurso, o de narración, implica ya una orientación particular de los medios de expresión lingüística —un primer indicio de la existencia de leyes propias del discurso, anteriores o no a las frases que en él se suceden.

En los últimos decenios, el segundo de los significados indicados, «acto de comunicación lingüística», ha alcanzado una difusión un tanto sospechosa, dado que son muy raras las tentativas de precisar con definiciones los posibles cambios o fijaciones de valor. Son pocosísimos, por ejemplo, los diccionarios de lingüística que contienen la voz «discurso» (salvo la notable excepción del de Dubois, Giacomo, etc.); y, de los muchos volúmenes que incluso en el título presentan nuestro término casi ninguno lo define. El hecho es que la atención por el discurso ha nacido de intereses e intervenciones de origen muy diverso, que sólo coinciden parcialmente y dejan que la palabra, incontrolada, se cargue de connotaciones (cf., para una visión general, Parret, 1971).

2. Para tener unos puntos de referencia seguros, será necesario que recordemos las teorías de Saussure y de sus intérpretes. Será

necesario meditar sobre la antinomia *langue/parole*, y sobre el concepto de sintagma. Según Saussure (1906-1911) la *langue* es una realidad supraindividual, que se contrapone al uso que de ella hacen determinados individuos en determinados momentos. La antinomia *langue/parole* distingue por lo tanto dos puntos: «1) lo que es social de lo que es individual; 2) lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental» (trad. it., p. 23). Los pertenecientes a un grupo lingüístico tienen en su lengua un tesoro común, del cual cada uno conoce una parte mayor o menor y cuya posesión colectiva constituye el factor de cohesión lingüística del grupo.

Usando la lengua, se pasa de la potencia al acto: entran en juego todos los factores personales (tanto los de orden articulatorio como los de orden psicológico) que constituyen la *parole*. La *parole*, en suma, «es un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el cual conviene distinguir: 1) las combinaciones con que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua a fin de expresar el propio pensamiento personal; 2) el mecanismo psicofísico que le permite exteriorizar tales combinaciones» (*ibid.*, p. 24).

La definición de Saussure resulta clara gracias a su enunciado antinómico (una vez más: la lengua es necesaria para que la *parole* sea inteligible y produzca todos sus efectos; pero la *parole* es indispensable para que la lengua se establezca; históricamente, el hecho de la *parole* es siempre anterior; *ibid.*, p. 29); en otra parte se dice: «La lengua es para nosotros el lenguaje menos la *parole*. Es el conjunto de los hábitos lingüísticos que permiten a un sujeto entender o comprender y hacerse entender» (*ibid.*, p. 95). De cualquier modo, para Saussure, deben existir dos lingüísticas, una de la *langue* y otra de la *parole*, de las cuales él privilegia la primera, dándole también una preeminencia teórica. Sin embargo no dan una definición satisfactoria las notas que se refieren a esta virtualidad que es la *langue*. Saussure dice que es un «sistema de signos» (*ibid.*, pp. 24 y 25) y esto parece referirse sobre todo al léxico y a la morfología; pero habiendo dicho antes que un «diccionario y una gramática pueden representarla fielmente» (*ibid.*, p. 25), parece implicar de forma más completa las normas gramaticales y sintácticas.

Los puntos débiles de esta distinción aparecen en el tratamiento de las relaciones sintagmáticas y asociativas. He aquí todo lo que se ha dicho de los sintagmas: «Por una parte, en el discurso, las palabras contraen entre ellas, en virtud de su encadenamiento, relaciones

basadas en el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez. Se alinean unas tras otras en la cadena de la *parole*. Estas combinaciones que tienen como base la extensión pueden ser llamadas *sintagmas*» (*ibid.*, p. 149). Inmediatamente después se habla de relaciones asociativas:

Fuera del discurso, las palabras que tienen algo en común se asocian en la memoria, y se forman así grupos en cuyo ámbito reinan relaciones muy diferentes. Así, la palabra *enseignement* hará surgir inconscientemente en la mente una multitud de palabras (*enseigner, renseigner, etc.*, o también *armement, changement, etc.*, o incluso *éducation, apprentissage, etc.*); por un motivo u otro todas tienen algo en común. Se ve que estas coordinaciones son de una especie absolutamente distinta de las primeras. No tienen como base la extensión; su base está en el cerebro; forman parte de aquel tesoro interior que constituye la lengua para cada individuo. Nosotros la llamaremos *relaciones asociativas* (*ibid.*, pp. 149-150).

Las relaciones sintagmáticas están condicionadas por el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez, y por el contrario, las relaciones asociativas residen en la memoria y no están sujetas a límites de espacio.

También aquí, a primera vista, todo está claro: por un lado relaciones reales, *in praesentia*, condicionadas por su carácter lineal, propias de hechos de *parole*; por otro, relaciones virtuales, *in absentia* (y coexistentes en la memoria), de las que constituyen la *langue*. Pero en seguida se nota que el modelo empleado para las relaciones asociativas (hoy diríamos paradigmáticas) es el de la estructura léxica, mientras que el de las relaciones sintagmáticas es el modelo sintáctico: en suma, los elementos en juego para la definición de los dos tipos de relación no son exactamente los mismos.

Las dificultades afrontadas aparecen a consecuencia de los progresivos esfuerzos por añadir a la *langue* elementos sintácticos cada vez más amplios. Ante todo, Saussure considera sintagma la unión de dos o más unidades consecutivas, codificadas, o en último término lexicalizadas —desde el compuesto *re-lire* o los grupos sujeto + verbo (*nous sortirons*) a los atributos habituales (*la vie humaine*), hasta breves frases completas (*Dieu est bon*), etc—; después hace sitio a locuciones y expresiones «cuyo carácter usual resulta de las particularidades de su significado o de su sintaxis» (*ibid.*, p. 151); finalmente atribuye a la

langue «todos los tipos de sintagmas contruidos en formas regulares» (*ibid.*): por lo tanto, también las frases, en la medida en que realizan reglas de combinación propias de la lengua.

Sin embargo, si nos atenemos a la anterior definición de *langue* y *parole*, cada frase pronunciada o escrita, a condición de que no esté lexicalizada, como en los primeros ejemplos citados, es producto de una iniciativa individual; además se extiende a lo largo de una linealidad rigurosa: por lo tanto, pertenece a la *parole*. Saussure tiene presente esta posible objeción; pero no la resuelve ciertamente considerando que «lo propio de la *parole* es la libertad de las combinaciones; es necesario entonces preguntarse si todos los sintagmas son igualmente libres» (*ibid.*).

En efecto, tómese una frase gramaticalmente correcta; si decimos que está virtualmente presente en la *langue*, no se ve claro qué hechos lingüísticos se deben definir como *individuales* y no *sociales*, qué se puede considerar accesorio y más o menos accidental (volviendo a tomar la cita de *ibid.*, p. 23), aparte de elementos de fonación de escaso relieve o transgresiones de uso común. Saussure mismo no se atreve a avanzar demasiado en esta dirección; en efecto, concluye con un tono conciliatorio no frecuente en él: «Es necesario reconocer que en el dominio del sintagma no hay un límite claro entre el hecho de lengua, contraseña de uso colectivo, y el hecho de *parole*, que depende de la libertad individual. En un gran número de casos, es difícil clasificar una combinación de unidades, porque uno y otro factor han contribuido a producirla, y en proporción difícil de determinar» (*ibid.*, pp. 151-152).

La adopción del término «discurso» por parte de los lingüistas postsaussureanos forma parte de las tentativas para resolver la antinomia *langue/parole*, o para aclarar la naturaleza y las funciones de los sintagmas. Buysens, por ejemplo, toma de nuevo la distinción ya citada aquí entre «1) las combinaciones mediante las cuales el sujeto hablante utiliza el código de la lengua para expresar su propio pensamiento personal; 2) el mecanismo psicofísico que le permite exteriorizar tales combinaciones» (*ibid.*, p. 24). Reserva para el segundo elemento, esto es, para «el flujo sonoro que sale de la boca del emisor», el término *parole*, mientras que al primer elemento le llama *discours*. La relación entre *parole* y *discours* es para Buysens (1967) idéntica a la que existe entre sonido y fonema: tenemos un hecho significativo, la *parole*, por un lado, y su aspecto funcional, el *dis-*

cours, por otro. El concepto de *discours* eliminaría la dicotomía *langue/parole*. Si es verdad que la *parole* está constituida por fenómenos fónicos y acústicos, que no tienen nada de lingüístico, no es por otra parte posible estudiar aquel conjunto de estados de conciencia, de relaciones virtuales presentes en los miembros de una comunidad de hablantes, que forman la *langue*. Sólo el discurso nos permite, según Buysens, caracterizar el sistema lingüístico: «Hay una sola lingüística; el resto no es nada más que psicología, fisiología, o acústica» (1967, pp. 40-42).

Una nota de Saussure inédita publicada por Starobinski (1971, p. 14) demuestra que ya Saussure había tomado el mismo camino:

La *langue* no se crea más que en función del discurso, pero ¿qué es lo que separa el discurso de la *langue*?, o bien, ¿qué es lo que en un cierto momento, nos permite decir que la *langue entra en acción como discurso*?

Múltiples conceptos tenemos a nuestra disposición en la *langue* (esto es revestidos de una forma lingüística), tales como *buey, lago, cielo, rojo, triste, cinco, rajar, ver*. ¿En qué momento o en virtud de qué operación, de qué juego establecido entre ellos, de qué condiciones, tales conceptos formarán un discurso?

La sucesión de estas palabras, por muy ricas que sean las ideas que evocan, no indica jamás a un individuo humano sino que otro individuo, al pronunciarlas, le quiere *significar* algo. ¿Qué es necesario para que nosotros nos demos cuenta de que quiere significar algo, haciendo uso de términos que están disponibles en la *langue*? Esto equivale a preguntarse qué es el *discurso*, y, a primera vista, la respuesta es sencilla: el discurso consiste, aunque sea en forma rudimentaria y por vías que ignoramos, en asegurar una unión entre dos conceptos que se presentan revestidos por la forma lingüística, mientras que la *langue* no hace sino realizar ante todo conceptos aislados, que esperan ser puestos en relación entre sí para que haya un pensamiento significativo.

Ya aquí, efectivamente, la *langue* se opone al *discours* más que a la *parole*, y el *discours* se propone como el encadenamiento con fines significativos de palabras de la *langue*.

Pero volvamos a Buysens, que tiene una serie de reflexiones sobre el discurso no menos importantes. El discurso es un hecho de comunicación completo; puede, por tanto, contener incluso, numerosas frases. He aquí que los valores «acto de comunicación lingüís-

tica» y «exposición de un determinado argumento» pueden llegar a identificarse. (Y es en esta línea en la que se continuará trabajando a propósito del discurso, hasta hoy.) Partiendo del discurso, esto es, de la unidad mayor, para llegar, a través de segmentaciones sucesivas, a la unidad del discurso y de las frases, después a palabras, monemas y fonemas, Buysens elimina de un solo golpe también el problema de la relación entre sintagmas y *langue* (o *parole*) propuesto por Saussure. De su procedimiento emergen dos problemas sobre los que se detendrá la lingüística de los últimos decenios: el primero es el de los ligámenes entre las sucesivas unidades del discurso, que perteneciendo a un solo acto de comunicación no pueden dejar de responder a reglas formales de conexión; el segundo es el de la arbitrariedad de la segmentación efectuada por el individuo hablante, dado que un mismo contenido significativo puede ser articulado en frases de distinto tipo y de distinta extensión.

Benveniste, por el contrario, acentúa la distinción saussuriana entre relaciones asociativas y relaciones sintagmáticas, situando decididamente la frase y las unidades más amplias en el segundo grupo; así, sin embargo, mantiene la dicotomía saussuriana, excepto en que recurre a la antinomia *langue/discours* en vez de a la de *langue/parole*:

La frase se distingue sustancialmente de las otras entidades lingüísticas en que no constituye una clase de unidades características, que serían, como los fonemas o morfemas, miembros virtuales de unidades superiores. La base de esta diferencia consiste en el hecho de que la frase contiene signos, pero ella misma no es un signo. Una vez que esto se reconoce, aparece clara la antítesis entre los conjuntos de signos encontrados en los niveles inferiores y las entidades de este nivel.

Los fonemas, los morfemas, las palabras (lexemas) se pueden contar; son números finitos. Las frases, no.

Los fonemas, los morfemas, las palabras (lexemas) tienen una distribución en su nivel respectivo, un uso en el nivel superior. Las frases no tienen ni distribución, ni esta clase de uso.

El inventario de los usos de una palabra podría no tener fin; un inventario de los usos de una frase no podría siquiera tener principio.

La frase, creación indefinida, variedad sin límites, es el camino mismo del lenguaje en acto. De esto se deduce que con la frase se abandona el campo de la lengua como sistema de signos y se entra

en otro universo, en el de la lengua como instrumento de comunicación, que se expresa con el discurso.

Sin embargo, aunque se refieran a la misma realidad, se trata de dos universos heterogéneos, que dan lugar a dos lingüísticas diferentes, si bien sus caminos se cruzan continuamente. Por un lado, está la lengua, conjunto de signos formales, evidenciados mediante procedimientos rigurosos, dispuestos en clases sobre diversos planos, combinados en estructuras y en sistemas, y por otro lado la manifestación de la lengua en la comunicación viva...

La frase es una unidad en cuanto segmento del discurso, no porque podría ser distintiva respecto a otras unidades del mismo nivel, cosa que, como hemos visto, no sucede. Sin embargo es una unidad completa, dotada de sentido y de referencia: sentido, puesto que contiene un significado, y referencia, puesto que se refiere a una situación dada. Los que se comunican tienen en común una cierta referencia situacional, a falta de la cual la comunicación como tal no subsiste, puesto que el «sentido» es inteligible, pero la «referencia» se ignora (Benveniste, 1962; trad. it., pp. 153-154).

Tales afirmaciones podrían implicar, llevadas al extremo, la exclusión de la sintaxis del ámbito de la *langue* (decisión inaceptable, sobre todo después de los últimos avances de la lingüística); pero son particularmente acertadas cuando tratan de la relación necesaria entre frase y situación, e insisten sobre la finalidad comunicativa. Es en este sentido en el que se desarrolla una parte de la siguiente investigación; y es también en este sentido en el que se ha superado esta separación (implícita en las aserciones de Benveniste) entre semántica de la palabra y semántica de la frase (véase, por ejemplo, el artículo «Sémiologie de la langue», 1969, en el que Benveniste propone, discutiblemente, hablar de semiótica de la palabra, y de semántica del discurso).

Un examen más largo necesitaría la negación, evidente en Benveniste, del valor de la frase como signo. Sin duda, si exigimos que los signos tengan un valor de uso codificado y constituyan repertorios cerrados, las frases no son signos, sino complejos de signos. Es, sin embargo, evidente que las frases tienen un significado (el conjunto de palabras que las constituyen) y un significado, delimitable con el uso de paráfrasis equivalentes, al menos en la sustancia, a las frases dadas. No sólo eso. Las palabras que componen una frase tienen a menudo muchos significados: es justamente su combinación en la frase la que

selecciona, entre los diversos significados, aquel que será efectivamente válido en el discurso.

Por tanto las palabras son signos sólo dentro de la frase. En suma, de cualquier modo que se quiera resolver el problema terminológico, será difícil distinguir claramente entre la esfera (semiótica) de las palabras y la (comunicativa) de las frases y del discurso.

3. Es imposible clasificar los distintos tipos de discursos de un modo empírico. Son, sin embargo, muy interesantes las tentativas de precisar las funciones lingüísticas (o sea, las finalidades atribuidas por el locutor a los enunciados) que actúan en la creación misma del discurso. Estas tentativas utilizan como marco de referencia el esquema de la comunicación y atribuyen las funciones a la preeminencia de uno u otro de los elementos en juego. Partiendo, por ejemplo, de un triángulo cuyos vértices son el emisor, el receptor y el objeto del discurso, Bühler distinguía entre función expresiva (*Ausdrucksfunktion*), que permite al hablante autocaracterizarse; función representativa (*Darstellungsfunktion*), que intenta describir la realidad extralingüística; y función conativa (*Appellfunktion*), que intenta actuar en el oyente. Sin embargo, a partir de las teorías de Bühler, Jakobson da una representación más compleja, como también es más complejo el esquema de la comunicación verbal que adopta (donde entre el emisor y el destinatario está el mensaje, y donde se tiene también presente el contexto en el que ocurre la comunicación, el código sobre cuya base se ha formulado el mensaje, el contacto, esto es, el canal físico, y la conexión psicológica que hacen posible el comunicarse). En relación con este esquema, tenemos una función *referencial*, orientada hacia el contexto; una función *expresiva* o *emotiva*, que, concentrada sobre el emisor, expresa su actitud respecto al contenido del mensaje; una función *conativa*, orientada hacia el destinatario y que procura influirle; una función *metalingüística*, que sirve para verificar la posesión común del código por parte de los dos interlocutores; una función *poética*, concentrada en el mensaje; una función *fática*, que establece, mantiene o interrumpe el contacto.

Las funciones se encuentran simultáneamente en los discursos, que resultan caracterizados por el predominio de una u otra función: «Si bien distinguimos seis aspectos fundamentales del lenguaje, difícilmente podremos encontrar mensajes verbales que cumplan solamente una función. La variedad de mensajes no se funda en el mono-

polio de una u otra función, sino en la distinta ordenación jerárquica entre ellas». También en los géneros literarios, hay todo un juego de funciones:

Las particularidades de los distintos géneros poéticos implican, junto a la función poética dominante, la participación de las otras funciones verbales en un orden jerárquico variable. La poesía épica, centrada en la tercera persona, favorece la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva; la poesía en segunda persona está refrendada por la función conativa y se caracteriza como suplicativa o exhortativa, según esté subordinada la primera persona a la segunda o la segunda a la primera (Jakobson, 1958; trad. it., pp. 186 y 191).

El sistema de funciones recientemente presentado por Halliday (1970; trad. it., pp. 171-172) es ternario como el de Bühler: la función *ideativa* sirve para expresar el «contenido», en relación con la experiencia que el hablante tiene del mundo real; la función *interpersonal* da al hablante la capacidad de relacionarse con los demás, sobre la base de una preliminar identificación de su posición en relación con la existencia de grupos sociales; finalmente, la función *textual* considera las conexiones de la lengua consigo misma y con la situación en que es utilizada, y da al hablante la capacidad de construir o de comprender discursos. Estas funciones representan tres fases sucesivas de la formulación de las frases y no tienen ninguna utilidad para caracterizar el discurso.

En cuanto a las tentativas de realización empírica, merece una referencia Kinneavy (1971), que clasifica los distintos tipos de discurso volviendo a un esquema ternario como el de Bühler. Clasifica discursos expresivos, dirigidos al locutor; discursos persuasivos, dirigidos al receptor; y discursos dirigidos al signo, divididos en discursos referenciales y discursos literarios. Una comparación con las teorías de Jakobson es instructiva: la lírica, en la que Jakobson ve prevalecer las funciones poética y emotiva, estaría por el contrario para Kinneavy entre los discursos literarios, con una función prevalentemente poética. De hecho, Kinneavy se ve forzado a abandonar las definiciones «dialécticas» de Jakobson; además, habiendo dedicado una sección propia al discurso literario, se ha privado de la posibilidad de diferenciar los géneros literarios basándose en la presencia de las diversas

funciones. Pero su posición, más rígida, nos ayuda a advertir el doble nivel en que actúan las funciones lingüísticas: hay un nivel de manifestación inmediata (aquel por el cual se dice que las interjecciones pertenecen a la función emotiva, y los imperativos a la función conativa) y un nivel artificial o simbólico (dentro del cual sólo es lícito hablar de función emotiva refiriéndose a un acto tan eminentemente reflexivo como es el de la creación poética). El segundo nivel puede también identificarse según una consideración de tipo estadístico, que permitiría definir un discurso como emotivo (porque en él prevalecen los elementos emotivos), poético (si en él prevalecen los elementos poéticos), etcétera.

Me parece claro que las observaciones sobre las funciones son mucho más consistentes en el primer nivel que en el segundo, y que la consideración estadística resultaría inevitablemente aproximativa. Reconocer, por ejemplo, la preeminencia de la función poética en un texto literario es casi tautológico; por otra parte, otras funciones (por ejemplo, la emotiva o la conativa) o están presentes de forma simbólica (no hay emoción, sino representación de una emoción; no hay un intento de influir en el oyente, sino una representación de este intento: piénsese en un texto dramático), o actúan de una forma distinta a la prevista por la teoría de la comunicación (un texto poético puede actuar también sobre el comportamiento del lector/oyente, pero a través de las reacciones emotivas que producen en él los elementos de su mensaje, más que a través de la función conativa).

El ámbito en que el recurso a las funciones puede resultar convincente es, sobre todo, el de ciertos discursos fronterizos. Pienso en la oratoria, en la que el elemento conativo se halla corroborado por la función poética, o en libros de viajes y reportajes, en los que la función referencial se apoya eventualmente en la poética. En general, me parece que la función poética es la que se combina más frecuentemente con las demás: es natural, dado que difícilmente se emite un mensaje sin un mínimo de concentración sobre él, y, viceversa, la concentración en el mensaje no puede anular del todo el propio mensaje; privado de su finalidad comunicativa, el mensaje desaparecería como tal. Es una reflexión que puede ayudarnos a llegar más al fondo en el análisis de la comunicación literaria, pero que reduce las posibilidades de una taxonomía de las funciones lingüísticas.

4. El discurso es la máxima unidad lingüística: tiene un sentido

completo y corresponde a una situación comunicativa totalmente desarrollada; de ahí los términos «situacionema» (Koch) y «behaviorema» (Pike), para indicar precisamente «la unidad de situación» a la cual corresponde «la unidad de discurso» (sobre la importancia de la situación volveremos en el apartado 7). El discurso se compone de *enunciados* (en inglés, *utterance*; en alemán, *Ausserung*), que son grupos de frases pronunciadas por una sola persona y delimitadas por silencios, grandes pausas o enunciados emitidos por otras personas; están finalmente las frases, que son unidades sintácticamente completas. En cuanto a los elementos menores (palabras, fonemas, etcétera) no tienen autonomía a efectos del discurso. Naturalmente el discurso puede, a veces, estar constituido por un solo enunciado; y este enunciado por una sola frase.

La sintaxis y la lingüística tradicionales se han ocupado siempre de la frase. El estudio lingüístico del discurso intenta identificar las eventuales leyes o regularidades que establecen la cohesión de las frases y de los enunciados en el discurso, el cual tiene por lo tanto, una orientación *transfrástica*. Observaciones de carácter transfrástico se encuentran ya en la retórica clásica, que se había detenido en la *dispositio*, es decir, en el modo de enlazar los momentos demostrativos de la alocución, y en la *elocutio*, es decir, en el modo de enlazar sus elementos lingüísticos. Numerosas son, por lo tanto, las figuras retóricas registradas por los tratadistas clásicos capaces de agrupar en un solo esquema varias frases: la *anáfora*, que repite palabras o grupos de palabras iguales al principio de miembros sucesivos (versos o frases); la *epifora*, donde la repetición está al final en lugar de al principio; la *compleción*, que une las particularidades de las dos figuras precedentes; el *políptoton*, que repite la misma palabra en diversos miembros, cambiando la flexión; la *reflexio* o *autanacclasis*, que en distintas partes de un diálogo, repite la misma palabra con distinto sentido; los diversos tipos de paralelismo entre oraciones, unas veces semánticamente afines (*interpretatio*), otras de significado completa o parcialmente distinto (*subiunctio* y *disiunctio*); las antítesis y las comparaciones.

En el campo de la lingüística moderna, los «análisis funcionales» del checo Mathesius (1928) surgen ya de un estudio de las conexiones internas del enunciado. Cada enunciado contendría habitualmente un *tema*, esto es, una parte que se refiere a hechos ya expuestos con anterioridad en el discurso, o de otro modo conocidos o tomados como

tales, y un *rema*, parte que contiene las informaciones nuevas que constituyen la finalidad del enunciado (los americanos utilizan en correspondencia a tema y rema, *topic* y *comment*). La importancia de este análisis reside en el hecho de que el tema remite a puntos precedentes del discurso, y por esto traspassa los límites de la frase; además Mathesius y los representantes más recientes de la escuela de Praga insisten eficazmente sobre el hecho de que la unidad del discurso se basa en su naturaleza de acto comunicativo (hablan de «dinamismo comunicativo»).

Los actuales representantes de la escuela de Praga analizan amplios discursos basándose en diversos tipos de progresión entre tema y rema. Progresión lineal, en la cual el rema de una frase se convierte en tema de la siguiente. (*Encontré a un colega. Me saludó*); mantenimiento del tema (*Mi colega se llama John. Es un gran estudioso. Sus trabajos son muy conocidos*); progresión por recuadros, con el rema dividido en varios temas (*Encontramos a dos soldados. El primero...; el segundo...*), etc. (Cf. Daneš, 1970.)

Próximas o afines a las investigaciones de la escuela de Praga son las recientes de la *Tagmémica* de Pike o de la *Textlinguistik* alemana u holandesa. Hay que hacer notar que, mientras los americanos continúan hablando de «discurso», los alemanes, como ya lo había hecho Hjelmslev, prefieren (no muy acertadamente), hablar de «texto»; término que para ellos comprende no sólo textos escritos, sino también narraciones orales, diálogos, etcétera.

Aquí se quieren subrayar algunos de los elementos evidenciados por la *Textlinguistik* que instituyen la unidad de un discurso, sin detenerse en las discusiones que cada uno de ellos podría suscitar. La exposición, por ahora, es sólo descriptiva (los ejemplos son de Dressler, 1972).

Recurrencia: por ejemplo, «*He visto un coche. El coche era azul*».

Paráfrasis: «*Vive cerca de mí, en casa. Bajo mi techo*».

Correferencia, es decir, existencia de un referente común para dos o más palabras. El caso más frecuente y gramaticalizado es el de los pronombres o el de las formas sustitutivas verbales, como *hacer*, *to do*, etc. Por extensión de los términos retóricos, se llama anáfora el uso de las formas sustitutivas después de las palabras correferentes, catáfora, al que le precede. La correferencia se efectúa a menudo mediante palabras que conceptualmente incluyen o implican el con-

cepto expresado por palabras usadas con anterioridad: «*Pedro ha visto una moto. El vehículo brillaba al sol*».

Mucho más extenso (y mucho menos fácil de clasificar) es el fenómeno de la contigüidad semántica, constituido por la comunidad de rasgos semánticos entre términos usados en un enunciado: «*Estaba conduciendo en la autopista cuando de pronto el motor empezó a hacer un ruido extraño. Paré el coche y cuando abrí el tapón vi que el radiador estaba hirviendo*»: incluso antes de que se mencione el coche, la palabra *autopista* nos introduce en el campo semántico del automóvil.

Si se examina un discurso (o texto) en su conjunto, se advierten las señales con las que se indica su principio y su conclusión, mientras que toda la andadura de los enunciados puede verse en el panorama de expectativas del receptor/lector (respecto al cual se mide la adecuación y la corrección de cada uno de los enunciados), e identificarse a través de la sucesión de los modos, tiempos y aspectos verbales. Si el texto se pronuncia, la entonación desarrolla un papel fundamental de clarificación.

Es importantísimo por sus implicaciones el artículo *Discourse Analysis* de Harris (1952, p. 1): de hecho enuncia, buscando una solución, dos problemas: «el primero es el de hacer llegar a la lingüística descriptiva más allá de los límites de una única frase cada vez. El otro es el problema de relacionar "cultura" y lengua (es decir, comportamiento no lingüístico y comportamiento lingüístico)». Los dos problemas son complementarios: dado que la lengua nunca se realiza en forma de palabras o frases aisladas, sino siempre en forma de discursos, hablados o escritos, la conexión entre las frases de estos discursos se produce por la situación en que se articulan. Es probable, aunque no inevitable, que situaciones afines provoquen discursos afines —de manera que sería lícito aventurar la posibilidad de una tipología.

Aunque Harris no se detiene mucho en las relaciones con la situación, es muy amplio, sin embargo, el instrumental analítico que utiliza. Podemos remitir a su propia descripción:

El análisis del discurso comporta en cada texto coherente las siguientes operaciones. Pone en relación los elementos (o secuencias de elementos) que tienen contextos idénticos o equivalentes a los de otros elementos contenidos en una frase, y los considera equivalen-

tes entre sí (es decir, miembros de la misma clase de equivalencias). El material lingüístico que no pertenece a ninguna clase de equivalencias se asocia al miembro de la clase con el que esté más estrechamente relacionado gramaticalmente. Las frases del texto están divididas en intervalos —cada uno es una sucesión de clases de equivalencias—, de forma que cada intervalo resultante es semejante, *grosso modo*, a los otros intervalos del texto en cuanto a su composición de clase. La sucesión de los intervalos se analiza, por lo tanto, según la distribución de clases que muestra, en particular según la modelización de la aparición de las clases (*ibid.*, pp. 29-30).

Se reconocen los rasgos del esquema distribucional propio de Harris y de parte de la escuela americana (Bloomfield, etc.). Esto debería tener, como mínimo, la ventaja de facilitar, al prescindir del significado de las palabras y de las intenciones del autor, la mecanización de los procedimientos. Los ulteriores desarrollos del método (por ejemplo el trabajo de Hiz) y sus tentativas de aplicación han obligado, sin embargo, a reconocer la necesidad de tener en cuenta los aspectos semánticos del discurso. Recordaré al menos, entre los procedimientos utilizados, incluso en el análisis automático del discurso, el recurso a la mediación de un metalenguaje, que evite las sinonimias, polisemias, homonimias de la lengua natural, así como los giros sintácticos equivalentes en el significado y no en la forma (alotasia), o iguales en la forma pero no en el significado (homotasia). Esto implica ante todo la elaboración de léxicos conceptuales relativos al campo científico, y más tarde la formulación de principios de reescritura sintáctica, que permitan establecer relaciones analíticas entre los conceptos clave puestos de manifiesto (cf. Gardin, 1974). Como en otras ocasiones, el recurso al ordenador electrónico obliga a esquematizar, con operaciones de la máxima simplicidad posible, los procesos de transformación semántica y sintáctica efectuados normalmente por el lector-intérprete.

5. Al informar sobre los análisis del discurso, se ha constatado ya la inseparabilidad (no diferente de la que se da en las palabras) entre significante y significado oracional y supraoracional. La percepción del significado llega, tanto al destinatario del mensaje como al lingüista, a través de la audición o la lectura del significante. La lingüística moderna y contemporánea ha utilizado los medios más sofisticados para describir esta percepción, en cuanto atañe al significado

de las frases. Vamos a intentar indicar aquí las modalidades de la percepción en lo que respecta a las unidades mayores, los enunciados o la totalidad del discurso.

Ante todo hay que recordar un principio formulado ya por Saussure, el de la linealidad. Los elementos constitutivos del discurso (fonemas, morfemas, palabras, frases, enunciados) se suceden unos a otros, nunca se pronuncian a la vez. Considera infracciones del principio de linealidad los elementos prosódicos no reglamentados, en particular la entonación (de aquí el adjetivo *suprasegmental*, utilizado para designar estos hechos). En efecto, la entonación recae en unas sílabas más que en otras o impone un determinado ritmo a la sucesión de las sílabas; no existe, sin embargo, para una frase, una lectura sin entonación, a la que la entonación confiera un significado diferente: una frase siempre tiene un tono u otro, y las dos (o más) posibles entonaciones de una misma frase son, en realidad, dos frases diferentes. Por consiguiente, el acto lingüístico no puede prescindir de la dimensión temporal.

La comprensión de las unidades discursivas se produce, sin embargo, en momentos distintos y con diversa temporalidad. Tanto si se trata de audición como de lectura, cada frase se va asimilando a los elementos que se suceden (acomodándose, por consiguiente, el destinatario a la linealidad del discurso); la comprensión constituye un segundo momento, en el que se obtiene conceptualmente el significado global de la frase, ahora despojada de la linealidad (de hecho, diversas lenguas representan el mismo significado con un orden de palabras diferentes). Este proceso vuelve a comenzar con cada frase; salvo que al final no se obtiene sólo el significado global de la frase, sino también (tercer momento) el significado global de la primera y de la segunda frases, si pertenecen al mismo enunciado. Y así sucesivamente para las demás frases del enunciado.

De esta descripción elemental se pueden deducir dos consecuencias de gran importancia: la primera es que la división del discurso en frases es arbitraria: casi siempre se podría decir en una frase lo que se ha dicho en dos, y viceversa; la segunda es que la totalidad de los significados oracionales, a medida que continúa la lectura (o la audición), será cada vez más abreviada, dados los límites de nuestra memoria.

Las condiciones peculiares de la lectura de un texto reducen, en efecto, a «síntesis memorística» la sucesión de frases del discurso,

dada la imposibilidad de dominar simultáneamente, manteniendo todos los elementos lingüísticos constitutivos, una extensión mayor que la de la frase (Segre, 1974, pp. 15-19).

Lo que se asimila en la lectura, y lo que se retira del texto, es una paráfrasis, cada vez más resumida. Y por mucho que esto pueda desconcertarnos, hay que reconocer que no se puede escapar al dilema de, 1) o detenerse en cada una de las frases del discurso, perceptibles en su formulación lingüística original; 2) o dominar el conjunto del discurso en su aspecto de síntesis mental.

Sin embargo, no se debe deducir de lo que se ha dicho que los elementos lingüísticos sólo tienen importancia en el momento de la lectura de la frase. Lector y crítico (diferenciados sólo por sus conocimientos), realizan una síntesis mental, parafrástica, del contenido denotativo del discurso; pero, a la vez, registran observaciones de carácter formal, de las que son objeto los elementos (de naturaleza connotativa) del significante transfrástico. Así, la lectura enriquece la síntesis mental con los resultados de la comparación entre los elementos formales ya registrados y los que se van descubriendo en el proceso de la lectura. Tal es la representación dinámica de la asimilación del discurso, de manera que resulta imposible, por los motivos expuestos, una simple suma de los significados de cada frase.

En esta representación dinámica pueden fácilmente tener cabida los estudios de las relaciones entre significante y significado transfrásticos. Me basta con señalar las palabras-clave y palabras-tema, que manifiestan en el plano verbal (y de un modo detectable incluso por procedimientos mecánicos) el predominio, en un determinado discurso, de conceptos o sistemas de conceptos, y los vectores estilísticos, que reproducen en el léxico de un discurso los paralelogramos de fuerzas entre las ideas-guía del mensaje. En general, se puede decir que los dos principales tipos de enfoque metodológico, uno referido al contenido y formal el otro, deben integrarse en un análisis exhaustivo, tal como se integran en la lectura.

¿Pero se integran siempre? Hay casos en los que el significante del discurso parece autónomo. Señalo simplemente los efectos visuales producidos, en los textos escritos, por la distribución de las palabras o de las frases en la página: el ejemplo más obvio es el de la poesía, al menos en los períodos en que se ha tenido por costumbre empezar línea con cada verso; en la poesía moderna, se recordará la importancia del «espacio en blanco» que contrasta con la parte impresa. Sobre-

salen en la composición gráfica de la página los *carmina figurata* alejandrinos y medievales, los *calligrammes* de Apollinaire, la «poesía concreta», etc. En estas composiciones se utilizan las palabras como elementos de un dibujo, en el que el significado del conjunto icónico corrobora o acentúa el del texto.

Si nos limitamos a la realización lingüística, los primeros ejemplos de la actividad autónoma del significante los proporcionan las onomatopeyas, en la medida en que se presentan fuera de fórmulas ya lexicalizadas. En efecto, es un hecho conocido que cada lengua presenta onomatopeyas diferentes para los mismos significados (el español *quiquiriquí* es en francés *cocorico*, en alemán *kikeriki*, en inglés *cock-a-doodle-doo*, en ruso *kukareku*): un inglés no está en condiciones de interpretar *quiquiriquí* como 'canto del gallo'. Afines a las onomatopeyas son las formas fonosimbólicas, como por ejemplo *zigzag*. Hay que decir también que las onomatopeyas creadas extemporáneamente se asimilan a las tendencias fonéticas de cada lengua: las onomatopeyas de los tebeos americanos suenan muy extrañas a nuestros oídos.

Además, sucede que se atribuyen valores de tamaño, de energía, etcétera. a determinados sonidos (la *i* sugeriría la idea de pequeñez o de agudeza, la *t* y la *k* resultarían duras respecto a la *l* y la *m* que son suaves, etc.). Estos valores se describen a menudo de forma sinestésica, por ejemplo haciendo corresponder colores a vocales. Se trata, sin embargo, de impresiones no generalizables, ni siquiera entre los hablantes de una misma lengua. Como máximo se pueden encontrar afinidades fónicas para ciertas series consonánticas: las fricativas pueden provocar sonidos crujientes, la *r* vibraciones, etc. En general, sin embargo, estos efectos adquieren una consistencia real si están revalorizados por la convergencia con el significado de las palabras o de las frases: en tal caso se presentan a menudo, entre las «figurativas de dicción» codificadas como aliteraciones:

graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra (*Infierno*, VI, 18);
e cigola per vento que va via (*Infierno*, XIII, 42);
fin che si sfoghi l'affollar del casso (*Purgatorio*, XXIV, 72).

En el primer verso, por ejemplo, el efecto imitativo se produce no sólo por la abundancia de *s* (flanqueada por la doble *f*), y de *r*, sino también por hacer concordar las aliteraciones iniciales (*isc-*, *isq-*) con

anticipación de la *s* preconsonántica en *sp*.; por la pareja de dos verbos de significado afín, los dos acentuados (*iscoia ed isquatra*) y acabados en *-a*, etcétera.

Lo que es más importante señalar, es la posibilidad de potenciar, semantizándolas mediante el discurso, las propiedades fónicas de una determinada palabra, o bien diseminar los elementos fónicos de una palabra a lo largo del discurso multiplicando anticipaciones y ecos. He aquí un ejemplo de Pascoli:

Da un immoto *fragor* di carriaggi
ferrei, moventi verso l'infinito
tra schiocchi acuti e *fremiti* selvaggi... (*Myricae*, «Ultimo sogno», vv. 1-3).

Versos cuya musicalidad «no surge de los elementos de "musicalidad" que contienen en el sistema de la lengua natural, sino de la conexión que se establece en el texto entre las estructuras verbales; su sonoridad no es de naturaleza física, natural, sino relativa, convencional, artificio literario. Fuera de estos versos *fragore*, *carriaggi*, *fremito*, *ferreo*, no poseen "musicalidad", y la sensación de musicalidad que en ellos ha escuchado Pascoli, y que ha creído producir, resultaría extraña en un texto amorfo, no "eufónico"» (Beccaria, 1975, p. 203).

Hay también casos en los que parece que elementos fonemáticos o grafemáticos del discurso se relacionan uno con otro, dentro del mismo discurso, formado un nuevo discurso. Tuvo gran difusión en la literatura grecolatina, en la hebrea y en la cristiana, el uso del acróstico, que consiste en que las letras iniciales de cada verso, leídas verticalmente, forman nombres o incluso frases largas: uno de los ejemplos más extensos es la *Amorosa visione* de Boccaccio, en la que las letras con las que comienza cada terceto forman dos sonetos y un madrigal como dedicatoria. (Algunas veces las palabras y las frases se forman con las letras del centro de los versos —*mesóstico*— o con las del final —*teléstico*—.) Es un procedimiento rigurosamente programado que añade restricciones a la libertad creadora.

Entre los procedimientos de este tipo se pueden recordar también los anagramas. Pero la palabra «anagrama» se ha usado en tiempos recientes, en competencia con «hipograma» y «paragrama», para indicar otro caso de convergencia de dos discursos en uno. Se trata de la existencia, estudiada por Saussure en ciertas notas recientemente

dadas a conocer (Starobinsky, 1971), de *temas* verbales introducidos en versos o fragmentos de prosa de autores clásicos y modernos. Estos temas aludirían al sujeto explícito o implícito de la narración, y a veces al autor. Tenemos, por ejemplo, el nombre de Aphrodite entreviéndose en las letras que componen cada una de las frases del principio de *De rerum natura* de Lucrecio, o los nombres de Philippus, Leonora y Politianus resaltando en el epitafio de Policiano a fray Filippo Lippi (que fue amante de una tal Leonora Butti), e *hystérie* presente también, aunque de incógnito, en el «Vieux saltimbanque» de Baudelaire:

Jo sentiS ma gorge serrée par la main TERrIBLE de l'hystérie

Hablando del tema, Saussure indicaba la línea interpretativa de su elección: el autor partiría, en cada caso, de un tema verbal y construiría sus versos (o párrafos en prosa) con palabras capaces de representarlo, fragmentado, según normas identificables, a lo largo de la sucesión de letras (o sonidos). Algo semejante, aunque con distinta motivación, al caso de los criptogramas mediante los cuales los autores, sobre todo los medievales, insertan en su obra, mimetizados, nombres y hechos de sus propias vivencias personales. Es ajena al esquema teórico de Saussure la idea de que los anagramas expresen las obsesiones del subconsciente, o que dependan del dominio de la lengua sobre al autor, en definitiva, de una actividad lingüística que trasciende a la voluntad artesanal del poeta: hipótesis que hoy, sin embargo, son de actualidad (sobre todo bajo el estímulo del psicoanálisis). Fónagy [1965], por ejemplo, propone la fórmula:

$$\frac{\text{Forma}}{\text{Contenido}} : \frac{\text{Subconsciente}}{\text{Consciente}}$$

Cualesquiera que sean las proporciones, ciertamente variables, de voluntad artesanal y de sugerencias del subconsciente, nuestro oído ya se ha vuelto sensible a este discurso dentro del discurso.

Todo ello constiuye, «por encima y por debajo del plano semántico, una clase de "texto" no-significativo, dirigido a realizar, mediante modalidades sublingüísticas de significación, la forma o las formas de una comunicación trans-contextual» (Agosti, 1972, p. 197). Este nuevo discurso no comunicativo (o transcomunicativo) se articula unas

veces entre una serie de palabras, otras entre grupos de fonemas (o de letras). En el primer caso se trata de palabras homónimas o sinónimas, esto es, afines en el aspecto fónico o en el semántico; el texto, además de (o antes de) su conexión sintáctico-semántica, se nos revela como un juego de afinidades y contrastes, a menudo, más tarde suavizados, entre palabras que en cierto sentido los sugieren. En el segundo caso, letras y sílabas producen un discurso primigenio, un grito del subconsciente, como en ciertos versos de Montale, la invocación a la interlocutora muerta:

Mi abiTUeró a senTIrTI o:a decifrarTI
nel TICchetTio della TEescrivenTE

(citado en *ibid.*, p. 207). Hipótesis incontestable en general, aunque después es difícilmente comprobable y verificable en los casos concretos.

6. Sin embargo, por lo que se refiere al significado del discurso, los estudios de narratología, a partir de los formalistas rusos, han proporcionado una aportación notable para su comprensión. Recordaré solamente su contribución, indirecta, al problema de la segmentación del discurso (recuérdese que los formalistas se ocuparon preferentemente de textos literarios de contenido narrativo): las técnicas constructivas definidas por ellos —composición circular, en recuadros, en sarta— y el traslado a una escala más amplia de las figuras retóricas tradicionales —paralelismo, oxímoron, etc.— permiten de hecho captar las relaciones recíprocas entre los grandes bloques de una narración.

Pero las observaciones principales son las que se refieren a estructuras *sustentadoras* del nivel del discurso. Una narración, dice Tomashovski (1923; trad. it., p. 311), constituye «un sistema más o menos unitario de hechos, derivados unos de otros, ligados unos a otros. El conjunto de tales hechos en sus mutuas relaciones internas es precisamente lo que llamamos *fábula*». Estos sucesos son, sin embargo, habitualmente expuestos por los escritores, en un orden que no corresponde a su (supuesta) sucesión, sino buscando efectos estéticos, en sentido lato: «A la distribución estética de los sucesos de la obra se le llama *trama*» (*ibid.*, p. 314).

Este esquema de investigación evidencia, en primer lugar, las

infracciones voluntarias cronológicas y lógicas de los sucesos narrados (desfases temporales, interrupciones y continuaciones, inserciones, desfases, etc.) —lo que hoy se llamaría montaje— y por tanto, la no-coincidencia entre el tiempo en que se desarrolla la linealidad del discurso y el tiempo de los hechos narrados —verdaderos o ficticios. No sólo esto, sino que el montaje se refleja sobre el propio discurso, determinando la perspectiva de los tiempos verbales, desarrollando en él zonas de conexión y de reenvío: de modo que, si la temporalidad del discurso sirve en conjunto para dirigir la temporalidad de los hechos, las descompensaciones producidas en esta representación exigen marcas y correcciones en la superficie del discurso.

Pero las consecuencias más importantes de los planteamientos formalistas residen en la identificación de las unidades mínimas del discurso narrativo:

Continuando con esta segmentación de la obra en fracciones temáticas, llegamos por fin a parcelas *no descomponibles* ulteriormente que constituyen las porciones mínimas del material temático: «La noche ha caído», «Raskólnikov mató a la vieja», «El héroe murió», «Se recibió una carta», etc. El tema de una partícula indivisible se llama *motivo*; prácticamente cada proposición posee uno propio... Los motivos, combinados entre sí, constituyen la estructura temática de la obra; desde este punto de vista, la *fábula* aparece como un conjunto de motivos en su sucesión cronológica y de causa-efecto, mientras que la trama aparece como el conjunto de estos mismos motivos, pero según la sucesión y las relaciones que guardan en la obra (*ibid.*, p. 315).

Fábula y trama se componen por lo tanto de elementos mínimos, no descomponibles narrativamente, que Tomashevski llama con discutible fortuna *motivos*. Es evidente que ni el *héroe* por sí solo, ni *murió* por sí solo tienen un valor narrativo; el elemento narrativo nace en la frase *El héroe murió*. Para obtener un núcleo narrativo es necesario, por lo menos, un sujeto y su predicado, a pesar de que no todos los sintagmas sujeto-predicado constituyen núcleos narrativos. Hemos vuelto, pues, a la frase, que los estudios sobre el discurso intentan integrar en unidades más amplias. Salvo que ahora las frases no pertenecen a la lengua del discurso, sino que son metalingüísticas: constituyen paráfrasis que resumen el texto. Cada una de las frases-

motivo sintetiza un segmento, por muy amplio que sea, con todas las frases que contiene.

Esto vale, *a fortiori*, para los progresos posteriores en esta esquematización de la narración, debidos en primer lugar a Propp: se alude a la identificación de las funciones: «*Por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la vicisitud*» (Propp, 1928; trad. it., p. 27). Cualquier narración es, por lo tanto, el desarrollo de un modelo compuesto por una serie de funciones. Este modelo es mucho más simple que la fábula, porque numerosas acciones presentes en la fábula no son determinantes para el desarrollo de la acción, por tanto no constituyen funciones. Pero el modelo es también de naturaleza diferente. Cuando se identifican las acciones de la fábula, son (esquemáticas) las mismas que narra o describe el discurso. «Raskólnikov mató a la vieja» es precisamente la síntesis de lo que la novela narra en un determinado momento. Cuando, por el contrario, se identifican las funciones, se tiene en cuenta, como se ha visto, «*su significado para el desarrollo de la vicisitud*»: «Si la realización de una empresa es seguida de la recepción de un objeto mágico se trata de una puesta a prueba del héroe por parte del donante ... si en su lugar encontramos la conquista de la novia y la boda tendremos la empresa difícil» (*ibid.*, p. 72).

En otras palabras, lo que es función respecto al desarrollo de la narración, es clasificación de categorías semánticas desde el punto de vista narrativo. Dar nombre a las funciones es distribuir dentro de un número limitado de categorías un número ilimitado de acciones posibles. Por ejemplo, en la *Morfología del cuento* (1928) la función *daño* comprende diecinueve tipos de acciones: raptó, robo de un objeto o auxiliar mágico, eliminación violenta del auxiliar, destrucción de la cosecha, desaparición de la luz del sol, distintas maneras de robar, etc. Cada una de estas acciones puede ser descrita con una variedad de términos que constituya un grupo de variantes semánticas; viceversa, los grupos de variantes semánticas no son semánticamente homogéneos entre ellos (no hay afinidad entre devastación de la cosecha y desaparición de la luz del sol); lo son, en el sentido en que las acciones catalogadas desarrollan, dentro del corpus elegido por Propp y en la propia línea de la narración, una función análoga.

En los análisis de la narración efectuados más recientemente, se han adoptado varias clasificaciones tanto para las acciones (o motivos)

como para las funciones. De cualquier modo se mantiene la diferencia entre las dos operaciones a efectuar: que no es sólo diferencia entre menor y mayor grado de generalidad, sino que es también diferencia entre definición exacta, no sistemática, relativa a un solo texto, y definición en relación con el conjunto del corpus (esto es, de todos los textos tomados en consideración), sistemática. Las categorías a las que se refieren las funciones se pueden determinar sólo partiendo de sus posibilidades totales de sucesión y de composición: esto es, considerando los textos como grandes sintagmas de funciones, e identificando en el corpus las reglas de composición sintagmática. Por esto, entre trama y fábula por un lado y modelo narrativo por otro subsiste una diferencia fundamental: en la trama y en la fábula las acciones se indican metalingüísticamente, con términos generales, sobre el mismo eje semántico que los usados en el discurso; en el modelo narrativo las categorías implican campos semánticos diversos, que comprenden acciones diferentes que pueden desarrollar la misma función dentro de un modelo ya definido de narración.

Los formalistas rusos, investigando la trama y la fábula, identificando el modelo narrativo, nos han mostrado las posibilidades de transcripción metalingüística del discurso narrativo. No es necesario ahora detenerse en lo que se pierde en esta transcripción: lo que Tomashevski llama *motivos libres* y *motivos estáticos* (omisibles porque no contribuyen a la conexión causal-temporal de los sucesos, o porque no provocan cambios en la situación), lo que Propp llama *motivaciones* y *atributos* (que constituirían los elementos más inestables e inconstantes de la narración). Es importante el hecho de que un contenido narrativo sea identificable y formulable. Este contenido narrativo es de naturaleza semiótica, porque es el significado (mejor uno de los significados: el narrativo) de la narración expuesta en el discurso. Si se enuncia verbalmente, constituye una metanarración (podría exponer en inglés el contenido de una narración escrita en italiano, o viceversa); es posible indicarlo con siglas —por ejemplo, con las usadas por Propp, o con las usadas por Todorov.

Por eso los trabajos narratológicos tienen tanta importancia en el estudio del discurso: insisten, según la línea de menor resistencia, en la identificación del significado global del discurso. Si queremos indicar los procedimientos de análisis utilizados en este ámbito (en general cf. Hendricks, 1973) podemos indicar dos direcciones fundamentales de síntesis. Una dirección vertical, a lo largo de la escala

específico-genérica, sintetiza con una terminología simplificada (esencializada) la variedad léxica con que se puede indicar una sola acción o un grupo de acciones considerables unitariamente. Una dirección horizontal une la presencia de personajes y momentos de las acciones en frases sucesivas del discurso, reconstruyendo una metafrase en la que personaje y acción, unidos sintácticamente, realizan en una única solución lo que se ha expresado en momentos y aspectos diferentes del discurso. Simplificando, se puede decir que el sujeto se identifica partiendo de sus citas anafóricas en el discurso; repetición del nombre, pronombres, indicaciones perifrásticas, etc. Su acción se puede deducir: de indicaciones realizadas por medio de verbos; del uso de verbos sinónimos; del uso de diversas construcciones verbales; de alusiones parceladas en cada uno de los momentos de la acción verbal o en momentos preliminares y posteriores respecto a la acción. La identificación del sujeto es de naturaleza principalmente gramatical; la de la acción es principalmente semántica.

En estas dos direcciones se puede avanzar más o menos, según los límites del programa de análisis. En la síntesis terminológica, se puede elegir como término un determinado nivel de generalización; en la síntesis de los momentos narrativos, se pueden mantener acciones escasamente relevantes a efectos de la vicisitud, o bien, éstas pueden añadirse a acciones más relevantes, sin ser enunciadas singularmente. He señalado anteriormente que el modelo narrativo se puede proponer sólo sobre la base de un corpus determinado, y que, sólo sobre esta base, acciones incluso semánticamente distantes pueden ser referidas a un único término, que designa su función respecto a la narración vista como una sucesión integrada por otras funciones denominadas análogamente. Esto indica las dos líneas sobre las cuales se sitúan los momentos de la fábula y los del modelo narrativo. En la línea de la fábula actúan los nexos lógicos tradicionales: es necesario que las acciones sucesivas unan a los personajes con una cierta dosis de causalidad, apreciable según los modelos de comportamiento contemporáneos al texto. En la línea del modelo narrativo, por el contrario, prevalece una lógica sistémica: la sucesión de las funciones realiza simultáneamente normas sintagmáticas (contigüidad lineal de funciones) y normas paradigmáticas (relaciones a distancia, paralelismo, oposición, etc., entre las funciones). El sistema implica un corpus cerrado, aun en el caso, hipótesis irrealizable, de que se considerase corpus el conjunto de todas las narraciones existentes. Este hecho

demuestra, por lo tanto, cómo el catálogo de las funciones conduce fuera de la relación entre discurso y contenido narrativo: de hecho se efectúa a partir de una comparación entre los contenidos narrativos de diversos discursos. Los niveles que hay que observar son los de la *fábula* y la trama.

Pero si para las acciones se pueden indicar los procedimientos (al menos en abstracto) con alguna seguridad, la cosa es más difícil para los personajes. Hasta ahora ¿se han tomado en consideración? Propp parece no tenerlos casi en cuenta. Los define partiendo de las funciones, y no a la inversa, los priva de una fisonomía y de un carácter previo a la acción, y los transforma en roles en el transcurso de la acción. Sin embargo, no hay que dejarse engañar por los términos (casi siempre sustantivos abstractos, alguna vez seguidos de un atributo o de una especificación) con los que Propp denomina las funciones. De hecho, estos sustantivos abstractos están en lugar de frases completas, que implican por lo tanto un sujeto. PROHIBICIÓN = «Al héroe se le impone una prohibición»; INVESTIGACIÓN = «El antagonista quiere informarse»; COMPLICIDAD = «La víctima cae en el engaño y con esto se favorece al enemigo». Por lo tanto, para Propp existen una serie de personajes y una serie de funciones: a cada personaje corresponde un cierto número de funciones; para cada función se prevé a cuál o a cuáles personajes se destina. Es la sustancial uniformidad de los cuentos de hadas rusos la que en definitiva autoriza el (parcial) ocultamiento del personaje: en realidad, las funciones de estos cuentos se suceden según un ritual que indica, para cada grupo de funciones, el agente y el paciente posibles.

Por lo demás, recordemos que los análisis de Propp se encuentran al nivel del modelo narrativo, que excede los límites de esta exposición: esto sirve, aún más, para Greimas, del cual solamente recordaré que reduce todos los personajes (o actores) a seis únicos *actantes* (destinador, objeto, destinatario, ayudante, sujeto, oponente) que se pueden sumar al significado de las funciones: por ejemplo el *contrato* constituiría la conexión entre destinador y destinatario (comunicación), la *lucha*, la conexión entre auxiliar y oponente, etc. Ateniéndonos a los niveles sustentadores del discurso, cada personaje puede ser visto: *a*) como pseudorreferente con su nombre propio y sus datos anagráficos inventados por el escritor; *b*) como actor con relaciones consanguíneas (padre, madre, etc.) o situacionales (marido, amante, amigo, enemigo, etc.) con respecto a otros actores: estas últimas rela-

ciones pueden cambiar durante la narración; *c*) como tipo (o máscara), determinable por un haz de atributos físicos y caracteriológicos. Mientras *a* implica pero supera a *b* y *c*, por su total, aunque ficticia, identificación no existe jerarquía entre *b* y *c*. Si se atribuye *a* a la trama, la importancia de *b* y *c* para la fábula vendrá dada por la pertinencia de los elementos, más o menos decisivos según el género de narración; pero, en general, los elementos de *s* se pueden confrontar con las motivaciones (con las cuales coinciden en parte) y son ciertamente menos decisivos que los de *b*. Se ha repetido ya que, en la fábula, los personajes —o mejor sus relaciones— son más importantes que las acciones: basta con pensar en narraciones cuya línea esté dominada por un final con boda, o, al revés, narraciones de adulterio, narraciones basadas en el complejo de Edipo o en problemas de sucesión, etc.; en esos casos las variaciones en el polígono formado por los personajes son el resorte secreto de la acción.

Ya tenemos a los personajes (sujetos, objetos, destinatario, etc.) y las acciones realizadas por ellos. Si el contenido del discurso narrativo es su síntesis metalingüística, también ésta deberá articularse lingüísticamente: como discurso por debajo del discurso. Discurso, sin embargo, con características propias: es un discurso virtual, que pasa al acto sólo a través de los intentos de interpretación; es un discurso que por definición resuelve (salvo errores de análisis o voluntaria oscuridad) la ambigüedad del discurso explícito. Las condiciones de aceptabilidad de la paráfrasis en que este discurso se realiza pueden ser, quizá, definidas en la convergencia de una teoría de la acción y una teoría del discurso. Es necesario, por un lado, que la paráfrasis presente características lingüísticas que la hagan comprensible y exhaustiva; por otro, que en ella se puedan estimar realizadas las condiciones, por las que una serie de acciones se pueda considerar trabada y completa. Curiosamente, los actuales análisis de la narración, si bien insisten en la representación —verbal o formalizada— de las acciones, no profundizan, en cambio, en el problema de la ordenación de las acciones en una metanarración.

Llamaré núcleo narrativo a la célula parafrástica con la que se puede sintetizar una narración o una parte nuclear de una narración compleja, que sólo se expresaría por completo con la adición de más núcleos narrativos. Evidentemente los roles cuya presencia es indispensable ocuparán los lugares destinados a los diversos casos en la estructura de la frase. Así, cuando Burke [1945] indica, en el ámbito

narratológico, los términos clave de la acción —*act, scene, agent* y los eventuales *coagent* y *counter agent, purpose, agency, casualmente attitude*— se puede esbozar una confrontación con los «papeles situacionales» clasificados por Pike —*actor, goal, action, causer, place, instrument, enabler, time, beneficiary*— y con los ocho casos del último modelo (1971) de frase de Fillmore: *agent, objet, place, time, instrument, source, goal, experiencer* [cf. Dressler, 1972; trad. it., pp. 66-67].

En este terreno, verdaderamente, todo está todavía por hacer. La implícita referencia a la teoría generativo-transformacional puede ayudar a aclarar algunos puntos y a evitar malentendidos. Si con la ayuda de los transformacionistas se llega a las estructuras primarias e imprescindibles de la frase, se llegará también a la estructura primaria e imprescindible de los núcleos narrativos. Sin embargo, cotejar la relación entre núcleos narrativos y discurso narrativo con la relación entre frases nucleares y estructuras sintácticas de superficie solamente es lícito para hacer notar las diferencias. Las frases nucleares de los transformacionistas son los modelos inminentes a la complejidad de las estructuras de superficie; desde el punto de vista operativo son invariantes a las que se pueden referir las realizaciones sintácticas del discurso. Efectúan la división en elementos (sintácticamente) simples de las estructuras de superficie, sin repercusiones en el significado. No obstante, en los núcleos narrativos, el significado total del discurso se reduce a sus elementos de sustancia narrativa: esta reducción, ejercitada exclusivamente en el significado (tan cierto como que tiene su base en la paráfrasis), traspasa los confines de la lengua y se hace exquisitamente semiótica. Los núcleos narrativos pertenecen al metalenguaje semiótico (que naturalmente se articula como la lengua, pero que podría también utilizar siglas y fórmulas), y no se pueden considerar un producto lingüístico, como lo es el discurso en cuanto «transformación» de elementos del metalenguaje.

Se comprende ahora por qué a la relativa facilidad del análisis de la narración (que nos ha acercado a las dos caras, significante y significado, del discurso) no corresponde la misma facilidad en el análisis del discurso no narrativo, o de las partes no narrativas del discurso narrativo. Si la descripción de una acción es sintetizable, sucede porque su resultado funciona como polo de convergencia de los pormenores de la propia acción; a la descripción de un paisaje o de un estado de ánimo se le puede poner una etiqueta más o menos

acertada, pero es difícil captar ejes o puntos de convergencia. Se puede decir, desarrollando un tema apuntado por Lotman, que la acción es el paso de un personaje de un campo semántico a otro: ahora bien, es mucho más fácil advertir y definir un cambio de lugar que un éxtasis. Por el momento no se pueden sino entrever los procedimientos para la transcripción semiótica del discurso no narrativo: importancia de las connotaciones, esquematización de las ideas-fuerza (especialmente si inciden en la acción) antropomorfización de la naturaleza, situada, por lo tanto, también ella entre las ideas-fuerza; pero no se entrevé aquel «discurso por debajo del discurso» que se puede formular respecto a los elementos narrativos.

7. Afrontado por los estudiosos en formas tan diferentes, el discurso resulta, de cualquier modo, indisolublemente unido a la situación en que se emite. Se trata del lado pragmático de la comunicación, ya muy bien percibido por Morris (1938): «Con "pragmática" designamos la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes»; «trata los aspectos bióticos de la semiosis, es decir todos los fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que intervienen en el funcionamiento de los signos» (trad. it., p. 82); «La pragmática intenta desarrollar términos aptos para el estudio de la relación de los signos con quien se sirve de ellos y para la ordenación sistemática de los resultados de dicho estudio» (*ibid.*, pp. 90-91). Mientras que para los aspectos biológicos y psicológicos se han desarrollado ramas autónomas de investigación, en el aspecto comunicativo, se ha puesto el acento principalmente en la situación (llamada por algunos *contexto*; término que también es usado por otros para indicar el conjunto de las palabras que componen un texto).

La situación puede ser enfocada a distancias más o menos cercanas. La distancia mínima es la de las determinadas condiciones en las que se desarrolla un acto comunicativo: la preeminencia, en este caso, la tienen las relaciones entre los interlocutores, especialmente por lo que respecta al conocimiento previo del argumento sobre el que conversan o de sus premisas, conexiones y realizaciones parciales. La distancia máxima es la que permite abarcar todos los condicionamientos socioculturales a los que los hablantes están sujetos, en un determinado lugar y tiempo, incluso en relación con los grupos a los que pertenecen. A la distancia mínima se pueden captar las formas de ejecución de los actos lingüísticos, es decir, la formulación del discurs-

so; a la distancia máxima se perciben las selecciones preliminares operadas en la lengua de una determinada época y de qué manera se formula, después, el discurso. Hablaré en el primer caso de situación comunicativa inmediata, en el segundo de situación sociocultural.

Las diversas descripciones de la situación comunicativa, incluidas las diferencias de acento, ponen de relieve elementos de una discreta evidencia. Hasta en el campo distribucionalista ha habido una enérgica revalorización de los aspectos pragmáticos del acto lingüístico con la «tagmémica» de Pike, quien contrapone a una descripción «ética» de la lengua, considerada como un objeto, su propia descripción «émica», cuyos elementos se valoran como funciones respecto al mundo cultural («ético»: «émico» = fonética: fonémica). Las unidades discursivas mínimas que es posible identificar se llaman, precisamente porque dependen del comportamiento de dos o más interlocutores, *behavioremes* [Pike, 1967].

Wunderlich (1971) ha realizado una de las catalogaciones más amplias de los elementos constitutivos de la comunicación. Además del emisor y del receptor, tiene en cuenta también el momento de la emisión, el lugar y el ámbito de percepción del emisor, las presuposiciones sobre los conocimientos y capacidades del emisor, sobre su opinión respecto a conocimientos y capacidades del receptor y a su lugar y espacio de percepción, las relaciones sociales que existen entre receptor y emisor, la intención del emisor y la interrelación entre el emisor y el receptor; finalmente, incluye en la pragmática el enunciado mismo y su contenido cognoscitivo.

Evidentemente existe un peligro que se acentúa al multiplicarse las precisiones: el peligro de dispersarse en una serie de observaciones que cambian constantemente, mientras que el objeto del análisis debe ser lo inmutable y la regla. Es útil, en este punto, la distinción hecha por Bally entre *enunciado* y *enunciación*: la enunciación es el acto lingüístico en su aspecto de acontecimiento *hic et nunc*; el enunciado es el resultado de este acto. En general, la lingüística estudia los enunciados; su interés por la enunciación se reduce a las huellas que de ella se pueden encontrar en los enunciados. Se puede afirmar, como norma general, que para estudiar los enunciados es necesario el conocimiento de los principios de la enunciación; hay, sin embargo, que verificar en qué medida es relevante la situación en la cual se ha producido la enunciación.

En un diálogo, por ejemplo, la alternancia de *yo* y *tú* corresponde

al sujeto de los enunciados y a su interlocutor: *yo* indica, por lo tanto, dos personas, y lo mismo *tú*, pero siempre *yo*, entre las dos personas, es la que está hablando y *tú* aquella a la que la primera se dirige. Análogamente, los adverbios de lugar y de tiempo (*aquí*, *allá*, *hoy*, *ayer*, etc.) tienen un significado referencial sólo en relación con el lugar y el tiempo en que ocurre la enunciación; pero para el análisis del enunciado es suficiente con conocer esta perspectiva relacional. Las condiciones de comprensibilidad son las mismas para los demostrativos (*esto*, *aquello*, etc.). Aún más: un nombre propio (Adriana, Carlos, etc.) puede referirse a varios individuos, pero en la situación específica de una enunciación, su referencia es, habitualmente, inequívoca. Por lo que se refiere al análisis, basta con saber que una relación concreta subsiste entre el nombre y una determinada persona. El problema es, por lo tanto, identificar en la enunciación los rasgos pertinentes para la comprensión del enunciado.

De cualquier manera está claro el hecho de que no existe una delimitación precisa entre el acto lingüístico y la situación comunicativa inmediata. Hablar es, a menudo, un modo de actuar, así como actuar puede ser una manera de comunicarse. Solamente una parte de nuestros enunciados tiene la exclusiva función de describir un estado de hecho; a menudo los enunciados, al describir una acción del locutor, cumplen también esa misma función: esto sucede, por ejemplo, en una promesa, porque enunciarla es también hacerla. Los enunciados del primer tipo son denominados por Austin (1962) *constativos*, y los del segundo *performativos*; también se debe a Austin la teoría de los *speech acts*, 'actos de palabra'. Dicha teoría halla elementos performativos incluso en enunciados no evidentemente performativos: es decir, extiende ulteriormente los reflejos del discurso en el interior de la situación. Cada enunciado, según Austin, realiza tres actos a la vez: un acto *locutivo*, que es el acto lingüístico propiamente dicho, como elaboración de elementos fónicos, semánticos, morfológicos y sintácticos en frases de sentido completo; un acto *ilocutivo*, capaz de producir cambios en las relaciones entre los interlocutores (interrogar, ordenar, etc.): este acto puede verificarse transformando la interrogación o la orden en frases del tipo de *Te pregunto si...*, *Te ordeno que*; un acto *perlocutivo*, no explicitado lingüísticamente, que consiste en influir en el interlocutor para que haga o no haga, crea o no crea determinadas cosas: un ejemplo típico

es la interrogación retórica, que no depende de la ignorancia del locutor sino de su deseo de recibir una respuesta ya prevista.

Es tan indudable la importancia de los actos ilocutivos, que incluso la gramática generativa (Ross, McCawley, Parisi y Antinucci, etc.) pone en evidencia, en cada enunciado, al verbo performativo implícito; esto es, considera cada enunciado como si estuviera precedido de un *Yo te pregunto si...*, *Yo te ordeno que...*, mientras que las afirmaciones contendrían un *Yo declaro que...* Sin embargo, cuando Searle (1969) define los actos ilocutivos como instituidos por reglas constitutivas, por debajo de las cuales cesa la comprensión recíproca, y los actos perlocutivos como instituidos por reglas normativas, porque está admitido, incluso previsto, un desnivel de comprensión entre los interlocutores, no hace más que reafirmar, útilmente, la diferente validez de reglas combinatorias propias de la lengua y la instrumentalización de las reglas precedentes con una finalidad de orden psicológico en sentido lato. Distinción que resulta oportuna también cuando se examinan, en relación con la situación inmediata, los aspectos perlocutivos de cualquier enunciado: *Hace un tiempo de perros*, puede significar perlocutivamente: *Te desaconsejo salir* en una situación en la que: 1) sean dos personas ligadas por confianza y/o afecto; 2) que se encuentren en un lugar resguardado; 3) que aquella persona a la cual se le dice la frase hubiese manifestado la intención de salir; 4) que el tiempo sea efectivamente malo, etc. Situación-tipo que se disolvería si, pongamos por caso, el que quiere salir sintiera atracción por el mal tiempo o si al otro le gustaran las constataciones meteorológicas, prescindiendo de sus implicaciones. El significado perlocutivo no se deriva de reglas lingüísticas, sino que más bien se deduce de tópicos generalizados del tipo de *No es oportuno, bueno para la salud, etc. salir cuando hace mal tiempo*.

Los estudios, apenas iniciados, pueden naturalmente partir de una serie de observaciones empíricas. Sucede a menudo, por ejemplo, que un discurso presente pronombres o déicticos no referibles anafóricamente, o bien frases elípticas de valor controvertible: en estos casos, el locutor supone en el receptor el conocimiento de elementos situacionales que no es necesario por lo tanto explicitar, o que hacen entender qué valor de entre todos los posibles se ha de dar a la frase pronunciada. Es un hecho que puede alcanzar notables dimensiones, si nos damos cuenta de que el significado de muchas palabras varía según el tipo de contexto, el tipo de discurso, etc. No obstante, sería

inútil intentar formalizar un modelo general de situaciones posibles; salvo en casos codificados, como los de las fórmulas de cortesía, que se establecen según las diferencias de edad, sexo, o posición social. El punto de partida para este tipo de investigación debe residir en la constatación de que la pragmática constituye el marco en el cual se justifican y se aclaran elementos discursivos que el análisis lingüístico no explica. Estos elementos, que serían numerosísimos para una frase aislada del discurso, se reducen en cuanto se extiende la atención a la totalidad del contexto (del discurso): al relacionarse unas con otras, las frases llevan a cabo un procedimiento de exclusión de las interpretaciones contrarias a la situación, y conducen a la interpretación correcta.

De esto no debemos concluir que queden reservadas a la pragmática las zonas que han permanecido inaccesibles al análisis global del discurso. Más bien, se deben buscar en la situación pragmática todas las condiciones de coherencia de un discurso. Estas condiciones se realizan explícitamente, bien en la formación de cada una de las frases, o bien, y sobre todo, en su encadenamiento (de aquí la importancia de las frases iniciales o, en los textos escritos, de los títulos): se puede decir que la sintaxis es capaz de introyectar, gramaticalizándola, gran parte de la pragmática. Queda siempre, es verdad, un residuo no explícito, no gramaticalizado; en estos casos no se debe considerar a la pragmática un instrumento totalmente inútil; se debe sólo pensar que la pragmática, englobada ya parcialmente en la sintaxis, ha conservado zonas de sombra útiles para ser exploradas con sondas distintas de las de la lingüística (cf. así V. Camps [1976]).

Y es aquí donde la distinción entre los diversos tipos de discurso se hace evidente. En los dos extremos están el diálogo cotidiano y el discurso literario: el primero es comprensible sólo en relación con la situación inmediata, en la cual se integra dejando sin expresar incluso elementos esenciales; el segundo está tan poco ligado a la situación inmediata, que es capaz de dirigirse incluso a destinatarios «potenciales», de los que se desconocen todas las coordenadas; el primero desarrolla inmediatamente su capacidad perlocutiva y en ella se agota; el segundo se concentra en los aspectos locutivos, mientras que tiene una potencialidad perlocutiva más sutil, y prácticamente ilimitada. Estas observaciones entran dentro de una constatación general ya señalada: que la situación comunicativa de un diálogo tiene una extensión, duración y (normalmente) importancia mínimas,

mientras que la situación en la cual se difunde un texto literario abarca una zona considerable de la cultura, esto es, la situación socio-cultural: cotidianidad contra generalidad (y, en el límite, universalidad). Comparación útil, pienso, también para demostrar que un estudio de la pragmática no debe insistir en una tipología de las situaciones, sino determinar las pertinencias discursivas de las situaciones mismas: lo cual legitima particularmente el análisis del texto literario.

Al decir que la pragmática determina las condiciones de coherencia de un discurso, se le atribuye una especie de sobreentendimiento sobre la admisibilidad particular y total de los enunciados. En efecto, sólo respecto a una situación comunicativa dada ciertos enunciados son posibles o no, son comprensibles o no. Esto implica que los enunciados se enfrenten a dos géneros de compatibilidad: la lingüística y la pragmática. Las posibilidades de significación de palabras y frases se reducen, entre los diversos mundos posibles, entre las diversas lógicas habituales, a aquel mundo efectivo que está constituido por una situación inmediata, con una particular lógica de comportamiento y de comunicación. Hay que añadir que la lógica del comportamiento y de la comunicación ya ha sido delineada dentro del texto literario, aunque sólo sea por medio de alusiones.

Estas observaciones deberían servir para prevenir sobre la necesidad de un estudio no anecdótico de las situaciones comunicativas inmediatas: la referencia a la relación enunciado-enunciación y a la pertinencia de las situaciones del discurso podría indicar las líneas de resistencia. Es posible, sin embargo, afrontar con criterios lingüísticos (y quizás, incluso mecanizables) el estudio de las situaciones socioculturales en un ámbito pragmático. En general, se puede considerar la lengua como el elemento invariable que instituye la posibilidad de los procesos discursivos, los cuales entran en específicas condiciones de producción, determinadas históricamente por la orientación ideológica de las formaciones sociales [cf. Pêcheux, 1975]. En comparación con la lengua considerada como sistema de posibilidades, el enunciado tendría, en fin, la naturaleza de objeto histórico. Los valores semánticos de las palabras serían seleccionados no sólo por su encadenamiento dentro de enunciados, sino también por la adecuación de los enunciados a una determinada formación discursiva (subespecie de las formaciones ideológicas). Así, por ejemplo, la «formación ideológica religiosa» habría sido en la Edad Media, la forma de la ideología dominante; como formas discursivas próximas se podrían citar

la predicación rural, el sermón del alto clero a la alta nobleza, etc.: la formación ideológica y, después, las distintas formas del discurso efectuarían determinadas selecciones y orientaciones dentro de un sistema conceptual de base. Perspectiva netamente histórica, ya que contrasta tanto con un análisis lógico de las relaciones semánticas como con una sobrevaloración del elemento creativo individual: las bases ideológicas y las formaciones socioculturales asumen la mayor responsabilidad en las opciones lingüísticas. Se trata, siguiendo a Pêcheux (1975), de una teoría del discurso como teoría de la determinación histórica de los procesos semánticos.

Las formaciones discursivas (los tipos de discurso) constituyen, por lo tanto, subconjuntos de la formación ideológica; el sentido de los enunciados se puede identificar mediante la serie de paráfrasis posibles, dentro de la propia formación discursiva. Se verifica, en suma, la posibilidad de tomar, dentro de los campos semánticos de una determinada época y lengua, grupos (incluso estructurados) más limitados, correspondientes a las formaciones ideológicas; una restricción posterior del campo se efectuaría mediante las distintas formaciones discursivas. La imagen del locutor, libremente enfrentado a las ofertas de la lengua, es sustituida por la de un individuo histórico predeterminado, en sus elecciones, por la formación ideológica y por el tipo de formación discursiva que emplea: pero, a mi juicio, hay que precisar que hay formaciones discursivas más o menos coercitivas: las posibilidades de difusión de ciertos mensajes dependen de su apertura pluridiscursiva, de su capacidad de traspasar, al menos en parte, los confines de una ideología.

8. Cuanto se ha dicho hasta aquí entra en una concepción comunicativa del discurso: cada discurso es un mensaje enviado por un emisor a un destinatario según un código común. Pueden cambiar el contexto y el tipo de contacto, pero queda la individualidad de los dos sujetos principales, emisor y destinatario. En este esquema tan general, parecería fuera de lugar una discusión sobre la consistencia y sobre el libre albedrío de los sujetos, mientras que son de evidencia palmaria los condicionamientos culturales que pueden actuar sobre la amplitud y la calidad del repertorio lingüístico utilizado, de vez en cuando, por el emisor y reconocible por el destinatario: la lengua aparece, en suma, como un medio (un código) utilizado —porque, al menos parcialmente, se domina— para la formulación de un mensaje.

Las especulaciones sobre la consistencia del sujeto, desde Nietzsche, hasta Heidegger, podrían ni siquiera tocar la modesta empiria de la comunicación; en cambio, son las reflexiones sobre el lenguaje las que han puesto en duda la validez del esquema. La idea de Heidegger según la cual no es el hombre el que piensa mediante el lenguaje sino el lenguaje el que piensa a través del hombre, ha encontrado apoyos «científicos» en el descubrimiento de Freud de que sólo una parte de nuestro pensamiento es consciente y autónoma. La consiguiente desvalorización del sujeto (y, en el ámbito literario, del autor), y la entronización, en su lugar, del lenguaje han sido acogidas con regocijo por Blanchot y por casi toda la *nouvelle critique* francesa. Se ha afirmado un glotocentrismo que tiene por lo menos dos méritos: haber destruido los últimos residuos de biografismo positivista y haber revelado la imposición de los mecanismos lingüísticos por los que, en gran medida, el escritor es efectivamente arrastrado. Por lo demás, la eliminación del escritor como responsable de la producción del texto no pasa de ser un brillante *jeu d'esprit*, aun reconociendo todas las limitaciones de su conocimiento que se quieran y toda la importancia que merece la acción, a menudo desordenada, de las estructuras lingüísticas y temáticas.

Es Lacan quien ha formulado la expresión más fascinante respecto a esta inversión de las relaciones entre sujeto y discurso. El discurso primario es, para Lacan, el del subconsciente, es el discurso del Ello, eminentemente intersubjetivo: «El subconsciente es aquella parte del discurso concreto, en cuanto supraindividual, que necesita de la disposición del sujeto para restablecer la continuidad de su discurso consciente» (1966; trad. it., p. 252). El discurso del Ello tiene la naturaleza de una cadena de símbolos: cadena continuamente interrumpida, para el Yo, por la presencia de síntomas (que corresponden a la intervención de la inhibición y de la angustia; son, en términos lingüísticos, metáforas), y por la aparición de deseos sustitutivos (mediante los cuales el Yo, metonímicamente, quiere enlazarse con el Ello). Lacan, básicamente, no niega el discurso del Yo (sin el cual, por lo demás, desaparecería el objeto del análisis), pero lo considera como una deformación patológica, o sombra apenas encubierta, del verdadero y único discurso, el del Ello.

Y el discurso del Ello no es un discurso comunicativo. De igual modo no es comunicativo el discurso al que se refiere Foucault [1969], objeto primordial de su investigación. Las estructuras epis-

témicas que se suceden en el tiempo, a base de transformaciones más que de desarrollo, podrían ser analizadas bajo el aspecto de «formaciones discursivas». Una civilización (o dentro de ella, un campo científico) se nos presenta como una suma de acontecimientos discursivos, dentro de los cuales subsisten relaciones, regularidades, correlaciones:

En el caso en que, entre un cierto número de enunciados, se pueda describir un sistema de dispersión semejante, en el caso en que, entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pueda definir una regularidad (un orden de las correlaciones, de las posiciones, de los funcionamientos, de las transformaciones), se dirá convencionalmente que nos encontramos ante una *formación discursiva*, evitando de tal forma palabras demasiado cargadas de condiciones y de consecuencias, por otra parte inadecuadas para designar semejante dispersión, como «ciencia», o «ideología», o «teoría», o «campo de objetividad». Se llamarán *reglas de formación* las condiciones a que están sometidos los elementos de este reparto (objetos, modalidad de enunciación, conceptos, elecciones temáticas). Las reglas de formación son las condiciones de existencia (pero también de coexistencia, de mantenimiento, de modificación y de desaparición) en un determinado reparto discursivo (1969, trad. it., pp. 48-49).

Foucault llama atención *archivos* a los diversos sistemas de enunciados, subrayando que no se trata de la suma de las cosas dichas, o menos todavía del contenido de los enunciados, sino más bien de la normativa de lo enunciable, dentro del sistema considerado: el archivo «es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados» (*ibid.*, p. 151).

También para Foucault el sujeto, individual o colectivo, es superfluo: existe el discurso inmanente en la infinidad de enunciados propia de una determinada ἐπιστήμη —discurso que no une— a diferencia de determinados enunciados— un emisor y un destinatario. Por lo demás ¿qué ventaja tendrían el emisor y el destinatario comunicándose un mensaje de cuyo referente se prescinde? Porque Foucault dice claramente que los valores de verdad y las relaciones con lo real exceden las reglas de formación, de las que sólo importa el carácter formal.

Así, el orden del discurso de Foucault representa uno de los puntos extremos en la reducción de la realidad a lenguaje, que carac-

teriza muchas corrientes del pensamiento actual. Es demasiado fácil objetar que el discurso del que Foucault habla no tiene nada que ver con el de los lingüistas; por el contrario, que es un ente tan abstracto que no se concreta ni siquiera en palabras y enunciados, de modo que toda la obra de Foucault, en vez de ser una descripción de este discurso o de sus leyes, es un vaticinio de su existencia. Más provechoso es referirse a los elementos base de la comunicación (emisor y destinatario, etc.), porque sintetizan la función del lenguaje: extender y potenciar el contacto con lo real a través de la comunicación de voluntad y de conocimientos. Hacer del lenguaje, o del discurso, una hipóstasis del Ser constituye una renuncia a existir.

3. ESTILO

1. El punzón (*stilus*) con el que se escribía sobre las tablillas de cera, y con cuya parte superior, plana, se borraba pasó a ser ya en latín, por metáfora, equivalente a «modo de escribir, de componer».

Para la presente exposición, se puede partir de estos dos valores fundamentales de la palabra «estilo».

1. Conjunto de los rasgos formales que caracterizan (en su totalidad o en un momento en particular) el modo de expresarse de una persona, o el modo de escribir de un autor.

2. Conjunto de rasgos formales que caracteriza un grupo de obras, constituido sobre bases tipológicas o históricas.

En ambos casos, los rasgos formales pueden ser lingüísticos (y por tanto propios del ámbito del discurso), pero también pueden pertenecer a otros modos de expresión (figurativa, musical, etc.). Tienen su punto de apoyo en las artes figurativas, por ejemplo, en las nociones (acuñadas en el siglo pasado) de estilo romántico, gótico, renacentista, barroco, etcétera.

Como ampliación posterior se podrá hablar del estilo como modo de comportamiento o, en general, de actuación: tendremos el estilo de un director de orquesta y el de un atleta, y se dirá que una persona *tiene estilo* cuando sus actos se conforman con ciertos estereotipos de comportamiento.

En el mundo clásico, la atención al estilo 2) (en el que se incluyen, por ejemplo, las denominaciones *stilus atticus*, *stilus asianus*) prevalece netamente sobre el estilo 1). El estilo 1) está presente, generalmente, en acepción normativa (la claridad sugerida al orador por Aristóteles; la pureza, la síntesis, la persuasión añadida por Teofrasto): por esto mismo se invierte, en la acepción de estilo 2), al con-

vertirse en ideal unitario o paquete de instrucciones técnicas que la obra futura debe realizar.

En esto reside la principal diferencia que separa la retórica clásica de la estilística moderna.

Es indudable que la retórica clásica (que alcanza la máxima sistematización con la *Rethorica ad Herennium*) precisó las líneas según las cuales se puede desarrollar el análisis formal de los textos. *Inventio* y *dispositio* se refieren, respectivamente, a la selección de los argumentos y al orden en el que se exponen, mientras que la *elocutio* se refiere a las técnicas discursivas, estilísticas, y la *actio* a la entonación y al gesto. Pero esta instrumentalización no se realiza con el objetivo de lograr una caracterización o una crítica de textos, sino con el de promover la producción de nuevos textos. Además, la retórica clásica está dedicada originariamente a la oratoria, las operaciones que describe están en relación con los tipos de procesos y con los efectos que se desean obtener de las instancias judiciales: de modo que los interesantes avances hacia una problemática emotiva están todos en función del éxito del orador. Una vez precisado este punto, se puede añadir que ya los tratadistas grecolatinos aplicaron, parcialmente, las categorías retóricas a textos no oratorios, y que el instrumental de la retórica, aunque alterado o entendido de modo diferente, continúa demostrando hasta nuestros días su utilidad descriptiva. La clasificación de las técnicas se había efectuado tan bien que vale aunque hayan cambiado los objetivos del análisis.

Dejando aparte la *actio*, que se refiere a la ejecución del discurso oratorio, *inventio* y *dispositio* se contraponen a *elocutio* igual que un análisis formal de la narración (estudios sobre trama y fábula, funciones narrativas, etc.) se contrapone al estudio de los procedimientos estilísticos. Por tanto, es a la *elocutio* (en griego λέξις) a quien corresponde el estilo en sentido estricto, considerado como variante personal, de grupo o de época, de la propia *elocutio* a partir de Macrobio. Pero luego entre *inventio*, *dispositio* y *elocutio* se producen cruces, de modo que, por ejemplo, las «figuras de pensamiento», como la antítesis y la comparación, realizan sobre el plano de la *elocutio* estructuras de contenido de la *inventio*.

La doctrina de la *elocutio* será la más minuciosamente tratada por los oradores clásicos y medievales, los cuales han dejado una herencia de conceptos y términos a los que todavía hoy se recurre (aunque reordenándolos y reformulándolos). En general, todo remite

al concepto de *ornatus*, sobre la base de una distinción entre un contenido originariamente sencillo y la adición de adornos, o coloridos (de hecho, incluso se habla de *colores*) que lo pueden hacer más agradable, más eficaz, etc. Concepción que deriva necesariamente de la perspectiva adoptada: ofrecer un repertorio de procedimientos de estilo implica efectivamente la posterioridad cronológica y la naturaleza adventicia de tales procedimientos, frente a la normatividad sin excepciones de la gramática.

Precisamente esta supuesta naturaleza adventicia permite una clasificación de validez general (que prescinde, por tanto, de los contextos): según el adorno se refiera a conceptos aislados —y entonces comprende los *tropos*— o implique segmentos del discurso y entonces atañe a las *figuras*, que pueden ser *de palabra*, si interesan al material fonético o sintáctico, o *de pensamiento*, si alcanzan el ámbito de la invención. Son términos muy significativos los aquí tratados. *Tropos*, en griego τρόπος, es un «giro», una «desviación» semántica: una palabra es desviada hacia un significado diferente del habitual, el mismo significante asume un nuevo significado. *Figura* parece, sin embargo, anticipar los valores icónicos de la *dispositio* de las palabras en el discurso: casi como si se indicaran también con un dibujo de miembros y frases las relaciones de paralelismo, de insistencia o de contraposición de los pensamientos.

Ciertamente, la definición de los tropos ha sido de gran valor para los modernos estudiosos de la semántica (a partir de Darmesteter), así como la de las figuras que todavía se acepta y se perfecciona en la estilística. Los tropos, una decena (metalepsi, perífrasis, sinécdoque, antonomasia, énfasis, litote, hipérbole, metonimia, metáfora, ironía), son aquellos que inciden más profundamente en la lengua, pero tienen también mayor facilidad para entrar en el uso común y asumir un valor semántico reconocido y, por lo tanto, perder el retórico. Entre las figuras de palabra (inversión, repetición, pleonismo, enálage, elipsis, zeugma, etc.) y las de pensamiento (alegoría, prosopopeya, ironía, apóstrofe, etc.) hay una zona intermedia, atribuida por los oradores a las segundas (antítesis, quiasmo, braquilogía, preterición, etcétera) en la que se percibe mejor el engranaje de pensamiento y expresión. Es de este punto de donde puede partir una retórica (o bien una estilística) como estudio de las articulaciones discursivas, mientras que las figuras más tradicionales caracterizan sobre todo corrientes literarias y épocas.

Basta esta observación para demostrar cómo la concepción del ornato había sido superada ya de hecho, aunque inconscientemente, por los teóricos de la retórica. Así fue superada más adelante (por ejemplo por Fontanier) la idea de la figura retórica como desviación respecto a una hipotética forma neutra: el problema es, por el contrario (señala Genette), el de identificar una unidad del discurso confrontándola y oponiéndola, implícitamente, a lo que podría ser, en su lugar, otra unidad «equivalente».

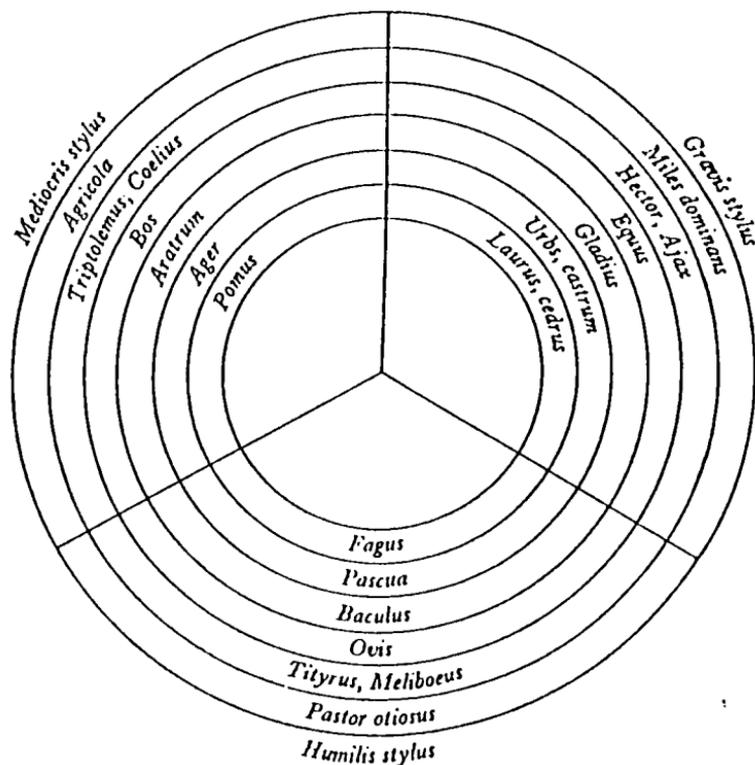
2. Tropos y figuras son ciertamente elementos concernientes al estilo. Sobre su uso o sobre su varia presencia se podría fundar (pero esto sólo se ha intentado recientemente) una caracterización de los textos. De este modo se llegarían a definir conjuntos de rasgos distintivos propios de una obra o de un grupo de obras. La retórica clásica, y aún más la medieval, llegó a proponer una definición global del estilo, aunque en forma tipológica y normativa. Aludo a la doctrina de los estilos vistos como propios de los géneros literarios, y a la de la adecuación entre estilo y los caracteres de los personajes.

La segunda se incluye en la teoría de la mimesis; es de señalar que fue utilizada precisamente como instrumento crítico por los alejandrinos para demostrar la superioridad de Menandro sobre Aristófanes, o por Horacio (*Ars poetica*, vv. 114-118) para polemizar contra Plauto. También Prisciano (*Praeexercitamina rethorica*, 9), hablando de la ἡθοποια, escribe: «Se debe mantener en todo momento la propiedad de las personas y de los tiempos; de hecho, hay unas palabras apropiadas para un joven, otras para un viejo, otras para quien goza, otras para quien sufre ... sea, por tanto, adoptado el estilo que conviene a las personas introducidas».

Pero mucho más importante es la doctrina que une estilo y género literario. Si desde Dídimo Alejandrino a Cicerón (*De optimo genere oratorum*, 1) y Horacio (*Ars poetica*, v. 89) se habla de estilo trágico, cómico, etc., pronto se afirma una distinción, que continuará durante toda la Edad Media y aún después, entre estilo humilde, medio y sublime. Esta distinción, que en principio se refiere sólo a las relaciones entre *elocutio* y géneros (como en la *Rhetorica ad Herennium*, IV, 8), después también se relaciona, basándose en afirmaciones de Aristóteles, con el nivel social de los personajes, como hace Geoffroi de Vinsauf en su *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*: «Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandilo-

quus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum vel rerum de quibus sit tractatus. Quando enim de generalibus personis vel rebus tractatur, tunc est syllus grandiloquus; quando de humilibus, humilis; quando de mediocribus, mediocris» (II, 145).

Y no es sólo eso, si se observa que en la famosa *rota Virgilii* se da la ejemplificación de una correspondencia, codificada, entre los tres estilos, los tipos de personajes, los nombres propios, los animales, los instrumentos, la ubicación y las plantas que a ellos se pueden más oportunamente atribuir. La *rota* tiene como puntos de referencia las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, asumidas (ya por el comentarista Elio Donato) como modelos de los tres géneros en los que se realizan los tres estilos.



Es un esquema que, aunque en modo sumario, casi simbólico, enfatiza la conexión entre géneros, tipos humanos, onomástica, ambientación, estilo; que demuestra, en otras palabras, la imposibilidad

de separar la *elocutio* del conjunto de la temática, los nexos verticales entre formas y sustancias: la existencia, en definitiva, de un polícódigo (sistema de varios códigos) de los géneros.

Continuando, por ahora, en el campo de la expresión lingüística se puede ya advertir la frecuencia con que los tratadistas insisten sobre la necesaria correspondencia entre la selección léxica y estilos: dando a menudo, para cada uno de estos últimos, ejemplos recomendables y ejemplos condenables (de Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, II, 146-152) a Dante (*De vulgari eloquentia*, II, 6, 2-6). Se madura, en definitiva, la convicción de que la selección lingüística está en relación con la del género; en otras palabras, que en cada género se realiza un subconjunto del sistema lingüístico de la época. El concepto se repite hasta la Ilustración, por ejemplo, La Harpe y Mauvillon, que en el *Traité général de stile* (1751) señala *jace* y *demeure* como palabras de estilo sublime, *visage* y *habitation* del medio, y *garbe*, *frime*, *frimousse* y *manoir* del cómico.

Las antiguas teorías continúan, en definitiva, floreciendo: pero sólo en los períodos de gusto clasicista. Verdaderamente, el cristianismo y el Medioevo han alterado la relación estilo-contenido, tanto que la historia de la cultura literaria hasta el humanismo puede interpretarse como un efecto de esta revolución. Ha sido Erich Auerbach quien ha evidenciado el «escándalo» que supone el lenguaje bajo de la Sagrada Escritura, con la «scripturarum mirabili altitudine et mirabili humilitate» que señala san Agustín: antítesis entre lo humilde y lo sublime encarnada por el propio Cristo, en su vida y en su pasión.

De modo que los siglos transcurridos entre san Agustín y Dante revelan el contraste entre escritores fieles a la jerarquía de los estilos de un latín ya esclerotizado y comprensible para pocos, y escritores (o, sobre todo, predicadores) que comprenden las mayores posibilidades de penetración y difusión del *sermo humilis*; se trata de la dialéctica entre una sucesión de «renacimientos» y el empuje de una expresividad popular, hasta la afirmación de la *rustica romana lingua*, de la lengua vulgar, que es la sustitución total de un sistema lingüístico por otro, en vez de un juego entre los registros humildes (realistas) y los sublimes (abstractos) del latín. Desde entonces, y durante mucho tiempo, a la elección del estilo va unida, y de manera decisiva, la elección de la lengua, latín o lengua vulgar.

Y, al adquirir dignidad literaria la lengua vulgar, se revela otra historia del estilo: la que en un primer momento hace asumir a la nueva literatura los procedimientos del *ornatus* clásico, y después hace elaborar, entre el *stilnovo* (donde resalta ya desde la etiqueta la palabra «estilo») y Dante, un nuevo abanico de posibilidades, incluido el sublime. La historia, iniciada con el cristianismo (cf. Auerbach, 1958), continúa hasta hoy, según se ve en el gran mural de Auerbach (1946), que tiene esta vez como punto de referencia el realismo, esto es, el nivel bajo o humilde: que es, también, una demostración del significado histórico y sociológico de los estilos en cuanto códigos de la expresión literaria.

3. Tanto el concepto de ornato como el de selección lingüística se han formulado a propósito de la producción literaria. Solamente en el ámbito de la meditación postsaussureana se advierte claramente cómo todo acto de *parole* constituye, también, una elección entre un abanico de posibilidades ofrecidas por la *langue*. Ésta es la temática de la estilística de Charles Bally (1905; 1909) (la palabra se constata por vez primera en Novalis, que habla de *Stylistik oder Rhetorik*, 'estilística o retórica').

La estilística, dice Bally, «estudia el valor afectivo de los hechos del lenguaje organizado, y la acción recíproca de los hechos expresivos que contribuyen a formar el sistema de los medios de expresión de una lengua» (1909, p. 1); «La estilística estudia, por tanto, los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, esto es, la expresión de los hechos de la sensibilidad por medio del lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad» (*ibid.*, p. 16). La lengua no expresa solamente ideas, sino también sentimientos, y no se puede captar su funcionamiento si no se tienen presentes, a la vez, pensamiento y expresión: al expresar un pensamiento estamos siempre condicionados por una situación y por nuestras reacciones afectivas hacia ella. Por lo que el sistema lingüístico se organiza también según una serie de opciones disponibles según nuestra manera de reaccionar:

Los hechos de expresión reagrupados en torno a nociones simples y abstractas coexisten en estado latente en los cerebros de los sujetos hablantes y se manifiestan a través de una acción recíproca, una especie de lucha, en la elaboración del pensamiento y en su

expresión por medio del lenguaje; ... se atraen y se repelen a través de un juego incesante y complejo de *sentimientos lingüísticos*; así se establecen entre ellos relaciones de afinidad o de contraste por medio de las cuales se limitan recíprocamente y se definen limitándose (*ibid.*, pp. 15-16).

Con lo que se enriquece de modo decisivo el esquema de las «relaciones asociativas» de Saussure (1906-1911, trad. it., p. 152).

Bally interpreta los elementos afectivos de la lengua con dos instrumentos de medida (totalmente ideales y abstractos): por un lado «el modo de expresión intelectual», el del lenguaje abstracto o de las ideas puras —al que se pueden confrontar las variantes afectivas—, por otro, el de la lengua común, en comparación con la cual se pueden identificar las variedades sectoriales de una determinada lengua, en relación con el ambiente social y el uso práctico. Con la aproximación al «término identificador», que representa «el modo de expresión intelectual», es como, en los sinónimos, se pueden determinar los caracteres afectivos, ligados preferentemente a las nociones de intensidad (hipérbole, atenuación, etc.), de valor (agradable, desagradable; elogioso, despectivo), de belleza. Por el contrario, mediante observaciones de carácter estadístico se pueden distinguir los elementos de la lengua común y los de los diversos ambientes y grupos: son precisamente los elementos propios de estas variedades de la lengua común los que producen los «efectos por evocación», que relacionan la posición social del hablante y la valoración colectiva que normalmente se le da.

Los «sinónimos» examinados por Bally no son solamente palabras, sino expresiones complejas y frases completas: en un cierto sentido, recorre los territorios de los tropos y de las figuras retóricas, aunque con un fin descriptivo. En conjunto se puede decir que, desde el punto de vista teórico, ha dejado poco por espigar a sus continuadores. Sin embargo hay que recordar al menos a Marouzeau, que ha desarrollado y teorizado el concepto, implícito en Bally, de selección lingüística, por lo que ha debido dirigirse a la actividad del hablante, y también a la del escritor, para acercarse así a la crítica estilística.

Si tomamos como referencia el esquema clásico de la comunicación (emisor-mensaje-destinatario, más contexto y canal, del cual se puede prescindir) parecería que los caracteres afectivos están particularmente relacionados con el emisor (y lo confirmaría la abundancia

de términos psicológicos de Bally), y los efectos por evocación con el destinatario. Pero Bally señala con atención que los estados de ánimo se observan como sistema de posibilidades, coincidente con el sistema de las posibilidades lingüísticas y que los efectos por evocación sirven sobre todo como indicios de la extracción sociocultural de los hablantes, por lo que constituyen también un sistema general. Quedan, pues, planteadas las bases para una psicoestilística y una socioestilística. Sin embargo en Bally es escasa la atención al contexto en el que las variantes se enuncian: esto llevaría desde los enunciados a la enunciación, desde la neutralidad taxonómica a la implicación pragmática.

4. Es a partir del siglo XVIII cuando se desarrolla, al decaer el prestigio de la retórica, el concepto de estilo como manera individual de expresión tomada en su globalidad, incluso identificada con el propio pensamiento. La famosa sentencia de Buffon, «el estilo es el hombre», está bien ilustrada por otras afirmaciones del propio Buffon: «Únicamente las ideas forman el fondo del estilo»; «El estilo no es sino el orden y el movimiento que se pone en los propios pensamientos» (1753; ed. 1926, pp. 16, 15, 11). El estilo pasa a ser luego para los románticos el punto más alto de la elaboración artística. Según Goethe, por ejemplo, se apoya «sobre los más profundos fundamentos del conocimiento, sobre el ser de las cosas, por cuanto se nos ha concedido reconocerlo en formas visibles y tangibles» (1789; ed. 1954, p. 68). Se habla cada vez más frecuentemente del estilo de un autor, aunque parece difícil emprender su descripción con términos técnicos. Veamos por ejemplo al fundador de la semántica, Darmesteter: «Nosotros no debemos estudiar la metáfora en el estilo, a fin de distinguir cómo en el escritor, según su modo de sentir y ver las cosas, el pensamiento se colorea de formas diferentes y se reviste de formas materiales», añade en nota: «Estos estudios son competencia de la crítica y de la retórica; no tienen nada que ver con la lingüística» (1887, p. 65-66).

El estudio lingüístico del estilo individual se desarrolla sobre las huellas de las formulaciones histórico-culturales que van de Humboldt a Schuchardt: en particular Vossler (también influido por Croce), al cual se debe, además de algunos particulares análisis, la distinción entre *Sprachstile* y *Stilsprachen*, entre los datos lingüísticos que constituyen el estilo de una obra o de un autor y los hechos de estilo que

entran en el desarrollo de la historia de una lengua. Pero Vossler se ocupó sobre todo de caracterizaciones globales, o período a período, de lenguas y literaturas romances; ha sido Spitzer el fundador de un estudio del estilo literario, no sólo ligado a Vossler y al idealismo, sino también a Freud.

Spitzer arrastraba una experiencia filológica y etimológica formidable (que mantenida hasta el final, le llevó a etimologías famosas, como las de *trovare* y *razza*, o a la historia de concepciones filosófico-literarias, como la de *mileu*, o de *lengua materna*, la del «árbol de la vida» o la de la «armonía del mundo»); él mismo insistió justamente sobre los nexos entre esta experiencia y las actividades estilísticas. Es básico en Spitzer el postulado (común con Sperber) de que «a cualquier emoción, es decir a cualquier alejamiento de nuestro estado psíquico-normal, corresponde, en el campo expresivo, un alejamiento del uso lingüístico normal; y, viceversa ... un alejamiento del lenguaje usual es indicio de un estado psíquico inhabitual» (1928; trad. it., p. 46). Por tanto, lo primero que debe hacer un crítico es captar estas desviaciones del uso lingüístico normal (reaparece, con otra vestimenta, el *τρόπος*, 'desviación'), como un espía del estado de ánimo del escritor.

Después, se trata de confirmar y de sistematizar, es decir de formular hipótesis interpretativas generales que ulteriores retornos al texto enriquecerán, si éstas son válidas, con otros indicios lingüísticos. Algo así como un proceso de abducción, aunque Spitzer prefiere referirse al diltheiano *Zirkel im Verstehen*, o círculo de la comprensión: los detalles sólo se pueden comprender a través del conjunto, y el conjunto sólo a partir de los detalles. Mediante una imagen astronómica, Spitzer ve la mente de un autor como «una especie de sistema solar cuya órbita atrae todo tipo de cosas: lengua, motivación, trama, no son sino satélites de este ente» (1948; trad. it., p. 88). En el centro de este sistema está «el étimo espiritual ... la raíz psicológica de varios "rasgos de estilo" individuales en un escritor» (*ibid.*, p. 85).

El resultado de este modo de proceder son decenas de ensayos fascinantes, como uno sobre Charles-Louis Philippe, en el que la abundancia de locuciones y conjunciones causales (*à cause de*, *parce que*, *car*) y su utilización a veces impropia permite identificar la presencia de una «motivación pseudo-objetiva», espejo de la resignación irónica y fatalista tomada de los desgraciados personajes y asumida por el propio autor; otro sobre Péguy, cuya experiencia bergsoniana

se percibe en las palabras preferidas (*mystique, politique*, compuestos con *dé-* e *in-*), en los paréntesis que a menudo abren perspectivas hacia el infinito, en la distribución de las comas, etc.; o aquel que identifica en los escritos del pacifista Barbuse la obsesiva presencia de imágenes de sangre de gran impronta sexual; o aquel que aclara en Racine la polaridad entre observación de lo real e intelectualismo, entre expresión emotiva e ideal clásico. Progresivamente se notan dos desarrollos concomitantes: la insistencia sobre el concepto de estructura del texto; el uso de observaciones lingüísticas no ya sobre verdaderas «desviaciones», sino sobre términos incluso neutros, que se han hecho sintomáticos por su forma de agruparse, relacionarse o contraponerse. Citaré, desde el principio del último ensayo, sobre la *Aspasia* de Leopardí, la energía con la que se habla de *estructura, organización, perspectiva integrada*, y la fórmula claramente saussureana «la poesía ... puede ser rehabilitada si se ve como un todo en el que cada parte tiene su sitio, y cuyas delicadas pero claras correspondencias unen las partes» (1963; ed. 1976, p. 252).

5. Es un tópico muy cómodo hacer de Bally el fundador de una estilística de la lengua y de Spitzer el de una estilística de la obra literaria, o crítica estilística. Es necesario añadir que la estilística de Bally describe posibilidades, y la de Spitzer realizaciones; la de Bally las premisas de la enunciación, la de Spitzer los enunciados.

Antes de pasar a la discusión de los dos conceptos básicos para Bally y Spitzer, *selección y desviación*, es necesario preguntarse sobre una cuestión previa, que sólo se ha visto con todas sus implicaciones después de Bally: ¿cuál es el sistema dentro del que se plantea la elección, o respecto al que se efectúa la desviación? Por lo que respecta a la lengua común, Bally sabía muy bien que las alternativas pertenecen, también, a variedades lingüísticas concretas: por lo que instituyó la categoría de los «efectos por evocación». Pero también los «caracteres afectivos», la otra gran categoría complementaria, están condicionados por las variedades lingüísticas.

La lingüística moderna ha identificado una serie de variedades lingüísticas (*linguistic diatypes*) relativas a los ambientes sociales a los que pertenecen los hablantes (*sociolectos*, sobre el modelo de *dialecto*) y a las condiciones en las que se realiza la enunciación (*registros*, que van desde el áulico y el culto hasta el popular y el familiar). Aunque se debe reconocer que los sociolectos no son rígi-

dos, dada la circulación y los contactos entre los estratos sociales, y que la clasificación de los registros resulta más bien lábil, queda el hecho de que el sistema de las selecciones lingüísticas no puede ser considerado unitario, sino que se ve más bien como algo fragmentado en subconjuntos que se recubren parcialmente.

Como escribe Werner Winter,

se puede decir que un estilo se caracteriza por un tipo de selección recurrente dentro del inventario de rasgos opcionales del lenguaje. Se pueden señalar diversos tipos de selección: exclusión completa de un elemento opcional, inclusión obligatoria de un rasgo que en otro lugar es opcional, grados variables de inclusión de una variante específica sin la eliminación completa de los rasgos concurrentes (1962, p. 324).

A estos grupos de rasgos opcionales se añade después el sello de los *style markers*: aquellas palabras, expresiones, etc., que son características de una sola variedad lingüística, de modo que cada variedad sería definible incluso sobre la base de un catálogo de *style markers*. El hablante, por tanto, no alcanza en el momento de expresarse, la totalidad de las opciones, sino sólo aquellas que le ofrece su sociolecto (con eventuales extensiones parciales) y, dentro de ellas, aquellas que están autorizadas por el registro que ha adoptado. De esto se deduce, en definitiva, que es fundamental en las selecciones el contexto social como condición previa, el tipo de texto en el que se realiza la enunciación como orientación convencional o ceremonial. La individualidad del locutor (su *idiolecto*) o de grupos de locutores se manifestará precisamente en el modo de poner en contacto las variedades socioestilísticas y de registro hasta que, del mismo modo que se afirman las innovaciones lingüísticas, se codifique el paso de una variante de estilo a otros diatipos o, viceversa, su restricción. El comportamiento estilístico está, por tanto, notablemente determinado por la pragmática.

El problema de las variedades lingüísticas es todavía más importante para la estilística literaria. El escritor no se enfrenta a la lengua común (carente, según se ha visto, de homogeneidad), sino a aquella variedad que es el lenguaje literario, y las subespecies propias de los géneros y de sus formas menores. Esto, al menos, en las épocas de fuerte codificación literaria. Hoy, el juego es aún más complejo, porque, además del lenguaje literario, que continúa teniendo un gran

peso, el escritor tiene en cuenta también las variedades de la lengua común, y tal vez busca precisamente en la contaminación entre lenguaje literario y variedades de la lengua la originalidad de su estilo.

La estilística italiana ha insistido por primera vez sobre la relación escritor-lengua. El policentrismo cultural de la península, la vitalidad de los dialectos, el desfase entre lengua literaria e «italiano regional», presentan una situación muy movida, que ha estimulado a los historiadores de la lengua. Entre los estudiosos del estilo, Devoto pronto ha encontrado una perspectiva propia: analizar textos de escritores, pero para caracterizarlos con relación a la lengua (son preterintencionales, al menos programáticamente, los resultados críticos de la operación).

La estilística —escribía— comienza a afirmar su soberanía sólo cuando se presenta la noción de «socialidad», con la consiguiente relación de dualismo entre el autor y la comunidad a la que pertenece (1961, p. 30).

El estilo nos propone una relación. Es el resultado del diálogo entre nosotros y las instituciones lingüísticas de las que nos servimos, en las que el escritor deja una impronta, pero por las que también está condicionado en su obra (*ibid.*, p. 185).

Devoto identifica *planos estilísticos* (correspondientes a las tres personas del verbo) y *tradiciones estilísticas* (correspondientes a géneros, registros, lenguajes de grupo): con los que el escritor está en relación, quizás en lucha, y en sus evasiones hace una llamada al destinatario para que comprenda las innovaciones que él efectúa. Devoto ve al escritor como partícipe de una historia (de la lengua) respecto a la cual reacciona (a través de un mecanismo de adecuaciones e infracciones) con su estilo.

El escritor, en cualquier caso, posee un repertorio de medios expresivos dentro del cual subsisten las agrupaciones según las variedades de uso hablado y de uso literario. Este repertorio se elabora mediante la producción de discursos. Se puede considerar que en la producción coexisten, en el escritor, momentos involuntarios (o inconscientes) con momentos de responsabilidad y voluntad; y no es siempre fácil distinguir las dos aportaciones, y su posible convergencia. Recordaré, como propuesta que ha tenido cierta continuidad, la distinción (aguda, aunque terminológicamente desgraciada) propuesta por Barthes entre el estilo, que sería de orden germinativo, biológico, hipó-

físico, producto de un impulso, no de una intención, y la *écriture*, acto de solidaridad histórica: «Lengua y estilo son objetos, la escritura es una función: es la relación entre la creación poética y la sociedad, es el lenguaje literario transformado por su destino social, es la forma culta en su intención humana y ligada así a las grandes crisis de la historia» (1953; trad. it., p. 27). Las *écritures* —políticas, literarias (los géneros), etc.— son las variedades lingüísticas más institucionalizadas, entre las cuales el escritor elige, pero con las que después luchará, para afirmar su libertad: una lucha que Barthes no describe ya en términos generales (pues tendríamos una definición de la creatividad), sino con relación a una situación militante *hic et nunc*.

6. El problema de las variaciones lingüísticas no atañe solamente, como podría parecer, a la definición del ámbito en el que se sitúan, y al que se refieren, las selecciones y las desviaciones estilísticas. Es necesario añadir que las variedades lingüísticas constituyen sistemas, corresponden a un principio estructurante que gobierna desde dentro la amplitud de las oscilaciones posibles para cada uno de los elementos del todo. La atención ya no recae sobre las alternativas implícitas en cada selección sino sobre las premisas formales del conjunto de alternativas propuestas por una determinada variedad lingüística. Así pues, la caracterización de las variantes lingüísticas constituye una premisa ineludible para un estudio estructural del texto.

Por otra parte, está claro que estos principios de estructuración sólo son formulables en cuanto tendencias generales (o bien documentables, por los elementos que implican, con enfoques estadísticos). El mejor punto de vista para captarlos es el de la actividad productiva del escritor: que se inserta, a través de una serie de especificaciones sucesivas, en una línea que va de la lengua a la variedad lingüística elegida, al tipo de texto, y al texto realizado. La imposibilidad de una descripción taxonómica es consecuencia de la intervención de motivaciones extralingüísticas (ideológicas, poéticas, etc.), todas ellas referibles a una pragmática.

A la luz de estas consideraciones, nos damos cuenta de que la estilística de nuestro siglo (hasta hace algunos decenios) seguía muy próxima a las concepciones clásicas del ornato. De hecho, se ha creído que, prescindiendo de las selecciones o desviaciones caracterizantes, se podría considerar el contenido como sustancialmente constante, no

marcado; por otra parte, las marcas estilísticas se han considerado dependientes de manera directa del *animus* del escritor, que en ellas se desvelaría por completo. Mirándolo bien, resulta demasiado estricta la diferenciación entre los elementos estilísticamente válidos o no, y demasiado breve y desnudo el espacio entre la actividad artística y su resultado. A las mismas conclusiones se puede llegar discutiendo los conceptos de selección y de desviación.

Insistiré, puesto que los dos términos, utilizados a veces confundidamente, aluden a dos aspectos sucesivos y diferentes de la redacción, uno a la enunciación, y otro al enunciado. La *selección* se refiere al momento de la enunciación, aunque partiendo del enunciado: el crítico, ante una forma o expresión, imaginará que dicha forma o expresión ha tenido, en la mente del escritor, competidores a los que ha sido preferida: desde su resultado, único, supondrá una selección *por hacer*. La *desviación*, que pertenece meramente al enunciado, es, por el contrario, el resultado de una de las posibles selecciones, en cuanto diverge mucho o poco del uso común. A la diferencia de fase se añade después una diferencia de medida, dado que la selección sucede entre elementos propios de la lengua o de sus subespecies, mientras que las desviaciones constituyen elementos innovadores que en cierto modo se apartan del uso corriente.

Por lo que respecta a las selecciones como series de posibilidades, como selecciones *por hacer*, baste con lo ya dicho. Pero en cuanto a las selecciones *hechas*, la problemática es más compleja. La crítica estilística es más libre que la retórica clásica para identificar rasgos caracterizantes, que no pertenecen siempre a un repertorio codificado. Además, siempre habrá elementos del discurso pertenecientes al análisis lingüístico, y otros neutros: del mismo modo que la retórica clásica veía el discurso como un cuerpo al que se añaden adornos y florituras, o como una línea continua interrumpida por la presencia de tpos y figuras.

Si se puede pensar que sobre Spitzer ha pesado la experiencia realizada sobre un escritor lingüísticamente tan fuera de lo común como Rabelais (y, de hecho, más tarde, él mismo reconoció que «no siempre la desviación del uso será absolutamente insólita, a menudo se tratará de leves variaciones, como en música el uso del pedal», 1928; trad. it., p. 48), sin embargo, es necesario advertir que el concepto de desviación se ha mantenido también en las tesis de los formalistas (la individualidad del artista se realiza a través de infrac-

ciones al estándar lingüístico), y en el axioma, propio de la teoría de la información, de que una palabra, una frase, un discurso son tanto más informativos, cuanto menos previsibles son, dentro de una determinada norma. Axioma al que el análisis estadístico del léxico proporciona una fácil documentación.

Sin embargo, el concepto de estándar lingüístico es difícil de precisar. Se pueden indicar dos posiciones extremas: identificar estándar y *langue* (como 'uso', o 'uso medio'), o bien identificar el estándar con el idiolecto del autor; en las posiciones intermedias se pueden situar las tentativas para definir los estándares en las diversas sublenguas, más o menos especificadas. Ya se ha intentado, con los ordenadores, preparar léxicos del uso medio actual (con resultados siempre cuestionables) —lo que no será posible hacer jamás con el uso medio de decenios o siglos pasados; y se pueden también formular los léxicos de las sublenguas de una determinada época.

En este ámbito se sitúa la *estilometría* de Guiraud, que, valorando el *écart*, palabra por palabra, entre la frecuencia propia de la lengua y la de la obra o del autor, identifica las palabras-clave, y basa sobre ellas una caracterización temática. (Sin embargo es autónoma la medida del «Índice de riqueza», para el cual Guiraud [1954, pp. 52-55] propone la fórmula $R = V \sqrt{N}$, donde V representa el número de vocablos usados por el autor y N el número de palabras que el texto contiene.) Es importante, sobre todo para las implicaciones teóricas, el cambio así realizado en el concepto de desviación: en vez de captar cada una de las desviaciones de la norma, se debería medir, particularmente en el complejo del léxico de un autor, los cambios de «rango» de todas las palabras: se captaría así en la globalidad del léxico una desviación general, de carácter sistemático y sintomático, que afectaría a todas las palabras aunque no fueran significativas de por sí. Sin embargo se mantiene, en la práctica, la dificultad de definir las características del término de comparación, uso o variedad lingüística. Tienen todavía un carácter comparativo las recientes propuestas de una definición transformacional del estilo: según éstas se podrían definir los modelos de competencia y de actuación propios de un texto, basándose en la comparación con los modelos de la lengua, de los que representarían uno de los modos de utilización. Pero siempre se llega a este obstáculo insuperable: las selecciones ofrecidas por la lengua o sublengua no coinciden necesariamente con las que se le han presentado al autor en el acto de la enunciación.

Estas selecciones son propias de su idiolecto *en el momento preciso* en el que componía (o corregía): sólo es posible conocerlas, parcialmente, cuando se conservan las variantes del autor.

Tales reflexiones imponen, a mi parecer, una conclusión drástica. Si se estudia un texto como documento de la historia lingüística, o de la historia de las instituciones estilísticas, se puede y se debe confrontar con lo que se sabe de los usos coetáneos. Las que se identifiquen no serán en realidad *selecciones*, sino *diferencias* (o bien coincidencias), sintomáticas para la caracterización del texto y para la valoración de su posible influjo. El concepto de diferencia es objetivo y no implica, ni debe implicar, las opciones realmente efectuadas por el escritor, dentro de una gama que es desconocida. Con el análisis de las diferencias se estará en condiciones: a) de confeccionar una tabla exhaustiva de los aspectos innovadores del texto; b) de determinar su tonalidad estilística, puesta de relieve por la comparación diferencial con las características de la, o de las variedades lingüísticas a las que el texto pertenece. Si, por el contrario, lo que se intenta es la interpretación del texto como producto artístico, se debe considerar su lengua como un sistema autónomo y autotélico. Es sacrosanto, por lo tanto, lo que declaran las *Tesis* de Praga de 1929: «La obra poética es una estructura funcional, y los diversos elementos no pueden comprenderse fuera de su *conexión con el conjunto*» [*Thèses*, 1929; trad. it., p. 47], que es, en el fondo, la conclusión a la que llegó, por caminos diferentes, Spitzer.

7. Sin embargo, no es suficiente emplear los métodos de la estilística en análisis que tienen por objeto la lengua de un escritor. Si se elimina el soporte de las comparaciones exteriores, las observaciones quedan confiadas a la intuición del crítico. Esto vale para Terracini, que en un ámbito idealista, aunque ya con tendencias semiotizantes, hablaba, en lugar de desviaciones, de «puntos diferenciados», huellas explícitas y directas del valor simbólico del que todo el conjunto textual es portador. Los «puntos diferenciados» serían, pues, los lugares privilegiados «del proceso por el cual el símbolo se articula en la palabra» (1966; ed. 1975, p. 37). Y vale también, no obstante sus esfuerzos, para Riffaterre, que describe un contexto (en el sentido de texto) como una alternancia de microcontextos marcados (expedientes estilísticos) y no marcados: el efecto no sería producto de los expedientes estilísticos, sino precisamente de su oposición a micro-

contextos no marcados. Sin embargo, es siempre el crítico —o mejor, en la práctica preseleccionada por Riffaterre, el consenso de los críticos— quien debe decir cuáles son los microcontextos marcados.

Mucho más fecundas son algunas afirmaciones de Jakobson, entre las que destaca que «la función poética proyecta el principio de equivalencia desde el eje de la selección al eje de la combinación» (1958; trad. it., p. 192); gracias a ella, el interés sustraído al paradigma o eje de la selección (es decir, en la práctica, a las selecciones estilísticas ofrecidas por la lengua) se transfiere al sintagma, o eje de la combinación, es decir, al texto considerado en su autosuficiencia total. Esta sugestión (que se pone en relación con las investigaciones formalistas sobre el paralelismo) ha sido recogida entre otros por Levin, que insiste sobre los *couplings*, es decir, sobre la sucesión de dos segmentos de enunciado sintácticamente afines y semánticamente diferentes, o viceversa: procedimiento que nos sitúa en la intersección entre el eje sintagmático (o línea del discurso) y el eje paradigmático (con la serie de combinaciones sustitutivas posibles). Sin embargo, al esquema de Levin (no a su inspirador Jakobson) se le podría poner otra objeción: la limitación del ámbito al que es aplicable, la dificultad de generalización de sus conclusiones.

Si el peligro es la subjetividad, hay que ver favorablemente los esfuerzos para lograr una caracterización total del estilo basada sobre la presencia o ausencia de rasgos distintivos: un ejemplo entre muchos es la tabla propuesta por Doležel (1964, p. 262), relativa al discurso directo, al directo libre o indirecto libre, al discurso propio del narrador y al mixto, con indicaciones generales sobre su función. Salvo que Doležel se sale ya del ámbito de los fenómenos léxicos, sintácticos y retóricos (a los que se ha atenido generalmente la estilística), abriendo el camino para una aceptación en bloque, en la competencia del estilo, de todos los fenómenos discursivos.

A un resultado análogo había llegado ya Bajtin (1963; 1975), sobre la base de otro orden de observaciones. De forma clamorosa la novela y, en menor y diversa medida, otros géneros, ponen en crisis la posibilidad de una definición unitaria del estilo. El autor no comunica sólo reflexiones y sentimientos, sino que inventa un mundo, con situaciones y personajes; refiere directa o indirectamente discursos. Ejercita un mimetismo continuo respecto a la manera en que imagina que los diversos personajes (en inglés, sintomáticamente, *characters*) se deberían expresar: hablan por su boca, manteniendo,

por voluntad del propio inventor, su autonomía estilística. Diferente contaminación, pero siempre contaminación, se tiene en el «discurso indirecto libre» regido sintácticamente por el narrador. Bajtin habla de plurivocidad, y la caracteriza también en las partes no dialogadas, dado que generalmente el narrador asume el punto de vista de uno u otro personaje, y por tanto también, al expresarse, una parte de sus peculiaridades lingüísticas, de su idiosincrasia.

Un texto, especialmente si es narrativo o teatral, le parece, por tanto, a Bajtin estilísticamente fragmentado, según quién hable o con los ojos de qué personaje se vean los hechos y los lugares. La gama aumenta aun si se tiene en cuenta, primero, que el autor delega a veces en un narrador o personaje-narrador, y le atribuye un lenguaje estilizado que diverge de su estilo personal; segundo, que, incluso cuando el autor habla en primera persona, se enfrenta a opiniones, concepciones, interpretaciones preexistentes, y no puede pronunciarse nada más que con una callada polémica o conformidad respecto a este conjunto de propuestas, que implican el recurso a expresiones y palabras, en definitiva a «marcas» estilísticas. Es el descubrimiento de la intertextualidad: todo texto está escrito de modo tal que deja traslucir otras formulaciones, otros textos precedentes. En definitiva, tanto si el autor dialoga con los personajes, y asume su modo de ser y su entonación, como si el autor, expresándose por su cuenta, tiene inevitablemente presentes las opiniones ajenas, se realiza una serie de divergencias y convergencias estilísticas capaces de impedir una definición total, unitaria, del estilo.

En definitiva, es indispensable: 1) ampliar el concepto de estilo a todos los fenómenos discursivos; 2) intentar describir, más que el estilo de una obra, *los estilos* que en ella están copresentes, el modo y las razones de su armonización. En las artes figurativas, que carecen del elemento verbal, la extensión de la estilística a todos los aspectos y al conjunto de la exteriorización se acepta sin contradicción. Se deberá distinguir muy claramente entre estilística de la lengua y estilística de la obra literaria: perfeccionando lo que ya se ha observado sobre la diferencia entre el estudio del texto como documento o como organismo. La estilística de la lengua proporciona materiales que actúan como indicios utilizados, después, por la estilística de la obra de arte.

8. Las vicisitudes y dificultades de la estilística dependen del hecho de que la obra literaria aparece como un producto lingüístico:

es natural la esperanza de extraer de sus aspectos lingüísticos elementos para su interpretación. En realidad, la obra literaria es un producto semiótico que se realiza a través del código-lengua. Pocos escritores han intentado proporcionar, y ninguno lo hará de modo exhaustivo, la historia de las experiencias cognoscitivas y literarias que confluyen en una obra; sólo es posible entrever, a grandes rasgos, la experiencia lingüística que permite que el escritor, atravesando las esferas de la lengua, los lenguajes del grupo, los códigos literarios, exprese verbalmente una invención en la que confluyen todas sus experiencias. Lo que se sabe es de todos modos suficiente para revelar la estratificación de significados subyacentes en la superficie lingüística del mensaje.

Se puede reconstruir o no la historia de esta estratificación: pero basta ser consciente de ella para que nos demos cuenta de la complejidad del edificio semiótico de una obra. Incluso el concepto de sistema, que, en cualquier caso, pone claramente de relieve las relaciones múltiples de cada uno de los elementos con los demás, es insuficiente para medir la complejidad de un mensaje literario, si se piensa solo en un sistema lingüístico. Es necesario pensar más bien en un sistema semiótico, y tener en cuenta toda la variedad (y la jerarquización) de significados y de sentidos.

Como he sugerido ya en otra parte (cf. Segre 1969, pp. 29-35), la práctica del escritor y la del crítico se alinean en la serie análisis₁ - síntesis₁ - análisis₂ - síntesis₂: la síntesis expresiva efectuada por el artista sobre los elementos analíticos de su experiencia (también lingüística) es sometida por el crítico a un nuevo análisis que tiene como objetivo la síntesis interpretativa. El análisis₂ no se encuentra ya frente a los elementos del análisis₁, dado que la síntesis₁ ha instituido entre estos elementos una red de conexiones que los enriquece y los orienta. Por tanto los datos estilísticos recogidos en el análisis₂, aun conservando la naturaleza de *style markers* o de componentes de una variante lingüístico-estilística, están sobredeterminados por su funcionalización en un nuevo y autónomo sistema (semiótico).

La estilística de la obra de arte no puede, por tanto, identificarse con la estilística de la lengua, dado que ésta tiene por objeto elementos del análisis₁, y aquélla elementos del análisis₂, y ni siquiera puede identificarse con la crítica, puesto que la estilística tiene como objeto, por definición, elementos o sistemas de elementos del discurso, mien-

tras que la crítica intenta captar la red de conexiones que une estos elementos. De aquí la imposibilidad de atribuir un *status* preciso a la estilística de la obra de arte, a medio camino entre lingüística y crítica, entre historia de las formas y valoración de la funcionalidad. Es mejor, por tanto, acentuar sus aspectos lingüísticos y pedir a la crítica la interpretación funcional de los propios aspectos.

La variedad de significados y sentidos que es peculiar del texto literario autoriza, incluso estimula, la delineación de una infinidad de modelos interpretativos. De modo que los modelos generales hasta ahora propuestos tienen solamente un valor indicativo: tanto el de los niveles o estratos (por ejemplo, en el uso más reciente, el fonético, morfológico, léxico, sintáctico, métrico, etc.) de Ingarden, como el de los cuatro cortes fundamentales (sustancia del contenido, forma del contenido, sustancia de la expresión, forma de la expresión), de Hjelmslev.

Aunque se afinen nuestras capacidades de descripción, creo que se puede considerar verificado que la obra literaria es un sistema connotativo, es decir, un sistema en el que, como dice Hjelmslev, el plano de la expresión está constituido por el plano de la expresión y por el del contenido de un sistema denotativo. La promoción de todo elemento verbal desde la función denotativa a la connotativa representa la multiplicación de potencialidad de significación de los elementos de la lengua una vez insertos en la construcción semiótica que es la obra literaria.

En definitiva, se puede excluir que la recolección e ilustración de algún rasgo estilístico pueda dar base a la definición de cualquier «étimo espiritual». Porque, por una parte, se contrasta la pluridimensionalidad significativa creada por la aparente linealidad del discurso; por otra parte, nos damos cuenta de que esta pluridimensionalidad es tan superior, respecto a las posibles definiciones del «étimo espiritual», como para sustituirlas. El concepto transcendente de «étimo espiritual» es sustituido por el concepto inmanente de leyes de estructuración.

Las dificultades de la estilística ponen claramente a la vista las particularidades de la práctica crítica. El texto es un tejido de señales que son principalmente denotativas, mientras las funciones connotativas se efectúan mediante diversos y simultáneos grupos sintagmáticos (de sonidos, palabras, frases). El crítico, después de llegar a la comprensión de los contenidos denotados, debe utilizar las mismas

señales como indicios de los valores connotativos (que después podrá confirmar con la sistemática exposición de los nexos analíticos). Además, el crítico puede captar en las señales indicios que aludan, en vez de a la construcción connotativa del texto, a condiciones precedentes a su estructuración. Por tanto, todo elemento discursivo presenta al crítico aspectos indiciales mucho más que señales; sólo al término de la interpretación una parte de los indicios alcanzarán el *status* de señales. La historia de la estilística es la historia de la inagotable caza de indicios llevada a cabo por los críticos.

4. FICCIÓN

En el término latino *fingere* los valores de 'plasmear', 'formar' y de 'imaginar, figurarse, suponer' (es decir, 'formar con la fantasía') pueden cambiar de matiz hasta 'decir falsamente', esto es, llegar hasta el concepto de «mentira»: concepto más perceptible en el sustantivo *fictus* , 'hipócrita', y en el adjetivo *fictus* , que significa no sólo 'imaginario, inventado', sino también 'fingido, falso'. En *fictio* (del cual deriva el italiano *finzione* aunque por la *n* , se relaciona con *fingere*) prevalecen, al tratarse de un término retórico, los valores que aluden a la invención lingüística y literaria. Así *fictio nominis* es un calco (Quintiliano, *Institutio oratoria* , VIII, 6, 31) del griego ὄνοματοποιία; *fictio personae* , del griego προσωποποιία (*ibid.* , IX, 2,29); y sobre el mismo esquema se puede hablar de una *fictio formarum* : «Una figuración consuetudinaria es aquella que consiste en dar forma a seres irreales, como hace Virgilio con la Fama, Prodicio con el Placer y la Virtud —según nos ha referido Jenofonte— y Ennio con la Muerte y la Vida, que en una sátira los introduce para discutir entre ellos» [*ibid.* , 36]. La creación de un *exemplum* , esto es, una breve narración que se utiliza para ilustrar o confirmar, es llamada, en la doctrina de los *loci* , el *locus a fictione* .

El término *fictio* se encuentra por lo tanto muy próximo, semánticamente, a *inventio* ; salvo que el segundo más bien considera las ideas que hay que tratar en una obra, es decir, el conjunto de su contenido racional. Estas ideas hay que entenderlas, no como creadas, sino como halladas en la memoria (por lo tanto se usa εὕρεσις, *inventio* , 'descubrimiento'). La definición de la *Rhetorica ad Herennium* (I, 3): «La invención es la capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa» sitúa (como es habitual en la tratadística latina) el acto creativo entre las fun-

ciones oratorias. La *inventio* ocupa por tanto el primer lugar en los tratados; pero se profundiza menos en ella que en la *dispositio* y la *elocutio*. En general, se limitan a consejos de «sentido común», sobre lo que es oportuno o no (baste recordar a Horacio, *Ars poetica*, I ss.: «Si a un pintor se le ocurriera unir a una cabeza humana un cuello de caballo», etc.). Faltaban evidentemente los medios conceptuales para una sistematización de la *inventio*; mientras que tenía implicaciones mucho más generales (y filosóficas más que retóricas) el problema de las relaciones entre literatura y realidad. Problema sobre el que nace rápidamente una discusión, todavía inacabada, en la cual es útil tener como punto de referencia la palabra *fictio*, por las connotaciones «valorativas» que puede asumir, a pesar de que su ámbito de aplicación en la retórica clásica es limitado, y su significado, en los derivados modernos, fluctuante.

Los términos de la discusión han sido planteados, respectivamente, por Platón y Aristóteles: arte como mentira (*fictio* en su acepción más negativa) o arte como poseedor de verdad, arte-meretricio o arte-pedagogo. En la base, está siempre la convicción de que la literatura imita a la realidad (mímesis); salvo que esta imitación, para Platón, es reproducción de reproducciones, respecto a las ideas que constituyen la realidad verdadera del mundo sensible; mientras que Aristóteles atribuye a la poesía un valor casi filosófico: «La poesía es algo mucho más filosófico y elevado que la historia; la poesía tiende más bien a representar lo universal, la historia lo particular» (*Poética*, 1.451 b, 5-6). Las páginas de Aristóteles se definen a menudo como una defensa de la poesía; pero ¿por qué habría que defender a la poesía?

El hecho es que la literatura, especialmente la narrativa, crea simulacros de la realidad: incluso si no existen los hechos que expone, son isomorfos de hechos acaecidos o posibles; del mismo modo, evoca personajes, que, aunque no sean históricos, se asemejan a las personas que se mueven en el teatro de la vida. Por más que las características y cualidades de los personajes y sus acciones se diferencien de las conocidas por experiencia, la existencia de la relación es innegable, y quedan sólo por examinar, históricamente o en abstracto, las posibilidades de oscilación entre lo real y lo imaginario. ¿Qué intereses llevan a acoger y a «gozar» estas imitaciones verbales de lo real? En parte es el mismo problema de cualquier actividad artística, a partir de la separación de las matrices rituales y religiosas. Si ha

durado hasta hoy la discusión sobre la autonomía o la heteronomía del arte, es porque a los hombres les resulta difícil concebir una actividad que no sea intencionada, que, en definitiva, no vuelva a repercutir sobre la realidad que le ha servido de modelo.

Desde cualquier posición que se adopte respecto a las filosofías que (aunque sólo en épocas recientes) han logrado fijar una zona de pertinencia a las actividades artísticas, separándolas de las éticas, económicas, etc., resulta sintomático el contraste entre las exaltaciones de la libertad inventiva, o bien de la utilidad didascálica; de la fantasía soberana, o bien de la función cognoscitiva; del abandono, o bien del voluntarismo. Veremos más adelante que el contraste pertenece a las características mismas de la obra narrativa. Aquí recordaremos que son el fundamento de una casuística histórica de los textos y del modo de recibirlos. Notemos que la orientación de cada obra de arte puede no ser siempre la misma. Notemos que se trata de polaridades reforzadas o debilitadas, según las épocas, por los usuarios. Notemos que la obra de arte, lanzada en un determinado contexto cultural, continúa luego transmitiendo su mensaje incluso en contextos absolutamente distintos, prácticamente hasta el infinito.

Una solución unitaria sería, pues, necesariamente errónea. Si se habla en términos generales, sería útil profundizar en la pluralidad de destinos a los que las obras y tipos de obras están sujetas, y las modalidades con que lectores y ambientes diversos han seguido y siguen uno u otro de estos destinos. Es en este sentido en el que se puede discutir sobre el concepto de *ficción* literaria: inserto en esta dialéctica, enfatiza los aspectos inventivos (hasta lo fantástico o hasta lo absurdo) propios de los textos narrativos. Sin precipitar conclusiones, una reflexión sobre el concepto aclarará por lo menos algunos mecanismos de la emisión y de la fruición de la narrativa.

2. Quede advertido que el latín *fictio* ha pasado sin más, en inglés, a designar un texto narrativo: el *Oxford English Dictionary* define así esta acepción de *fiction*: «Tipo de literatura que se ocupa de narrar acontecimientos imaginarios y de describir personajes imaginarios; composición imaginaria. Hoy, habitualmente, novelas y narraciones en prosa en general; la composición de obras de este tipo». Sin embargo, en las lenguas románicas oscila (como también el verbo *fingere*) entre 'simulación' e 'invención literaria' y no se ha conver-

tido en tecnicismo. Lo mismo hay que decir del alemán *Fiktion* (del latín).

La retórica clásica tiene como criterio de medida de la «ficción» su oponente, la imitación (mímesis); y todas las discusiones sobre las licencias que se pueden conceder a los narradores se encasillan bajo la rúbrica de lo verosímil. Las desviaciones de la verosimilitud pueden servir para una clasificación de los tipos literarios. Así los post-aristotélicos catalogan, entre los posibles contenidos de la poesía, lo verosímil (πλάσμα), lo inverosímil (μῦθος) y lo verdadero (ἰστορία); esto es, por decirlo con los tratadistas latinos, la *res ficta* o *argumentum* la *fabula* y la *fama*. En este caso la *res ficta* es invención, sí, pero dentro de los límites de lo verosímil («la invención es un hecho inventado que sin embargo puede ser verificado, como el asunto de las comedias», *Rhetorica ad Herennium*, I, 13), superado, por el contrario, por la *fabula*. Y es bajo esta luz como se deben entender las *species narrationum* de Prisciano (*Praeexercitamina rethorica*, 2, 5): «Fabulistica, relativa a las fábulas; imaginativa, en forma de tragedias o comedias; histórica, para la narración de hechos reales; civil, la empleada por los oradores al tratar las causas», que llegan, a través de una larga hilera, hasta Dante: «La forma o el modo del tratamiento es poético, imaginativo, descriptivo, digresivo, traslativo, etcétera.» (*Epistolae*, XIII, 9).

Pero aquí interesan más las libertades de la fantasía de los escritores. A los escritores (a los poetas) les es mucho más lícito que, por ejemplo, a los oradores, dado que «la poesía tiende a impresionar con el esplendor de la forma y ... tiene como único fin el deleite e intenta procurarlo no sólo imaginando fantasías, sino también cosas increíbles» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, 1, 28, quizás recordando a Horacio, *Ars poetica* 338: «Las cosas imaginadas con la intención de deleitar deben ser verosímiles»). Una licencia que resulta difícil, pero no imposible de justificar sobre la base del criterio de la verosimilitud. La discusión no puede dejar de partir, como no, de Aristóteles: «En una obra de poesía han sido introducidas cosas imposibles. Es un error. Pero ya no es un error si el poeta consigue el fin que es propio de su arte: esto es, si, de acuerdo con lo que sobre este fin ya se ha dicho, consigue gracias a dichas imposibilidades hacer más sorprendente e interesante la parte misma que las contiene u otra parte» (*Poética*, 1.460 b, 24-26).

Párrafo que hay que leer al lado de otro anterior, en el que se

atribuye a la tragedia la descripción de «hechos que producen piedad y terror», y se añade que estos hechos resultan tanto más impresionantes

cuando sobrevienen fuera de cualquier expectativa y al mismo tiempo con íntima conexión y dependencia uno de otro: porque con tal relación de dependencia lo maravilloso será más grande que si estos hechos sucedieran cada uno por separado y por casualidad; tanto es así que, incluso entre los hechos que dependen únicamente de la casualidad, nos parecen más maravillosos aquellos de los que se podría pensar que han sucedido casi con un fin determinado» (*ibid.*, 1.452 a, 4-7).

No hay que olvidar la loa a Homero por haber conseguido «disimular y hacer agradable hasta el absurdo» y por haber «enseñado cómo se deben decir mentiras». Se trata, según Aristóteles, del uso del paralogsimo:

Cuando a un hecho *A*, le sigue un hecho *B*, o bien, cuando sucede un hecho *A*, y sucede a continuación un hecho *B*, creen los hombres que si *B*, el hecho consecuente, es cierto, también *A*, antecedente, será cierto o sucederá realmente. Y ésta es [lógicamente] una argumentación falsa. Pero precisamente en la base de semejante argumentación, si *A*, el antecedente es falso, y por otra parte, a causa de este antecedente, en cuanto se suponga verdadero, se sigue necesariamente que sea o suceda otro hecho, *B*, es necesario añadir [este segundo hecho real *B*, al antecedente falso *A*]; porque, del conocimiento de que es verdadero el hecho consiguiente *B*, nuestra mente es inducida a creer por una errónea inferencia que también el antecedente *A* es verdadero» (*ibid.*, 1.460 a, 18-25),

capaz de permitir la conclusión de que «lo imposible verosímil es preferible a lo posible no creíble» (*ibid.*); «considerando las exigencias de la poesía, hay que tener presente que algo imposible pero creíble es siempre preferible a algo increíble pero posible» (*ibid.*; 1.461 b, 11-12).

3. Las infracciones a la verdad, es decir, las mentiras, quedarían justificadas por lo que es el primer objetivo del poeta: hacerse oír, o leer. Quedarían incluidas en el conjunto de los procedimientos artísticos con los que se conquista y se mantiene la atención del público.

Pero la admisibilidad de las mentiras no se mide, según Aristóteles, por la distancia de la realidad, sino por la manera de estar insertas en la narración (es sintomática la comparación con el paralogismo). Más bien, el juicio de admisibilidad resulta superado por un juicio de validez, precisamente en relación con los nexos totales de la fabulación, en que los elementos mentirosos desempeñan el papel que les ha sido asignado (el análisis funcional de Aristóteles insiste en el hecho de que las partes de la fábula «deben estar coordinadas de modo que, quitando o suprimiendo una, no quede como dislocado o roto todo el conjunto» (*Poética*, 1.451 a, 34).

Las expectativas del público, todavía subrayadas en los comentarios del siglo XVI, son las que se verían «sorprendidas» por parte del poeta, al presentar sucesos *praeter expectationem*, como dice Vettori. Con todo, es muy raro que el destinatario de la obra literaria se sorprenda por la presentación de sucesos imposibles. La normativa de los géneros literarios prevé ya el tamaño y el tipo de las infracciones. Quien escucha un cuento encuentra obvia la presencia de hadas, ogros, gnomos, con sus poderes sobrenaturales; quien lee un poema épico encuentra normal encontrarse personificaciones, intervenciones divinas, etc., y si se trata de una novela gótica, parecería extraña la ausencia de fantasmas, esqueletos animados, mensajes de ultratumba. Sería exagerado, por otra parte, reducir los asombros a los momentos inaugurales de cada género literario (que, además, luego se consolidaría inútilmente).

Una primera puntualización podría ser esta: que el destinatario queda impresionado por los propios acontecimientos imposibles o maravillosos, y no por su mera presencia. Está preparado para asistir a algo excepcional, pero no sabe, en principio, de qué se trata en cada caso específico. Verdaderamente no nos equivocamos demasiado al imaginar a los escritores (especialmente a aquellos más aficionados a la sorpresa) rivalizando en la constante invención de nuevos incentivos para el estupor. Pero, aparte de que esto se referiría sobre todo a la literatura como producción, es fácil constatar que el repertorio de «trucos» y de «golpes de efecto» es bastante limitado. Las novedades en este campo son combinaciones más que creaciones.

Es mucho más probable que el elemento sorpresa quede separado del placer de la mentira. El lector sabe ya que un determinado texto le va a proporcionar ciertas dosis de ficción, y justamente porque lo sabe está mejor preparado para gozar de ella, cuando se presente.

El estupor ante lo irreal, lo imposible, el absurdo, es una necesidad como otra cualquiera y los textos en que esto aparece cumplen una función determinada. Recurrir a la ficción (inventándola o usando la invención de los demás) es ensanchar por un momento el espacio de lo real, avanzar por zonas normalmente prohibidas.

Se trata de un movimiento muy conocido en psicoanálisis que señala la separación entre consciente y subconsciente y las violaciones de los límites que hay entre los dos; que reconoce las formas a través de las cuales los impulsos censurados del subconsciente hallan una legitimación consciente en la sublimación. Las semejanzas entre procesos oníricos y procesos fantásticos son conocidas desde siempre; ya Schleiermacher, en tiempos prefreudianos, las consideraba en su justo valor. Este paralelismo funcional no implica, sin embargo, sino en escasa medida, materiales comunes. La ficción literaria pertenece en gran parte a repertorios tradicionales, afines a los de los símbolos o de las metáforas.

Para comprender las condiciones de la mentira son decisivas, según los párrafos aristotélicos citados, las afirmaciones relativas a la conexión de elementos en un texto. No importa la desviación de lo posible; importa que esta desviación quede convalidada por la lógica de la narración. Es la racionalidad exigida por los aristotélicos del siglo XVI, como Castelvetro: «La imposibilidad puede ser fingida por el poeta, siempre que vaya unida a la credibilidad, esto es, que esté informada de razón, ya que la imposibilidad así creada, al ir acompañada de la razón pasa de imposibilidad a posibilidad» (1576, página 610). Precizando algo más, parece que hay que adecuarse, en general, a estas exigencias: 1) que la obra se mantenga dentro de un sistema coherente de relaciones entre lo posible y lo imposible; 2) que las presencias de elementos imposibles queden dentro de una lógica narrativa que pueda ser asumida como válida dentro del sistema dado. Cada obra literaria, pero en particular las de carácter fantástico, pone en pie un *mundo posible*, distinto del de la experiencia, que es necesario y suficiente que se someta a sus propias reglas de coherencia.

El concepto de «modelo» es clarificador sobre este punto. La literatura narrativa no hace sino elaborar «modelos» de la vida humana. No quiere ni puede proporcionar un *quid simile*: hace más, evidencia o propone, algunas líneas de fuerza. El «modelo» asume, por lo tanto, una función cognoscitiva. Si presenta elementos discor-

dantes con la realidad (más bien, con nuestra experiencia de lo real), lo hace para que resulten más netas y visibles aquellas líneas de fuerza. Y no sólo eso. Los diferentes tipos de ficción se pueden catalogar a partir de los tipos de papel asumibles por un «modelo»: modelo que puede describir la vida humana, puede interpretarla con voluntarias deformaciones y exageraciones, puede ofrecer una alternativa fantástica o proponer una reorganización sustitutiva (la utopía). Modelo que puede empujar hacia la vida, o suministrar claves críticas, que puede favorecer una evasión o colorear una esperanza. La ambivalencia entre libertad fantástica e invención descuidada por un lado, empeño cognoscitivo y didascálico por otro, corresponde al diverso uso que se puede hacer del «modelo»: quedar satisfecho con su contemplación o llevarlo, con gesto comparativo, a la realidad que produce ficticiamente y/o anticipa ejemplarmente.

4. «Mímesis» y «mentira» son dos puntos de referencia en torno a los cuales, alternativamente, se disponen concepciones e ideales literarios. Pero si es indudable que, en una valoración empírica, existen textos más o menos respetuosos con las posibilidades (aunque no con las realizaciones) de lo real, también es cierto que desde el punto de vista de la constitución de la obra la ficción como mentira es un punto de partida ineludible.

Por ejemplo sólo por una convención tácitamente aceptada podemos admitir que el escritor: 1) nos proporcione el equivalente verbal de hechos y personas en gran parte inexistentes; 2) parezca estar al corriente no sólo de las acciones de los personajes, reales y ficticios, sino, en general, de sus pensamientos; 3) aproveche, dentro de la realidad por él imaginada, únicamente los acontecimientos útiles para el conjunto de la narración, y les atribuya autonomía y coherencia, como si el orden causal operase en un círculo cerrado, según su criterio. El escritor se arroga el derecho de *instaurar* mundos posibles, se atribuye, sobre estos mundos, la *omnisciencia*, y ejercita (menos en los últimos decenios) una *selección* de carácter funcional.

Es decir, que el escritor es un mentiroso autorizado, por lo que concierne a la oposición verdadero/falso. También en la oposición posible/imposible, la parte de la mentira es preponderante, si consideramos posible aquello que se puede verificar con la experiencia cotidiana, lo que tiene, en esta experiencia, una discreta probabilidad

estadística. Con este criterio, en efecto, no habrá que considerar solamente imposibles todas las intervenciones de lo sobrenatural, y ni siquiera sólo las amplificaciones hiperbólicas, sino también los procedimientos y las tramas.

Casi toda la narrativa ha utilizado un repertorio de acciones relativamente restringidas y argumentos bastante limitados (al menos dentro de cada movimiento y período artístico). Y en cada momento había un tácito acuerdo, además, con los destinatarios sobre la aceptabilidad (tomo como ejemplo la comedia clásica y renacentista) de sosias distinguibles o no según la necesidad del tema, del disfraz incluso intersexual, de anagnórisis solucionadoras o pacificadoras, del cómodo procedimiento del *deus in machina*, etc. De hecho, una vez instituidos los estereotipos narrativos (y toda la literatura trabaja sobre estereotipos) el lector no juzga ya la probabilidad estadística de un acontecimiento respecto al mundo real, sino respecto a las convenciones a las que la narración pertenece.

Por lo tanto, resulta que las convenciones literarias no se limitan a efectuar una legitimación funcional de lo imposible. Lo legitiman, incluso, a base de su repetición y disfrute a lo largo de una serie de textos afines. Lo excepcional adquiere una sintaxis y un paradigma: entra dentro de las estructuras de una gramática. Así, lo que tomado en sí mismo constituiría un absurdo y no tendría validez comunicativa entra dentro de un sistema de valores. Las convenciones literarias son la gramática de lo imposible.

Se comprende por qué los teóricos de la literatura han hablado, en vez de posible e imposible, de verosímil e inverosímil: la segunda pareja alude más bien a una coherencia sintáctica y a un reconocimiento paradigmático que a una comparación con lo real (recuérdese «lo imposible verosímil» y «lo posible no creíble» de Aristóteles). Por otra parte, la mimesis es, verdaderamente, como decía Platón, sustitución por una sombra o por un reflejo de la realidad vivida: pero esta sombra —al quedar claro el proceso que la produce— adquiere una realidad propia, y corresponde luego al escritor acentuar o matizar sus isomorfismos.

Mínesis y ficción establecen una dialéctica: en la cual tiene una relativa importancia la efectiva relación con lo real (regida, directamente, por las convenciones literarias y, mediatamente, por las concepciones del mundo subyacentes), mientras que tiene una importan-

cia mucho mayor el intento comunicativo del escritor, la finalidad que él atribuye a la formulación de «modelos».

Pero las relaciones con lo real llegan a ser importantes por lo que respecta al instinto de fabulación. La propensión del lector a recibir (según las civilizaciones y las modas) narraciones posibles, verosímiles, de cualquier modo, coherentes, debe tener relación con la necesidad intuitiva de abandonarse a la fabulación para salir de la propia cotidianidad, derivando hacia la vida de los demás o hacia otra posible vida. De este modo la «falacia» de la mimesis y la verdad de la mentira se hacen elementos correlativos.

Los narradores lo saben. Es cierto que multiplican los puntos de referencia históricos, que se apoyan en autoridades a menudo inexistentes, que fingen fuentes venerables o insertan en el texto huellas (falsas) de una respetable prehistoria; y es cierto que estos esfuerzos se acentúan más cuanto más se alejan los contenidos de lo real y lo posible. Pero también hay que tener en cuenta que estas autentificaciones se efectúan muy a menudo con una mala fe no enmascarada, por lo que resulta divertida y graciosamente cómplice. Son reflejos de irrealidad que se proyectan sobre las simulaciones de lo real.

De la goethiana *Lust zu Fabulieren*, de la bergsoniana *fonction fabulatrice* (que estaría incluso en el origen del mito y de la religión) se ha hablado en diversas culturas y en diversas épocas; pero no se puede decir que los fundamentos psicológicos tanto en lo que respecta al emisor, al fabulador, como al receptor, o al que se deleita con la fábula, hayan sido estudiados en profundidad jamás, excepto en lo que se refiere a estudios de psicología infantil. Habría que establecer dos discursos, uno amplio, sobre la capacidad de dar vida a un mundo posible, por parte del escritor, y sobre la actitud del lector (u oyente) para dejarse introducir en este mundo por sus palabras (la palabra conduce a la elaboración programada de un mundo que ha sido destilado en la palabra). Otro, más específico, sobre la necesidad de inventar historias o hacérselas narrar. Una necesidad que se diría universal si se piensa, sólo por citar dos extremos, en la importancia de los fabuladores en las culturas primitivas, y en la difusión actual de la narrativa de consumo, cine, fotonovela y telenovela.

Más se ha disertado, en términos abstractos, sobre la importancia de la fantasía entre las actividades humanas. Se la distingue o no de la imaginación (Alberto Magno ya lo hacía), la fantasía ha sido siempre reconocida como una facultad creadora (Goethe usaba el término

Schöpfung). Si el artista da el ser a una nueva realidad, es igualmente verdad que la creación (a cualquiera que se le atribuya) es un acto de fantasía, que asimila el creador al artista. Así el espíritu teórico de Fichte opera como el yo representante; y representar es «la maravillosa facultad de la imaginación productiva», en la cual quedan incluidas todas las actividades de la conciencia. En un marco filosófico muy distinto, para Vaibinger, la facultad de pensar se realiza en una serie de ficciones gracias a las cuales se nos orienta en la niebla de los sentidos y se consigue un dominio al menos temporal sobre la realidad. El estudio del conocimiento es, por lo tanto, el estudio de las ficciones. La sobrevaloración del yo y la de las percepciones empíricas llevan, curiosamente, a resultados bastante parecidos.

Pero para los filósofos la fantasía actúa sobre la realidad; y según algunos, la constituye. En las obras literarias danza en torno a la realidad, no la pierde de vista al alejarse o se precipita hacia ella. La ficción literaria considera la realidad como un dato. Cuanto más audaz sea la ficción (cuanto más tienda a lo inverosímil y al absurdo), tanto más su usufructuario querrá verificar la efectiva validez de lo real, dentro o tal vez más allá de los límites de sus concepciones. Huida de lo real y vuelta a lo real son las dos direcciones entre las que alterna la actividad de la *fonction fabulatrice*.

Es decir: realidad e irrealdad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere. Es difícil hablar de irrealdad o imposible cuando se trata de un texto místico; y un texto hagiográfico, admite, por definición, aunque considerando las excepcionales intervenciones divinas, ubicuidades, acciones tautomúrgicas, comunicaciones con los muertos, y toda la gama de los milagros. En su proyección sobre el futuro, la ciencia-ficción racionaliza con explicaciones (pseudo) científicas, ampliaciones escandalosas de nuestra capacidad.

Hasta el cuento fantástico, género en el que podría parecer mayor el movimiento de intercambio entre realidad e irrealdad, se sitúa sobre coordenadas culturales bastante precisas (creencias en los fantasmas y en el vampirismo, parapsicología y fenómenos ocultos de diversa índole): asumidas, con calculada estilización, por escritores de la época positivista con gusto postromántico. En los autores de narraciones fantásticas la dialéctica entre mimesis y mentira ha sido introyectada —en gran medida, aunque no exclusivamente, en una poética.

5. Hasta el presente siglo, se puede decir que los escritores parten de concepciones empíricas, aunque bastante estables, respecto a la realidad, dirigiéndose, para encontrar los elementos antinómicos a las esferas religiosas, míticas, mágicas, legendarias. En nuestro siglo se realiza una revolución: la seguridad acerca de la realidad entra en crisis, a la vez que se secan las fuentes del absurdo «institucionalizado» (religión, mito, etc.). La dialéctica realidad/irrealidad, se implanta, pues, *ex novo* y sólo en el terreno de la resquebrajada y huidiza realidad.

Es por esto por lo que en la narrativa contemporánea no está establecida una zona precisa de competencia de lo irreal o de lo maravilloso: convertidas en algo fugaz las características de lo real, queda también comprometida la identificación de su contrario. Lo maravilloso (siempre en sentido peyorativo: el absurdo, la pesadilla) anida en la cotidianidad, la hace aún más impenetrable, enemiga, incomprendible. Si lo maravilloso tradicional ponía en duda las leyes físicas de nuestro mundo, lo maravilloso moderno desmiente los esquemas de interpretación que el hombre en su larga trayectoria ha dispuesto para su propia existencia. La nueva idea de lo maravilloso es una mimesis turbada por el horror de los descubrimientos.

Son, por ejemplo, los conceptos de ley y de culpa los que Kafka sitúa en una perspectiva inquietante, angustiosa. Una ley no escrita, impuesta por un poder caprichoso, omnipresente y fugaz; una culpa no producida por actos concretos, por violaciones de normas, por otra parte inexistentes: culpa que igualmente reconocen las víctimas de la ley, y la reconocen inexpiable cuanto más inocentes son, en la acepción común de la palabra. Y Kafka no sólo pone en crisis la noción común de delito y castigo, de notoriedad de la ley y de persecución de las infracciones, sino que, puesto que las leyes de las que habla son principios de subsistencia y hasta de esencia, de hecho trastorna dramáticamente las concepciones usuales sobre las relaciones entre el hombre y el mundo.

El absurdo de Kafka envuelve al hombre, lo tiene bajo su poder: una solución escatológica, sombría, pero inasible, que tiene entre sus propiedades la de negarse a la razón y a la palabra. El hombre se mueve en el absurdo, con costumbres, sentimientos, proyectos propios de una realidad todavía no desengañada, temerosamente vulgar. El absurdo para Beckett está, sin embargo, internalizado por el hombre, gufa sus movimientos a una inevitable decadencia, por no

decir aniquilamiento; y es además, en su corporeidad martirizada y en la frustración de sus esfuerzos, donde el hombre siente la opresión sofocante de una voluntad adversa y muda. Las inexpresables leyes de Kafka tienen una validez colectiva, aunque no estén verificadas por la experiencia de un personaje; en Beckett, los dos antagonistas, el legislador oculto, quizá sarcástico, y el súbdito, están personalizados, se afrontan a distancia, aunque con resultado inexorable.

En Kafka y en Beckett, en cualquier caso, el escenario del absurdo es la vida cotidiana: los personajes no se visten como de ordinario, sino que permanecen idealmente desnudos, naturalidad indefensa ante los rigores de una voluntad externa. Las costumbres, los buenos sentimientos, los tics son fragmentos de una armonía entre el hombre y el mundo, rota por la revelación negativa: el absurdo irrumpe a través de las brechas del desastre. Lo ilógico y la pesadilla son las señales de la realidad desenmascarada.

Frente a esta horrorosa mimesis, a este realismo del absurdo, la ficción se presenta en la más pura cerebralidad de sus operaciones: ficción orientada hacia la mente del que finge más que hacia los simulacros producidos por ella, ficción que invierte la relación entre «modelo» y vida, entre libro y realidad. De aquí el amplio recurso a una lógica alternativa, la del sofisma y la paradoja. Los sofismas contra los principios de identidad y de contradicción, las más populares paradojas presocráticas (Aquiles y la tortuga, por ejemplo) son utilizadas por Borges, autor de una obra sintomáticamente titulada *Ficciones*, para una total subversión de las categorías de espacio y tiempo, para una valoración extrema del idealismo absoluto.

Con estos instrumentos Borges se asegura la posibilidad de moverse en un absurdo regulado y estructurado. Por ejemplo, los ciclos de los acontecimientos, la reversibilidad del tiempo, los cambios recíprocos entre imaginación y vida, el juego de espejos entre pensante y pensado, las cajas chinas que multiplican hasta el infinito las relaciones sujeto-objeto, continente-contenido. Añádase el uso avisado del cálculo de probabilidades y de los grandes números; por lo que coincidencias y repeticiones pueden ser consideradas posibles aunque sea sobre la base de una extensión inconmensurable del azar.

Estos instrumentos «lógicos» son siempre *encontrados* o *recontrados*. Interviene la técnica del enigma y de la investigación (piénsese en los títulos *Inquisiciones* y *Otras inquisiciones*) empleadas por el escritor en sus obras policíacas. Así, cada narración es el paso de un

desorden o de una anomalía inicial, con la que los datos se presentan a la percepción y al sentido común de los personajes y lectores, a un orden basado en las normas de la «lógica» de Borges. Se satisfacen, a la vez, la necesidad interpretativa (la solución de los enigmas tiene efectos liberadores) y la aspiración a la racionalidad, a una racionalidad cuya perfección consiste en quedar atrapado entre las redes deshilachadas de lo real.

Estos ejercicios, que podrían incluirse en una *jonglerie* superior, en una mistificación declarada y aceptada, están siempre realizados dentro de una asociación vida-libro que es el elemento básico de Borges. Elemento que también es mezcla de ostentación erudita y engaño: obras y autores inexistentes se mezclan con citas exquisitas y políglotas, autores existentes se enriquecen con obras que no son suyas o que no han escrito jamás, títulos muy conocidos pasan de un escritor a otro y el mismo libro puede haber sido escrito dos veces, exactamente igual, con una distancia de siglos.

Sofisticación cultural que llega a ser concepción del mundo. La biblioteca de Babel recoge todas las obras que han sido y serán escritas, y cada obra incluye no sólo los significados que en ella pone el autor, en relación con su época, sino también los significados que tendría si hubiese sido escrita por otro, por otros, por todos los hombres. Y a través de los libros puede también producirse un pasado no histórico (como el de Tlön), que influya en nuestro presente no menos que la historia real.

Se podría considerar esta óptica como una reducción llevada al extremo de la polaridad vida/literatura, realidad/ficción. Borges se sitúa, así, decididamente, de parte de la literatura y de la ficción, considerando la vida como un epifenómeno de la literatura, la realidad como una sombra de la ficción. Estamos en los antípodas de las disquisiciones sobre mímesis y verosimilitud. Se proclama una omnipotencia de la literatura, que, sin embargo, sólo es realizable en las esferas de la fantasía.

Discurso que puede ser todavía más sutil. No importan tanto los libros, para Borges, como las palabras (o las letras). En las palabras y en las letras está encerrado (cabalísticamente) el mundo, poco a poco llevado a la forma por nuestra actividad de nombrar y denominar. Palabras y letras, con la infinidad de sus posibles combinaciones, no sólo encierran lo que ha sido y será dicho y hecho, sino también lo que no ha sido, ni lo será: en ellas, por lo tanto, consiste la equi-

valencia entre los mundos posibles, uno y sólo uno de los cuales es el nuestro.

Fruto perfecto de una renuncia, la ficción de Borges obliga a meditar de nuevo sobre los términos lógicos y existenciales de nuestra relación con lo real: desde la lontananza, enrarecida y puramente mental de la palabra y de la literariedad.

Así, esta antítesis del realismo que es la ficción nos revela la debilidad de las poéticas afectas a la inmediatez de la representación, a la inevitabilidad de reacciones morales o de alabanzas. La narrativa no puede limitarse a describir, así como la pintura intenta no ser fotografía. Saliendo de la realidad, la ficción hace más refinada y sensible nuestra percepción de lo real, corrobora nuestras facultades críticas, revela, a través de la paradoja, fuerzas y motivaciones. Tanto más cuanto la realidad de la que escapa puede ser exactamente interpretada como la irrealidad en la que se entra, si esta irrealidad oscurece un sistema lógico no empírico, aún, en ciertos elementos, a aquel en el que la realidad, quizá, se inscribe o puede inscribirse.

Es como estirar al máximo el hilo que nos une con lo real. Un hilo, por lo demás, que puede alargarse no sólo más allá de los límites de lo real, sino dentro de los límites mismos. La hipérbole, la ampliación, la distorsión sarcástica, todos los procedimientos de un realismo exasperado (que puede desembocar en el expresionismo) no son más que maneras de transformar lo real mismo en ficción, de representar la experiencia según aspectos fabulosos, inverosímiles, absurdos. Entonces la ficción no apunta a mundos fantásticos, sino que deforma el nuestro, porque sus conexiones y sus medidas, arrancadas de su engañoso equilibrio, se nos aparecen con una brutalidad reveladora: en lugar de proponer mundos posibles, presenta el nuestro como un mundo imposible.

Aunque invente o deforme, la ficción mide siempre lo real con su mismo distanciamiento, lo precisa desde una lejanía que es institución de perspectivas nuevas e inusuales, lo solicita al límite de la transformación. Las actitudes extremas del placer literario (evasión o implicación, abandono o interés, hedonismo y crítica), se nos revelan como dos fases sucesivas de algo que, iniciado como aventura, puede concluirse como empresa cognoscitiva encaminada a la praxis.

6. La ficción puede ser invención de hechos o de vicisitudes. Aquí hemos insistido sobre todo en el segundo aspecto (que es

preeminente en el sentido usual de *fiction*). Estas vicisitudes se narran mediante un discurso; y es a través de las vicisitudes del discurso como el lector (u oyente) toma contacto con las de la fábula. La vicisitud de contenido es el consuntivo de uno solo de los infinitos caminos actuables dentro del texto. Cada camino en realidad es una vicisitud. Así, el texto entero (y cada texto narrativo) puede ser considerado una ficción: ficción polivalente y polisémica. Por el contrario, desde el punto de vista de los recorridos formales, no hay texto que no constituya una ficción: porque el autor «inventa» el modo de unir las palabras y los argumentos que quiere comunicar, a menudo queriendo conseguir efectos de sorpresa o pensando en la catarsis final de la solución intelectual.

En este sentido no queda claro el límite entre la obra de ficción y las demás obras literarias; lo mismo si se apoya sobre el concepto de mimesis, dado que la mimesis es a menudo mimesis de una obra precedente, de una mimesis precedente, en lugar de serlo, directamente, de la realidad. En este caso la obra imitada se convierte en modelo para otra «modelo» (aceptando los dos significados de la palabra), es decir, que ofrece como material reciclable una parte de sus esquematizaciones. Sin contar con que cualquier obra literaria, al recurrir a temas, estereotipos, etc., es, por norma, más tributaria de la literatura y de la cultura que de la realidad, la cual conquista un difícil lugar entre las convenciones.

Reflexiones que no quieren poner en crisis la individualidad del texto narrativo, fundada en la *fonction fabulatrice* y sus precisas leyes formales; pero pueden explicar por qué (en concomitancia con la, presunta, debilidad actual de la narratividad) la crítica se propone hoy como rival de la literatura creativa.

Como intérprete e ilustradora de las estructuras semiológicas de la obra (y de sus potencialidades), la crítica tiene el deber de identificar anacrónicamente los sistemas funcionales, conceptuales y simbólicos temporalizados en el discurso literario, descubriendo las implicaciones de partida y las posibles. La crítica toma como base la coherencia semiótica de la obra; y no es escasa la aportación de invención a la que recurre para identificar, correlacionar, sistematizar e interpretar los elementos de esta construcción compleja, para crear una nueva construcción (crítica). Esta construcción es, sin duda, una ficción, que sin embargo se esfuerza en representar del modo más adecuado los materiales de la construcción literaria: garantizada por

una actitud filológica, que consiste en el atento control de los valores semánticos de base, tanto en el texto como en el contexto cultural, y en el esfuerzo por recuperar la globalidad significativa de la estructura: en suma, en instituir el *Zirkel im Verstehen*, el vaivén entre las partes y el todo, que no debe solamente interesar a los elementos y al conjunto de la obra, sino también a la obra como elemento de una totalidad más amplia.

Esto no significa limitar la investigación a la voluntad de significación del autor y creer que sea caracterizable con certeza y sin remanentes. El tiempo, de hecho, confiere a las estructuras del mensaje un incremento de significación; y es propia del arte la capacidad de hablar a generaciones y generaciones, y de manifestarse con la ayuda del tiempo. Pero no son las estructuras semióticas de la obra las que se transforman: es el observador el que llega a percibir nuevas relaciones, nuevas perspectivas, dentro de una serie de puntos de vista que se pueden considerar inagotables. La construcción de la crítica no es jamás, y no puede ser, definitiva; ni siquiera, finita. Diremos sólo que el crítico pone todo su empeño en la identificación de las estructuras semióticas de la obra, incluso para extraer los significados que su época, su cultura y sus intuiciones personales pueden revelar. El crítico sabe (o debería saber) que la verdad no coincide con el resultado de los análisis, pero que continúa brotando de la multiplicidad de las operaciones analíticas.

Hay una tensión creadora entre el empeño en aclarar los contenidos y contextos comunicativos por un lado, y el aporte de una fantasía combinatoria, asociativa y prospectiva por otro. Inclinarsse hacia el primer polo lleva a reducir la crítica a una filología mezquinamente positiva; inclinarse hacia el segundo puede inducir a privilegiar elementos aislados de las estructuras semióticas del texto y sistematizarlos en nuevas construcciones que, fascinantes o no, sustituyan en la fruición a las de la obra, en vez de racionalizarlas e interpretarlas. La crítica creativa corre el riesgo en suma de producir reestructuraciones que se sustraen a la comprobación sobre la totalidad del texto, el cual se convierte en pretexto; a desatar una imaginación sólo literaria, que no pone su empeño en la confrontación con lo real (partiendo de aquella parte de lo real que es el texto). Contemplación extasiada de nuestro mismo fantasear, mientras el mundo se escapa. La literatura se encierra en sí misma.

Resultaría anacrónico defender la función cognoscitiva de la lite-

ratura distinguiendo las esferas de la crítica y de la ficción: del mismo modo que no nos podemos aferrar ya a los principios, desacreditadísimos, de los géneros literarios. Por lo demás, los primeros en prevaricar han sido justamente los escritores de creación, especialmente con las novelas-ensayo, cuyo ejemplo más ilustre continúa siendo *Don Quijote*; y no hay que olvidar que, en la vecina palestra de la crítica de arte, es el crítico quien a menudo asume toda la responsabilidad comunicativa de la obra (de otro modo indescifrable), mundo más allá de cualquier correspondencia sostenible.

Por otro lado, nadie tendría derecho a frenar una actividad creadora, aunque (noblemente) parasitaria, como es la ficción crítica, una actividad que renueva el mensaje del texto, que hace resonar, aunque con un tono diferente, su voz y multiplica las posibilidades evocadoras e instauradoras; una actividad que de un texto hace tantos como interpretaciones propuestas, y después nos confía estas voces y estos ecos para otras inagotables transmutaciones. Y es sólo fácil, en abstracto, distinguir entre una labor *sobre el texto* y una labor *a partir del texto*, entre hermenéutica e invención.

Hablaremos pues de dos actividades diferentes —una aplicada a lo real, otra a un texto— que se cruzan y se superponen, de modo que el texto pueda ser también la misma crítica (o la crítica a otros textos) y la actividad crítica apunte efectivamente a la realidad del texto, pero para intentar descubrir, además de las realidades reveladas, presagiadas, esbozadas por el texto, otros fragmentos de realidad. Entre literatura y crítica existe por lo tanto una colaboración, pero también competencia: incluida la capacidad de invención. Sobre la meta común está escrita la palabra conocimiento.

Todo lo que se ha dicho hasta aquí tiene poca importancia respecto a las últimas posiciones de la *nouvelle critique* y a sus fundamentos teóricos. Para la *nouvelle critique* (que representaremos aquí a través de su más lúcido intérprete) se trata de poner entre paréntesis a hablantes y oyentes, así como el contenido mismo del mensaje; considera una sola cosa el discurso del texto y el discurso crítico, dentro de un «discurso del lenguaje» que prescinde de las coordenadas comunicativas. La audaz operación emprendida consiste en sustituir el lenguaje por el sujeto, ya sea autor o crítico:

El sujeto no es una plenitud individual que se tiene derecho o no a evacuar en el lenguaje (según el «género» de literatura que se

elija) sino, al contrario, un vacío en torno al cual el escritor entreteje una palabra infinitamente transformada (inserta en una cadena de transformaciones), de modo que cada escritura *que no miente* designa, no los atributos interiores del sujeto, sino su ausencia. El lenguaje no es el predicado de un sujeto, inexpressable, o que el lenguaje mismo serviría para expresar, sino el propio sujeto» (Barthes, 1966; trad. it., pp. 57-58).

Consecuencia lógica es la imposibilidad de distinguir entre obra y crítica: «la crítica y la obra dicen siempre: *yo soy literatura* y, con sus voces unidas, la literatura no enuncia jamás sino la ausencia del sujeto» (*ibid.*, p. 58):

La obra (incluso la clásica) no es un objeto externo y cerrado del que pueda más tarde apropiarse un lenguaje diferente (el del crítico), no es el supuesto de un comentario (palabra accesoria, envuelta en un centro firme, lleno); sin origen, la escritura, donde quiera que se la coloque institucionalmente, conoce un solo modo de existir: la travesía infinita de las otras escrituras; lo que todavía nos aparece como «crítica» es solamente una manera de «citar» un texto antiguo, que está, él también, en su aspecto, entretejido de citas: los códigos se reflejan hasta el infinito. Es, pues, justo afirmar que en el momento en que nace una ciencia de la escritura, que es la propia escritura, mueren cualquier literatura y cualquier crítica (*ibid.*, p. 9).

¿Qué comunica el lenguaje y qué nos desvela el análisis crítico aun cuando sea todavía realizable? «Lo que la crítica nos desvela no puede ser un significado (pues este significado retrocede incesantemente hasta el vacío del sujeto), sino sólo cadenas de símbolos, relaciones homólogas» (*ibid.*, p. 58).

(Es curioso el hecho de que Barthes reconozca las motivaciones de la crítica en el sentido habitual del término, salvo que la llama «lectura» reservando la palabra «crítica» a la actividad antes definida: «sólo la lectura ama la obra, y mantiene con ella una relación de deseo. Leer y desear la obra, querer ser la obra, negarse a añadir una palabra que le sea ajena ... Pasar de la lectura a la crítica significa cambiar de deseo, desear, ya no la obra, sino el propio lenguaje. Sin embargo, exactamente por eso, significa también devolver la obra al deseo de la escritura, de donde había salido», *ibid.*, p. 63.)

La buena nueva de esta centralidad del lenguaje y de la escritura

(que tiene sus garantes, naturalmente, en Blanchot y Lacan) puede ser enunciada pero no demostrada, porque la demostración necesitaría al menos dos sujetos, un emisor y un receptor, así como un contenido de la demostración misma, contra las postulaciones de la teoría. A nosotros nos basta con señalar la contraposición ilustrada por Barthes entre una crítica de contenidos (por consiguiente de base comunicativa) y una crítica del lenguaje (entendido como producción suprapersonal y epifanía de símbolos). No obstante los frecuentes contactos con la semiología, la más reciente concepción de la actividad crítica mantenida por Barthes es sin embargo netamente antisemiológica (dado que los signos son instrumentos de comunicación y que el lenguaje y los símbolos a los que él se refiere no tienen fines comunicativos).

La creatividad de la crítica llega así al extremo de anular cualquier distinción entre literatura y crítica: el crítico desconoce la naturaleza comunicativa del texto (sacándolo del circuito emisor-mensaje-receptor), invierte la relación código-mensaje (utilizando en su esfuerzo creador los elementos del código, sustraídos a la globalidad del mensaje), refuerza el papel hegemónico de la lengua respecto a sus usuarios. Por el contrario, el crítico semiológico parte de la función comunicativa del texto, que recibe como mensaje, conjuntamente con su polisemia, ambigüedad y riqueza de elementos inconscientes; intenta captar la mayor cantidad posible de contenido, y mantiene la función instrumental de la lengua. Se oponen en suma dos concepciones, no sólo del hecho literario, sino también del mundo.

El encanto de una invención (ficción) que toma el camino de las ficciones de otros es innegable: es como elevar a la enemiga potencia los aspectos más desatacadamente libres de la imaginación, gozar lúdicamente las infinitas posibilidades del lenguaje. Pero es una elección, incluso ideológica. Si es verdad, como aquí se ha sostenido, que el vuelo de la fantasía literaria tiene como punto de referencia una visión y una interpretación de la realidad; si es verdad que los modelos alternativos, los caminos entre mundos posibles, sirven para delinear mejor *un* modelo de *nuestro* mundo, y que la evasión lo es tan sólo en relación con el lugar del cual se aleja, queda claro que esta dialéctica va a menos cuando la crítica apoya una imaginación en otra imaginación, una actividad lingüística en otra; cuando en el lugar de la realidad se pone el libro, en el lugar de la praxis la proliferación de símbolos.

Al final, no se potencia ya la ficción narrativa, pero se la conduce más allá del punto sin retorno, hacia espacios donde el lenguaje gira sobre sí mismo, en una fantasmagoría autotélica. Queda para la crítica semiológica (mejor si tiene buenas bases filológicas) la tarea de iluminar las ficciones de los escritores, intentar interpretar lo que revelan, las condenas, las esperanzas, las previsiones que continúan brotando de ellas, gracias a nuestra insistencia.

5. GÉNEROS

1. La raíz *gen*, de la cual procede *gigno*, relaciona la palabra latina *genus* con la idea de sexo (de la que procede el *género* gramatical) y con la de stirpe o linaje, como principio de clasificación: tenemos así, entre los usos literarios de la palabra, *genus scribendi*, 'estilo', y los *genera* literarios, clasificaciones comparables a las de la ciencia, donde subsiste también una diferencia de generalización (*genus* frente a *species*), que, como se verá, tiene una correspondencia dentro de nuestro asunto. La historia de la palabra latina reproduce, por lo demás, la del griego γένος; pero en griego se utiliza más con el sentido de 'género literario' y εἶδος en los sentidos de 'aspecto', 'forma'. La clasificación de las obras literarias en un número limitado de géneros ha sido propuesto y difundido posteriormente; la doctrina de los géneros se cultiva habitualmente en un período inmediatamente posterior a su desarrollo (esto es válido tanto para Aristóteles como para los tratadistas del siglo XVI o para Boileau), a pesar de que en épocas de gran codificación literaria puede asumir una finalidad normativa y por lo tanto mirar hacia el futuro. Consiguientemente, el género tiene unas veces una función de nomenclatura y otras una función proyectiva o incluso normativa. Si prestamos atención a épocas indemnes o ajenas a las clasificaciones, podemos percibir que el desarrollo de los géneros es como la maduración de las tradiciones, el instituirse (por imitación de modelos de prestigio) de conexiones entre ciertos contenidos y ciertas formas expositivas. La definición de los géneros será un modo de constatar, críticamente, la mutable historia de estas conexiones, que constituye el marco en el cual se desarrolla la actividad literaria.

2. Se puede observar cómo ya Platón propone una clasificación,

binaria, basada exclusivamente en el contenido: género serio (epopeya y tragedia) y género cómico (comedia y yámbica). Más refinada es la tripartición, también platónica (*La república*, 392 e-394 b), en géneros *mimético* o *dramático* (tragedia y comedia), *expositivo* o *narrativo* (ditirambo, nomo, poesía lírica) y *mixto* (epopeya), porque se basa no sólo en caracteres intrínsecos, sino también en la variación de la relación entre literatura y realidad, basado sobre el concepto de μίμησις, 'imitación'.

En lo sustancial, Aristóteles mantiene este criterio, aunque se ocupa preponderantemente de la tragedia, y sólo en un segundo plano de la épica (el hecho de que la *Poética* esté incompleta nos priva de las páginas sobre la comedia). Pero Aristóteles, incluso concentrándose especialmente en la tragedia (y a menudo haciendo de ella el paradigma de la poesía, hasta el punto de poder extender con frecuencia las observaciones a la épica), emplea otros instrumentos distintos que aquí esquematizo extrapolándolos a partir del discurso de Aristóteles, el cual *no* pretende una clasificación de los géneros:

1) La forma métrica: la tragedia usa el trímetro yámbico, el epos y el hexámetro.

2) La categoría de los personajes: nobles, o mejores que nosotros, en la tragedia y en la épica; innobles, o peores que nosotros, o aún más, ridículos, los de la comedia. Este segundo criterio se puede combinar, con finalidad descriptiva, con el de la relación de imitación: Sófocles se empareja a Homero por la nobleza de los personajes, y a Aristóteles por el uso de la mimesis (*Poética*, 1.448 a, 20-1.448 b, 1).

3) La duración de los acontecimientos: «La tragedia intenta en la medida de lo posible no sobrepasar una vuelta del sol, o la sobrepasa en poco, mientras que la epopeya no tiene límites de tiempo» (*ibid.*, 1.449 b, 12).

4) La unidad o la pluralidad de acción: «Mientras que ... en la tragedia no es posible representar juntas, al mismo tiempo, diversas partes de una acción, y es necesario limitarse cada vez únicamente a la parte que se desarrolla en la escena y que es representada por los actores, en el poema épico, sin embargo, como en todo lo que es simple y pura narración, se pueden exponer varias partes de una acción en su desarrollo simultáneo» (*ibid.*, 1.459 b, 24-26).

No sólo eso; en el umbral de la clasificación basada en la mimesis, Aristóteles adelanta, para después abandonarla, otra clasificac-

ción exclusivamente formal: arte hecho de armonía y ritmo (aulética y citarística) o sólo de ritmo (danza); arte hecho sólo de lenguaje, en prosa (mimos y diálogos socráticos) o en verso (elegía, épica, etc.); cuando es en verso, con unidad o con variedad de metro; finalmente, arte hecho de armonía, ritmo y lenguaje (ditirambo, nomo, tragedia, comedia) (*ibid.*, 1.447 a 1-1.447 b, 27).

La posición de Aristóteles es la de un historiador y crítico que al mismo tiempo, como filósofo, intenta caracterizar los principios generales con que justificar sus afirmaciones. Es la autoridad del filósofo la que hará que, más tarde, se lea la *Poética* como una preceptiva literaria; añádase el hecho de que la historia de los géneros en la antigua Grecia, que Aristóteles esboza casi al inicio de su texto (1.448 b, 4-1.449 a, 30), no podía dejar de parecer un proceso de perfeccionamiento que había llegado, con la gran literatura de la edad ática, a una sistematización que se presentaba como definitiva en su magnificencia. No obstante, la *Poética* no pretende ser normativa, ni mucho menos definir los géneros literarios: Aristóteles apunta opiniones, sugerencias, más preocupado por las premisas teóricas que por las realizaciones. Por esto la *Poética* es todavía hoy una obra fecunda. Es en el campo retórico en el que Aristóteles acentúa los aspectos didácticos de las clasificaciones directas, relativas a la actividad oratoria, tan viva en su tiempo: la *Retórica* será muchas veces imitada o «completada».

Sólo en la época alejandrina madura una doctrina precisa de los géneros: casi un catálogo de la gran literatura en aquel momento ya agotada, o un repertorio de selecciones para los epígonos. Los géneros se relacionan directamente con los estilos, y se clasifican puntillosamente: por ejemplo, en el teatro se constituye una tríada tragedia-comedia-drama satírico, que corresponde a los estilos sublime, humilde y medio. Y se hacen observaciones muy precisas sobre el lenguaje de cada estilo en particular (de la comedia, por ejemplo), intuyendo que la codificación alcanza hasta el plano del discurso. Además se intenta completar el catálogo, se intentan distinguir los subgéneros (πολυμερεστάτη): así por ejemplo, la mélica, según esté dedicada a los dioses o a los hombres, comprende: himno, prosodio, peana, ditirambo, nomo, adonidio, iobaco, hiporquema y, respectivamente, encomio, epicinio, escolio, canto amoroso, epitalmio, himeneo, sillo, treno, epicedio. Precisamente a los alejandrinos y concretamente a Dionisio de Tracia (170-190 a. de C.) se remonta el reconocimiento

del género lírico (o mélico), olvidado por Aristóteles, que probablemente sentía demasiado lejano, y consideraba falta de descendencia a un poeta como Píndaro. El tardío reconocimiento de la lírica tiene motivos terminológicos (la poesía lírica es propiamente la que está acompañada por el sonido de la lira; por lo tanto este término no comprendía todo lo que hoy entendemos por lírica, pero sí abarcaba las partes monódicas de la tragedia) y clasificatorios (la lírica, en la época ática, no se distinguía solamente de la mélica, poesía coral acompañada de flauta, sino también de la poesía yámbica, o sátirica, y de la elegíaca, del epitafio, del epigrama, del treno, del himno, etc.). Estas dificultades persistirán en la tratadística moderna, dado que muchas composiciones poéticas breves no pueden ser consideradas líricas. Por lo demás, ya el canon de Dionisio de Tracia es relativamente abierto (comprende: tragedia, comedia, elegía, epos, lírica y treno) y aún habrá quien quiera añadir el idilio y la pastoral. Pero, en conjunto, tiene una cierta fortuna la tríada teatro-epos-lírica, que constituirá el centro de las meditaciones de los románticos. Al pasar de Grecia a Roma, los grandes géneros y sus subespecies se clasifican y reagrupan, casi siempre, en relación con la doctrina platónica y aristotélica de la mimesis.

En los literatos alejandrinos (a menudo gramáticos y filólogos) prevalece, en conjunto, un intento clasificatorio, particularmente visible en la redacción de «cánones» y de catálogos razonados de autores (por ejemplo, los *πλῆρες* de Calímaco), y un intento normativo: el primero, dirigido hacia atrás, como una reorganización del pasado cultural, y el segundo encarado hacia un problemático futuro. Toda la historia posterior de la teoría de los géneros consiste, por lo tanto (hasta que, a partir del Romanticismo, se intenta renovar el esquema mismo del canon), en relación variable entre una actividad literaria más o menos valerosa y conscientemente rebelde contra la inmutabilidad del canon, y un retorno a los principios por parte de los teóricos, no siempre sordos a las nuevas exigencias, y empeñados en conciliarlas con los principios mismos.

Este es el marco en el que la sistematización aristotélica continuó sobreviviendo, aunque con largos eclipses, hasta el Barroco. En conjunto, se puede decir que el elemento normativo se va acentuando y haciéndose más rígido; y hay que añadir que, leída de este modo, la *Poética* tuvo una presencia autoritaria y temida en todas las épocas dominadas por un gusto clasicista. Es típico el caso del *Ars poetica*

de Horacio, que mantiene la prioridad de la tragedia y la tripartición alejandrina de los géneros teatrales, en tiempos en que no existía apenas teatro, y en que, sin embargo, se había desarrollado (incluso con obras del mismo Horacio, que sin embargo no lo menciona) la lírica, omitida por Aristóteles, y la sátira, producto típicamente romano. De modo que el *Ars poetica*, aunque original por las incisivas definiciones sobre el estilo y la composición, resulta, ya en su época, sorprendentemente anacrónica: a menos que se la quiera considerar como el manifiesto de una renovación clasicista que no llega a darse.

Y es todavía en el ámbito de un programático clasicismo, el del Renacimiento tardío y contrarreformista, en el que la *Poética* de Aristóteles resurge con fuerza. En la Edad Media, los géneros clásicos se habían trastornado completamente, así como, con el paso del latín a la lengua vulgar, se había desarrollado una métrica, basada en el acento, absolutamente distinta de la grecolatina. En efecto, el fundamento de la tripartición platónica resultaba incomprensible en una época en que se ignoraba el modo de representarse el teatro latino, y por eso no se podía entender el sentido de la mimesis. Las palabras «comedia» y «tragedia» se comprenden sólo en su acepción estilística y basándose en su desenlace fausto o infausto: así, Dante puede considerar la *Eneida* una tragedia (*Infierno*, XX, 113) y denominar *Comedia* a su propio poema (*Epístola a Cangrande*, 10).

Son muchos los géneros creados *ex novo* en la Edad Media: baste recordar, entre los que tendrán larga vida, la novela y el cuento; la formación de un teatro, primero sacro y luego profano, independiente del cualquier influjo del teatro latino; y el desarrollo de una épica, la *chanson de geste*, en la que las rarísimas reminiscencias virgilianas sólo sirven para subrayar que son completamente ajenas a los modelos antiguos. Fecundidad inagotable, que entre otras cosas producirla en Italia la novela psicológica (*Fiammetta*), el canto en octavas y la novela caballeresca, también en octavas.

Esta proliferación de formas y temas no estaba bajo ningún control teórico: las poéticas recogían y representaban una vez más la herencia retórica del latín tardío, las *artes dictandi* estaban consagradas a la epistolografía y a la elocuencia común. El desarrollo de cada uno de los géneros y su sistema estaban regidos exclusivamente por la rápida consolidación de las tradiciones y por las demandas del público. Situación que perdura, prácticamente, hasta el Renacimiento

ardío, cuando la novela caballeresca y la pastoril, la comedia, etc., han dado ya lo mejor de sí mismas.

La reanimación de las discusiones sobre la poética (que inmediatamente se centran precisamente sobre la *Poética* aristotélica) coincide con una tentativa de ordenación y legislación al gusto del Renacimiento. Por lo que respecta a los géneros, se pueden indicar dos puntos fundamentales en el debate: la defensa de la novela que servía para enriquecer, pero también para alterar, el sector de la literatura *mixta* (diegética junto a mimética), y la cuestión de la tragedia, en particular las unidades de tiempo, lugar y acción y la catarsis (se añade, más tarde, la defensa hecha por Guarini de la *pastoral* o *tragicomedia*). Después hay que recordar que el silencio aristotélico sobre la lírica es advertido y roto con enérgicas revaloraciones (Daniello, Tasso, Guarini, etc.), aunque no se superen, ni sea posible superar, las dificultades de su definición: según algunos, la lírica es mímesis, porque el poeta lírico se «imita» a sí mismo; según otros (por ejemplo Minturno), es un género mixto, porque en parte imita la acción, y en parte la narra.

En conjunto, el problema de los géneros no parece haber sido el más angustioso, al menos en lo que respecta a la clasificación: apremiaban más la profundización de la *imitatio* (entendida, también humanísticamente, como imitación de los clásicos; no sólo como mímesis de la realidad) o el otro, debido a preocupaciones filosóficas y religiosas, de la finalidad del arte. Sobre los géneros se discutió, y a veces ferozmente, a propósito de determinados textos (de Dante, de Ariosto y sobre todo de Tasso): pero entonces la discusión abordaba la elección de los contenidos, los límites de la ficción, la estructura de la fábula, era en definitiva, una discusión crítica basada en argumentaciones de carácter general, teórico. En este sentido los tratadistas y los polemistas del siglo xvi han adelantado argumentos tan sutiles que no merecen ser olvidados, ni mucho menos despreciados.

No seguiremos todas las tentativas más recientes de clasificación de los géneros, entre las que tiene gran relevancia histórica el *Art poétique* de Boileau (1674) por su gran influjo en Europa (Luzán, Dryden, etc.), todavía dentro del ámbito de un clasicismo renovado. Aparte los géneros de la tradición aristotélica, epopeya, tragedia y comedia, están catalogados, por igual, los diversos subgéneros de la poesía contemporánea (idilio, elegía, soneto, balada, rondeau, canción, etc.), sin ninguna referencia a los principios generales de cla-

sificación. Con una perspectiva naturalista-racionalista, los géneros se consideran invariables en el tiempo (los géneros nuevos, como el melodrama, se condenan, y Molière es tratado con suficiencia). Se considera fundamental para la épica el elemento mitológico, mientras que los géneros menores se definen con criterios formales.

3. El problema de los géneros surge de nuevo en el momento en que se comienza a plantear sobre bases históricas o filosóficas. Vico (1744; ed. 1967, pp. 414-415), por ejemplo, incluso manteniendo las divisiones tradicionales, ve en el desarrollo de los géneros y en su interrelación una «historia razonada» de la humanidad: distingue entre la epopeya primitiva, documento de una época en que la única historia es la poesía, y la epopeya reflexiva, poblada de héroes que encarnan conceptos éticos y filosóficos; o entre los líricos antiguos que elevan himnos a los dioses, y aquellos que, más tarde, celebran a «los héroes muertos», y por fin los mélicos, «de los cuales Píndaro es el príncipe» y, entre los romanos, Horacio; y esboza el entramado histórico de la tragedia, comedia, y sátira desde sus remotos orígenes hasta los latinos, basándose en los tipos de los personajes (primero dioses y héroes, luego hombres públicos y reales, más tarde particulares e inventados). La de Vico es una historia ideal, pero, por lo que respecta a los antiguos, basada en los textos, por audazmente que los interprete; en cuanto a lo demás, es un modelo genial.

Una visión opuesta, extratemporal, es la de Goethe (*Westöstlicher Divan*): con él los géneros pasan de principios de clasificación a categorías poéticas. Desdeñando los géneros menores y los subgéneros, Goethe se limita a los dos géneros aristotélicos y a la lírica, y los considera las tres formas naturales genuinas de poesía (*echte Naturformen der Dichtung*). Justamente porque son categorías y no casillas, las tres formas (épica, lírica y drama) se pueden encontrar a la vez en un mismo texto (en la primitiva tragedia griega prevalece, con los coros, la lírica): se podría, según Goethe, colocar las tres formas en un esquema circular, y entonces los distintos géneros realizados se definirían basándose en las respectivas distancias entre las tres. Este esquema tiene también un valor histórico: una vez señalado que «un poeta épico narra un acontecimiento como completamente pasado, mientras que el dramático lo describe como completamente presente» (en Goethe y Schiller, 1797; ed. 1960, p. 249), encuentra

en la literatura de su tiempo una convergencia de los géneros hacia lo dramático (por ejemplo, la novela epistolar) y reconoce, en conjunto, que la separación de los géneros cada vez es menor.

(El esquema circular de Goethe ha sido tomado de nuevo recientemente por Julius Petersen, que diseña un círculo de tres zonas, en el cual los géneros, uniendo los tres radios del drama, de la épica y de la lírica, se sitúan desde el centro a la circunferencia, en orden de progresiva codificación: esquema que quiere ser a la vez histórico y universal, y por eso mismo, aparte de la discutibilidad de determinadas etiquetas y posiciones recíprocas, no parece aceptable.)

El punto culminante de la reflexión sobre los géneros (en la que hay que recordar al menos a August Wilhelm Schlegel y a Schelling) es, sin duda, en el Romanticismo, el que alcanza Hegel en *Vorlesungen über die Ästhetik*, que, entre otras cosas, intenta integrar una visión histórica y una extratemporal. El planteamiento ternario propio del pensamiento hegeliano (según el cual el arte se incluye también entre las actividades del espíritu —le siguen la religión y la filosofía) estaba ya dispuesto, en el caso de los géneros: épica, lírica y drama, todavía. El criterio distintivo de los tres géneros lo proporciona la antítesis objetividad/subjetividad: de hecho la epopeya «pone de relieve lo objetivo en su objetividad» (1817-1829; trad. it., p. 1.160), mientras que el contenido de la lírica es «lo subjetivo, el mundo interno, el espíritu que reflexiona, que siente, y que, en vez de actuar, permanece por el contrario encerrado en sí mismo como interioridad y puede por ello tomar como forma única y última meta el expresarse del sujeto» (*ibid.*); el drama es la síntesis de las dos primeras actitudes, dado que en él «nos encontramos ante un proceso objetivo que se origina en el interior del individuo, de modo que lo objetivo se manifiesta como perteneciente al sujeto, mientras que lo subjetivo, por el contrario, proviene de la intuición, por un lado, por su manera de pasar a la extrinsecación real y, por otro lado, gracias al desasimilamiento que la pasión acarrea como resultado necesario de su propio actuar» (*ibid.*, p. 1.116).

Sin embargo, este criterio de definición está integrado con el de las relaciones con la realidad, en definitiva, con el de la mimesis platónica y aristotélica (aunque entendida de muy distinta forma):

La poesía lírica llega, ciertamente, a determinadas situaciones en las que al sujeto lírico se le concede atraer a su sentimiento y

a su reflexión una gran variedad de contenidos; aún, en este género literario es siempre la forma de lo interno la que constituye el tipo fundamental y excluye, por tal razón, de sí mismo una representación intuitiva de la realidad demasiado amplia. La obra de arte dramática, en cambio, manifiesta en su real vitalidad los caracteres y el suceder de la misma acción, de manera que la descripción del lugar y de la figura exterior de las personas que participan en la acción y del acontecimiento como tal se dan por sí mismas, y en general se deben expresar más bien los motivos internos y los fines de la vasta conexión del mundo y las condiciones reales del individuo. En la épica, en cambio, se encuentran, además de la realidad nacional comprensiva sobre la que se basa la acción, tanto lo interno como lo externo; y así se despliega la entera totalidad de lo que se puede considerar propio de la poesía de la existencia humana (*ibid.*, p. 1.206).

Como ambos criterios se acoplan felizmente, resulta, por ejemplo, de la reflexión sobre el drama que sí tiene como objeto, al igual que la epopeya

un suceder, un hacer, un actuar, pero que debe cancelar la exterioridad de todo lo que ocurre, y sustituirla, como base y actividad, por el individuo autoconsciente y operante. De hecho, el drama no se disuelve frente a lo externo, en un interior lírico, sino que manifiesta un interior en la realización externa de *éste*. Por eso, los sucesos no parecen surgir de circunstancias externas, sino de las voluntades y los caracteres internos, y sólo adquieren un significado dramático a través de su referencia a los fines y a las pasiones subjetivas. Del mismo modo, el individuo no se detiene en su completa autonomía, sino que se encuentra situado en lucha y oposición con otros, bien por el género de circunstancias cuyo carácter y cuyos fines asume, a tenor de su propia voluntad, bien por la misma naturaleza de este fin individual. Por ello, el actuar se desarrolla en medio de intrigas y colisiones que, en parte, lo conducen contra la propia voluntad y la propia intención de los caracteres actuantes a un desenlace que pone de relieve la esencia interna propia a los fines, a los caracteres y a los conflictos humanos (*ibid.*, p. 1.298).

Aunque generalmente apuntado, se ha desarrollado menos otro criterio, el del tiempo:

La efusión lírica se encuentra con el *tiempo*, en cuanto elemento externo de la comunicación, en una relación mucho más directa

que el relato épico, el cual transporta los fenómenos reales al pasado y los yuxtapone y entrecruza en una extensión preferentemente espacial; la lírica, en cambio, manifiesta el momentáneo aflorar de los sentimientos y las representaciones en la sucesión temporal de su nacimiento y desarrollo, y por ello debe dar forma artística al mismo heterogéneo movimiento temporal (*ibid.*, p. 1.271),

trasladado, sin embargo, al plano formal de la ejecución métrica:

A esta diversidad corresponde, *en primer lugar*, la mayor variedad en la sucesión de largas y breves y la ruptura de la igualdad de los pies rítmicos; *en segundo lugar*, la mayor variedad de las cesuras; y, finalmente, *en tercer lugar*, el agrupamiento en estrofas, que pueden ser en sí mismas y en su sucesión de gran variedad, ya respecto a largas y breves en los renglones aislados, ya en la comparación entre las figuras rítmicas de éstos (*ibid.*).

Los tres géneros definidos por oposición y síntesis aparecen en el movimiento del desarrollo metahistórico e histórico (sin que haya tomas de posición claras entre unos y otros). La sucesión épica-lírica-drama es metahistórica o por lo menos relevante para una historia ideal. La épica pertenecería, por ejemplo, «a aquella época intermedia en la que un pueblo ha salido del embotamiento, y el espíritu ya ha tomado la suficiente fuerza para producir un mundo propio y sentirse a gusto con él» (*ibid.*, p. 1.169), y en la que, en cambio, no estando aún fijadas definitivamente las normas religiosas ni las leyes civiles y morales, aún queda una «disposición de ánimo todavía enteramente viva e inseparable del individuo en cuanto tal, mientras que la voluntad y el sentimiento aún no se han escindido recíprocamente» (*ibid.*); por el contrario la lírica, y más tarde el arte dramático, serían propios de épocas en las que ya están claros los límites entre lo individual y lo colectivo, entre el sentimiento y la voluntad.

Tiene en cambio carácter histórico la distribución de los textos de los tres géneros en tres períodos fundamentales: el oriental, definido como *simbólico*; grecorromano, definido como *clásico*; y el medieval y moderno, definido como *romántico*: con la apostilla de que la figura perfecta se encuentra siempre en el período clásico. Hay, en fin, dos tipos más de historización: una, a veces bastante particularizada, que consiste en seguir el desarrollo de un único género (y Hegel entonces se hace crítico literario y emite observaciones tan

agudas como cuestionables sobre autores contemporáneos suyos), y otra que agrega, a modo de imperfectos tanteos o ecos tardíos, los diversos subgéneros a los tres géneros principales. Así, se asimilan, por un lado, a la épica el epigrama, la poesía gnómica y la didascálica, la teogonía y la cosmogonía, por otro lado, el idilio y la poesía descriptiva; se asimilan a la lírica los himnos, los ditirambos, las peanas, los salmos; mientras que la dramática se subdivide en tragedia, comedia y drama (drama satírico, tragicomedia, etc.). Aunque sólo sea por su semejanza con las ideas de Goethe, es interesante la indecisión sobre los subgéneros de transición, como el romance y las baladas, a caballo entre épica y lírica. Pero, en general, el esfuerzo por conciliar las observaciones sobre los textos con la rigidez de esquema produce siempre páginas cautivadoras: las que insertan a la *Divina comedia* en la épica, las que definen el romance como «la modesta epopeya burguesa» (*ibid.*, p. 1.223), ya que éste refleja «la totalidad de una concepción del mundo y de la vida»; pero «presupone una realidad ya ordenada en *prosa*, sobre cuyo terreno, en su propia búsqueda y atención, ya a la vivacidad de los acontecimientos o a los individuos y sus destinos, intenta devolver a la poesía ... el derecho de ley perdido»; y describe «el conflicto de la poesía del corazón ante el contraste con la prosa de las relaciones y la accidentalidad de las circunstancias externas» (*ibid.*).

4. Después de haber expuesto la imponente síntesis elaborada por Hegel, no será inútil una breve reflexión. Mientras, señalaremos que prácticamente casi ninguno de los teóricos hasta ahora estudiados ha ensayado un procedimiento de definición inductivo, semejante al procedimiento científico del paso de individuo a género, a especie: procedimiento que, de hecho, sería imposible efectuar. La simplificación aristotélica era una selección dentro de los géneros históricamente constatados en la Grecia arcaica y clásica, por lo tanto no pretendía abarcar todo el ámbito literario. Esta selección ha sido progresivamente generalizada (como si otros géneros no pudieran existir) y ontologizada (casi como si los géneros fueran categorías del espíritu), y es así como se ha impuesto, con la adición de la lírica, la tríada epos-lírica-drama cuyo prestigio llega hasta hoy. Sobre esta tríada han probado después su agudeza filósofos y tratadistas, empeñados en hacerla concordar (mezclando la historia real de los géneros y la historia ideal del hombre) con momentos de la historia humana o con

fases de la vida del espíritu. En el caso de que hayan sido tomados en consideración, los otros géneros han sido sistematizados «en torno a» o «bajo» los géneros principales, o bien han sido considerados como formas mixtas, intermedias entre un género y otro.

En un cierto punto nos hemos dado cuenta de que es precisamente la naturaleza de los géneros y de los llamados subgéneros lo que es diferente. Los «grandes» géneros han sido considerados alternativamente (y a menudo al mismo tiempo) como géneros-guía, géneros dominantes —con prestigio y duración superior a los subgéneros, pero con naturaleza sustancialmente afín— o bien como categorías universales, que subsumen los diversos subgéneros en su desarrollo histórico. Por otra parte los llamados subgéneros (cuya realidad, entre otras cosas, está corroborada por precisas marcas formales) han sido considerados unas veces, dentro de un proceso de desarrollo, como filiaciones de los «grandes» géneros, otras en una jerarquía de generalidad, que implica una relación género-especie con los «grandes» géneros. De aquí la distinción (por ejemplo de Goethe y Viëtor) entre *Naturformen* y géneros: por la cual las *Naturformen* serían los «grandes» géneros entendidos como categorías universales de la literatura, y los géneros (identificados con los que habitualmente se llaman subgéneros) sus parciales y contingentes realizaciones. Pero también los «grandes» géneros han sido vistos a su vez como categorías o como géneros históricos, como *Grundbegriffe* o como *Sammelbegriffe* (Staiger): de aquí la distinción gramatical entre lo «épico» y la épica, entre *das Epische* y *Epik*. En suma, la relación entre géneros y subgéneros es distinta de la que subsiste en ciencias entre especie y géneros; es más, es imposible llegar desde los subgéneros basándose en la semejanza de elementos constitutivos, con su discontinuidad, variedad y plasticidad histórica, a eventuales géneros extrahistóricos o suprahistóricos, al menos si se mantiene la configuración tradicional.

Yendo más al fondo, los componentes mismos de la tríada se revelan como poco homogéneos. Si dentro de la categoría dramática las realizaciones medievales y modernas pueden considerarse variantes no revolucionarias en orden a la definición, mayores dificultades surgen para la épica, a la cual malamente se añaden los poemas germánicos y las *chansons de geste*, y sólo muy forzosamente los libros de caballería (de aquí el sentido de la polémica que tuvo lugar en el siglo XVI). La lírica, en fin, vuelve a proponer, exasperadas, las dificultades que ya han retrasado su reconocimiento: demasiados géneros

poéticos breves son incompatibles con tal etiqueta, y, por contra, la «liricidad» puede presentarse en cualquier forma literaria. Si es posible definir y considerar la lírica como categoría, la existencia de un género correspondiente es absolutamente obvia, y se comprenden las tentativas para considerarla, en vez de categoría, la esencia misma de la poeticidad.

Después, en cuanto a la novela, que es hoy el género predominante, queda desligada de la tríada clásica y obliga a crear una clase de «géneros mixtos» en la que, por lo demás (aunque con variedad de mezclas), deberían confluir prácticamente todas las producciones literarias. Es pues interesante notar que, una vez más, la novela no es el género que comprende subgéneros como la novela policíaca, la novela de terror, la novela de ciencia ficción, etc.: las novelas «con atributo» son desarrollos, especializaciones de la novela, ordenables en una línea histórica y no en una clasificación jerarquizada.

La discusión sobre la clasificación de los géneros sólo puede, por lo tanto, continuarse de forma útil si se sale de la ambivalencia entre historia y categorización, si se elige entre una descripción empírica de los géneros según su desarrollo a través del tiempo (en cuyo caso, está claro, cae toda distinción entre género y subgénero), o bien se intenta definir *ex novo*, con criterios coherentes, categorías capaces de apurar el conjunto de la producción literaria.

No es de extrañar que la primera solución haya sido formulada en época positivista. Y ha sido fácil, en tiempos más cercanos a nosotros, captar los aspectos más mecánicos del evolucionismo de Brunetière. Sin embargo, sus rápidos panoramas sobre la evolución de cada género (por ejemplo, la serie *chanson de geste*, novela cortesana, novela épica a la manera de la Scudéry, novela de costumbres) eran eficaces antídotos contra el esfuerzo de categorización: al llevar el problema sobre la línea diacrónica, se hacía evidente una serie continua cuya base no eran núcleos sustanciales o estructuras formales inmutables; el mantenimiento de una coherencia se confiaba a la historia. Es más importante aún la concepción de una relación competitiva de los géneros (basada en el modelo de la lucha por la existencia de Darwin): en este caso la historia literaria se presenta como competencia entre los distintos géneros, como una red de diferencias y de convergencias, de jerarquías que cambian continuamente, como consecuencia del dominio adquirido por uno u otro género. Así, uno de los fenómenos más notables de la literatura moderna sería la

asimilación por parte de la novela de formas propias de la tragedia, de temas antes sólo reservados a los tratadistas, etcétera.

Aun estando tan ligado al positivismo de su tiempo, Brunetièrre expresa conceptos que después serán tomados en consideración, incluso dentro de concepciones muy diferentes: el concepto de una *histoire littéraire* que tenga en sí misma y desde su origen el principio suficiente de su propio desarrollo; el de caracterizar, además y en mayor medida que los aportes externos «la grande action ... des œuvres sur les œuvres» (1890; ed. 1898, p. 262). Éstas son algunas de las exigencias valoradas después por los formalistas, uno de los cuales, Tyniánov, representará el esquema de la relación entre los géneros dentro de las nuevas concepciones estructurales. De hecho, en las páginas de Tyniánov, junto a un uso preciso y amplio de los conceptos de sistema («el estudio de géneros aislados fuera del sistema con el cual están en correlación es imposible», 1929; trad. it., p. 51) y de función («la variabilidad de la función de este o de aquel elemento formal, la aparición de esta o aquella nueva función de un elemento formal, su asociación con una función, son todos problemas importantes de la evolución literaria», *ibid.*, p. 53), se nota la persistencia de un esquema de tipo evolutivo: *evolución, dinamismo* y sobre todo: «Para los fenómenos de la evolución literaria ... el principio es *la lucha* y el *cambio*» (*ibid.*, p. 28).

Por el contrario, Tyniánov se opone a una concepción evolutiva de la literatura, que según él avanza mediante saltos y cambios, más que siguiendo un proceso uniforme. En cada género, observado en un determinado momento, se distinguen rasgos fundamentales y rasgos secundarios: son precisamente los rasgos secundarios, los resultados y las desviaciones «casuales», los errores, los que producen en la historia de los géneros cambios tan notables como para anular, en cierta medida, la continuidad. Se puede hablar de continuidad refiriéndose a la noción de «extensión», que opone las «grandes formas» (novela, poema), a las pequeñas (cuento, poesía), y de continuidad en lo que se refiere a «factores constructivos» (por ejemplo, el ritmo en la poesía y la coherencia semántica-trama en la prosa) o a materiales; lo que cambia es mucho más importante para la individualidad del género: es el principio constructivo lo que hace utilizar en modos siempre nuevos los factores constitutivos y los materiales.

Los cambios en el sistema de los géneros y en los géneros como sistemas se pueden atribuir al esfuerzo de los escritores por romper

la automatización a la que cada principio constructivo tiende por naturaleza: constituyéndose en normas, ampliando su campo, detentando una hegemonía y produciendo una descendencia. He aquí entonces, por reacción, la renovación o la diversa funcionalización de los rasgos secundarios de una forma, la revalorización de formas poco ortodoxas, el recurso a ámbitos culturales considerados extraliterarios. «El género como sistema puede, en tal caso, oscilar. Surge (por desvíos o por elementos de otros sistemas) y desaparece, transformándose en los elementos de otros sistemas» (*ibid.*, p. 26). Así, se asiste a la «descomposición» de los géneros tradicionales y a la consolidación de géneros nuevos, nacidos de los restos de los géneros precedentes o «de las fruslerías de la producción literaria, de los rincones más escondidos, de los repliegues [de la cultura]» (*ibid.*, p. 27).

Esta visión dinámica intenta explicar las transformaciones más que captar las entidades, precisamente porque excluye *a priori* una subsistencia de tales entidades que no sea relacional. Entidades bien sólidas son los datos de extensión, los factores constructivos, los materiales; pero su combinatoria en obras y en géneros es definible sólo en relación con las otras obras y los otros géneros; dentro de una visión global del sistema literario que es al mismo tiempo precisada y explicada por la comparación con precedentes y sucesivos cortes diacrónicos.

Los testimonios de Tyniánov están sacados casi exclusivamente de la literatura rusa de los siglos XVIII y XIX; pero su «modelo» es sin duda utilizable para otras literaturas y épocas (puedo señalar las recientes aplicaciones de Even-Zohar). Naturalmente queda por precisar el significado de los variables simulacros que son los géneros dentro del sistema cultural. De esto hablaremos en el párrafo 7.

5. En cuanto a las tentativas de crear un nuevo canon de los géneros, hay que recordar rápidamente el éxito que ha tenido una observación dejada caer por Jean Paul (Richter), según el cual «la épica presenta el hecho que se desarrolla desde el pasado, el drama la acción que se extiende para y hacia el futuro, la lírica una emoción que nos encierra en el presente» (1804; ed. 1963, p. 272). Una definición igualmente basada en el tiempo la encontramos en el victoriano Dallas, deudor de los románticos alemanes; también según él, la épica mira hacia el pasado, el drama hacia el presente y la lírica

hacia el futuro: en otras palabras, drama y lírica cambian de sitio, respecto a Jean Paul, con una facilidad que genera dudas sobre la consistencia del principio.

Pero Dallas añade criterios igualmente generales: el drama representaría la pluralidad, la épica la totalidad, la lírica la unidad. O bien, los tres géneros se distinguirían por el uso de las personas verbales: mientras que la épica se caracteriza por el uso de la tercera persona de singular y la lírica por la primera, sería propio del drama la segunda del plural (basándose en una diferenciación psicológica entre *you* y *thee* de la que podemos prescindir). Finalmente hay otra tentativa (1866) para caracterizar drama, lírica y épica, basándose en el tipo de relación (simpatía, fantasía, etc.) entre el poeta y los objetos de la poesía: se tendrían, respectivamente, estos tres tipos fundamentales: 1) Yo soy aquella cosa o como aquella cosa; 2) Aquella cosa es yo o como yo; 3) Aquella cosa es ella o como ella.

Las observaciones de Jean Paul y las de Dallas encuentran una formulación netamente gramatical en Jakobson (1935; trad. fr., p. 130):

Reduciendo el problema a una simple formulación gramatical, se puede decir que la primera persona del presente es al mismo tiempo el punto de partida y el tema conductor de la poesía lírica, mientras este papel es desarrollado en la epopeya por la tercera persona de una forma del pasado. Cualquiera que sea el objeto específico de una narración lírica, no es más que apéndice, accesorio, proscenio de la primera persona del presente; el propio pasado lírico supone un sujeto en acto de recordarse. En cambio, el presente de la epopeya está netamente referido al pasado, y cuando el yo del narrador comienza a expresarse, como un personaje más, este yo objetivado no es más que una variedad de la tercera persona, como si el autor se mirase con el rabillo del ojo.

Aquí se nota la ausencia, quizá para acentuar la formulación a base de oposiciones, del drama y del *tú* correspondiente.

La claridad de estas últimas proposiciones parece una invitación a la sistematización. Nos sentimos atraídos por la posibilidad de esbozar un cuadro que tenga en las abscisas los pronombres, en las coordenadas los tiempos, para ver si la serie cerrada de combinaciones se puede hacer corresponder con los diversos géneros y subgéneros. Pero en seguida se hace evidente que no pasa de ser un juego brillan-

te. Porque la preponderancia de un pronombre sobre otro, de un tiempo sobre otro no es de naturaleza estadística, sino que depende de una percepción sintética, no demostrable, por parte del crítico. No se puede, por otra parte, creer que el hipotético plano constituye una matriz universal, dada la inagotable posibilidad de variaciones concedida al escritor: bastaría para demostrarlo los continuos cambios en la elección del tiempo de base, por parte de los novelistas. Habría que darle la vuelta al discurso: se podrían observar, género por género, los pasos de una casilla a otra, según tiempos y lugares.

También Frye cree haber encontrado un criterio objetivo para la clasificación de los géneros tradicionales más la narrativa: ese criterio se encontraría «en el radical de la presentación» (1957; trad. it., p. 328), es decir, en el hecho de que la palabra literaria sea recitada (drama), dicha (épica), cantada o declamada (lírica), escrita para ser leída (*fiction*). Frye advierte rápidamente que estos modos de presentación hay que considerarlos «en un plano ideal, cualquiera que sea después su realidad concreta» (*ibid.*, p. 329); y, con anotaciones históricas, corrige la apodicticidad de la distinción, que de todas formas resulta poco sólida aunque no se tome sino en sentido genético.

Pero, en el mismo volumen, Frye esboza otros criterios de definición, y los aplica a diversos «cánones» de géneros literarios, poco preocupado, a pesar de la aparente sistematización, por las contradicciones. Veamos por ejemplo la teoría de los *mythoi*, basada en dos parejas opuestas: tragedia y comedia, *romance* e ironía, esta última incluida en el «movimiento cíclico existente dentro del orden natural» (*ibid.*, p. 214) entre inocencia y experiencia, aquella, realizada por movimientos ondulantes desde la inocencia a la catástrofe del impacto con la realidad, o desde las complicaciones amenazadoras a una inocencia redescubierta. Incluso la teoría de los «modos de invención» basada, según un apunte aristotélico (cf. § 1), en las diferencias de posición entre el héroe y el lector o el ambiente. Tendremos así el *mito*, en el cual el héroe es «superior como *tipo* tanto respecto a los otros hombres como a su ambiente» (*ibid.*, p. 45); el *romance*, con el héroe «superior en cierto grado a los otros hombres y a su ambiente» (*ibid.*); el modo *alto-mimético* (que comprende épica y tragedia), en el cual el héroe es un jefe «superior a los otros hombres, pero no a su propio ambiente» (*ibid.*, p. 46); el *bajo-mimético* (comedias, novelas, cuentos realistas) en el que el héroe «no es superior a los otros hombres, ni a su ambiente» (*ibid.*); finalmente el

modo *irónico*, si el héroe es «inferior a nosotros en cuanto a fuerza o inteligencia, de modo que nos da la impresión de que observamos una escena de imposibilidades, frustración o absurdo» (*ibid.*). Catalogación que excluye muchas de las combinaciones posibles, y con la que, por otra parte, pugna por hacer concordar (como quería Frye) las principales etapas de la literatura de los últimos quince siglos.

Más que por los resultados (comprometidos, entre otras cosas, por la imposibilidad, ya señalada, de llegar a un canon suprahistórico partiendo del catálogo de los géneros históricos antiguos y modernos), el intento de Frye es notable por el esfuerzo para caracterizar criterios de clasificación de tipo no formal, capaces de permitir, combinados entre sí, una caracterización de los géneros (entre estos criterios Frye incluye también las oposiciones verosímil/inverosímil, cómico/trágico). Si el resultado es el fracaso, ello depende de la heterogeneidad del instrumental teórico, de la absolutización incongruente de las notas sacadas de la cultura clásica, de la incertidumbre de la perspectiva general.

Entre los intentos de llegar a las matrices de los géneros literarios, está ahora ganando terreno, después de años de indiferencia, la teoría de Jolles. La investigación, en realidad, converge sólo en parte con la problemática tradicional de los géneros: entre las nueve «formas simples» estudiadas por Jolles (*Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*), ninguna coincide plenamente con los géneros de la catalogación aristotélica y postaristotélica. Pero, justamente por esto las reflexiones de Jolles podrían ofrecer puntos de partida para una reformulación de nuestros problemas, o indicar los primeros pasos de aquellos que después serán los verdaderos y auténticos géneros.

Las formas analizadas serían «aquellas que se producen en el lenguaje y que nacen de la labor del propio lenguaje, sin la intervención, por decirlo de alguna manera, de un poeta» (1930; trad. fr., p. 18): hasta ahora, objeto de estudios etnográficos más que literarios, aunque a menudo, el crítico lo percibe como núcleo originario de los textos. La labor del lenguaje reproduce las fases principales del trabajo humano, el de los campesinos, artesanos o sacerdotes: cultivar, fabricar, interpretar; lo reproduce interviniendo en la confusión del universo, organizándolo verbalmente o dándole forma. Las formas simples son las remodelaciones del mundo efectuadas por el lenguaje.

Todas las veces que una actividad del espíritu conduce a la multiplicidad y la diversidad del ser y los acontecimientos a cristalizarse para adquirir una cierta figura, todas las veces que esta diversidad percibida por la lengua en sus elementos primos e indivisibles y convertida en producción del lenguaje puede al mismo tiempo *querer decir y significar* el ser y el acontecimiento, diremos que allí ha nacido una forma simple (*ibid.*, p. 42).

A estas *unidades de acontecimiento*, que la tradición, hasta los formalistas y otros, llama *motivos*, Jolles prefiere llamarlos *gestos verbales* (cf. con el *gesto semántico* de Mukařovský): que serían «el lugar en que ciertos hechos vividos se han cristalizado en un cierto modo bajo la acción de una cierta mentalidad; y al mismo tiempo el lugar en que esta mentalidad produce, crea y significa los hechos vividos» (*ibid.*, p. 43). La Forma simple se convierte en *Forma* actualizada como consecuencia de la particular orientación y de la importancia concedida a los gestos verbales.

No obstante la importancia dada al lenguaje, no obstante la insistencia en distinguir entre las formas simples y formas actualizadas, se nota que Jolles, más que caracterizar y definir morfológicamente los *gestos verbales*, intenta captar las *disposiciones mentales* que efectuarían su orientación. Es una disposición mental la que, en la *Saga*, hace construir el universo como una familia y lo interpreta en términos de clan, de genealogía, de lazos de sangre; es una disposición mental la que en el *Kasus* representa el universo como un objeto que se puede valorar y juzgar según normas; son disposiciones mentales las que permiten diferenciar *Mythe* y *Rättsel*: «Si el mito es la forma que “da” *respuesta*, el enigma es la forma que plantea la *pregunta*. El mito es una respuesta que contiene una pregunta preliminar; el enigma es una pregunta que exige una respuesta» (*ibid.*, p. 105).

Es improbable (y Jolles no intenta siquiera hacerlo creer) que las formas simples agoten el catálogo de las disposiciones mentales de base: no se puede, por lo tanto, intentar una interpretación de los textos literarios como una combinación, ni siquiera variable, de las formas simples. Lo que hace Jolles es, como máximo, seguir la progresiva articulación de formas simples en formas actualizadas complejas, o su representación en el tiempo bajo diversos aspectos, o el desarrollo de eventuales *antiformas* (como, para la leyenda, el antisanto y la antileyenda). Se nos invita así a confrontar las afinidades entre la leyenda, las odas triunfales de Píndaro y las páginas depor-

tivas dedicadas a los héroes del balón y del pedal; a captar en la epopeya griega los rasgos originarios de la saga, florecientes de nuevo en las grandes series novelescas de los *Rougon-Macquart* o la *Forsythe Saga*; a captar (y aquí estamos en un ámbito más familiar, tanto es así que se cita a Jacob Grimm) la transformación del *Märchen* en cuento.

El esquema de Jolles une una inspiración todavía romántica (búsqueda de las raíces, concepto de poesía popular y poesía artística) con intuiciones formalistas sorprendentes aunque no maduras («además de la confrontación de todas las formas simples como tales, nos queda, pues, un trabajo: estudiar la actividad, la función y la estructura de los gestos verbales en cada forma simple y, confrontar, respectivamente, los gestos verbales de las distintas formas simples», *ibid.*, pp. 211-212). Particularmente notable —pero desgraciadamente tenemos noticia sólo de una carta de Becker citada por Schossig en el prólogo de la reedición de 1956— es el intento de organizar las formas simples (aumentadas hasta diez con la adición de la fábula) según dos ejes de orientación, constituidos, uno por los modos de enunciación (*Aussageweise*), y el otro por la oposición entre formas realistas e idealistas, así:

	Interrogativo	Indicativo	Silencio	Imperativo	Optativo
Realista	<i>Kasus</i>	<i>Saga</i>	<i>Rätsel</i>	<i>Spruch</i>	<i>Fabel</i>
Idealista	<i>Mythe</i>	<i>Memorable</i>	<i>Witz</i>	<i>Legende</i>	<i>Märchen</i>

Pero en conjunto el trabajo de Jolles es más brillante que sólido, más sugestivo que útil.

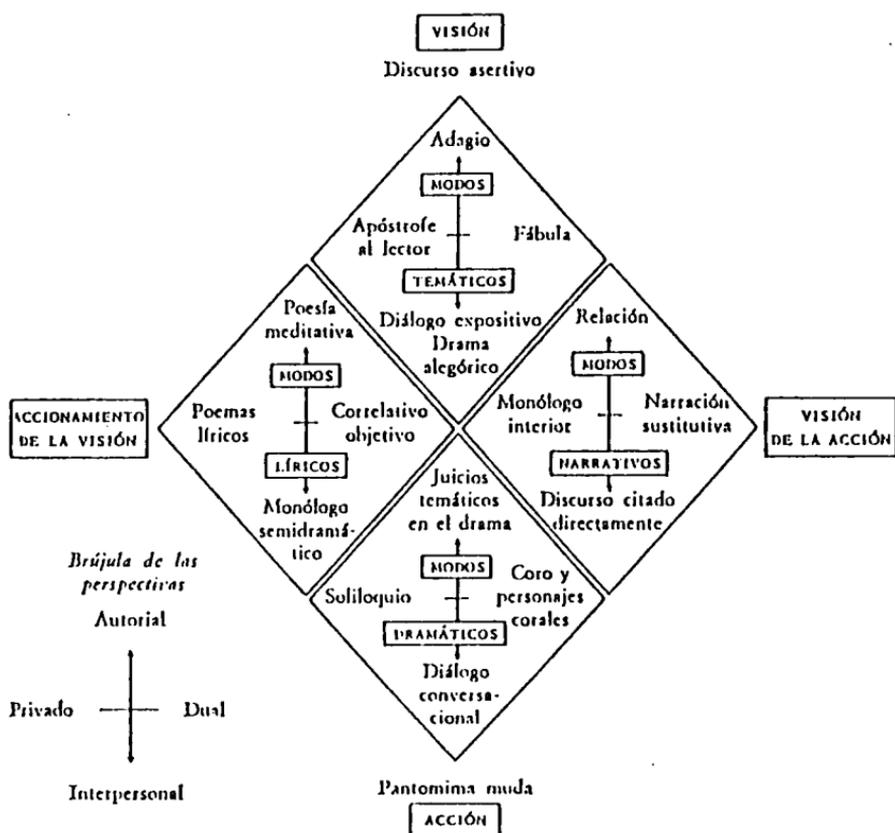
Ni siquiera las sugerencias de Stender-Petersen (1949), aunque tienen el punto de partida en los esquemas todavía estimulantes de la glosemática, se libran del impresionismo. Están basadas en conceptos de *instrumentalisation* y *émotionalisation*, referidos, respectivamente al plano de la expresión y al del contenido. Los géneros aumentados a cuatro por Stender-Petersen (lírico, épico, dramático y narrativo) se definirían, en un esquema bidimensional, basándose en el tipo de reproducción de la realidad (directa —subjetiva— en el género

lirico y en el dramático, indirecta —objetiva— en el épico y en el narrativo) y en la medida de «instrumentalización» y de «emocionalización», por lo tanto de «ficción» (máxima en el lírico y en el épico, mínima en el dramático y en el narrativo). Así:

	Máxima instrumentalización y emocionalización	Mínima instrumentalización y emocionalización
Reproducción directa	género lírico	género dramático
Reproducción indirecta	género épico	género narrativo

Stender-Petersen prevé, basándose en una combinatoria abstracta, una serie de géneros mixtos, cuyo número, doce, está predeterminado por el de los géneros básicos, cuatro: lírico-dramático, lírico-narrativo, lírico-épico, dramático-épico, dramático-narrativo, dramático-lírico, narrativo-épico, narrativo-lírico, narrativo-dramático, épico-lírico, épico-narrativo, épico-dramático. Esta aportación a la teoría de los géneros no parece consistente.

Más flexible, aunque parte todavía del canon de los cuatro géneros, es la representación propuesta por Hernadi (1972) (cf. fig. I). Su inteligibilidad se produce, no tanto por la tetrapartición interna de cada género (que comprende más que verdaderos subgéneros, variedades y modos internos de los géneros), como por su referencia a una doble polarización: *authorial*, 'autorial' e *interpersonal*, 'interpersonal' (correspondientes más o menos a diegético y mimético), *private*, 'privado' y *dual*, 'dual'. El polo *authorial* constituye la «*thematic presentation*» de una visión, el polo *interpersonal* la «*dramatic representation*» de una acción; perpendicular a este eje hay otro que tiene en un polo, en el del *dual*, la *envisioned action*, 'visión de la acción', combinación de la «*authorial perspective of vision*» y de la «*fictive interpersonal perspective of action*», en el otro, en el del *private*, el tiempo y la perspectiva de la *enacted vision*, 'accionamiento de la visión', en que se combinan la cualidad extratemporal de la visión temática y el desarrollo temporal subjetivo de la acción dramática. Sobre los dos ejes se ordenan los cuatro géneros pero también, en sus respectivas áreas, las variedades conexas.



Géneros y modos de la representación literaria (Hernadi, 1972).

El interés de la organización de Hernadi consiste sobre todo en la movilidad que concede a los ejemplos de cada género en este esquema: se pueden admitir cambios de lugar de carácter histórico, y hasta variedad de polarizaciones dentro de un solo texto. Hernadi ha vuelto otra vez a esta doble polaridad (1976), pero definiendo de forma distinta sus dos ejes: ahora llama «eje retórico de la comunicación» al que une horizontalmente escritor y lector, y «eje mimético de la representación» al que une verticalmente lengua e información. Hernadi tiene a la vista una descripción general de las operaciones críticas, y enriquece su esquema con detalles inspirados en las teo-

rias del «acto lingüístico» y del *implied author*, en un cuadro netamente semiótico; se puede, sin embargo, entrever en esta organización una aportación a la teoría de los géneros que podrían, creo, ser definidos basándose en coordenadas correspondientes a la posición relativa sobre los dos ejes.

6. Las reacciones más radicales a la teoría de los géneros son las que reivindican la libertad creativa de los escritores, según las cuales los géneros serían conjuntos de reglas artificialmente impuestas por los críticos. Ya Giordano Bruno (*Degli eroici furori*, 1585) exclama que «hay tantos géneros y clases de verdaderas reglas, como genios y clases de verdaderos poetas (I, 1); y Gravina se expresa con la misma energía en el *Discorso sopra l'«Endimione»* (1692). Es, quizás, Víctor Hugo, en el prólogo de 1826 a las *Odes*, el que reacciona más decididamente en contra de la validez de los géneros y de su distinto prestigio: la única distinción válida es la que hay entre bueno y malo, verdadero y falso. Pero su *no* es más enérgico que coherente, tanto es así que en el *Préface du «Cromwell»* (1827) reaparece, aunque de forma muy libre y antitradicional, una historia de la humanidad a través de los géneros: desde el himno de los primitivos hasta el drama cristiano y moderno, pasando por la épica clásica.

Contribuciones laterales pero poderosas al resquebrajamiento de la teoría de los géneros proceden de aquellos poetas y críticos que, sin rechazarla, insistieron en la preeminencia, precisamente, del género de más difícil definición, la lírica, considerada no bajo eventuales aspectos formales, sino como la actitud poética por excelencia, como liricidad: capaz de insuflar su aliento, incluso dentro de los otros géneros, cuando más inspirados están éstos. Schelling coloca a la lírica delante de todos los demás géneros, porque, como en la música, en ella predomina lo finito (el sujeto), capaz y dispuesto para expresar lo infinito; y Leopardi dice que la lírica es el

género primero en el tiempo, eterno y universal, es decir, perpetuamente propio del hombre, en todo tiempo y en todo lugar, como la poesía; la cual consistió desde el principio sólo en este género, y cuya esencia reside siempre y principalmente en este género, de forma que casi se confunden, y es el más auténticamente poético de todas las poesías, las cuales no son poesías sino en cuanto que son líricas (*Zibaldone*, 4.475).

En un planteamiento como éste está implícito, aunque no siempre de forma consciente, el abandono del concepto de género como principio de clasificación y el paso a una acepción tonal: ya no es la *lirica*, sino la *liricidad*. Se hace posible entonces encontrar la liricidad en cualquier tipo de poesía; y es lícita (aunque contestable) su celebración como el momento más puro de la síntesis estética. Precisamente Croce, que considera el arte como un momento, el estético, del espíritu, que sitúa la intuición lírica en la base de la expresión artística, y considera la lírica poco menos que una sola cosa con la poesía, es quien ha formulado las críticas más razonadas al concepto de género literario. Estas críticas se encuentran en la *Estética* (1902, pp. 40-44); donde se afirma la independencia de los géneros respecto a la intuición lírica, y su pertenencia a un momento posterior de reflexión, cuando la intuición se escinde en forma y contenido, y sólo por comodidad de la nomenclatura se pueden agrupar las obras basándose en afinidades formales. Las críticas han sido después sistematizadas en la *Lógica* (1909), con la oposición entre conceptos y pseudoconceptos: a los pseudoconceptos, con valor práctico-empírico pero no teórico, pertenecerían precisamente los géneros, útiles para clasificar, pero nocivos para enjuiciar.

Se perciben, detrás de las páginas de Croce, las antiguas y recurrentes objeciones en contra del uso del concepto de género como criterio de juicio: objeciones demasiado justas para no ser aceptadas. Y, por otra parte, está muy claro en Croce el reconocimiento de la utilidad, no sólo como nomenclatura, sino también historiográfica de los géneros (cf., por ejemplo, 1933); reconocimientos más tarde desarrollados y profundizados por Fubini (1956), quien considera los géneros de acuerdo con criterios de tradiciones estilísticas y muestra la importancia de una «historia de aquellos elementos o modos de la tradición que los artistas adoptan para su obra, considerándolos fuera de la síntesis artística que es parte integrante de un organismo y, por tanto, como precedentes de la obra de arte y patrimonio no sólo de un artista, sino de todos los que con él tienen afinidad de gustos y cultura» (p. 168).

Lo que, por el contrario, resulta peculiar de la teoría crociana, y hoy es inaceptable, es la separación entre un momento intuitivo, absolutamente libre del influjo de las instituciones lingüísticas o, en general, formales, y un posterior momento intelectual, propio del crítico y no del escritor, o del escritor solamente en cuanto crítico. Hoy ya

nos hemos acostumbrado a ver al escritor dentro de una dialéctica entre intuiciones e instituciones expresivas, entre su propia libertad y los usos o normas: el instrumental lingüístico y formal es anterior a la producción del texto, aunque sean posibles licencias, violaciones y desgarraduras. También los géneros forman parte de este instrumental.

7. Considerados de nuevo los géneros bajo su condición de productos históricos, redimensionadas las ontologizaciones que caracterizan tonalidades o actitudes poéticas, sólo en una pequeña parte coincidentes con los géneros reales, quedan por señalar las peculiaridades de los géneros dentro del conjunto del discurso al cual pertenecen. En definitiva ¿qué es lo que distingue a los diversos tipos de discursos literarios, a los géneros exactamente, de los otros discursos lingüísticos?

Es evidente que el discurso literario es un acto lingüístico muy particular, sin una finalidad comunicativa inmediata (de hecho continúa siendo válido incluso para lectores alejados en el tiempo y en el espacio). Eventuales fines de tipo práctico (adulación a poderosos, propaganda política, conquista de un amor) o se persiguen mediante la presentación misma del producto, o se buscan a través de aspectos oratorios que habitualmente no afectan, sino mínimamente, a la naturaleza del texto. Incluso el eventual éxito utilitario (recompensa inmediata, derechos de autor, etc.) no es buscado directamente por el mensaje (que, en ese caso consistiría en la petición, con la estructura profunda, «dame una recompensa») sino a través del agrado derivado de su forma o su tema.

Sin embargo, el mensaje literario comunica, en algunos casos puede renovar la visión del mundo, y siempre la profundiza. Su apariencia no finalista y, viceversa, la importancia de sus efectos, dependen de su muy particular modalidad de comunicación: el emisor (el escritor) desarrolla su obra sólo hasta que completa el mensaje; el receptor (el lector) parte del mensaje para interpretarlo, sin preguntar al emisor. Comunicación en dos tiempos, sin *feedback*. Esta situación subsiste incluso en los pocos casos de contacto de emisor-mensaje-receptor, puesto que en general el mensaje literario (excluidas las poesías improvisadas) ha sido ya formulado antes y por lo tanto el emisor tiene tan sólo función de canal durante el contacto.

La escisión en dos fases (emisor-mensaje, mensaje-receptor) de la

comunicación literaria es un hecho institucional, por lo tanto mucho más sintomático que las eventuales particularidades de la transmisión del texto: cantado, leído en voz alta o en silencio, recitado, etc. En conjunto, excluido obviamente el teatro, queda actualmente casi incontrastada la lectura silenciosa de los textos (salvo posibles retornos a la ejecución vocal o mímica, después de la desaparición de la galaxia de Gutenberg). El mensaje literario está absolutamente confiado a los lectores que encuentre: en un mensaje para el futuro.

Estas propiedades del texto literario son las que hacen necesaria una estructuración exactamente codificada, que sirve para todos los actos de sintonización, amplificación y corrección, a que se puede recurrir en el discurso habitual. Es necesario que el texto literario, además de comunicar un mensaje, comunique cuál es el tipo de mensaje adoptado por el emisor y señale en cada punto sus particularidades. El conocimiento de los tipos de mensaje literario posibles constituye lo que Jauss llama «horizonte de expectativas» del receptor.

Los mismos motivos que presiden la percepción de un tipo de discurso por parte del receptor actúan en el emisor desde el momento de la elección del tipo de discurso. Existe, pues, una competencia común a emisor y receptor, y la formulación del mensaje, según una de las posibilidades contenidas en dicha competencia, constituye una actuación. Términos tomados de la lingüística que ahora nos permiten ulteriores precisiones.

La lengua constituye un código poseído por una comunidad entera: los límites para la extensión o para el cambio de este código se basan en las exigencias de la comunicación. Para formular cualquier discurso existen reglas lo bastante elásticas como para ofrecer una gama de posibilidades entre las que el emisor pueda elegir: así, a las selecciones léxicas, morfológicas y estilísticas disponibles para la construcción de una frase, se añaden maneras diversas de unir las frases: selecciones formales, selecciones discursivas (nexos interfrásticos).

Su condición de discurso no inmediatamente comunicado al destinatario desconocido y sin respuesta confiere un carácter signico particularmente compacto al texto literario, definitivamente fijado. El discurso literario es una estructuración autotélica de signos. Por consiguiente, la comprensibilidad del discurso no depende únicamente del conocimiento de sus elementos lingüísticos, sino también del de sus reglas de cohesión. Por esto puede desilusionar el analizar por separado las particularidades lingüísticas, estilísticas o métricas de un

texto literario: lo que le caracteriza es, precisamente, el nexo entre estas particularidades, en relación con los modos de presentar los contenidos. Por lo tanto, el género literario es exactamente un particular tipo de relación entre las diversas particularidades formales y los elementos de contenido.

Así como el valor de las palabras sólo se puede comprender a partir de las frases, la funcionalidad de los elementos formales de un texto sólo es aprehensible a partir de su conjunto. La especialización del lenguaje literario depende directamente de la institución de registros para la exposición de materiales pertenecientes a los diversos tipos de texto; la variedad de las formas métricas, el repertorio de *topoi*, los grupos temáticos, las técnicas expositivas están todos elaborados en relación con los tipos de texto. Por tanto, la famosa tetrapartición de Hjelmslev, sustancia y forma del contenido, sustancia y forma de expresión, debe tomarse en consideración, en su totalidad y en sus ulteriores subdivisiones, cuando se habla de un género literario o de un texto en cuanto perteneciente a un género.

El escritor encuentra a su disposición, por un lado, una serie de posibles contenidos, por otro, una serie de técnicas discursivas. Si cada una de estas técnicas constituye en sí misma sólo una convención, la convergencia de técnicas estilísticas, discursivas y expositivas forma (dentro de una determinada cultura) un código. En otros términos, la cultura literaria, a la que el escritor pertenece, ha instituido ya un canon de relaciones preferenciales entre estas técnicas: le ofrece, por tanto, un conjunto de «programas» para su actuación (cf. Corti, 1976, cap. V).

Con los géneros, en definitiva, se aducen ulteriores especificaciones al concepto saussureano de sincronía. Dentro de la sincronía semiótica de un determinado tiempo y lugar subsiste un subconjunto relativo a la expresión literaria, y en su interior otros subconjuntos, mucho menos extensos, relativos a los géneros, con reglas para seleccionar los materiales y para las combinaciones formales y de contenido. Si es cierto que cada elemento del lenguaje o de la temática puede pertenecer a diversos subconjuntos, también es cierto, sin embargo, que se armonizan y sistematizan en el interior de cada subconjunto y en conformidad con los nexos entre contenido y expresión.

Está claro que con estas observaciones los géneros quedan ulteriormente desontologizados. Dado que es tan determinante la aportación de los aspectos formales, resulta difícil unificar textos de

diversas lenguas bajo una sola etiqueta, salvo que sea basándose en el conocimiento de la descendencia o afinidad genética. Hablar de un mismo género a propósito de dos literaturas paralelas o sucesivas significa sólo subrayar la comunidad (o persistencia) de procedimientos valorados como calificadores por la historia literaria, basándose en una elección arbitraria, porque deshace la convergencia de los factores de unidad sónica —aunque en muchos casos sea justificable. Pero ¿cómo poner, si no es arbitrariamente, un límite más allá del cual los elementos comunes sean menos decisivos que los opuestos (pronunciándose, por ejemplo, sobre la continuidad o no continuidad entre épica griega, épica latina, *chanson de geste*, o entre novela medieval en verso y novela moderna)?

Al mismo tiempo, al definir el género basándose en normas de cohesión, se consigue precisar el procedimiento de la producción literaria. Estas normas constituyen un conjunto aceptado de instrucciones, las cuales evitan al escritor discurrir, en cada caso, el modo de expresar verbalmente sus invenciones; así se regula el uso de una serie, también predispuesta, de estereotipos expositivos y descriptivos, temas y lugares comunes, técnicas, léxicos, esquemas rítmicos, etc. La expresión literaria es una actividad extremadamente convencionalizada que utiliza una experiencia secular de la que es imposible prescindir; nuestra percepción de la realidad se realiza a través de estereotipos; en definitiva, las normas de cohesión están ya introyectadas, no sólo como hecho técnico, sino también como reflejo de la cultura ambiente.

Precisamente porque regulan materiales de diversa condición y sólo de manera genérica, estas normas, que en alguna época han sido, aunque sólo en una mínima parte, codificadas, no son rígidas. Hay momentos literariamente revolucionarios en los que los escritores alteran estas normas, renovando o creando géneros o cambiando las relaciones entre ellos. Mucho más a menudo, la personalidad del escritor se afirma en el uso de algunos materiales, en los cuales introduce ampliaciones, restricciones o cambios. Cada actuación incide de forma más o menos sensible en la competencia total y con el tiempo cambian las relaciones entre las particularidades formales y los elementos de contenido que las normas formalizan: de modo que las mismas normas cambian. De aquí el dinamismo irrefrenable en el interior de cada género, o entre un género y otro, ya descrito por Tyniánov.

Sin embargo, se advierte que mientras no haya roturas epistémicas (como en la Edad Media), la subsistencia de los géneros no se interrumpe por su negación. La antinovela no es algo absolutamente distinto de la novela, sino una novela en la que se han transformado algunos elementos constructivos; el abandono de la métrica regular en poesía está relacionado con una recuperación de estructuras prosódicas y de relaciones fónicas en aparente libertad. En segundo lugar, la negación de los géneros constituye precisamente, y por regla general, la creación de nuevos géneros; sirve también el ejemplo de la antinovela. Las normas de cohesión sgnica son, por tanto, indispensables: y es natural, dado que toda comunicación exige una comunidad de códigos entre emisor y receptor, ya que no pueden proponer signos que sean completamente distintos de los usuales, porque resultarían incomprensibles.

La naturaleza semiótica de las normas de cohesión implica su pertenencia al sistema semiótico-cultural. Esta impostación del problema revaloriza la correspondencia (aunque no la coincidencia) entre los cambios del sistema semiótico-cultural y los de los géneros y sus normas. Siguiendo esta línea interpretativa se puede establecer un estudio sociológico de la producción literaria, basado no solamente en la ideología de los escritores, sino también en la inmediatez de los contenidos, en la repercusión en el mercado, etc. No existe, o no siempre existe, un reflejo directo de la sociedad en obras concretas, pero sí analogía entre las normas de cohesión sgnica dentro del conjunto de los textos literarios de una época, visto en su plasticidad, y los componentes, sociológicamente representativos del sistema semiótico-cultural, con su propia dinámica.

6. NARRACIÓN/NARRATIVIDAD

1. Las bases para definir la narración han sido sentadas, de manera óptima, en la *Poética* de Aristóteles. Partiendo de la teoría, ya platónica, de la imitación, Aristóteles escribe:

1) «El poeta puede ... imitar de dos modos diferentes: esto es, o en forma narrativa —y en este caso puede asumir personalidades diversas, como hace Homero, o puede narrar en nombre propio, siendo siempre él mismo sin ninguna transposición— o en forma dramática: y entonces son los actores los que representan directamente la acción completa como si fueran ellos mismos los personajes vivos y actuantes» (1.448 a, 21-24). Por tanto, a diferencia de la forma dramática, en la que los actores fingen los gestos y pronuncian los discursos atribuidos a los personajes (mímesis), en la forma narrativa es el discurso del poeta el que realiza una equivalencia verbal de la acción (diégesis), refiriendo eventualmente, en forma directa o indirecta, los discursos de los personajes.

Aristóteles tiene presente a la epopeya como narración principal. Y es basándose en ella como determina las cualidades fundamentales de la acción (o fábula) narrada:

2) «La fábula debe estar constituida dramáticamente: es decir, debe comprender una acción única, que forme un todo coherente y completo en sí mismo, y que tenga principio, mitad y fin; y así [también el poema épico], semejante en su unidad y plenitud a un perfecto organismo vivo, producirá aquella especie de deleite que le es peculiar. Además, está claro que estas fábulas no deben ser compuestas sobre el modelo de las composiciones históricas. En las historias, necesariamente, la exposición no puede referir un único hecho, sino un único período de tiempo: considera y comprende todos aquellos hechos que sucedan en este período de tiempo en

relación con uno o más personajes; y cada uno de estos hechos se encuentra, respecto a los demás, en una relación puramente casual» (*ibid.*, 1.459a, 18-25). Insiste en la coherencia (también en la organicidad) de los hechos, y en el acabado de la narración, que debe ser autónoma, en el sentido de que tenga un principio y una conclusión capaces de justificar su extrapolación del fluir de los acontecimientos (cf. *ibid.*, 1.450 b, 22-1.451 a, 15). Finalmente enfatiza la relación de necesidad recíproca que debe subsistir entre las partes de la acción:

3) «Por consiguiente, así como en las demás artes imitativas la mimesis es una, si su objeto es uno, así también la fábula, ya que es mimesis de acción, debe ser mimesis de una acción que sea única y capaz de constituir un todo completo; y las partes que la compongan deben estar coordinadas de modo que, separando o suprimiendo alguna, no quede dislocado y roto todo el conjunto» (*ibid.*, 1.451 a, 30-33). Aristóteles habla evidentemente sólo de la narración literaria. Pero de sus afirmaciones se puede llegar, por afinidad o por contraste, a las características de la narración como actividad del hombre en cuanto animal hablante. La narración es una realización lingüística mediata que tiene como objeto comunicar a uno o más interlocutores una serie de acontecimientos, para hacer participar a los interlocutores en dicho conocimiento, ampliando su contexto pragmático. La narración se orienta hacia la artificialidad y finalmente hacia el arte, cuando la comunicación trata hechos inventados (con intención de engañar o por puro deleite) o, mejor todavía, cuando no subsiste una finalidad inmediata, y la narración (verdadera, considerada como tal o inventada) se recorta del contexto pragmático, y se estructura de forma autónoma.

Fábula [cuento] y mito son los más claros ejemplos del estadio intermedio de la narración —entre comunicación práctica y arte. Se transmiten oralmente y se reformulan cada vez, pero están predeterminados en la estructura y son autónomos respecto al contexto vital. Su posición es intermedia también desde el punto de vista genético, si es verdad que a partir del mito, y sobre todo de la fábula [cuento] se desarrolla la *novella* (a través de mediaciones entre las cuales destaca, en Occidente, el *exemplum*). Es, por lo tanto, natural que los estudios sobre la narración hayan sido promovidos, en primer lugar, por los etnógrafos empeñados en caracterizar invariantes y leyes de

composición en el firmamento de los mitos y cuentos populares. Pero si la diégesis literaria constituye una subclase de todas las narraciones discursivas posibles, es necesario que quede claro que no existe sólo una narración diegética. Volviendo al párrafo 2) de Aristóteles, se constata fácilmente que las propiedades de la acción no son sólo propias de la diégesis, sino que pertenecen a un ámbito mucho más vasto. La fábula no es prerrogativa de las realizaciones diegéticas, está también presente en las miméticas: tanto que el párrafo 2) no hace más que repetir, para la épica, lo que ya había sido dicho por Aristóteles para el teatro (cf. *ibid.*, 1.450 b, 22-1.451 a, 15). Existe, pues, un contenido narrativo (una fábula, para decirlo con Aristóteles) y su realización, que puede ser diegética o no, que puede ser verbal pero también no verbal o no sólo verbal. Se puede narrar una fábula o se puede representar, se puede narrar con palabras o con gestos (mimo) o con una instrumentación de palabras, gestos, sonidos, etc. (película).

El párrafo 1) de Aristóteles es el que mejor ilustra esta dicotomía entre acción y realización: son posibles varias realizaciones de una misma fábula, porque la fábula constituye un referente bien articulado y autónomo: un invariante representable mediante muchas variables (de aquí las posibles transposiciones de un tipo a otro de realización). Referente autónomo: puesto que, de cualquier modo que se la enuncie, una acción tiene una naturaleza propia inequívoca; referente articulado: porque entre las diversas acciones de una fábula existen relaciones lógicas o por lo menos cronológicas, que también son extraíbles si se prescinde del modo de enunciación. La concreción del referente (o pseudoreferente, si la narración es ficticia) es mucho más lábil, o ni siquiera subsiste, cuando tiene que ver con contenidos líricos, psicológicos, reflexivos, etcétera.

De los tres párrafos de Aristóteles citados, el 1) puede considerarse válido, en general, para cualquier narración. En el párrafo 2) la comparación con la narración histórica no sirve para las narraciones cotidianas que pueden tener precisamente una estructura histórica, es decir, una coherencia no identificable con la continuidad de acción de los personajes; esto vale también para las exigencias formuladas en el párrafo 3). En cuanto al principio del párrafo 2) —unidad de acción— se advierte que en la narración cotidiana subsiste la posibilidad de integración con datos, conocidos por el interlocutor, del contexto pragmático, y por esto la acción puede narrarse también de for-

ma incompleta o deslavazada. Importa menos subrayar, ya que es noción lingüística común, que la narración cotidiana, a diferencia de la literatura, puede también recurrir a medios no verbales (gestos etcétera).

2. La narración ha empezado a ser analizada sistemáticamente por los formalistas rusos en los años 1915-1930. Ellos desarrollaban las sugerencias del gran folklorista Veselovski; y fue un folklorista, Propp, quien por aquellos mismos años avanzó más en el método de análisis. Estas investigaciones han sido continuadas a partir de los años cincuenta, con la contribución convergente de etnólogos (desde Lévi-Strauss a Dundes, de Maranda a Meletinski) y teóricos de la literatura (Todorov, Bremond, etc.).

Aparte del interés de estas investigaciones para la descripción y la clasificación de textos míticos, fabulísticos, literarios, hay que añadir que el análisis de la narración ha resultado rápidamente un instrumento de particular eficacia para el estudio del discurso (cf. el capítulo 2 sobre el «Discurso» de esta segunda parte). De hecho se obtienen mejores resultados al profundizar en los significados del discurso, cuando, y es el caso de la narración, estos significados corresponden a acciones perfectamente aislables, ligadas por nexos de sucesión o, mejor todavía, de causalidad.

Sin extenderse sobre estos problemas, ya tratados en el capítulo dedicado al discurso, ni en la historia de las investigaciones, aquí se indicarán algunos puntos de interés descriptivo: *a)* las unidades mínimas narrativas; *b)* los conceptos de acción y función; *c)* los nexos sintagmáticos y paradigmáticos entre las acciones y las funciones; *d)* la construcción total de la narración. Después se pasará a las modalidades de la actuación narrativa.

3. Frente a una acción narrada, en forma verbal o de cualquier otro modo, el crítico y el lingüista no pueden sino repetir la acción llevada a cabo por cualquier oyente o lector: reformular o «sumariar» mentalmente el contenido del discurso narrativo. Se producen así reformulaciones metanarrativas, en sustancia, paráfrasis: incluso en el caso de narraciones no verbales llevadas a la discursividad mediante nuestras reformulaciones. Se intentará reducir al máximo la arbitrariedad de dichas paráfrasis, pero no se puede encontrar ningún medio más objetivo para caracterizar las acciones (cf. Hendricks,

1973). La inevitabilidad de las paráfrasis depende de un dato de hecho: una acción no puede ser formulada conceptualmente más que a través de frases. Será conveniente precisar que entre la frase-núcleo y el segmento correspondiente del discurso no hay equivalencia: la frase-núcleo es el contenido del segmento del discurso reducido a lo que exclusivamente puede considerarse acción.

Las paráfrasis son, por lo tanto, frases breves, con un sujeto y un predicado, además de posibles objetos y complementos. Pero no todos los predicados enuncian acciones: a los predicados de acción y de causa (en estos últimos el agente no es una persona) se oponen los predicados de situación, que no se relacionan con la narración (cf. Doležel, 1976). Por otra parte, cada acción es definible en términos más o menos generales. La acción «Hitler conquistó el poder» puede también enunciarse como una serie de frases correspondientes a las determinadas acciones políticas en que se articuló la conquista del poder, y cada una de estas acciones puede también fragmentarse en los diversos actos y delitos que la constituyeron.

Desde el punto de vista gramatical, la serie de elementos mínimos de una paráfrasis viene a coincidir con el esquema general de frase que los postchomskyanos intentan caracterizar. Sin embargo, algunas restricciones más deben ser introducidas, por lo que respecta a la acción, en base a su valor semántico. Parece utilizable todo lo que afirma Lotman: «En el texto, el acontecimiento es el traslado del personaje más allá de los confines del campo semántico», dado que «el desplazamiento del héroe en el interior del espacio que tiene asignado no constituye un acontecimiento» (1970; trad. it., p. 276).

A las oposiciones entre acto o proceso y situación, entre acto con transferencia semántica o sin ella, se debe añadir ahora una, fundamental entre acción y función. Ya los formalistas, especialmente Tomashevski, habían distinguido entre las acciones narrativas (llamadas *motivos*) que son determinantes para la integridad de la conexión causal-temporal de los acontecimientos (*motivos ligados*). Es, sin embargo, Propp el que, además de ser el primero en adoptar el término «función», ha precisado mejor su valor constructivo: «Por función entendemos el modo de obrar de un personaje determinado desde el punto de vista de su significación para el desarrollo de la trama» (1928; trad. it., p. 27). La diferencia entre acción y función no está o no está solamente, como podría parecer, en la importancia (en el sentido de que muchas acciones no son determinantes para el

desarrollo de la trama) ni en la generalidad (en el sentido de que el peso de una acción en la trama puede ser señalado por una definición no específica, sino más amplia que su contenido); la diferencia está en el hecho de que la función exige, al contrario que la acción, un marco semántico general.

Es este marco el que permite encaminar el análisis narratológico, esto es, caracterizar, entre todas las acciones narradas, aquellas que constituyen la estructura narrativa. Cada narración consta de hecho de una sucesión larguísima de acciones: desde la de encender un pitillo hasta la de provocar una catástrofe. La medida de su importancia no es valorable en sí misma, sino en relación con las demás acciones: encender un pitillo (Svevo) o comer una magdalena (Proust) puede ser narrativamente mucho más decisivo que provocar una catástrofe en un lugar lejano a la historia y sin repercusiones sobre ella.

Son aquí fundamentales los conceptos de sintagma —la conexión de las acciones en la cadena discursiva (temporal)— y de paradigma —la correspondencia semántica entre acciones situadas en puntos diversos de la cadena. Para el sintagma, el modelo más elaborado es el de Propp, el cual ha caracterizado en el corpus de cien cuentos de magia de Afanásiev, treinta y un momentos que, total o parcialmente, pero siempre en el mismo orden, se encuentran en la totalidad de los cuentos.

En cuanto al paradigma, ha sido valorado por Lévi-Strauss y después por los folkloristas soviéticos (por ejemplo, Segal). Se trata de caracterizar las acciones basándose no sólo en la relación con las contiguas, sino también en sus relaciones a distancia, según pertenezcan a uno o a otro campo semántico. Los diversos campos semánticos, que en conjunto constituyen el sentido global de la narración, se pueden representar con líneas verticales que cortan las horizontales de la temporalidad narrada.

El conjunto de las treinta y una funciones de Propp constituye un «modelo» de todos los cuentos de su corpus (ha sido después, inoportunamente utilizado, por autores recientes, para narraciones ajenas al corpus). En cambio, la «partitura» en que Lévi-Strauss ordena las acciones se deduce de la interpretación de cada texto (un mito, en su caso). Nos encontramos así frente a la distinción, no siempre clara, en los estudios narratológicos, entre modelo narrativo y fábula. «Fábula» es el término, ya usado por los formalistas, para indicar la

sucesión de acciones narrativamente determinantes, tal como se deducen de un texto una vez eliminadas las acciones no determinantes y reordenadas las demás según la sucesión de los hechos, a menudo confundida artificiosamente por los escritores. El modelo tiene, por el contrario, una validez general, respecto a un corpus: allí las acciones están definidas como funciones, esto es, en la relación que mantienen con las otras, en una sintagmática válida para el conjunto de textos del corpus (cf. Segre, 1974, cap. I.)

Ya en un modelo cerrado como el de Propp, se constata la presencia de sucesiones *post hoc* y de sucesiones *propter hoc*: de hecho, la coherencia de una narración no se funda sólo en la continuidad del o de los personajes, sino en la consecuencialidad de las acciones (también habida cuenta de iniciativas o acontecimientos casuales, que se verifican por consiguiente *post hoc* pero no *propter hoc*). Así, Propp señala la presencia combinada de «prohibición y su transgresión, investigación y concesión de información, engaño (trampa) del antagonista y reacción ante ello del héroe, combate y victoria, marca e identificación» (1928; trad. it., p. 116), donde el segundo término de cada pareja implica el primero.

Pero un modelo cerrado no tiene en cuenta eventualidades que en el corpus no se verifican. Es, por el contrario, al proponer un modelo abierto, cuando Bremond ha insistido en la existencia de alternativas, de dicotomías. Cada acción puede triunfar o fracasar; y los personajes se mueven en un jardín de senderos que se bifurcan, tomando una u otra dirección según el éxito de sus acciones. El modelo de Bremond está extraído, más que de los textos, de la realidad misma: «Esta generación de tipos narrativos es al mismo tiempo una estructuración de los comportamientos humanos, realizados o padecidos. Éstos proporcionan al narrador el modelo y la materia de un devenir organizado que le es indispensable y que sería incapaz de encontrar en otra parte» (1966; trad. it., p. 121).

Por un lado, sucesión predeterminada de funciones; por otro, sucesión de alternativas. Queda abierto el problema de las relaciones, de necesidad lógica entre las funciones. Hace poco se ha intentado examinar con métodos lógicos aquellos «comportamientos humanos realizados o padecidos» a los que se refiere el modelo de Bremond. Se alude a la teoría de la acción de Georg R. von Wright. En las primeras tentativas existentes (Teun van Dijk, Doležel) se intenta insertar los núcleos narrativos, según los casos, en una lógica aléctica

(es posible, imposible, necesario, etc.), o deóntica (está permitido, prohibido, es obligatorio, etc.), o axiológica (está bien, mal, indiferente), o epistémica (saber, ignorar, creer): entraría, por ejemplo, en la lógica deóntica la serie de funciones: prohibición-violación-castigo.

Estos estudios quizá permitirán ordenar en manera no empírica la serie de funciones reconocible en un texto. Y permitirán, incluso, agrupar más rigurosamente las funciones en grandes unidades que segmenten el texto. Por ahora, o se intenta fijar sobre bases de contenido las divisiones del texto, señalando secuencias formadas por varias funciones o acciones, que constituyen bloques unitarios, o bien se indican los momentos fundamentales de cualquier narración. Se acepta desde Aristóteles la observación abstracta de que una narración debe tener principio, mitad y fin; según Propp, fábula es «cualquier desarrollo que va desde un daño o una carencia a través de funciones intermedias hasta un matrimonio u otras funciones utilizadas a modo de desenlace. En ocasiones sirven de funciones finales la recompensa, la desaparición del daño o carencia, el salvamento de la persecución, etc.» (1928; trad. it., p. 98); desde Labov y Waletzky (1967) con el esquema quinario *orientation, complication, evaluation, resolution, coda*, hasta Greimas, que, entre los extremos: Ruptura del orden y alienación/reintegración y restitución del orden, coloca la intervención del héroe, que se califica y cumple su misión (1966; trad. it., p. 243). Sobre la cohesión del conjunto, Horacio se había expresado enérgicamente, exhortando «*primo ne medium, medio ne discrepet imum*» (*Ars poetica*, v. 152).

Pero muchos de estos esquemas se resienten de haber tomado el cuento como punto de partida: es fácil expresar dudas sobre su posible generalización. Son mejores los esquemas más abstractos, como el de Bremond, que concreta la tríada aristotélica en la sucesión virtualidad-actualización (o su ausencia) —fin alcanzado (o fallido), o el de Teun van Dijk, que caracteriza: 1) una situación y personajes; 2) causas por las que cambia dicha situación; 3) conflicto de los personajes con esta situación; 4) acción de los personajes en relación con la situación; 5) situación y personajes en la situación consiguiente (1972, p. 294).

4. Las frases-núcleo de las que se ha hablado en el párrafo precedente funcionan como núcleo en dos sentidos. En un sentido a), se puede considerar la frase-núcleo como la paráfrasis más sintética

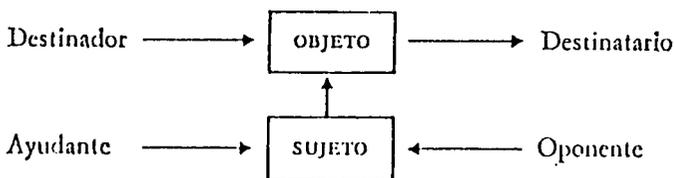
del contenido: vicisitudes y personajes de paráfrasis más particularizadas se insertarían como desarrollos, digresiones o injertos respecto al contenido de la frase-núcleo. En otro sentido *b)*, las frases-núcleo equivalen a acciones o funciones, y por esto el total de lo narrado consiste en la concatenación de las frases-núcleo.

Parece que sería posible decir que la frase-núcleo en el sentido *a)* es la síntesis de las frases-núcleo de una narración en el sentido *b)*: el conjunto de las acciones o funciones realiza una acción o función total. Pero esto no es válido para todas las narraciones: porque si hay algunas en que es fuerte el dominio del esquema general, también hay otras en las que adquieren mayor autonomía los momentos narrados (y el esquema general resulta, más que el de una acción, el de una experiencia o el de una época), o bien aquellas en que varias vicisitudes se entrecruzan, paritéticamente (y el esquema general queda constituido por los contrastes y paralelismos entre estas vicisitudes). De las diversas configuraciones de las relaciones entre acciones o funciones y esquema general podría fácilmente llegarse a una tipología de las narraciones: confróntense los sucesivos episodios de la novela picaresca o del *Erziehungsroman* con la trayectoria unitaria de la novela artúrica o de la sentimental, con el apretado tejido del poema de Ariosto.

Esta fenomenología está determinada por el tipo de acciones o por la fuerza de los lazos de unión. Pero una ilustración exhaustiva sólo puede lograrse recurriendo a otros elementos necesariamente suprimidos de esta radiografía de la narración: los caracterológicos o motivacionales, conflictos sentimentales, etc., lo que la crítica anglosajona llama, cuando determina el diseño narrativo general, *action*. Ciertamente, a la causalidad objetiva, a menudo lógica, que encadena una acción con otra, habría que añadir los resortes, casi siempre psicológicos, que provocan estas acciones. Si los estudios sobre este tema están menos avanzados, es porque estos resortes pueden ser extraídos y descritos con mucha menor precisión que las mismas acciones.

Sólo una nota, aquí, sobre la constitución de los personajes, que en los textos de los cuentos se identifican con las acciones o las series de acciones realizadas, mientras que en las obras literarias adquieren una psicología, aunque con sus contradicciones, de manera que ya no es tan clara y directa su actuación a través de las acciones. Ciertamente, reduciéndoles al papel que tienen en la acción, considerándo-

les en resumidas cuentas *actantes* (y entonces varios personajes pueden funcionar como un solo actante, y un solo personaje puede tener varios papeles actanciales) se puede llegar a una drástica reducción numérica de ellos y de sus atribuciones de funciones: como han hecho, con razonamientos convergentes, Propp, Souriau (1950) y Greimas (1966; trad. it., pp. 208-218). Pero si se considera el modelo mejor elaborado el de Greimas



nos damos cuenta de que es demasiado general para ajustarse a la variedad de intervención de los personajes sobre la realidad narrativa. Para lo cual es mejor, quizá, caracterizar en lo posible la dialéctica entre las ideas-fuerza que empujan a los personajes y también los desarrollos de esta dialéctica a lo largo de la historia. Sin embargo, parece más sencillo identificar en los personajes cambios de relaciones como resultado de las acciones: una historia se podría ver como una sucesión de funciones que aproximan o separan (por lazos eróticos, amistosos, de trabajo, etc.) a los personajes, constituyendo cada vez polígonos diferentes de relaciones de unión o separación.

Al hablar de relaciones entre frases-núcleo en diverso grado de generalización y de la variedad de conexiones entre acciones o funciones, pasamos ya a otro de los grandes temas narratológicos: el del doble plano *trama//fábula*. El procedimiento de no contar los hechos en orden cronológico se viene usando desde la época clásica, en que efectivamente se solía comenzar *in medias res*, comunicando después los sucesos iniciales de la historia a través de una narración retrospectiva, hecha normalmente por algún personaje. Por lo tanto, a las rupturas de orden cronológico derivadas de la pluralidad de las vicisitudes, se añaden las efectuadas por motivos artísticos por los narradores. Motivos artísticos: en efecto, estos procedimientos son propios de las narraciones más elaboradas, ya se trate de epopeyas, novelas o cine. En la narración oral (por ejemplo, en el cuento) las desviaciones del orden de los hechos son infrecuentes.

La diferencia entre trama (en ruso *sjužet*) y fábula ha sido puesta en evidencia por los formalistas rusos, aunque ya la crítica anglosajona distinguía entre *plot* y *story*. La trama es la exposición de los acontecimientos narrados en el orden en que se encuentran en el texto; la fábula es la exposición de los mismos acontecimientos en orden cronológico y lógico. Esta exposición, precisamente porque restaura, con conexiones, los nexos rotos en la narración, es algo más que una simple reordenación: es también un acto de valoración funcional de las acciones; por esto constituye una etapa decisiva en la supresión de las acciones no funcionales y en la construcción del «modelo narrativo». Caracterizar la fábula equivale pues a iniciar la búsqueda de las relaciones lógico-temporales entre las acciones: la *fábula*, una vez caracterizada, constituye un término de comparación para los procedimientos utilizados en un texto, y, ensanchando el campo de investigación, para una clasificación de los procedimientos en relación a épocas, géneros literarios, etc.

El orden de los acontecimientos en la fábula es, pues, cronológico. Pero el factor tiempo, además de estar profundamente concernido por las dislocaciones propias de la intriga, lo está también por la no sincronía entre los acontecimientos narrados y el espacio (líneas o páginas o minutos de representación) dedicado a ellos: una narración puede eliminar muchos años con una frase (o bien omitirlos) y después detenerse en unos pocos minutos durante páginas enteras. Además, y es un hecho que atañe más de cerca a la cadena de las acciones, puede dar a una acción un aspecto puntual, a otras un aspecto durativo o iterativo (cf. Genette, 1972; trad. it., pp. 135-207).

Orden, duración y frecuencia son por lo tanto las tres manifestaciones principales de la temporalidad. No se consideran sólo en cuanto evidencia material de la infracción de la sincronía respecto a la temporalidad de la realización narrativa, sino porque interesan también a la naturaleza de esta realización: las rupturas del orden están moduladas por reenvíos y conexiones (en el cine se utiliza generalmente el fundido); las diferencias de duración corresponden sobre todo a oposiciones como resumen/descripción, enunciación/diálogo o reflexión, etc.; el aspecto (frecuencia) de la acción exige un particular uso de los tiempos, conjunciones, adverbios. Estas manifestaciones se incluyen en los poderes que el narrador se consiere respecto a la materia.

5. Pero si nos remontamos a los orígenes de la manifestación narrativa, nos daremos cuenta de que el abanico de posibilidades de elección del narrador es vastísimo. Dado un contenido, el narrador debe, antes que nada, decidir con qué medios lo va a comunicar: narración oral, película, telenovela, drama, novela, fotonovela, etc. Aunque, de hecho, la elección no es total para cada narrador, en abstracto subsisten estas y otras posibilidades; y el paso de un medio a otro todavía puede hacerse después de la comunicación (una película, una telenovela, un drama, etc., pueden ser narrados oralmente, de la novela se puede hacer una película y de la película una novela y así sucesivamente). Es innecesario decir que este trasvase nos permite ver, dada la igualdad de ejecución, las peculiaridades de los diversos medios.

Esta primera elección determina ya, en parte, el tipo de enunciación. Basta con indicar la oposición neta existente entre mimesis y diégesis, o en inglés, entre *showing* y *telling*: en el primer caso el autor se anula en los personajes, nos habla con voz y palabras puestas en sus bocas; en el segundo él mismo gesticula la narración. Pero, puesto que la diégesis pura no se verifica casi nunca, consecuentemente tenemos la alternancia de narración y discursos (más diegéticos si son indirectos, más miméticos si son directos), que implica una precisa posición respecto a la materia; o en otros casos, el uso de cartas (novela epistolar), memorias ficticias, etcétera.

Se impone aquí una observación: que en la narración artificial (literaria), más que en la mimesis o en la poesía, el autor intenta mantener vivo el circuito de la comunicación, creando un mediador entre él y el narratario (el destinatario de la narración). El circuito de la comunicación aparece pues así: emisor → (narrador) → narración → narratario destinatario. Si bien no existe diferencia entre narratario y destinatario (que no es lo mismo que lector), sí son muy distintos el emisor (autor) y el narrador. Es el narrador quien a menudo dialoga con el lector y quien recurre a enunciados metanarrativos, haciendo explícita la organización del material; es el narrador quien expresa sus reflexiones sobre la materia tratada, y a veces sugiere relaciones y anticipa acontecimientos, o incluso el final de la historia; es el narrador, en fin, quien dice *yo*, aun cuando no se identifique con un personaje.

El destinatario intenta llegar desde la narración al narrador y tal vez al autor, pero, engañado por la doble ficción —la del narrador

y la del contenido narrado— puede confundir autor y narrador, o incluso autor y narración, si el narrador es también protagonista o personaje (como en las narraciones en primera persona). Son equívocos que mantienen vivo el contacto entre narrador y narratario, y que no quedan anulados por la codificación de las combinaciones posibles, porque el entramado de las codificaciones es denso y siempre variable.

Por otra parte, el narrador es también el intermediario entre emisor y narración. Dado por descontado que el emisor sabe todo lo que se puede saber sobre la narración, ya que la ha inventado él, hay que añadir que el narrador constituye una instancia reguladora para esta omnisciencia, que puede limitar o graduar según los progresos de la historia. Y puesto que los conocimientos generales sobre la historia misma están divididos entre el narrador y los personajes, se puede hacer aquí una tripartición fundamental: narrador $>$ personaje (el narrador sabe más que el o los personajes); narrador = personaje (el narrador sabe o viene a saber lo mismo que el personaje del que asume el punto de vista); narrador $<$ personaje (el narrador sabe menos que los personajes, de los que describe el comportamiento y los discursos sin pretender comprenderlos) (cf. Pouillon, 1946; Todorov, 1966).

La posición del autor respecto a su materia, la distancia desde la que describe los hechos, quedan, pues, fijadas a lo largo del eje que une narrador y personaje(s). Esta problemática ha sido repetidamente abordada bajo la etiqueta de «punto de vista». El narrador puede identificarse con el protagonista de la historia, y narrárnosla en forma autobiográfica; puede presentarse como un personaje secundario, testigo de historias en las que ha estado implicado; puede, quedándose fuera de la historia, mantener el punto de vista del protagonista, o bien actuar de vez en cuando como intérprete de los pensamientos y sentimientos de todos los personajes, etcétera.

Sin desarrollar aquí la casuística, que sería riquísima, baste con indicar los grandes grupos posibles basándonos en una tetrapartición propuesta por Genette (1972, pp. 275-279 y 291-300). Genette llama *heterodiegética* a la narración en la que el narrador está ausente de la historia narrada; *homodiegética* a aquella en la cual el narrador está presente como personaje (será por lo tanto *autodiegética* la narración en la que el narrador es, no un personaje cualquiera, sino protagonista). Además, refiriéndose a los niveles narrativos, llama *intradiegética* a la narración hecha por un narrador en segundo grado, perte-

reciente al nivel de la acción (Ulises, que narra su propia historia en los cantos IX-XII de la *Odisea*); *extradiegética* a la narración desarrollada por un narrador en segundo grado perteneciente a un nivel narrativo distinto al de la acción principal (los personajes del marco, a menudo también novelístico, que narran *cuentos* en muchas colecciones clásicas). Tenemos así cuatro tipos de narración, que dependen de la posición del narrador: 1) *extradiegética-heterodiegética* (el narrador está ausente de la historia que narra); 2) *extradiegética-homodiegética* (un narrador en primer grado narra su propia historia); 3) *intradiegética-heterodiegética* (un narrador en segundo grado, por lo tanto ya personaje de una historia, narra historias de las cuales está ausente); 4) *intradiegética-homodiegética* (un narrador en segundo grado narra su propia historia).

6. Hemos ido pasando desde las estructuras fundamentales de la narración a las diversas formas de manifestarse. Se habrá ya advertido que en las observaciones hechas se han puesto de manifiesto, en primer lugar, estructuras comunes a cada género de narración, y después técnicas preponderantemente literarias. Si, por ejemplo, tomamos el cine, que parece tener un instrumental narrativo tan rico, se pueden encontrar muchas equivalencias con los procedimientos indicados, pero el inevitable alejamiento entre la toma y los actores limita mucho las posibilidades del punto de vista, fundamentalmente *heterodiegético*, aunque utilizando voces extrañas a este campo, didascalias o similares (instrumentos de tipo literario), se le pueden dar apariencias homodiegéticas o autodiegéticas.

En el cine, por tanto, la personalización del narrador como alguien distinto del autor es (salvo con el uso de los recursos indicados) muy difícil: de manera que no se puede desarrollar el diálogo con el narrador que tiene, además de funciones fáticas o tal vez distensivas, también las potencialidades dialécticas de un comentario, quizá discordante y polémico, sobre la narración. Se ha dicho anteriormente que el narrador vivifica el circuito de la comunicación; tenemos ahora la confirmación, considerando la forma inevitablemente autoritaria de una narración cinematográfica, que ofrece como única alternativa la renuncia a la recepción. Y es limitada, en el cine, la posibilidad de asumir el punto de vista, además deformante, de un personaje, dada la aparente objetividad de las imágenes fijadas en la película y la copresencia de los actores en el foco del objetivo.

También por lo que respecta al punto de vista, hay que señalar como peculiar de la narración literaria la posibilidad de penetrar en el pensamiento de los personajes, no sólo enunciándolo en forma asertiva (discurso indirecto) o mimética (discurso directo incluso en sus formas más próximas a la irracionalidad y a la casualidad: asociaciones libres y *stream of consciousness*), sino también significando con la forma sintáctica la asunción de los pensamientos por parte del narrador (discurso indirecto libre). Y pertenece también sólo a la narración literaria la posibilidad de distinguir las diferencias de duración, el puntual del frecuentativo, del durativo. No hay que olvidar, finalmente, las variedades de estilos y registros, que van mucho más allá de la elección entre un diálogo mimético (en el que se tengan en cuenta todas las particularidades psicológicas, sociológicas, caracteriológicas, lingüísticas, etc., de los personajes) o un diálogo traspuesto a un lenguaje estándar: las posibilidades expresivas llegan incluso a la diégesis, con una variedad prácticamente infinita.

Siguiendo estas indicaciones, se hablaría, pues, de la novela más que de la narración en general. Distinguir entre una y otra habría ayudado en las discusiones sobre la crisis o la muerte de la novela. La narración es, verosímilmente, una actividad sustancial entre las actividades humanas (y es precisamente durante la presunta agonía de la novela cuando la narración llega a los *mass media* y a la literatura de consumo). La crisis afecta únicamente a la novela como género, poniendo en duda ciertas convenciones como la autonomía de la trama o la omnisciencia del escritor, menos frecuentemente el conjunto de los instrumentos aquí sumariamente reseñados (tanto es así, que han encontrado o recobrado vida muchos tipos de novela, desde la novela-ensayo hasta la «behaviorista», desde la novela-*collage* a la novela *du regard*). Quien escribe estas líneas piensa que se yerra el tiro censurando como arbitrariedad, el derecho, quizá la necesidad, de proponer y de disfrutar mundos e historias posibles (por lo tanto, también meditaciones y conversaciones). La verdadera crisis es la del yo, el mundo y sus relaciones: la novela debe más que nunca seguir el desarrollo de estas crisis, y reflejar, o tal vez anticipar, la solución (si es que la hay).

7. POÉTICA

1. Los diversos significados que ha asumido a lo largo de su historia la palabra «poética» se pueden tomar del programa enunciado y realizado por Aristóteles en su *Poética*: «Ahora tratamos del arte poética en sí y de sus formas, qué capacidad posee en virtud de cada una de ellas, y en qué modo deben construirse las narraciones si se quiere que la obra poética resulte acertada e incluso de cuántos y cuáles elementos se constituye; además hablaremos de todos los demás problemas relativos a este estudio» (1.447 a, 1-13). Se debe advertir que εἶδος, 'forma' equivale en general a 'género' —otros traductores lo traducen precisamente 'géneros'— pero es mejor y más amplio 'forma diferencial y elemento de un todo', como lo hace Gallavotti (1974, p. 263). La denominación «poética» se usó tanto para tratados de este tipo, como para su contenido y es de este segundo valor del que han derivado todos los demás significados de la palabra.

«Poética», por ποιητικὴ τέχνη, 'arte poética', remite en su misma etimología (ποιεῖν) a los aspectos artesanales de la producción literaria. Éstos forman parte de la exposición aristotélica, que, sin embargo, los sobrepasa en una teoría general de la literatura. Entre la caracterización de las técnicas y la generalidad de las teorías han oscilado los autores, preocupados por añadir enseñanzas de tipo práctico a los escritores, o atraídos por problemas normativos. Una dicotomía análoga es la que existe entre una lectura normativa, legislativa, de la *Poética* y una filosófica, por tanto necesariamente histórica.

De todos modos, el tratado de Aristóteles es el paradigma en torno al cual se han compuesto casi todas las poéticas posteriores, aparte de la larga interrupción medieval, en que se utilizaba, pues no conocían el original, un derivado, el *Ars poetica* de Horacio. Esta obra teóricamente poco significativa, pero muy interesante por sus

enseñanzas sobre el gusto y por su tono polémico, dejó huellas no sólo durante la desaparición de la *Poética*, sino también después de su redescubrimiento (siglo XVI), por el empirismo idiosincrático de sus enseñanzas.

2. En la concepción aristotélica, poética y retórica se integran. El mismo Aristóteles escribió una *Retórica*, a la que remite en la *Poética* cuando habla del lenguaje y del pensamiento de la obra literaria («Las cuestiones relativas al pensamiento [περὶ ... διάνοιας] encuentran el lugar adecuado en los libros de retórica; es un problema que pertenece más a aquel tipo de estudio», 1.456 a, 33-36). El pensamiento (διάνοια) comprende los aspectos argumentativos del discurso: «Demostrar y refutar, producir emociones como piedad, miedo, cólera o similares, además de amplificar o minimizar (1.456 a, 38-1.456 b, 1; puede verse también 1.450 b, 5-12).

Reelaborada por los romanos, hasta la *Rhetorica ad Herennium* y Quintiliano, la retórica sobreentendida en la *Poética* en la Edad Media se convertirá en tema casi exclusivo de los tratadistas literarios. Las numerosas obras con un título como *Poetria*, *Ars versificatoria*, etc. (Faral, 1924), son sustancialmente tratados de retórica (clasificaciones y definiciones de tropos, figuras de palabra y pensamiento), aunque enriquecidos con referencias a Horacio, que había adoptado ya un esquema de tipo retórico (el *Ars poetica* está dividida en tres partes: *inventio*, *elocutio* y *artifex*, basándose en la tríada alejandrina de ποιήσις, ποιήματα y ποιητής; cf. Rostagni, 1930, cap. V). La doctrina de los géneros se expondrá, aunque siempre someramente, basándose en la correspondencia, señalada por los comentaristas, entre las obras de Virgilio y los tres estilos ya indicados por Cicerón: *Eneida*, estilo sublime; *Geórgicas*, medio; *Bucólicas*, bajo. Se formó así un canon que, partiendo de los tres géneros alejandrinos (tragedia, comedia, drama satírico), sustituye el tercero por la sátira, otras veces por la elegía, o bien crea un número cuatro que comprende a ambas [Mengaldo, 1978, pp. 200-210].

Estas artes poéticas definen frecuentemente los posibles defectos de los tres estilos: se trata en general de la inserción de palabras pertenecientes a distintos niveles. Esto constituye un esbozo del estudio sobre las relaciones entre géneros y registros que después se desarrollará en tiempos recientes. Pero, al comienzo, ya Aristóteles señalaba que «de los diversos tipos de palabras, las compuestas

convienen especialmente a los ditirambos, las glosas a la épica, las metáforas a los yambos», etc. (*Poética*, 1.459 a, 9-11), y encontramos aplicaciones reales de esta teoría en los alejandrinos.

3. La *Poética* de Aristóteles queda interrumpida en el momento de tratar los yambos y la comedia; por lo que resulta reducida a la tragedia y la épica. Además, dada la preferencia, declarada al final, por la tragedia, deja a la épica en un lugar subordinado, aunque relevante (gracias a Homero). La falta de algunos géneros y el desigual interés por los que son objeto de su estudio demuestran que una clasificación sistemática excedía a las intenciones del autor. Aristóteles basa sus descripciones sincrónicas sobre una exposición diacrónica (la evolución conocida por él de la tragedia y de la comedia): y aunque los criterios de valoración están expresados con decisión, son corroborados por una experiencia refinada. Los géneros se presentan dentro de una dinámica de doble progresión: la del desarrollo histórico y la de la valoración comparativa; la superioridad de la tragedia reside en el hecho de que desarrolla plenamente la idea que Aristóteles tiene de la literatura (ya que era el género líder en tiempos de la *Poética*). En definitiva, Aristóteles trata los géneros en función de una teoría de la literatura. Una teoría que se basa en la comparación de la literatura con la realidad: profundizando una temática fundamental para la filosofía griega, y ya estudiada, aunque con afirmaciones quizá contradictorias, por los sofistas y por Platón.

Con su teoría, Aristóteles emprende una defensa de la literatura (frente a la condena de Platón), que realiza al demostrar su valor cognoscitivo. El concepto de mimesis, que formaliza la relación con la realidad, es complementario de una concepción gnoseológica del arte que produce placer a través del reconocimiento y de la comprensión de la realidad representada y celebra como efecto conclusivo la catarsis, superación de las pasiones a través del conocimiento. Así Aristóteles subordina a su teoría gnoseológica, sin negarlas, las posibles orientaciones hedonistas o psicológicas, a través de la caracterización de un ciclo mimesis-placer-conocimiento.

La mimesis no es imitación de hechos concretos, sino de actos humanos universales: de aquí la importancia de conceptos tales como posible, verosímil y necesario y la preferencia por lo imposible verosímil, respecto a lo posible increíble (1.460 a, 27-29) y la reconocida superioridad de la poesía como «visión de lo general» sobre la

historia, que es siempre historia de lo particular (1.451 *b*, 6-12; cf. 1.455 *a*, 21-25). Dentro de esta teoría se encuentran impresionantes anticipaciones formalistas: conexión entre las partes de la acción (1.452 *a*, 12-22), y de los tipos de cambio de acción (peripecia, anagnórisis, desgracia), distinción entre trama y motivos accesorios (1.455 *b*, 16-23). Se podría casi afirmar (dentro de una perspectiva moderna) que la *Poética* es una gran teoría de la fábula.

4. La fortuna de la *Poética* es también la historia de un continuo transformismo. Los signos definitorios de los géneros (tragedia y épica son distintas para Aristóteles según criterios distribucionales —distinta combinación de medios, objetos y manera de imitar [1.447 *a*, 14-29]— y taxonómicos: duración, tipo de metro [1.449 *b*, 9-19]) se clasifican en seguida en cánones, que no sólo catalogan a los géneros principales, sino también a los subgéneros. Estos cánones serán sometidos a prueba de forma muy dura cuando tengan que enfrentarse a obras medievales y del primer Renacimiento, totalmente ajenas al canon: desde la *Divina comedia* de Dante a los libros de caballería; o cuando haya que justificar géneros propiamente creados en los siglos XVI y XVII (cf. § 6).

La «degeneración» del sistema aristotélico se hace todavía más clara en el manejo de los conceptos, tan rigurosamente conectados en Aristóteles, de mimesis y verosimilitud. La mimesis se convertirá a menudo (desde Dionisio de Halicarnaso a Escalfigero) en imitación de obras maestras clásicas —mediación sublimada entre naturaleza y expresión literaria— o reproducción directa de hechos y personas; a lo verosímil y lo inverosímil se añadirán, con sutiles distinciones, lo absurdo y lo maravilloso: ya los alejandrinos y después los retóricos latinos distinguen entre *πλάσμα* (*res ficta*), *μῦθος* (*fábula*) e *ἱστορία* (*fama*). Catarsis y placer serán de nuevo interpretados a la luz de nuevas ideologías: la cristiana, la ilustrada o la sensualista.

Una notable consecuencia de la interpretación normativa es la importancia dada por los tratadistas a las unidades de acción y de tiempo, y la adición (Castelvetro) de una unidad de lugar, desconocida por Aristóteles. El cual, por lo demás, al haber conferido a la tragedia una clara preeminencia, concedía ya a esta materia una mayor disponibilidad de instrumentos descriptivos: Serán precisamente los autores de teatro desde Lope de Vega a Victor Hugo (prólogo a *Cromwell*, 1827), los que cuestionarán la validez de estas reglas.

Pero las transformaciones señaladas son el correlato de la vitalidad del modelo aristotélico, asimilado por filosofías y gustos diversos, que en él encontraron un fondo de procedimientos descriptivos y de clasificación continuamente perfeccionables. Es, por tanto, infundada la convicción de que las poéticas de los siglos XVI y XVII constituyen un bloque unitario o corresponden a un esquema convencional y escolástico: en ellas hubo a veces avanzadas propuestas, tanto críticas como histórico-literarias, de notable agudeza.

Una historia de los tratados de poética siempre estaría lejos de coincidir con una historia de las teorías literarias por estos otros motivos: *a*) los autores de poética representan a veces, pero no siempre, los momentos más avanzados de la reflexión sobre la actividad literaria, que a menudo son tomas de posición parciales y ocasionales o polémicas; *b*) hay períodos pobres o faltos de tratados de poética, pero muy activos en la elaboración del pensamiento literario; *c*) la preceptiva sobre la producción poética tiende a desarrollos autónomos (también en relación con los cambios dentro del conjunto del sistema literario), mientras la teorización del fenómeno artístico prescindirá cada vez más, a partir del siglo XVIII, de los momentos descriptivos e institutivos.

5. Si bien fue traducida al latín por Guillermo de Moerbeke, la *Poetica* continuó siendo desconocida incluso a finales de la Edad Media; la traducción del comentario de Averroes, hecha por Hermannus Alemannus (siglo XII) empezó a circular a partir de la impresión veneciana de 1481 (*Determinatio in poetria Aristotelis*). Un conocimiento pleno se obtuvo con la traducción latina de Valla (1498) y con la edición del texto griego de Aldo Manuzio (1508). A partir de 1541 se dan en Padua, Ferrara, etc., lecturas públicas efectuadas por Lombardi y Maggi. Los comentarios fueron numerosos: Francesco Robortello (1548), Bartolomeo Lombardi y Vincenzo Maggi (1550), Pietro Vettori (1560), Antonio Riccoboni (1599), todos en latín; en italiano lo hacen Lionardo Salviati (1564), Ludovico Castelvetro (1570), Alessandro Piccolomini (1575), y algunos más. Tres son las traducciones al italiano. Es un trabajo exegético imponente que dejará huella incluso en los autores de poéticas originales.

Hay que hacer notar que a partir de la segunda mitad del siglo XVI, casi paralelamente a los comentarios, las poéticas se hacen decididamente según el modelo aristotélico. Antes la fuente principal

era Horacio: no sólo para *De arte poetica* (1527) de Vida, sino también para las primeras cuatro partes de la *Poética* (1529) de Trissino que utiliza incluso el recién descubierto *De vulgari eloquentia*, para la *Poética* (1536) de Bernardino Daniello, orientada como la precedente sobre textos italianos, y para la esquemática y preceptiva *Arte poetica* (1551) de Girolamo Muzio. Aristóteles (*Poética y Retórica*) empieza a dominar en los libros V-VI de la *Poética* (1562, pero escrita hacia 1549) de Trissino, que reproduce párrafos enteros, aunque mezclándolos con Platón, Dionisio de Halicarnaso y Dante.

Horacio todavía está presente en *Della vera poetica* (1555) de Capriano, en *De poetica* (1579) de Viperano y en el ecléctico diálogo *De poeta* (1559) de Minturno (junto a Platón, Cicerón, Quintiliano, etc.); pero Aristóteles ocupa el lugar más importante y todos los tratadistas se detienen sobre sus principales conceptos: Capriano en las relaciones entre imitación e invención y en la jerarquía de los géneros (distribuidos entre poesía natural y moral), Minturno subdividiendo en tres partes cada uno de los tres géneros mayores según los tres niveles de estilo y personajes. Ya en los últimos veinte años del siglo XVI, son más originales los escritos de Patrizi (*La deca istoriale*, *La deca disputata*, 1586; debían seguirlos otros ocho), que reagrupa bajo divina, natural y humana las tres grandes clases de literatura y define sus productos según el modo de comunicación y según sus funciones pragmáticas; también los escritos de Denores (*Poética*, 1588), el cual insiste sobre la finalidad moral y civil y valora, con gusto prebarroco, la maravilla como garante de la eficacia de la imitación. El más alto nivel teórico es alcanzado probablemente, más allá incluso del comentario de Castelvetro, por las *Poeticas libri VII* (1561, pero escrito antes de 1558) de César Escalígero. En esta imponente obra, la temática aristotélica se organiza con rigor, incluso a costa de corregir al propio Aristóteles. Es interesante la aproximación lingüística (las palabras son como mediadoras entre los hombres y las cosas y el discurso poético mediador entre ciencias morales y naturales). Escalígero jerarquiza también los géneros, en una escala que desciende desde Dios hasta los hombres más viles.

La influencia de los tratadistas italianos (en primer lugar Escalígero) es extensísima. La *Philosophia antiqua poetica* (1596) de Pinciano encuadra las partes descriptivas en una filosofía de la creación artística. En ella se intenta insertar los géneros españoles medievales y humanísticos en el seno de una documentación sustancialmente

clásica. La influencia de Tasso es perceptible en las partes que tratan de la épica. El influjo de Tasso también se aprecia en Cascales, que en la esquemática legislación de las *Tablas poéticas* (1617) se basa más en Horacio y en la *Retórica* de Aristóteles que en la *Poética*. Está presente siempre Escalígero en las obras *De Tragoedia constitutione* (1611) del holandés Daniël Heinsius y en *De artis poeticae natura ac constitutione, Poeticae institutiones, De imitatione* (1647) del germano-holandés Vossius, que sistematiza las sistematizaciones. Absolutamente italianizante es la *Apologie for Poetrie* (1595) de Philip Sidney, que se ocupa de la poesía inglesa contemporánea, e italianizantes son también, más que horacianas, las artes poéticas de la *Pléiade* francesa, como la de Ronsard (1565; todavía lo es más el prólogo póstumo a la *Franciade*) y las sucesivas, hasta Vauquelin de la Fresnade (1605). Hasta 1610 no aparece en Francia una poética comparable a las poéticas aristotélicas italianas: *Académie de l'art poétique* de Pierre de Deimier.

6. En una historia de las poéticas se deberían tener presente igualmente los trabajos a un determinado género o a una determinada obra. Los trabajos responden habitualmente a exigencias militantes (exaltar o desprestigiar composiciones contemporáneas o de actualidad) y por esto conducen a una colisión reveladora entre principios teóricos y experiencia, activa o pasiva, del arte. Además, precisamente porque discuten sólo sobre un género, o texto, ponen entre paréntesis las preocupaciones del esquema general, con sus obligadas simetrías. Muchos de estos escritos se pueden definir como panfletos o manifiestos, con la orientación temporal y el tono exhortativo o apologetico propio de este tipo de textos (cf. § 14).

Cuando la *Poética* de Aristóteles reemprendió su afortunado curso, el cuadro de los géneros había cambiado completamente respecto al conocido por Aristóteles: por eso también muchos tratadistas (entre ellos Escalígero) prefieren referirse a las literaturas clásicas, griega y latina (mientras las poéticas prearistotélicas se ocupan casi exclusivamente de las literaturas en lengua vulgar: por ejemplo, Trissino y Daniello; o incluso contemporáneas, por ejemplo, Thomas Sibilet —1549—, Jacques Pelletier —1555—, etc.).

Pero no se podía huir de la realidad literaria. En España el problema no surgió porque las poéticas tuvieron escasa resonancia en la vida artística: cuando Lope de Vega quiere mostrarse al día res-

pecto a las teorías, escribe *El arte nuevo de hacer comedias* (1609), homenaje no demasiado sentido a las reglas de la tragedia, a las que se contraponen la tradición y el gusto popular, a los que las comedias, sobre todo las de Lope, se adecuaban. Pero en Italia el culto por la *Divina comedia* de Dante era prácticamente indiscutible y la novela caballeresca de Boiardo y Ariosto gozaba de éxito y consideración: los teóricos verificaron esta herencia a la luz de la doctrina. Por lo que respecta a la *Divina comedia* difícilmente asimilable al poema épico, y menos todavía, a pesar de los intentos, a la tragedia o a la comedia, hay que recordar a Castravilla (1572), Jacopo Mazzoni (1572 y 1587), Sasseti (1573), Borghini (1573), Bulgarini (1576, 1579, 1588), Capponi (1577); los autores dan importancia al elemento moral, alegórico, sagrado, prestan atención a las posibilidades perlocutivas, y a menudo defienden más la calidad del poema que su regularidad, con una orientación más inductiva que deductiva.

Son dos las fases, parcialmente superpuestas, del debate sobre la novela, puesto que la clasificación del género asume, después de la aparición de la *Jerusalén libertada*, el aspecto de un enfrentamiento entre ésta y el *Orlando furioso*, cada uno de ellos con sus partidarios. En la primera fase, Fornari (1549), Pigna (1554), Giraldi Cintio (1554), Orazio Ariosto (1585), etc., expresan en una oposición entre «antiguos» y «modernos» las razones históricas y de gusto por las que la novela se ha desarrollado en el mundo neolatino sustituyendo a la difunta epopeya, y observan diversas normas (pluralidad de las tramas); Patrizi (1585) da un giro completo al problema, al poner en duda a Aristóteles en bloque. En la segunda fase, el centro está en el poema de Tasso, concebido en relación con las teorizaciones y además defendido con gran inteligencia por el propio autor; a los problemas que se habían percibido anteriormente (como el de la unidad de acción, observada por Tasso y no por Ariosto) se añaden el de las relaciones entre verdad e historia y, dada la inspiración cristiana, los de la alegoría y los del recurso a temas religiosos. Entre los participantes en la querrela recordaré, además de a Tasso (1585, 1586, 1587, 1594), a Salviati (1585, 1586, 1588), a Pellegrino (1585), a Lombardelli (1586), a Guastavini (1590, 1592), a Malatesta (1589, 1596), etcétera.

Otras veces se discutía la licitud de los géneros recién creados, como la tragicomedia (polémica entre Guarini, Denores, Alberti, Ingegneri, etc., a propósito del *Pastor Fido* del propio Guarini, año 1586 y

siguientes): aquellos que la excluían se aferraban a la correspondencia entre géneros y niveles sociales señalada por Aristóteles y después enfatizada en el siglo XVI: el sistema de la literatura como espejo de un modelo inmóvil del mundo; además, señalaban la mezcla de niveles como amenaza para la función pedagógico-moral del arte. Y de hecho, la corriente guariniana no sólo insistía sobre la continua mutabilidad del sistema literario, sino que se inclinaba francamente hacia una interpretación hedonista de la literatura. Tampoco faltaron discusiones acerca de los géneros recreados artificialmente en honor de Aristóteles: por ejemplo acerca de la tragedia de Speroni, *Canace e Macareo* (alrededor de 1541), a la que se pueden añadir *Orbecche* (1541) y *Didone* (1542) de Giraldi, y otras de factura aún más clásica: aquí —atención a las fechas— los argumentos aristotélicos habían sido aguzados y aprovechados al máximo, pero sin nuevas propuestas para la doctrina (para todo esto, cf. Weinberg, 1961).

Entre las poéticas generales y los debates se constata una cierta diferencia. Polémicas, panfletos, manifiestos, no sólo se convierten en la sede de la maduración de una poética histórica, sino también en la toma de conciencia de una crítica literaria autónoma: de hecho en estos textos se advierte ya la provechosa convergencia entre teoría y práctica del arte.

7. La hipótesis de que las poéticas hayan ejercido una acción represiva en la vida literaria no tiene mucho fundamento. Pero habría que indagar en qué medida han sido instrumentalizadas las propias poéticas en el riguroso clima de la Contrarreforma. Queda el hecho de que los tiempos y los lugares de mayor vigor de la legislación aristotélica son aquellos en los que la afirmación de un gusto con tendencia a lo clásico y racionalista encontraba una correspondencia natural con la *Poética* y sus intérpretes. El ejemplo más positivo es el del clasicismo en Francia.

Francia, que había participado poco en la elaboración renacentista de las poéticas, que había abandonado o desaprobado las unidades aristotélicas, que había celebrado durante la *Pléiade*, la literatura «moderna» y gustado, al principio del siglo XVII, de los géneros mixtos, especialmente del teatro (tragicomedia, pastoral dramática; incluso, poema heroico-cómico), se convierte hacia 1630 en el país de las unidades aristotélicas y de la tragedia. Y, aunque las reglas son las mismas, no lo son las motivaciones: la imitación se dirige (auto-

rizada por Escalígero) hacia los grandes modelos más que hacia la realidad; lo verosímil va ligado a la credibilidad, vehículo necesario para la función moral, y con el *decorum* (*bienséance*), fundamental en una cultura aristocrática y piramidal; la misma aceptación de Aristóteles tiene un tono particular, basada como está sobre la afirmada coincidencia de las reglas con los dictámenes de la razón. Y además, las unidades favorecían al esquema cada vez más decididamente psicológico de la tragedia: «Unidad de acción, unidad de tiempo, unidad de lugar, son tres formas paralelas, aunque a veces independientes, pertenecientes a una sola ley, esencial al espíritu clásico, la ley de concentración» (Bray, 1957, p. 288).

En esta activa época de reflexiones sobre las poéticas, tiene lugar un gran debate sobre las unidades (1632-1639), que llega a su punto culminante con la polémica sobre el *Cid* (1638) de Corneille (del que recuerdo una aguda alusión a «la unidad de entredo o de obstáculo a los proyectos de los protagonistas»); las intervenciones más densas son las de Jean Chapelain (defensor también del *Adone* de Marino, presentado como ejemplo de épica moderna), las conclusiones sistemáticas tales como las de la *Poétique* de La Mesnadière, interrumpida, no por casualidad, en la poesía dramática. Por el contrario, no será sino un acto de consolidación el *Art poétique* (1674) de Boileau, mucho más cercano, significativamente, a Horacio que a Aristóteles: más que una teoría es un panfleto, lleno, además, de pullas graciosas a sus adversarios literarios, de consejos prácticos y juicios de gusto.

Al *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) ('Libro de la poesía alemana') de Martin Opitz, le correspondió, en cambio, el deber de disponer una preceptiva para el desarrollo, todavía en gestación, de la literatura alemana moderna. El libro no es más que un descarnado resumen de las principales poéticas italianas y de la de Heinsius, con muchos ejemplos sacados de la poesía francesa; pero contiene originales observaciones sobre la prosodia germánica y sobre la rima. Ejemplo de reducción sobre el plano sincrónico de una diacronía (en la que Alemania no había participado). El problema de relacionar la poética con una literatura nacional que se considera necesitada de avales se advierte también en el *Essays on dramatic Poesy* (1668) de Dryden; o, en forma netamente xenófila, en la tardía *Poética* (1737) de Ignacio de Luzán, que propugna sus ideales neoclásicos exaltando a Corneille y Rapin frente a Lope, Góngora y Calderón. Análoga es la dirección del *Versuch einer Kritischen Dichtkunst*

(1730) ('Ensayo de una poética crítica') de Gottsched, en polémica con el «mal gusto» barroco, al que se quiere sustituir por reglas claras, conforme a los ideales ilustrados.

8. Pero, a partir de la época barroca, los tratados adquieren formas más libres, se dirigen a áreas particularmente críticas de la producción literaria (por ejemplo, la metáfora), se insertan declaradamente en las tendencias culturales, ya sea el conceptismo o la Arcadia, la Ilustración o el neoclasicismo. El siglo xviii, sobre todo, asiste al nacimiento de la estética como disciplina filosófica, más que literaria. No hace falta recordar las fases de esta aventura del pensamiento. Común a Leibniz y a Kant es la consideración del arte como conocimiento, intermedio entre sentido e intelecto para el primero, y entre teoría y voluntad moral para el segundo. Un alumno de Leibniz, Baumgarten, escribe la primera *Aesthetica* (1750), «ciencia del conocimiento sensible». La línea (sólo ideal) que va de Vico a Schelling y a Hegel hace del arte un momento preciso en el desarrollo, o en el círculo, del conocimiento: un momento primigenio según Vico y Hegel, el momento más alto, el del Absoluto, el de la superación de la antítesis naturaleza-espíritu, según Schelling. Parece que el interés por todo el arte, en lugar de sólo por la literatura, el esquema dinámico, la tendencia antipreceptista deberían haber borrado todas las huellas de la poética. Y no es así.

Siglos de tratadística habían caracterizado y formulado problemas centrales, referentes a la finalidad del arte o a la constitución del texto literario. Por otra parte, el catálogo originario de los géneros comprende, probablemente, si no los principales, sí ciertos tipos de texto bien caracterizados y quizá sobresalientes por circunstancias de orden universal. Se entiende, por lo tanto, que se encuentren en Vico y en los principales representantes del idealismo huellas, incluso consistentes, de los esquemas de Aristóteles. Vico traza, por ejemplo, una historia ideal de los géneros y de los subgéneros, en relación con las tres edades de la vida civil del hombre, y Friedrich Schlegel auspicia la fundación de una poética histórica, base para una teoría de la poesía, dado que una obra no es valorable si se prescinde de su género y de sus especies; Hegel usa la falsilla de los tratadistas para su innovador análisis (e historia) de los géneros.

Punto extremo de la reflexión estética es la neta distinción de

Croce (1936) entre juicio estético y juicio empírico, que casi consigue poner orden y claridad entre las contaminaciones apenas señaladas:

El juicio estético, que se forma en virtud de las categorías mentales, o sea de los conceptos puros, es sustancialmente filosófico y no empírico; como filosófica, y no empírica, es la Estética, metodología del juicio o ciencia de lo bello ... Todo esto no quita para que, de hecho, sean legítimos tanto el juicio empírico de lo bello como una Estética o una Poética empírica, compuesta de conceptos empíricos, con una función especial que es clasificatoria y no cognoscitiva y valorativa ... Una Poética empírica no existe, y no consiste en otra cosa que en la serie, que de continuo se acrecienta por una progresiva especificación, de estos dos órdenes de conceptos representativos: el primero de los cuales se puede llamar de *valoración*, o mejor de *reprobación*, y el segundo de *cualificación*, o mejor de *caracterización* (Croce, 1936; ed. 1963, pp. 160-161).

Sentencias de las que se puede cuestionar hasta la misma validez filosófica (oposición de conceptos puros y conceptos empíricos), pero que sobre todo exageran la diferencia entre una valoración de lo «bello», que debería prescindir de las formas en que históricamente el arte se expresa, y una definición de las poéticas vistas en función exclusivamente normativa o clasificadora, descuidando las frecuentes convergencias e interacciones entre las poéticas y las tendencias del gusto o del tesón expresivo de los artistas. Sentencias que polémicamente se podrían invertir, para privilegiar la efectiva continuidad en la elaboración de las poéticas en relación con las situaciones culturales, respecto al absolutismo de un juicio estético que sólo sería válido si se aceptan y se consideran definitivas (lo que no puede ser) las premisas de una teoría filosófica.

9. Resulta además que los tratados de poética son siempre el resultado de un compromiso entre principios en gran parte heredados y tendencias contemporáneas de la cultura. La mezcla varía según el compromiso militante del tratadista y su sensibilidad a las circunstancias. Otra cosa son las poéticas implícitas en determinadas obras, en determinados autores, o en períodos literarios muy determinados; las poéticas son como una conciencia formal de los artistas y de las épocas, tal como se puede deducir de su práctica, y también, evidentemente, de sus tomas de postura explícitas. El sucederse de estas

poéticas forma una sola unidad con la vida literaria. Este estudio tuvo un particular desarrollo en Italia en el ámbito postcrociano (Binni), y en particular fenomenológico (Banfi, Anceschi), como reivindicación del conocimiento de la producción artística (cf. Pajano, 1970).

Dicho programa coincidía en parte con exigencias enunciadas por Schlegel (cf. § 8) y llevadas a cabo, entre los primeros, por Blakenburg (1796-1798), y después diversamente expresadas por los formalistas rusos. Estos últimos percibían, más concretamente, la historia de las poéticas como una sistematización, bajo coordenadas históricas, del estudio de las formas y de los estilos, y, también como Tyniánov, de los géneros literarios. Y mientras los italianos, condicionados por Croce, se quedaban con definiciones de carácter general, dentro de una discusión (por lo demás fecunda) de tono filosófico, los rusos acumulaban una extraordinaria cosecha de observaciones formales y temáticas, que exigía y casi indicaba un orden. La definición más sintética de lo que puede transformarse de poética descriptiva en poética histórica, en el programa de los formalistas, es quizás esta afirmación de Vinogradov:

La poética literaria incluye en sí el estudio del desarrollo histórico y de las transformaciones de los estilos, de los aspectos y de los géneros literarios, en sus encarnaciones típicas o tipológicas, y se funda, como una de sus bases principales, en la estilística histórica de la literatura artística, no sólo desde el punto de vista y del aspecto puramente lingüístico, sino también en lo que se refiere a la ciencia literaria. Exactamente aquí está la nueva y específica cualidad de la poética como disciplina histórica y autónoma (1963; trad. it., pp. 232-233; cf. pp. 192 y 208).

Volveremos a esto en las conclusiones (§ 18), porque se deben señalar aspectos más innovadores de la revolución formalista, que desemboca después en el estructuralismo y la semiótica.

10. Los formalistas, al inaugurar un nuevo tipo de lectura, al enfatizar la diferencia entre uso común y uso literario de la lengua, hasta considerar a la literatura un epifenómeno de la «literariedad», han intentado crear una especie de «poética general». En esta línea está Todorov, que en un análisis reciente, que es casi su síntesis y conclusión, se refiere precisamente a la oposición referencialidad-poe-

ticidad. La poética, como estudio de las características de la función poética en acto en la «literariedad», tendrá como fin la caracterización de sus elementos; se propone, en resumidas cuentas, formular «una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario, una teoría que presente un cuadro de las posibilidades literarias, de modo que las obras literarias existentes se presenten como casos particulares realizados» (Todorov, 1968; trad. it., pp. 108-109). Por tanto, la poética no se debería ocupar de obras literarias concretas, sino de las posibilidades que ofrece el discurso literario, vistas como «organizaciones abstractas, lógicamente anteriores a sus manifestaciones» (*ibid.*, p. 113). Estas posibilidades se pueden agrupar en diversos niveles: el del discurso (parejas enunciado-enunciación, discurso abstracto y discurso figurado, denotación y connotación, estilo directo e indirecto, etc.); el de la narración en relación con la gama de los puntos de vista; el de la estructura organizativa (orden lógico, temporal, espacial). Vuelve, aunque renovado, el concepto de verosimilitud, subordinado en primer lugar al de género (es verosímil lo que las reglas de un género consideran como tal), y en segundo lugar a la opinión común, que «funciona ... como una regla de género válida para todos los géneros» (*ibid.*, p. 162).

También la propuesta de Todorov se cierra con una exigencia de carácter historiográfico: si bien no existe una evolución de la literatura, sí se da una evolución de las propiedades del discurso literario; si bien los géneros no existen en abstracto, sí viven en la historia de sus rasgos constitutivos. Por lo tanto, «es necesario ... situarse al nivel de la poética, para continuar, siguiendo su subdivisión del hecho literario, la metamorfosis de este o aquel aspecto del discurso literario. Es un nuevo tipo de estudios, que se contraponen a la descripción, pero que está, como ella, ligado a la elástica noción de historia literaria» (*ibid.*, p. 167).

Pero la separación entre discurso común y discurso literario, aunque ha sido estimulante para la investigación de los elementos constitutivos de la literatura, no puede llevarse más lejos. Y he aquí que el mayor heredero de los formalistas reconduce enérgicamente la poeticidad al ámbito de la lengua, como función que en ella está presente siempre, aunque en medida variable, y que, en cambio, predomina en el discurso literario, aunque sin excluir a las demás. Seis serían, en correspondencia con los seis elementos constitutivos de la comunicación (emisor, contexto, mensaje, contac-

to, código, destinatario), las funciones de la comunicación verbal (emotiva, referencial, poética, fática, metalingüística y conativa); y Jakobson atribuye precisamente a la poética el estudio «de la función poética en sus relaciones con las otras funciones del lenguaje»; por lo tanto, «la poética, en sentido lato, se ocupa de la función poética no sólo en poesía, donde esta función predomina sobre las otras funciones del lenguaje, sino también fuera de la poesía, cuando cualquier otra función se superpone a la función poética» (1958; trad. it., p. 193).

Si el estudio del lenguaje común exige, pues, la ayuda de la poética allí donde la función correspondiente está implicada, a su vez el estudio del lenguaje literario se extiende al terreno del lenguaje común, porque la función poética no se presenta nunca en estado puro. De aquí la posibilidad de definir de una nueva manera los géneros:

Las particularidades de los diversos géneros poéticos implican, junto a la función poética dominante, la participación de otras funciones verbales en un orden jerárquico variable. La poesía épica, centrada en la tercera persona, involucra al máximo la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva; la poesía en segunda persona está refrendada por la función conativa y es suplicatoria o exhortativa, según esté la primera persona subordinada a la segunda o la segunda a la primera (*ibid.*, p. 191).

Después de haber refutado tan enérgicamente la unidad del lenguaje, Jakobson puede también inducir a la búsqueda de lo «propio» del lenguaje poético. Sus observaciones sobre la omnipresencia del ritmo, sobre la integración de una tendencia metafórica (preponderante en el Romanticismo) y de una tendencia metonímica (preponderante en el realismo), sobre la ambigüedad, producida por la superposición de la función poética sobre la referencial y en general por la concentración del mensaje poético sobre sí mismo, encuentran cohesión en el principio general según el cual «la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación» (*ibid.*, p. 192); es decir, las palabras que el hablante elige desde un paradigma vertical de posibilidades sinónimas (equivalencias) están, sin embargo, sujetas por el escritor a unas leyes internas de referencia, armonía, repetición, alternancia, en

el interior del sintagma (combinación), que se convierte en un eje horizontal de equivalencias. Se trata de un importante esbozo, que ha fijado elementos generales y atemporales del lenguaje poético y de sus posibilidades. Pero para nosotros (al menos dentro de los límites elegidos) es más productivo mantener la palabra *poética* en sus acepciones históricas, por abigarradas que sean.

11. Se puede decir que los tratados de poética son mapas, lo más completos posible, de la actividad literaria, trazados según métodos inductivos (observaciones sobre la literatura existente), o deductivos (partiendo de principios generales considerados válidos, o a menudo, a través de una comparación entre el cuadro proporcionado por Aristóteles y los aristotélicos y la situación literaria observada). Inducción y deducción se mezclan a veces, aunque en relación con el diferente vigor filosófico de los teóricos.

En estos mapas tienen mucha importancia los géneros literarios, ya que constituyen tipos de conformación de los textos a los que habitualmente las otras formas están subordinadas. Entre los géneros literarios y poéticos de tipo aristotélico existe, por lo tanto, una relación estrechísima. Y de hecho, las épocas en que la validez de los géneros se pone en cuestión, o en que los géneros sufren cambios sensibles, son también aquellas en las que no se escriben poéticas.

Entre las formas cuyo estudio sólo es posible a partir de la definición de los géneros, se encuentran también los estilos, entendiendo la palabra estilo como subconjunto del lenguaje literario empleado o empleable en el ámbito de determinados géneros y para expresar determinados contenidos (cf. § 2).

Se puede considerar que la ordenación total de la actividad literaria realizada en los tratados de poética constituye, además de un modelo literario, un modelo del mundo. Entre las numerosas pruebas que se podrían aducir, baste la famosísima «rueda de Virgilio», donde a los tres estilos (*humilis, mediocris, gravis*) corresponden tres clases (*pastor, agrícola, miles*), tres tipos de personajes (*Tityrus* y *Meli-boeus, Triptolemus* y *Coelius, Héctor* y *Ajax*), tres animales (*ovis, bos, equus*), tres instrumentos (*baculus, aratrum, gladius*), tres sectores territoriales (*pascua, ager, urbs* y *castrum*), y, finalmente, tres clases de plantas (*fagus, pomus, laurus* y *cedrus*). La rueda de Virgilio es pues un modelo del mundo inserto (subordinado) en un modelo literario. El modelo es claramente topológico, si se advierte que la

localización separa por un lado la *pascua* y el *ager* y por otro, en posición central y dominante, la *urbs* y el *castrum*.

En fin, hasta la clasificación de los estilos es topológica, porque entre *humilis* y *mediocris* hay una diferencia, como diríamos hoy, de nivel, y el *stylus gravis* es llamado también *alto* o *sublime*, es decir, de máximo nivel. Los niveles del estilo son evidentes metáforas de los niveles sociales correspondientes.

12. Se ha visto ya (§ § 5-6) cómo a menudo las poéticas hacen referencia a un modelo del mundo. Es una tendencia que persiste incluso en obras que han dejado muy lejano el esquema de las poéticas. El intento innovador, hoy sobrevalorado, de Jolles de definir las *einfache Formen*, las formas simples de la expresión correspondientes a una «unidad de acontecimiento», se refería a un modelo explícito del mundo. Todas las actividades humanas quedan reducidas, según Jolles, a tres fundamentales: cultivar, fabricar e interpretar, que corresponden a una división primigenia del trabajo entre campesinos, artesanos y sacerdotes. También el lenguaje, opina Jolles, cultiva, fabrica e interpreta: sus materiales son elementos del universo que él caracteriza y reordena. «Cada vez que el *lenguaje* toma parte en la constitución de una *forma* semejante “una forma que se pueda aferrar como objeto y que posea una validez y una cohesión propias”, cada vez que interviene en esta forma para conducirla de nuevo a un orden o para cambiar su orden y remodelarla, podemos hablar de *formas literarias*» (Jolles 1930; trad. fr., p. 26).

Y Frye se refiere a otra topología, basada en la oposición alto (noble) / bajo (popular o vulgar). Aludo a la teoría de los «modos de invención», que es un desarrollo de la *Poética* (1.448 a). Según Frye hay: el *mito*, en el cual el héroe es «superior como *tipo* tanto a los otros hombres como a su ambiente»; el *romance*, cuyo héroe es «superior en categoría a los otros hombres y a su ambiente», el modo *alto-mimético* (épica y tragedia), en la cual el héroe es un jefe, «superior *en categoría*, a los otros hombres, pero no a su ambiente natural»; el *bajo-mimético* (comedias, novelas y cuentos realistas) en las que el héroe «no es superior ni a los otros hombres, ni a su ambiente... es como, nosotros»; y finalmente el modo *irónico*, cuando el héroe es «inferior a nosotros en fuerza o en inteligencia, de modo que nos da la impresión de que estamos observando una escena de impotencia, frustración o absurdo» (1957; trad. it., pp. 45-46).

También es legítimo hablar de modelo del mundo en otro sentido. Cuando los teóricos de la poética proponen insertar la disciplina en un esquema riguroso de las actividades humanas (cosa que se hizo particularmente en el siglo XVI), tienden a enclavarla en una zona precisa, con finalidades precisas y «justificaciones». Como si, mediante una catalogación de todas las actividades posibles, quisieran reflejar, en una reseña de tales actividades, el mapa de un mundo considerado inmutable.

Los críticos que a lo largo del tiempo se han ocupado de alguna de las poéticas han intentado siempre medir su grado de normatividad. Reduciendo las cosas a términos lingüísticos, la diferencia estaría entre enunciaciones en forma imperativa («Se debe trabajar así») o en forma asertiva («Las cosas están así»). La diferencia casi no tiene consistencia.

Una vez afirmado que el mundo está ordenado de un cierto modo, y el sistema literario es, en buena medida, su homólogo, al que utiliza una poética no se le deja ninguna iniciativa de largo alcance.

Por eso, en general, los períodos o los ambientes en que las poéticas han tenido fuerza son períodos de instauración, conservación, o restauración. Y por eso, en tales períodos, la polémica en torno o en contra de las poéticas es siempre desenfrenada.

Más evidente, y ya más veces señalada, es la observación de que cada *revival* de poética aristotélica implica también la transposición, anacrónica, del modelo del mundo de los tiempos de Aristóteles a una realidad que dista muchos siglos.

Por otra parte, los recientes estudios de poética han mostrado la escasa validez de las soluciones de tipo romántico o idealista, que niegan en bloque la operatividad al concepto de género literario, consideran la retórica un instrumento enmohecido, y celebran la libertad creadora del poeta frente a todos los esquemas propuestos por la tradición y por la cultura de su tiempo. Y desde que se ha desarrollado una poética histórica, se ha constatado que la historia literaria está constituida precisamente por la historia de las formas, esto es, por sus cambios, por sus reajustes a nuevos sistemas bajo el impulso de las sucesivas corrientes culturales (§ 9).

13. El discurso de la poética histórica se retoma sobre la base de la tesis del § 12, que hace referencia a los sistemas de modelización. Los puntos débiles de la poética residen en su referencia a un

modelo del mundo considerado implícitamente invariable. Sin embargo, no basta con sustituir el concepto de inmutabilidad por el de mutabilidad.

El hecho fundamental es que cada modelo del mundo implica un antimodelo. Citaré aquí el tratamiento dado al problema por los semiólogos soviéticos:

En una descripción desde el punto de vista externo, cultura y no cultura se representan como ámbitos recíprocamente condicionados y necesitados el uno del otro. El mecanismo de la cultura es una maquinaria que transforma la esfera externa en interna: la desorganización en organización, los profanos en iniciados, los pecadores en justos, la entropía en información. En virtud del hecho de que la cultura no vive sólo gracias a la oposición entre esfera interna y externa, sino también gracias al paso de un ámbito al otro, no se limita sólo a luchar con el «caos» externo, sino que al mismo tiempo lo necesita; no sólo lo aniquila, sino que constantemente lo crea. Uno de los lazos de unión de la cultura con la civilización (y el «caos») está en el hecho de que la cultura se priva ininterrumpidamente, a favor de su antípoda, de algunos elementos particulares «agotados» por ella y que se transforman en clichés y funcionan en la no-cultura. Se realiza así en la propia cultura un aumento de entropía a costa del máximo de organización.

Se puede decir, a este respecto, que cada tipo de cultura tiene un tipo de «caos» que le corresponde, el cual no es en absoluto original, homogéneo, ni siempre igual a sí mismo, pero que representa una creación humana, igualmente activa, del ámbito de la organización cultural. A cada tipo de cultura históricamente determinado, corresponde un cierto tipo de no-cultura que sólo le pertenece a él...

Por esto, desde el punto de vista de un observador externo, la cultura no representa un mecanismo inmóvil, sopesado en una dimensión sincrónica, sino más bien un mecanismo dicotómico cuyo «funcionamiento» se realizará como invasión del orden en la esfera de lo no ordenado y como contrapuesta irrupción de lo no ordenado en el área de la organización (Ivanov *et al.*, 1973; trad. it., pp. 195-196, 197).

Esta dialéctica visión de la cultura puede referirse perfectamente, apartándose un poco del tema, a la actividad literaria. Nadie como el escritor tiene la intuición, más o menos consciente, de las zonas oscuras todavía no organizadas y patentes; intuición y atracción. Son

los escritores los que ensayan o desvelan los antimodelos saliendo poco a poco o decididamente de los límites de lo conocido, de lo ordenado. Son ellos los que cambian estos límites, con exultancia o con angustia, con discreción o con fuerza impetuosa.

Si el modelo del mundo implícito en las poéticas no permanece es porque querría ser, más que definitivo, exhaustivo: no vale ni siquiera para su época. Y los cambios del sistema literario ciertamente pueden ser vistos, con Tyniánov, como resultado de los cambios de relación y prestigio entre determinadas formas (o géneros literarios); en definitiva, como repercusiones diacrónicas de ajustes sincrónicos. Hay que añadir que estos cambios reflejan las distintas posiciones de la comparación entre el modelo y el antimodelo.

14. A partir del siglo XVI se difunde, y después en los tiempos modernos se hace dominante, un nuevo tipo de proyección literaria: la constituida por los prólogos, panfletos literarios y manifiestos. Prólogos, panfletos y manifiestos (para abreviar sólo emplearemos el último término) se caracterizan en general por estos elementos: 1) la perspectiva puramente diacrónica, en el sentido de que cuestionan el sistema literario vigente, o bien proponen cambios, sobre todo sectoriales, de dicho sistema; 2) la referencia a un modelo del mundo, en el sentido de que justifican la necesidad de renovación refiriéndose a exigencias de la cultura contemporánea que el sistema vigente no satisface; 3) la sustitución de una formulación exhortativa, optativa, por la normativa propia de las poéticas.

Las tres características tienen una clara motivación. La primera es consecuencia del hecho de que la no aceptación del sistema literario no puede llevar a la proyección de otro sistema, que sería una invención abstracta. Un autor o un crítico puede acentuar solamente los puntos del sistema que considera más atrasados, o más necesitados de cambio. Únicamente el tiempo nos dirá cuáles han sido las repercusiones que el cambio ha producido en el conjunto del sistema. La segunda característica depende de la conciencia de una conexión entre el sistema literario y el modelo del mundo: darse cuenta de los cambios acontecidos en el modelo del mundo equivale a verificar la inadecuación de un sistema literario. La última característica es una constatación de los poderes: quien cree hablar en nombre de un modelo del mundo, reconocido por todos como válido, puede ser imperativo; quien habla en nombre de una visión propia de la cone-

xión entre presente y porvenir debe intentar convencer y arrastrar.

15. En poéticas y manifiestos se puede ver la relación dialéctica producto/acto, ἔργον/ἐνέργεια, que rige la vida de una lengua. Las poéticas describen el conjunto del sistema literario (reflejo del modelo del mundo reconocido como válido en la cultura correspondiente); los manifiestos expresan los deseos innovadores —aunque no necesariamente destinados al éxito— que inevitablemente dislocarán el sistema, insistiendo en sus componentes individuales o en partes suyas, conquistando para el área del modelo zonas pertenecientes al antimodelo.

El esquema sincrónico, y generalmente conservador, de las poéticas puede considerar implícito el modelo subyacente del mundo: lo inmutable puede darse por supuesto, lo definitivo puede considerarse natural. Quien trabaja dentro de una poética efectúa innovaciones, sobre todo formales, que cree que no dañan el modelo del mundo. Después, el tiempo mostrará si las innovaciones cuantitativas producen, en un cierto momento, un salto cualitativo, es decir, expresan y convalidan cambios en el modelo del mundo.

Prólogos y manifiestos tienen, sin embargo, su punto de partida precisamente en una toma de conciencia que considera que el modelo del mundo vigente es obsoleto y demasiado restrictivo; los nuevos avances que, en tono unas veces apologético, otras profético, se promueven, están orientados, frecuentemente, hacia las técnicas, el lenguaje, etc. (y ahora, cada vez más, hacia los contenidos), aunque con referencia explícita al hecho macroscópico de que el mundo con el que la literatura se enfrenta no es ya el mundo implícito en las poéticas.

Como en la lengua, el acto no puede ser realizado sino utilizando, por original que sea la forma en que se haga, el producto. Un escritor no puede inventar una lengua completamente desconocida para sus oyentes y lectores. Del mismo modo, no puede prescindir de los géneros y formas vigentes: puede modificarlos, invertirlos, contaminarlos, fundirlos. Y esto no depende sólo de las necesidades comunicativas: el propio autor forma parte de una sociedad cultural y razona con sus códigos.

La lengua nos enseña algo más. Las innovaciones, de cualquier tipo, atañen siempre a elementos aislados, por numerosos y llamativos que sean. Nadie sueña con renovar el sistema lingüístico en su

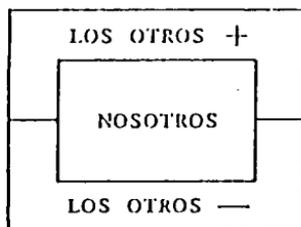
totalidad. Los cambios del sistema son consecuencias, no programables y difícilmente previsibles, del conjunto de innovaciones de elementos aislados. Por esto los manifiestos raramente programan un nuevo tipo de sistema literario: más bien propugnan cambios, a menudo verdaderas revoluciones, pero de carácter sectorial. Brechas abiertas hacia el futuro que pueden, después, ensancharse ilimitadamente.

16. La dialéctica entre poéticas y manifiestos tiene exclusivamente un valor teórico. En la historia de la literatura, hay solamente un período central (digamos entre los siglos XVI y XVII), en el que poéticas y manifiestos —como quiera que sean llamados— coexisten. Después las poéticas, normalmente desautorizadas, son cada vez más esporádicas.

El progresivo prevalecer de los manifiestos se une, sin duda, con la implantación de concepciones literarias que privilegian lo subjetivo frente a la tradición, la desviación frente a la norma, la originalidad frente a lo convencional. Desarrollos que se captan más concretamente si se advierte que la historia de la literatura es, también, la historia de las progresivas liberaciones de la producción literaria respecto a las funciones públicas, y hasta representativas, que tuvo antiguamente, y sólo en breves períodos recuperó. Esta liberación ha dado siempre más libertad a la iniciativa individual, pero constriñendo a los escritores a descubrir cada vez, y de manera casi funambulésca, la relación con la colectividad, que en otro tiempo había sido el punto de partida. Esta relación con la sociedad (o frecuentemente, y esta es la cara oscura del espejo), con la autoridad, justificaba, desde el punto de vista de la comunicación, y favorecía, desde el punto de vista de la ejecución, la estabilidad del sistema. En la unidad de un modelo del mundo los coemisores, los usuarios, y los ejecutores verificaban su compacidad ideológica. Como prueba se puede observar que, incluso hoy, los géneros destinados a un consumo de masas son mucho más resistentes a innovaciones que vayan más allá de lo superficial.

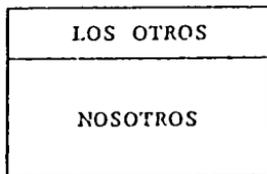
17. La dialéctica entre producto y acto, entre sistema vigentes y propuestas innovadoras ha asumido configuraciones un tanto diversas basándose en el desarrollo de diversos tipos de modelos y anti-modelos del mundo. Se puede decir que, hasta la edad moderna, el

modelo y el antimodelo tienen una clara distribución topológica. El conocido esquema nosotros/los otros tiene diferentes realizaciones posibles. Señalaré las tres que me parecen más importantes. La primera es de naturaleza trascendental. El reconocimiento y la definición de lo trascendente, divino o diabólico, está en la base de todas las religiones prehistóricas e históricas. La relación, originariamente muy fuerte, entre literatura y religión sitúa en primer plano la oposición entre cotidianidad (NOSOTROS) y trascendencia (LOS OTROS); oposición que se presenta, en el más elaborado modelo cristiano, como tripartición entre cielo (LOS OTROS positivo) tierra, e infierno (LOS OTROS negativo); resulta más evanescente el desplazamiento y la propia existencia del purgatorio (cf. al respecto Lotman, 1969):



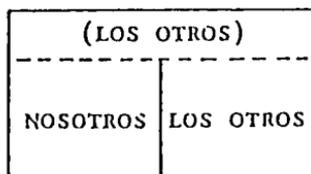
La misma oposición cotidiano/trascendente se encuentra en las concepciones folklóricas de un mundo de espíritus benéficos y maléficos, asumida después con caracteres propios por la novela gótica, por la literatura fantástica, etcétera.

La segunda realización del esquema es de carácter étnico y geográfico. De la *πόλις* griega, para la cual los extranjeros son todos bárbaros, se llega a la lenta adquisición, en el modelo, del antimodelo originariamente constituido por «los que son diferentes a nosotros». La literatura sigue la historia de las conquistas y de los descubrimientos geográficos, fagocitando sucesivamente las estructuras mentales de «los otros», convirtiéndolos en parte del modelo del mundo:



En esta línea resultará también posible aceptar posibles civilizaciones extraterrestres, de acuerdo con las previsiones de la ciencia ficción.

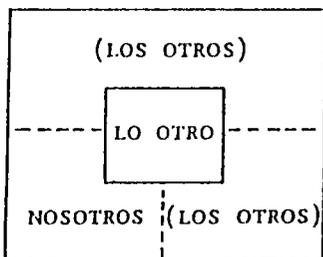
Como tercera realización, indicaré la clasista. La literatura, casi siempre patrimonio de clases hegemónicas, ha tendido a considerar antimodelo el mundo de los trabajadores, de los incultos, de los explotados; pero en el transcurso de los siglos ha tratado de mirar cada vez con mayor atención al antimodelo, hasta el punto de asimilarlo en su visión total. Y esto desde el cristianismo, revolución también lingüística y retórica (Auerbach), hasta el naturalismo y el realismo, e incluso hasta las diversas corrientes popularizantes de hoy:



También el estudio científico o la imitación de la poesía y del arte popular quedan incluidos en este fenómeno.

Efectivamente o potencialmente estas parejas de modelos y anti-modelos están actualmente incluidas en modelos más amplios, que dan un lugar proporcionado a sus antimodelos. De hecho estos anti-modelos no eran capaces de poner en peligro, no obstante su importancia, los modelos de base, y por tanto, las instituciones literarias: que, incluso a costa de reajustes drásticos, pudieron expresar el reconocimiento de los antimodelos.

En el curso de los últimos cien años se ha hecho dominante la presencia de un antimodelo diferente, de tipo psicológico. Es un antimodelo centrípeto, en vez de centrífugo. Lo otro no se define ya fuera del individuo o de la comunidad, sino dentro del propio individuo, en las zonas más impenetrables e incontrolables de la conciencia:



La terminología psicoanalítica, tan fecunda en hipóstasis, se atreve a denominar —aunque no a dominar ciertamente— estas zonas de la conciencia que escapan a la racionalidad de la lógica y del discurso comunicativo.

El nuevo antimodelo pone en crisis la propia compacidad del «nosotros» al que «los otros» se contraponían topológicamente, pero mostrando claros indicios de homología: las clases marginadas y los bárbaros estaban dispuestos a revelar, a un espectador imparcial, su estructura sustancialmente idéntica, a la del «nosotros»; a su vez, lo trascendente, presente sólo con el silencio, era imaginado por «nosotros» como una copia del mundo, ordenada por leyes más rigurosas y con legisladores y habitantes netamente antropomorfizados.

La alteridad ahora descubierta, si bien por un lado enfatiza la semejanza de todos los «yo», y por tanto constituye un verdadero «nosotros» ecuménico, por otro lleva la ruptura, más bien la discordia, al interior de cada «yo». Cuando la literatura constata esta nueva perspectiva, la dialéctica entre sistema e innovaciones se desequilibra a favor de las innovaciones, en las que alborota el irrumpir del anti-modelo.

18. La tentativa de conectar los tratados de poética con un modelo del mundo (cf. § 12) es inútil también por una razón: el arte en sí mismo constituye un modelo del mundo. El mundo es un caos sin estructura, hasta que nosotros no lo percibimos y ordenamos; y los modelos que el arte suministra están entre los más sofisticados y acabados. En la obra literaria, particularmente, se realiza una estructuración privilegiada dentro de las estructuras culturales. Recuerdo que, en las concepciones de Lotman y de otros semiólogos soviéticos, los elementos de la cultura se estratifican en niveles diferentemente estructurados en torno al núcleo cultural estructurado por

excelencia, la lengua. La obra literaria realiza la máxima modelización respecto a los objetos que quiere describir, porque les confiere todas las posibilidades de estructuración consentidas por un uso de la lengua, no sólo en cuanto instrumento de comunicación, sino también de instauración de mundos. Al mismo tiempo, la obra literaria estructura la propia lengua en función del modelo a realizar, llevando a una actualización con finalidad la potencialidad del sistema lingüístico.

Este doble trabajo de modelización del mundo y de la lengua no es implantado *ex novo* por cada escritor: se basa en la comparación entre modelos precedentes, asimilados, aceptados o parcialmente rechazados, y en el uso de reglas semióticas para la institución de modelos. La cultura es un texto que produce continuamente otros textos. Aquí aparece el papel de las poéticas. No los tratados de poética, en los que la consideración del pasado y la programación muy estudiada pesan demasiado; no las poéticas implícitas, sólo deducibles *a posteriori* mediante el análisis de los textos; sino todo lo que de los tratados o códigos explícitos o del uso actúa como estímulo para la práctica literaria; lo que, expresado como intencionalidad en prólogos y manifiestos, dispone o puede disponer de medios expresivos; lo que está presente en el conocimiento colectivo como repertorio de estereotipos, como tradición temática y estilística —todo verificable, después, con el análisis, pero cuando ha desempeñado ya su acción.

Las poéticas entendidas de este modo son afines (e interiores) a las ideologías, en el sentido de que provocan una polarización de los posibles contenidos, dándoles un orden que, eficaz para el fin comunicativo, indica ya una interpretación del mundo. Se trata de subestructuraciones del sistema cultural que, «si ... se diferencian parcialmente en los contenidos, más a menudo se diferencian por la posición dada a los propios contenidos en su modelo, por su variar las oposiciones entre elementos constantes», dado que «el sistema cultural es atravesado por movimientos y tensiones, es continuamente destruido y reconstruido, presenta alternativas y soluciones de compromiso» (Segre, 1977, p. 17). Es propio de las poéticas la preselección y la funcionalización de los procedimientos lingüístico-estilísticos, que ellas distribuyen en conjuntos preferenciales (no cerrados) útiles al productor, que los utiliza como una *langue* encaminada a hacerse *parole* literaria, y útiles al usuario de la obra, ya preparado para remontar desde la *parole* del autor hasta la *langue* literaria, más que

hasta la genérica y omnicomprendiva *langue*. Estos conjuntos preferenciales están provistos de una significación propia, porque están al servicio de la interpretación (modelización) del mundo, y de manera concomitante a la estructuración de los posibles contenidos; el uso hecho por el escritor de estos conjuntos lingüístico-temáticos añade ulteriores significaciones, caracterizables e interpretables gracias a las preselecciones operadas.

Las poéticas comprenden, pues, el conjunto del instrumental semiótico al que el escritor (el artista) recurre en el acto de dar forma a sus invenciones. Se trata de un conjunto de posibilidades de significación en que se reflejan, también gracias a combinaciones y conmutaciones, todos los elementos de una cultura (cf. *ibid.*, p. 30). Del mismo modo que la lengua tiene sus universales, sus estructuras de larga duración y otros rasgos que pueden variar más velozmente, así las poéticas comprenden oposiciones y «formas vacías» de validez general y códigos más o menos rígidos. Pero lo que caracteriza a las poéticas es su aptitud para conectar las formas y los estereotipos reales, por lo tanto, para realizar una continua ósmosis entre lengua y códigos culturales no verbales. Gracias a esta aptitud, el texto artístico puede encauzar su multiforme comunicación.

8. TEMA / MOTIVO

1. Tema, del griego θέμα (en latín *thema*), es la materia elaborable (o elaborada) en un discurso. Según la retórica clásica, el plano en virtud del cual viene distribuida la materia (el *consilium*) es diferente del de la propia materia: las relaciones entre *thema* y *consilium* son reguladas por la fenomenología del *ductus*, que prevé concordancias, discordancias calculadas y diferentes tipos de dialéctica entre *thema* y *consilium*. En la Edad Media, junto al valor 'materia', la palabra *thema* asume también el de 'asunto tratado, proposición que se propone para ser desarrollada' (Wartburg, 1966, p. 303), y en particular (siglo XIV) el del fragmento bíblico citado al inicio del sermón para desarrollarlo y comentarlo a continuación.

Muy similar a estos últimos es el significado asumido por la palabra 'tema' en musicología (desde c. 1835): 'Melodía característica que sirve de base a una composición musical y suministra la materia para su desarrollo' (*ibid.*); 'Un fragmento de materia musical con forma completa y autónoma, pero utilizado en la composición con fines de desarrollo, elaboración o variación' (Borrel, 1954, p. 409); es desde aquí desde donde se llega al uso literario de 'elemento, grupo de motivos característico de una obra o de una tradición' [Wartburg, 1966, p. 303].

Tema es, por lo tanto, según las definiciones, la materia elaborada en un texto (es muy significativo el hecho de que en alemán a *tema* corresponde *Stoff* 'materia'), o bien el asunto cuyo desarrollo es el texto, o bien la idea inspiradora. Estas primeras aproximaciones permiten ya entrever una antinomia bastante evidente, y terminológicamente no precisada: la que hay entre contenido e idea inspiradora, entre μῦθος y διάνοια, por decirlo como Aristóteles (*Poética*, 1.449b, 35): y ya los retóricos notaban, por ejemplo, a propósito de

la *obscuritas*, la diferencia entre significado literal y sentido (ρητὸν καὶ διάνοια, *scriptum et sententia*). La antinomia está presente para Goethe, que en las notas al *Diván occidental-oriental* (*Westöstlicher Divan*, 1819) distingue entre *Stoff* y *Gebalt*, entre materia, tema, y fondo: la primera proporcionada por el mundo que rodea al poeta, el segundo surgido espontáneamente desde su plenitud interior. Posteriores, aunque no definitivas, clarificaciones las hallamos en Frye: desde el momento en que distingue entre «las estructuras verbales que describen u ordenan acontecimientos verdaderos y propios» y aquellas que «distinguen u ordenan ideas verdaderas y propias» (1957; trad. it., pp. 104-105) hasta cuando opone el μῦθος y la διάνοια:

El *mythos* es la *dianoia* en movimiento; la *dianoia* es el *mythos* en éxtasis. Uno de los motivos que nos inducen a pensar en el simbolismo literario exclusivamente en términos de significado, es que no poseemos una palabra que indique la totalidad de las imágenes *en movimiento* en una obra literaria. El término «forma» tiene comúnmente dos términos complementarios: argumento y contenido, y hay, quizá, una cierta diferencia según nos refiramos a la forma como a un principio de conformación o como a un principio de contenido. Como principio de conformación puede concebirse como narración que organiza temporalmente aquello que Milton, en una época de mayor exactitud terminológica, definía como «el argumento» de su poesía. Como principio de contenido puede concebirse como significado que mantiene la unidad del poema en una estructura simultánea» (*ibid.*, pp. 110-111);

(véase igualmente la puntualización de que «la *dianoia* es una imitación secundaria de los pensamientos, una *mimesis logou*, referida a pensamientos típicos, imágenes, metáforas, diagramas y ambigüedades verbales a partir de los que se desarrollan las ideas», *ibid.*, p. 110).

Frye identifica por tanto dos tipos de oposición, la que hay entre movimiento y éxtasis, y la que hay entre argumento y contenido. La primera es la formulada más exactamente en otro lugar con los términos de temporalidad y simultaneidad:

Escuchamos una poesía mientras dura el desarrollo que va desde el principio al final, pero «descubrimos» de golpe el significado sólo cuando la tenemos presente en su totalidad en nuestra inteligencia.

Más exactamente, esta reacción no se produce solamente por *el* todo *de la* poesía, sino por *un* todo *en* ella: tenemos una visión del significado, o *dianoia*, en el momento que es posible una percepción simultánea (*ibid.*, p. 103).

Estas mismas oposiciones se han presentado de nuevo en el seno de las teorías narratológicas, que han intentado captar, detrás de la cadena de las funciones, un modelo constituyente, una «estructura elemental de la significación, destinada, como forma, a la articulación de la sustancia semántica de un micro-universo dado» (Greimas, 1970; trad. it., p. 172). El modelo constituyente sería a la narración lo que la semántica a la sintaxis. Es acrónico (frente a la temporalidad del modelo narrativo) y conceptual (frente a la factualidad de las funciones).

Sin embargo, la contraposición de temporalidad y atemporalidad debe profundizarse aún más. Está claro que el discurso, narrativo o poético, se desarrolla en el tiempo, mejor aun, posee un tiempo propio; y son de carácter temporal incluso aquellas matizaciones del contenido a las que se llama trama y fábula. Igualmente claro es el hecho de que la idea inspiradora, la *διάνοια*, no exige más extensión temporal que la necesaria para ser pensada o pronunciada: puede ser por lo tanto considerada atemporal. Pero esta oposición rígida no es de mucha utilidad para diferenciar el contenido del asunto, o argumento, o tema. Weisstein define así el argumento: «Nos encontramos frente al argumento en sentido estricto, sólo si prescindiendo de la acción como movimiento del desarrollo más o menos regular y, abstrayéndola de nuevo, la vemos a vuelo de pájaro» (1975, p. 165); añade que el argumento es un resumen, un epítome, un *digest*.

Éste es un punto muy importante, olvidado por los narratólogos. (Y aquí estará bien basarse solamente en los textos diegéticos y miméticos, puesto que para los líricos faltan todavía propuestas de análisis formalizado del contenido.) También la trama y la fábula son resúmenes; mientras el modelo narrativo que se extrae de la fábula es una traducción en términos abstractos de las acciones identificadas. El modelo narrativo es la esquematización más escueta posible respecto a un corpus determinado: escueta por el número mínimo de acciones determinantes para el desarrollo de los hechos,

y por el grado de abstracción, que permite designar acciones afines en textos o partes del texto diferentes con un término único.

En cuanto al asunto, se podría decir que es un resumen de la fábula. Este resumen prescinde no sólo de las dislocaciones lógicas y temporales propias de la trama, sino también de todas las acciones que pueden ser consideradas instrumentales respecto a la acción base. Pero es resumen, no esquematización, puesto que las acciones no quedan reducidas a su funcionalidad, antes bien, mantienen su contenido semántico, permanecen muy ligadas a los personajes que las ejecutan. En el sujeto, por tanto, cuenta más la determinación semántica de las acciones que su consecencialidad sintagmática. El asunto o argumento podría definirse así: la enunciación de los términos sustanciales de una historia. Esta enunciación se realiza lingüísticamente, por tanto, temporalmente; pero su comprensión es atemporal, como lo es la asimilación del contenido de una frase o de un breve enunciado.

Un ejemplo típico son las rúbricas (las cuales de hecho se llaman también argumentos): de un cuento —como los del *Decamerón*—, de un capítulo, de un canto, de un libro entero. La caracterización de los «términos sustanciales» es en cierta medida subjetiva: incluso cuando las rúbricas son del autor. Pero existe un principio de objetivación, como existe para las funciones. El principio de objetivación de los argumentos es diacrónico y comparativo. Se puede precisar el argumento de *Medea* cotejando la tragedia de Eurípides con sus fuentes y con sus derivados: el argumento es el conjunto, definido por la tradición cultural, de las invariantes narrativas propias de todos estos textos.

2. Una contribución fundamental a la distinción entre contenido, asunto e idea inspiradora proviene de Panofsky, el cual trabajaba precisamente sobre argumentos histórico-artísticos. Distingue, en una obra figurativa, un significado primario o natural, un significado secundario o convencional y un significado intrínseco o contenido. El significado primario se caracteriza identificando las puras formas, en cuanto representaciones de objetos naturales con sus eventuales características expresivas. «El mundo de las puras formas reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales podrá denominarse el mundo de los motivos artísticos» (1939; trad. it., p. 5). El significado secundario o convencional (por ejemplo: figura

masculina con un cuchillo = san Bartolomé; figuras sentadas comiendo dispuestas en un modo particular = Última Cena) se capta uniendo motivos artísticos y combinaciones de modelos artísticos con temas y conceptos. Los motivos se manifiestan entonces como imágenes; sus combinaciones son historias y alegorías. El significado intrínseco o contenido corresponde a actitudes fundamentales de grupos históricamente determinados (y asumidos por el artista); son interpretables, según Cassirer, como «valores "simbólicos"» (*ibid.*, pp. 6-8).

La esfera de los motivos es por tanto, para Panofsky, mucho más amplia que la de los temas: los temas son aquellos motivos a los que la historia ha conferido un significado secundario, que entra en convenciones culturales (cf. también Christensen, 1929). A su vez estos significados secundarios vuelven a semantizarse en cada una de sus reutilizaciones, a base de las concepciones de las que el artista es portador (o creador): de modo que el significado primario, ya culturalmente determinado, asume un nuevo valor en el ámbito de la producción artística y en el preciso contexto en el que se inserta.

El discurso de Panofsky puede tomarse sin más para la literatura, con tal que se considere la identidad entre significado secundario y argumento, entre significado intrínseco y *διάνοια* o sentido. Lo que Panofsky evidencia es el hecho de que identificar el tema (argumento) de un texto es un acto eminentemente histórico, puesto que está condicionado, bien por la cultura de quien lo ejecuta, bien por las vicisitudes propias del argumento. Hay, por ejemplo, argumentos estrechamente ligados a los nombres de los personajes (Edipo, Tristán e Isolda, don Quijote, don Juan) —de modo que es fácil reconocer incluso sus posibles desarrollos con diferentes nombres— y otros en los que los nombres varían, aunque persiste inmutable la vicisitud (la historia bíblica del casto José es un tema folklórico que se representa bajo las formas más diversas). Y solamente la historia da un mínimo de validez a la distinción, débil como denominación, entre *thèmes héroïques* y *thèmes de situation*, los primeros ligados al carácter de un personaje, los segundos a determinadas situaciones históricas (cf. Trousson, 1965).

Dar a la historia la responsabilidad de identificar e inventariar los temas equivale a reconocer en ellos una síntesis de las posibles vicisitudes (hasta tal punto que algunos temas, como el de Edipo, han llegado a ser verdaderos y propios paradigmas), una forma de

autoconciencia de la humanidad. Como escribe Trousson (*ibid.*, p. 6), «nuestros mitos y nuestros temas legendarios son nuestra polivalencia, son los exponentes de la humanidad, las formas ideales del destino trágico, de la condición humana». Por otra parte, la aptitud de los temas para asumir en el tiempo significados siempre diferentes confiere al estudio de la temática un lugar importante de la historia de las ideas: «Los temas, como los símbolos ... son polisémicos: es decir, pueden estar provistos de significados diferentes frente a situaciones diferentes. Esto es lo que convierte un estudio de sus permutaciones en una aventura de la historia de las ideas» (Levin, 1968, p. 144).

Terminológicamente, la distinción de Panofsky entre significado y *significado intrínseco* o *contenido* es atractiva (aparte de la dificultad de identificar el contenido con la *διάνοια*), puesto que elimina la ambivalencia de la palabra «tema» (= argumento, pero también «idea inspiradora»). Desdichadamente, el uso anterior y posterior ha preferido mantener la ambivalencia —no sin alguna justificación—; de modo que se continuará hablando de *temas de contenido* y *temas dianoéticos*.

3. La distinción de Panofsky entre significados primarios y secundarios resulta fundamental para cualquier tipo de profundización posterior. Si el tema es un motivo culturalmente cualificado, se inserta en el conjunto de los materiales figurativos convencionales que confluyen en la obra de arte: materiales atribuibles a un *type* o a un *pattern*, definibles en cierto modo como *clichés*. Zumthor (1971; 1972; trad. it., pp. 84-98) los considera «signos formales en la textura de las obras» que permiten caracterizar «la existencia de la tradición», y propone una clasificación basada sobre su pertenencia a las formas de la expresión, a las formas del contenido, o a ambas. En las «fórmulas épicas» un exiguo contenido figurativo está ligado a selecciones léxicas y a módulos rítmico-sintácticos; se está por tanto en un nivel cercano a las formas de la expresión, a las que pertenecen sin más ciertos *clichés* léxicos y sintácticos propios de toda corriente literaria. Por el contrario, pertenecen a las formas del contenido los *τόποι*, que son «tipos predominantemente figurativos, débilmente lexicalizados, y sin *marca* sintáctica particular» (1971, p. 359); mientras existen procedimientos (como la ecuación canto-amor en las canciones cortesas) en las que quedan involucradas tanto

las formas del contenido (para los elementos figurativos) como las de la expresión (para las selecciones léxicas, en general muy codificadas).

El análisis de Zumthor, aunque requeriría más amplia documentación, es notable porque inserta los elementos temáticos en el conjunto de los procesos estereotipadores de asimilación: muestra, pues, la vitalidad a través de los textos, de estos «materiales de reutilización ... sacados de cualquier *bricolage* arcaico» (*ibid.*, p. 354). Es justa la insistencia sobre la repetitividad: no tanto en cada uno de los textos (como en las «fórmulas épicas»), como en el conjunto de los textos de una cultura. Es la tradición la que revela sus huellas en la recurrencia de los *clichés* de texto a texto. La tradición, como siempre, se revela en una dialéctica de pasividad y reactividad: el *cliché* puede repetirse mecánicamente, puede hacerse estimulador de desarrollos conceptuales, puede ser renovado. Lo que importa es el conjunto de las relaciones funcionales entre los elementos de un *cliché*, relaciones que mantienen su cohesión incluso en su paso de un texto a otro: «Tipo será cada elemento de *écriture* al mismo tiempo estructurado y polivalente, que permita las relaciones funcionales entre sus partes, y sea reutilizable indefinidamente en contextos diferentes» (*ibid.*).

Puesto que el estudio sobre el *tema* considera casi exclusivamente las formas del contenido, podemos olvidar aquí los *clichés* formales, contentándonos con lo que dice Zumthor sobre sus afinidades con los figurativos. Por el contrario, querríamos mayores indicaciones sobre la posible diferencia entre *τόπος* y tema. Es verdad que Zumthor, después de su tetrapartición, señala la existencia de «tipos que tienen solamente una existencia figurativa: como la muerte a traición del héroe, que probablemente perpetúa en la epopeya un viejísimo esquema folklórico: el amor que implica un obstáculo al amor ... "la recompensa que obliga" recientemente estudiado por J. Frappier» (*ibid.*, p. 360); tipos que precisamente la crítica recoge bajo la etiqueta de temas y motivos. Zumthor no profundiza la definición de estos tipos; sin embargo adelanta observaciones que más tarde serán de utilidad. Estos tipos, dice, son «tipos-cuadro», formas abstractas de un alto nivel de generalidad; en cada texto, están sometidas a una amplificación que consiste «menos en una expresión digresiva que en una especificación» (*ibid.*, p. 361). Los ejemplos que proporciona consisten, de hecho, en tipos como la *quête*, el peregrinaje, el

sueño, que aunque pueden permanecer, condensados, como elementos más o menos ornamentales de un texto, pueden también a menudo constituir el esqueleto de textos enteros.

4. Entre los resultados más consistentes de la estereotipación cultural, hay que computar indudablemente los τόποι: tanto es así que Curtius se ha basado en ellos para hacer una reseña de temas literarios desde la antigüedad clásica hasta la edad moderna. En la retórica, los κοινὸι τόποι (*loci communes*) eran argumentos apropiados para ser desarrollados, al servicio de una tesis, en diferentes géneros de discurso: su conjunto constituía, según Quintiliano, la *argumentorum sedes*. De hecho, la memoria se concebía como un espacio en cuyos lugares (τόποι, *loci*) se sitúan las ideas: a estos lugares recurre el orador cuando busca argumentos apropiados para las situaciones y para las partes del discurso, especialmente en el caso de una *quaestio infinita*, de un problema de carácter abstracto. En la Edad Media —extinguidos el discurso político y el judicial— la retórica extiende el uso de los τόποι a todos los tipos de texto; se convierten en «*clichés* de general utilidad literaria y se extienden a todos los sectores de la vida que pueden ser abarcados y modelados por la literatura» (1948; ed. 1964, pp. 79-80). Así, entre los antiguos edificios de la retórica, la retórica constituye el almacén: «En ella se encuentran las ideas de carácter más general: aquellas que pueden usarse en todos los discursos y escritos» (*ibid.*, p. 89).

El trabajo de Curtius, que es una importante reseña de materiales estereotipados de ascendencia clásica o medieval, abarca desde fórmulas propiamente alocutivas (afectaciones de modestia, reivindicaciones de originalidad, módulos de conclusión) hasta consideraciones filosóficas (por ejemplo, sobre la decadencia del mundo); desde superposiciones y contraposiciones encomásticas (*puer/senex, fortitudo et sapientia*) hasta hipóstasis (la diosa Naturaleza); desde repertorios de metáforas (la composición del texto como navegación, su lectura como alimento, la vida como teatro, el mundo como libro) hasta descripciones tradicionales de un paisaje ideal (el *locus amoenus*). Curtius ha desplazado sensiblemente el concepto retórico de τόπος: el τόπος era de hecho cualquier aseveración de validez aceptable apta para situar las bases de un razonamiento, si no de un silogismo o de un entimema. Por el contrario, Curtius se aproxima más a las connotaciones asumidas por los derivados modernos: *lugar común*,

lieu commun, *commonplace* (en los que existe recursividad, e, incluso, trivialidad). Pero son precisamente estos cambios los que hacen interesante la investigación de Curtius; mientras, baste con señalar solamente las recientes reformulaciones de la tópica clásica (Nelson), entendida ahora como estudio del «comportamiento categorizador» aplicado a las «partes del proceso inventivo».

También hay que advertir que la definición del *τόπος* dada por Curtius se funda sobre su tradicionalidad, por lo que encuentra convalidación sólo en los procesos de identificación. Las observaciones que preceden autorizan a excluir (por lo que concierne a este artículo) las meras fórmulas, conceptuales o metafóricas, y a concentrarse, por el contrario, en los *τόποι* que constituyen estructuras discursivas relativamente autónomas. Precisamente por su origen libresco (y greco-latino, o latinomedieval), se trata de estructuras bastante rígidas en sus elementos constituyentes, aunque susceptibles de diversas utilidades ideológicas. El *τόπος* constituye, pues, una estructura con una fuerte cohesión interna, y con valencias que permiten unirlo a una argumentación externa. Además, precisamente porque son argumentos instrumentalizables, los *τόποι* no pueden constituir el contenido de un texto, no son *temas*. Se puede decir, por tanto, que los *τόποι* son *motivos*: el *τόπος* es un motivo codificado por la tradición cultural para ser aducido como argumento.

5. El término «motivo» ya se ha utilizado más veces en estas páginas; incluso con intención de definición teórica por parte de Panofsky, que identifica los motivos con los significados primarios o naturales (en oposición a los temas que serían los significados secundarios o convencionales). Sobre esta definición se volverá de nuevo. De todos modos, es una definición notable porque intenta fijar un valor semántico muy resbaladizo. En realidad, la propia historia de la palabra «motivo» —a diferencia de la de «tema», que soporta desplazamientos y mínimas ampliaciones semánticas a lo largo de una continuidad ininterrumpida— registra movimientos en el espacio y en cuanto a su valor, y una peligrosa tendencia a colisiones sinonímicas con «tema» (como se ve también en las definiciones citadas en el § 1). «Motivo» (en inglés *figure*) es constatado por vez primera en italiano (inicios del siglo XVII) en su significado musical ('frase musical que se reproduce con modificaciones en un fragmento y le da su carácter' [Wartburg, 1967, p. 162]; 'es la idea completa más breve

en música' [Parry, 1954, p. 90]): de aquí pasa a las otras lenguas de cultura, donde también asume valores literarios, figurativos, etc. En francés se constata con estos últimos valores ('tema: asunto principal de una obra de arte, que la domina y da su sentido a los elementos accesorios' [Wartburg, 1967, p. 162] desde 1824, por influencia del alemán *Motiv*. También del alemán provienen las acepciones, «novécentistas», de «ornamento lineal y a menudo repetido» o de 'tema tradicional, que aparece en una cierta serie de leyendas, de narraciones, etc.' (*ibid.*). Es alemana, incluso en la forma, la palabra *Leitmotiv* ('motivo principal de una partitura y a la que se recurre diversas veces' [Wartburg, 1959, p. 455]), que se difundió con la teoría y la práctica wagneriana.

Dado que «motivo» originariamente proviene de la práctica musical, parecería lícito pedir a los musicólogos que arrojen luz sobre sus relaciones con «tema»: es decir, ¿se trata de sinónimos, quizá con diferentes matices, o de términos complementarios, absolutamente diferentes entre sí?

Por el momento, queda claro que el motivo, que puede estar compuesto incluso sólo de cuatro o cinco notas, es la mínima unidad musicalmente significativa: «Subdividiendo obras musicales en sus partes constitutivas, como movimiento, secciones, periodos, frases separadas, las unidades son los motivos [*figures*], y toda subdivisión inferior a ellos dará unas notas inexpresivas, sin sentido, como cada una de las letras de una palabra» (Parry, 1954, p. 90). Entre tema y motivo parece, por tanto, subsistir una relación de complejo a simple, de articulado a unitario; el tema «es siempre más extenso que un motivo, el cual es demasiado breve para tener por sí solo una estructura formalmente desarrollada» (Borrell, 1954, p. 409). Pero la relación es también de idea a núcleo, de organismo a célula, dado que tema, asunto y *Leitmotiv* «son, ya no núcleos, como los motivos, sino organismos complejos y diferenciados, de los cuales el motivo ... es el primer germen, o célula» (Rossi-Doria, 1934, p. 942). Finalmente, el motivo tiende a repetirse dentro del mismo texto: una de sus características es la recursividad; y es también basándose en la recursividad como se puede delimitar el motivo en el *continuum* musical.

La extensión a la literatura del término «motivo» ha revalorizado, en conjunto o por separado, estos elementos base de la definición: 1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o, mejor, del tema); 2) el motivo como elemento germinal; 3) el motivo como

elemento recurrente. Revaloriza la primera propiedad, por ejemplo, la definición de motivo por Frenzel (1963, p. 26):

La palabra *motivo* designa una pequeña unidad temática, que no llega a comprender la totalidad de un *plot* o de una fábula, pero que representa ya un elemento de contenido y de situación. En poesías de contenido no muy complejo, puede ser representado en forma condensada por el motivo nuclear, pero habitualmente el contenido está formado, en los géneros literarios pragmáticos, por más de un motivo.

Para la lírica, que no tiene un verdadero y propio argumento y por tanto no tiene tema ... la única sustancia temática está formada por uno o varios motivos.

Frenzel toma por tanto como término de comparación la fábula: mientras el tema es coextensivo a la fábula, el motivo es uno de sus elementos; por otra parte las composiciones que no tienen fábula (como las líricas, por ejemplo) se desarrollan en torno a motivos —a veces a un solo motivo. En definitiva, los motivos serían a los temas lo que las palabras a las frases; lo que justificaría el intento de Polti (1895) de catalogar las situaciones dramáticas (según él, son treinta y seis). Puesto que los temas son combinaciones de motivos, su número sería mucho más elevado.

Habitualmente, el término «motivo» resulta de una mayor vaguedad, más apropiada quizás al segundo valor, el de germen desarrollado en la obra. Citaré como ejemplo a Trousson, que en su trabajo sobre la tematología se expresa así: «¿Qué es un motivo? Elegimos llamar así a un «telón de fondo», un concepto tan amplio como para designar, tanto una cierta actitud —por ejemplo, la revolución— como una situación de base, impersonal, cuyos actores no han sido individualizados todavía —por ejemplo, las situaciones de un hombre entre dos mujeres, la oposición entre dos hermanos, entre un padre y un hijo, la mujer abandonada, etc.» (1965, p. 12).

Si se refieren estas notas a una acción narrativa, se ve que los motivos serían, o generalizaciones (la revolución consiste en particulares actos de rebelión), o situaciones preliminares al desarrollo de las acciones (el hombre entre dos mujeres, la oposición entre hermanos, etc.). No se está, por lo tanto, en la línea de los acontecimientos, sino en el «fondo» («telón de fondo»). El propio Trousson se acerca todavía más a la concepción del motivo como germen temático, cuan-

do señala los motivos que no acaban de concretarse en personajes. «Ciertos motivos no se decantan hasta convertirse en temas, porque se detienen en un estadio evolutivo que se podría llamar el del tipo: así, el motivo de la avaricia conduce al tipo del avaro, que se puede encontrar en Plauto o en Molière, en Balzac o en Ghelderode, pero no ha fundado una tradición literaria cristalizada en un personaje único» (*ibid.*, p. 14): esta vez el motivo está en el «fondo», no ya de la acción, sino de los personajes.

Parece que, de vez en cuando, el motivo se presenta en diferentes zonas de la operación literaria, lo cual ha sido explicitado, con valerosa empiria, por Thompson en la introducción a su *Motif-Index of Folk-Literature*: «A veces, el interés de un estudioso de la narrativa tradicional puede focalizarse sobre un cierto tipo de personaje en una narración, a veces sobre un género de acción, otras veces sobre circunstancias concomitantes a la acción» (1932, p. 4). Thompson, que teoriza sobre el punto de vista del investigador, unifica esta variedad constitucional del motivo bajo la etiqueta de la caracterización, que por lo demás puede también ser verificada en el ámbito de la propia obra: «Muchas voces [del *Motif-Index*] resultan dignas de atención por algo que se sale de lo ordinario, algo de carácter lo bastante sorprendente como para poder entrar en la tradición oral o literaria. Experiencias banales, como comer y dormir, en este sentido, no son tradicionales. Pero pueden llegar a serlo si se relaciona con ellas algo notable o memorable» (*ibid.*, p. 9). Los motivos serían, por lo tanto, elementos característicos de los personajes, de la acción, o de circunstancias de la acción, con tal de que sean capaces de caracterizar un texto.

La tercera definición del motivo, basada en la recursividad, es la que se refiere más directamente al étimo (*moverse*) y al uso habitual en música del *leitmotiv*: revaloriza la función (aparentemente ornamental, pero sustancialmente de realce, potenciación, incluso de persuasión y de sugestión) que tiene la repetición de afirmaciones, consideraciones, descripciones, alusiones, etc., en la textura verbal. Es un sutil modo de orientar influyendo en ella la atención del lector (u oyente), semejante a la técnica cinematográfica de la imagen recurrente —con fines, en su utilización más trivial, de persuasión oculta. Esta acepción de «motivo» es la menos señalada y estudiada, quizás porque las investigaciones han estado dominadas por los etnólogos; sin embargo, es de gran importancia para el estudio de la

poesía (también de la prosa artística), y los estudios sobre la frecuencia de las palabras (palabras-clave y palabras-tema) la confirman y refuerzan.

6. Son, por tanto, los etnólogos los que más han discutido sobre el concepto de motivo. Frente a definiciones empíricas, como la ya citada de Thompson, o la de Volkov (1924), que considera motivos las cualidades y el número de los héroes, sus acciones, los objetos en juego, etc., está la línea doctrinal que intenta fijar el motivo en la acción narrativa. Esta línea tiene como exponente máximo al gran Veselovski:

Por *motivo* entiendo la unidad narrativa más sencilla, que responde figurativamente a las diferentes exigencias del intelecto primitivo o de la observación cotidiana. Puesto que existe la semejanza, o la identidad, de las condiciones de *vida cotidiana* y *psicológicas* en los primeros estadios del desarrollo humano, tales motivos podrían haberse formado autónomamente y, al mismo tiempo, presentar rasgos de semejanza. Pueden servir de ejemplo: 1) las susodichas *Légendes des origines*, la representación del sol como un ojo, del sol y la luna como hermano y hermana, como marido y mujer; los mitos sobre la salida y la puesta del sol, sobre las manchas lunares, sobre los eclipses, etc.; 2) las situaciones de la vida: el rapto de la doncella-esposa (episodio de las bodas populares), la partida (en los cuentos), etc. Por *trama* entiendo el tema en el que se tejen las diferentes situaciones-motivo; ejemplos: 1) las fábulas sobre el sol (y su madre, las leyendas griega y malaya sobre el sol-cansbal); 2) las fábulas sobre el rapto citado en Shklovski, 1925; trad. it., p. 28).

Entre las dos series indicadas por Veselovski hay todavía una notable diferencia: la primera comprende situaciones y sus interpretaciones, la segunda episodios pertenecientes a una trama más amplia. Concentrándose en la segunda serie, los formalistas rusos (principalmente Tomashevski) han llegado a caracterizar las unidades mínimas de la trama, vista como una sucesión de motivos, y de la fábula. Después intervino Propp, que sustituyó muy felizmente el término motivo por el de «función». Pero generalmente los etnógrafos continúan usando la palabra «motivo» para designar el elemento mínimo de la acción; a veces, prefieren un derivado más pues-

to al día (Pike): *Motifeme* ('motivema'). Así lo usa Dundes; y Doležel lo extiende a la narratología.

El evidente logro teórico constituido por la definición funcional del motivo implica, sin embargo, una pérdida terminológica. Una palabra como «motivo», con su fecundo cruce de valores, se especializa en un significado para el que es mucho más adecuado el término «función» o, si se desea permanecer en un nivel mucho más genérico, «acción». Por el contrario, se nos priva de un término para indicar las diferentes utilizaciones conceptuales y estructurales de «motivo» —utilizaciones que, se ha visto, revalorizan los paralelismos con el uso musical originario.

Las dificultades para dar una definición satisfactoria del término «motivo» son, por lo demás, una invitación a otras profundizaciones. Profundizaciones no facilitadas, ciertamente, por clasificaciones de posición o de contenido, que se revelan rápidamente como ingenuas e inmaduras. Esto vale para Sperber, que distingue motivos primarios (en posición central), motivos secundarios (en posición central o adyacente) y motivos accesorios (en posición marginal); también para Petsch, que clasifica motivos nucleares (en posición central), motivos-marco (en posición adyacente, como apoyo de los motivos nucleares) y motivos de relleno; y también para Frenzel, que distingue entre motivos de situación, de «tipo», de paisaje y localidad, y motivos psicológicos (temores y aspiraciones). Lo que importa es darse cuenta de la naturaleza de los conceptos con los que se constituye el conjunto de los motivos.

7. Continuará la investigación sobre los motivos, pero teniendo esta vez como término de comparación el tema en lugar de la fábula. La sugerencia proviene de la reciente difusión de una «crítica temática» (Poulet, Richard, Starobinski), que se mueve precisamente, sin distinguir demasiado, entre motivos y temas. Richard, por ejemplo, dice en su volumen más importante, con una frase de Mallarmé, que ha buscado en este autor «aquellos motivos que componen una lógica, con nuestras fibras» (1961, p. 19). Estos motivos, especificados en las materias favoritas (espejos, fuegos, velas, etc.) y en las formas predilectas (cuellos, surtidores, penínsulas), en los movimientos mentales y en las actividades esenciales, constituyen un museo de la imaginación del poeta, un repertorio de sus esquemas expresivos, un prontuario de sus metáforas. El contenido de estos repertorios se

revela por la frecuencia de sus apariciones (recurrencia) o por su presencia en zonas y momentos privilegiados, hasta que se consiguen distinguir sus principios organizativos: de carácter jerárquico (los temas sustentadores se desarrollan más insistentemente) y de carácter opositivo —cerrado y abierto, claro y difuso, mediato e inmediato (con eventuales intersecciones). Así, «el tema se nos aparece ... como el elemento transitivo que nos permite recorrer en varios sentidos toda la extensión interna de la obra, o, mejor, como el elemento-bisagra gracias al cual la obra se articula en un volumen signifiicante» (*ibid.*, p. 26).

Temas y motivos tienen una evidencia léxica, pero van más allá de las palabras, hacia el modo de ser de las cosas, hacia las vibraciones de los sentimientos; tienen referencias conceptuales, pero no se alejan de la experiencia que ha producido las ideas: «Así la idea no se separa de su base soñada: ésta sigue siendo para él musical, "suave", "risueña", "altiva", a la vez transparente y succulenta» (*ibid.*, p. 22); el tema evidencia «el movimiento mediante el cual la carne, la sangre, el sueño se aproximan a creaciones inteligentes» (*ibid.*, pp. 21-22). Richard se ha expresado todavía con mayor claridad en otro lugar (1967, p. 309):

Existen dos contextos, y habitualmente se habla de uno solo. Existe el contexto subsiguiente a la obra o contexto metonímico, y el contexto metafórico, que es la totalidad de la propia obra. Un tema sólo adquiere valor dentro de una red organizada de relaciones, que son al mismo tiempo relaciones de lenguaje y de experiencia y se expresan en esta especie de masa de lenguaje que es la totalidad de la obra.

El juego rítmico está muy presente en Richard, quien señala también cómo la sucesión de elementos diversos, que habría que integrar en una unidad de sustancia o de esencia, se puede sustituir por una serie de elementos análogos sometidos a una operación de variación. Así «un mismo elemento (sensible, ideológico, actancial, fantasmagórico) se repite a distancia, se reconoce semejante a sí mismo hasta formar una línea explícitamente significativa, pero se modifica al mismo tiempo según la variedad del código o del contexto en el que en cada caso se encuentra incluido, inserto» (1974; trad. it., pp. 233-234). Richard distingue muy oportunamente entre la tematización proustiana (la que, por ejemplo, relaciona con Combray los

motivos del beso, de los celos, de la iglesia, del dulce, del espárrago), y la del crítico, basada en «una atención fluctuante y dirigida a lo implícito, a lo agudo, a lo obsesivo, a lo iterativamente involuntario», capaz de poder «manifestar, en su revelación siempre lábil, nunca bloqueada, las grandes categorías, a menudo poco conscientes, de un paisaje personal» (*ibid.*).

Resulta difícil, con un esquema semejante, no ceder ante las tentaciones del psicoanálisis: y a ellas cede, en efecto, aunque basándose en observaciones rigurosamente formales, y mostrándose sensible «al análisis musical de los temas y las variaciones», la psicocrítica de Mauron, empeñada en identificar en la obra de un escritor las asociaciones o los grupos de imágenes obsesivas y probablemente involuntarias, y a buscar después cómo en dicha obra «se repiten y se modifican las redes, los grupos o, con un término más genérico, las estructuras reveladas en la primera operación, ya que, en realidad, estas estructuras diseñan rápidamente figuras y situaciones dramáticas». Combinando «el análisis de los temas diversos con el análisis de los sueños y de sus metamorfosis», se pueden observar «los pasos entre la asociación de ideas y la fantasía imaginativa», y se llega a configurar el «mito personal» de cada poeta (1963; trad. it., p. 33).

Weber llega a relacionar cada tema con el inconsciente, al que ve como «un acontecimiento o una situación (en el más amplio sentido de la palabra) infantil, susceptible de manifestarse —en general, inconscientemente— en una obra o en un conjunto de obras de arte ... bien simbólicamente, bien *con toda claridad*» (1960, p. 13): de donde deriva la necesidad de llegar a través de las observaciones de las modulaciones de un tema (o de las recurrencias léxicas sintomáticamente obsesivas) en la obra poética, a investigaciones sobre el trauma infantil probablemente determinante para el autor. De este modo los motivos, las imágenes, las descripciones características de un autor se revelarían como reflejos conjuntos de un solo recuerdo, huellas de una experiencia secretamente condicionada por un trauma.

Naturalmente, si se quiere dar cuenta correctamente de la historia de esta crítica temática y psicoanalítica, habrá que considerar sus conexiones más lejanas, desde Bachelard, atento a las concreciones poéticas de arquetipos de la imaginación (los cuatro elementos de la cosmología de Empédocles y sus realizaciones filogenéticas) hasta la crítica simbólica angloamericana. He aquí como ejemplo a Knights que, en *Some Shakespearean Themes*, aísla en Shakespeare los temas

del tiempo y el cambio, de la apariencia y la realidad, del temor a la muerte y a la vida, de los significados de la naturaleza, de los significados de relación, precisando que «el que hablemos de temas ... es sólo un modo de indicar los centros de la conciencia que ejercitan una especie de fuerza de gravedad, los tonos dominantes y los vértices de un modo vivo de la experiencia» (1959, p. 66); «Shakespeare utilizaba el análisis del carácter y de la personalidad en la exploración de las ideas: y las ideas en cuestión no son "ideas abstractas", sino temas y preocupaciones de gran importancia personal, que pedían ser desarrolladas no en forma lógica y abstracta, sino en la forma más abierta posible a la vida y a su percepción imaginativa» (*ibid.*, p. 157). Pero el propósito de este trabajo no es histórico, sino teórico; y por tanto es suficiente con las indicaciones ya proporcionadas.

8. Podría parecer que el *excursus* sobre la crítica temática no ha servido más que para aumentar la confusión; pero no es verdad. La multiplicación de las acepciones de los términos en discusión permite ahora discernir un movimiento lo bastante uniforme como para ser racionalizado. Volvamos, pues, a las funciones, a la fábula, a la trama. En los textos de contenido narrativo, el encadenamiento de las acciones —y más aún de las funciones— representa exactamente una sucesión cronológica y lógica de hechos humanos. Esos hechos entran dentro de una lógica de la acción idéntica a la deducible de los comportamientos reales, de modo que no tiene mayor importancia, desde el punto de vista epistemológico, el que los hechos sean habitualmente inventados.

El fin del desarrollo narrativo no es (salvo en cierta literatura de consumo) exponer series de acciones verosímiles, sino más bien una experiencia o una concepción del mundo que aquellas acciones o su desenlace pueden convalidar. El discurso sobre hechos y acciones desarrolla, por tanto, implícitamente otro discurso, el de las ideas; y es entre estos dos discursos, entre estas dos cadenas, donde se desarrolla la totalidad de la narración.

Ahora bien, mientras el discurso de hechos y acciones es formalizable, puesto que es referible, no a la realidad, sino a la lógica de la realidad (o de una realidad posible en un mundo posible), el discurso de las ideas no es formalizable, bien porque no es unívoco, bien porque no es lógico (puede perfectamente violar los principios aristotélicos de identidad, de contradicción y exclusión del tercero).

No sólo eso. El discurso sobre hechos y acciones es una síntesis, realizable con procedimientos precisos, de hechos descritos o enunciados en el texto, al cual es, en cierta medida, homólogo; el discurso de las ideas es una deducción de estos hechos, deducción no expresada, generalmente, dentro del texto (la moraleja, cuando aparece, no es más que un empobrecimiento) sino formulada mental e intencionadamente por el usuario basándose en los hechos o en el modo de presentarlos.

El discurso sobre las ideas, salvo que se trate de literatura de tesis, no intenta demostrar sino mostrar: especifica las áreas conceptuales determinantes para delimitar la significabilidad de los hechos y de sus motivos o de sus causas y para precisar los tipos de contacto, de tensión, de desarrollo y de neutralización posible entre diversas áreas. Se trata, por tanto, de abstracciones de la realidad de conceptualizaciones del actuar y del sentir: de ideas que importan porque se deducen de lo vivido. El discurso sobre las ideas tiene valor sólo en cuanto es referible al de los sentimientos y comportamientos, así como el discurso sobre las acciones tiene valor sólo porque es referible al de su interpretabilidad general: gracias a él las acciones tienen un sentido y un interés.

El desciframiento del texto integra dos operaciones muy diferentes. La primera consiste en la caracterización, basada en los datos del texto, de las áreas semánticas determinantes en las cuales se desarrolla la generalización de los datos reales y pseudorreales. La segunda consiste en la formulación de hipótesis interpretativas sobre las tensiones existentes dentro de estas áreas o entre unas y otras: tensiones que no son de carácter semántico, sino existencial, y que pueden no estar prefiguradas por elementos denotativos del texto, sino sólo por elementos connotativos (o incluso pueden contradecirse los unos y los otros, mediante antífrasis elocuentes e intuiciones subconscientes).

Por suerte, se puede omitir aquí la segunda operación, repleta de amenazas para las ilusiones del racionalismo. Los motivos y los temas son, por el contrario, materiales fundamentales para la primera operación. Recuerdo aquí una afirmación embarazosa de Czerny-Krakau:

El motivo es esencialmente una unidad-límite estructural y expresiva, es una «idea-fuerza» significativa (en el sentido más am-

plio: nociones, representaciones, imágenes sensibles, emociones, voliciones), es la unidad indisoluble del pensar y del actuar ... La constatación de esta dualidad indivisible, capital para la definición del motivo, hace imposible *ipso facto* toda estética exclusivamente formalista ... Pero al mismo tiempo es la condena de toda estética exclusivamente ideológica (1957, p. 41).

Hablando de «unidad indisoluble del pensar y del actuar», Czerny parece entrever que los motivos (y los temas) ocupan la amplia franja situada entre el discurso sobre hechos y acciones y el discurso sobre ideas. Ya hemos visto a los estudiosos anteriormente recordados definir motivos o temas de situaciones, de caracteres, de sentimientos, de objetos, de conceptos: más concretos o más abstractos según estén más cerca de uno u otro discurso. Y recientemente, incluso, se han intentado formalizar las operaciones a través de las que el lector pasa del sistema de los procedimientos expresivos (que aquí llamamos motivos) al sistema de las oposiciones semánticas (que aquí llamamos tema dianoético), hasta caracterizar el «mundo poético» del autor (cf. Scheglov y Zholkovski, 1975).

Tema y motivo son, por tanto, unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes. *Unidad de significado*: de hecho se puede tratar de palabras, frases y grupos de frases del texto; o bien de paráfrasis de partes del texto que constituyen un significado autónomo. *Estereotipos*: la estereotipia puede estar producida solamente por la repetición, dentro de un texto, pero generalmente es el producto de una continua reutilización cultural (repetición en una sucesión de textos considerados como texto total). La estereotipia es tanto más notable cuanto más simbólico es el significado, inmediatamente comunicable gracias a su convencionalidad. *Caracterización de las áreas semánticas determinantes*: según se trate de los contornos de la acción o de campos conceptuales, temas y motivos se apoyan en puntos-clave, constituyen una especie de falsillas para partes (narrativas o ilustrativas) más o menos amplias del texto.

Temas y motivos cumplen, por tanto, una labor de formalización—menos rigurosa y delimitable que la relativa a las acciones, porque es más profunda y estratificada la realidad que significan— en segmentos de diversa medida y a diferentes niveles. Y es esta formali-

zación la que simplifica y acelera la comprensión del discurso de las ideas, ya que suministra pequeños bloques compactos de realidad existencial o conceptual estructurada semióticamente. En la conexión entre estos bloques es donde el texto puede desarrollar sus nuevas propuestas, integrando lo nuevo en lo menos nuevo, e interpretando lo uno con la ayuda de lo otro: exactamente como los términos conocidos de un contexto conducen a comprender sus innovaciones.

Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, tanta que, si se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos. Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen, habitualmente, resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema.

Puesto que el término «tema» es utilizado tanto en el argumento como en la *διάνοια*, habrá temas dianoéticos y temas del contenido; lo mismo sucede con los motivos. Por tanto, la citada afirmación de Frenzel, según la cual la poesía utiliza motivos pero no temas, es válida sólo por lo que respecta a los temas de contenido (cf. el concepto de «narración atemática» en Christensen, 1929, p. 9). Lo que dice Frenzel vale para subrayar la preeminencia, en poesía, del discurso dianoético sobre el narrativo, o incluso la falta de este último; aunque es indudable que el discurso dianoético puede permanecer totalmente implícito, frente a la frecuente presencia de los motivos que pueden sugerirlo.

La distinción aquí propuesta entre tema y motivo es muy semejante a la musical, ya recordada: oposición de complejo a simple, de articulado a unitario; y también de idea a núcleo, de organismo a célula. Es una distinción observada incluso por los folkloristas no proppianos, que distinguen entre tipo y motivo. Según esta distinción, el tipo constituye el esquema inmanente de una serie de narraciones, mientras que el motivo es un elemento particular característico. El motivo es, en definitiva, el término de referencia caracterizador de lo que, visto en relación con la lógica de la acción (y sólo si es determinante para ésta), se generaliza, y descaracteriza, en cuanto función. Por ejemplo, los cuatro motivos siguientes «El rey da a uno de sus valientes un águila»; «El abuelo da a su Sučenko un

caballo»; «El brujo da a Iván una barquichuela»; «La hija del rey da a Iván un anillo», representan para Propp una sola función: «El medio mágico llega a estar en posesión del héroe», y sobre todo en la medida en que siempre van acompañados por la función «transferencia» (1928; trad. it., pp. 25 ss.). En un análisis caracterizante, en cambio, no existe ninguna relación entre un viaje en las garras de un águila, el poder de un anillo encantado y las hazañas de los caballos o barcas teledirigidas; y es notable el interés sobre la continuidad tradicional de cada uno de estos tipos de hechos, ligados a diversas concepciones (tal vez míticas) del mundo, sobre su difusión en el tiempo y en el espacio, sobre su productividad fantástica. Añádase que estos motivos pueden presentarse en diversos puntos de las narraciones, y con fines diversos: en tal caso constituirían para Propp funciones diferentes o incluso no constituirían funciones, y por tanto perderían su identidad. Un discurso análogo vale para los temas respecto a los modelos narrativos. Los temas, que pueden identificarse con el asunto o constituir amplias partes de él, mantienen el contenido semántico de la *fábula*, contenido que el modelo narrativo sustituye por una sintagmática de funciones (cf. § 1). Se podría proponer que: motivo:función = tema:modelo narrativo. Y, para la descripción y la historia de los esquemas narratológicos, no es menos importante la caracterización de funciones iguales dentro de vicisitudes aparentemente diferentes, que la caracterización de temas persistentes, realizados también por medio de funciones variadas. Los temas son concreciones antropológicas, e incluso gnoseológicas. La perspectiva funcional de Propp y la histórico-empírica de los investigadores de materiales implican, por tanto, dos diferentes (y complementarios) enfoques de la actividad estereotipadora: un enfoque formalista atento a la lógica de sucesión inmanente en los estereotipos, y un enfoque realista, atento a la constitución y a la cohesión externa de los propios estereotipos.

Es también muy difícil mantener la identificación que realiza Panofsky de motivos con significados primarios, naturales, y de temas con significados secundarios, culturales. Propuesta que ha sido aceptada y transformada, en el ámbito literario, por Scholes y Kellog, los cuales, ampliando el concepto de *τόπος* a 'imagen tradicional', escriben:

En cuanto un *topos* se refiere al mundo externo su significado

es un *motivo*; en cuanto se refiere al mundo incorpóreo de las ideas y de los conceptos su significado es un *tema*. Los *topoi* tradicionales están compuestos, por tanto, de dos elementos: un motivo tradicional, como el descenso del héroe a los infiernos, que puede ser, desde el punto de vista histórico, extremadamente persistente; y un tema tradicional, como la búsqueda de la sabiduría o la victoria sobre el infierno, que puede estar, a lo largo del tiempo, más sujeto a una gradual variación o sustitución. Los *topoi* de las narraciones orales son identificables sobre la base de su constante asociación de un motivo con un determinado tema. En la narrativa escrita, por el contrario, la relación del motivo con el tema está, aun en el *topos* convencional, sujeto a la manipulación del poeta (1966; trad. it., p. 33).

Los dos autores captan bien la diferencia, y los desfases, entre una temática del contenido y una dianoética. Su terminología sacrifica, sin embargo, la diferencia de extensión entre tema y motivo, que tiene ventajas descriptivas y teóricas notables. Es cierto que la terminología tradicional (que aquí se ha intentado precisar y perfeccionar) no proporciona distinciones entre motivos y temas de contenido y los dianoéticos: se trata, como se ha visto, de oscilaciones propias de la constitución del ámbito y de las perspectivas de la investigación. En todo caso, se podrá precisar con más exactitud mediante atributos; también con atributos se podrá evitar la otra confusión que se da entre motivos verbales y motivos de contenido.

9. Por tanto el discurso sobre los hechos constituye el esqueleto del discurso literario global. El resto es materia vital conformada lingüística y literariamente; entendiendo por materia vital el conjunto de las experiencias, incluidas las mentales. Incluso sin remontarnos a los presupuestos psicológicos de nuestras percepciones, se puede considerar evidente el hecho de que la operación de verbalizar la experiencia es una operación semiótica. Se puede dividir en dos momentos: el de la referencia de lo vivido a esquemas de representabilidad, y el de la realización lingüística de estos esquemas (cf. Segre, 1977, cap. II). Las reglas para la realización lingüística de los esquemas de representabilidad todavía no han sido descritas. De todos modos estamos informados acerca de los esquemas de representabilidad relativos al repertorio de acciones y situaciones posibles: coinciden en parte con los temas y los motivos. El estudio de la temá-

tica nos pone, por tanto, en contacto con el material errático de la experiencia que los hombres han elaborado a lo largo del tiempo conforme a ciertos esquemas: a esta elaboración los escritores han contribuido, sin embargo, tan sólo con la consagración y formalización. Temas y motivos, es fácil constatarlo, no son exclusivamente prerrogativas de la literatura.

Esta operación semiótica ha sido atribuida por Jung al subconsciente (si bien al subconsciente colectivo); la totalidad de sus resultados, definidos como «remanentes psíquicos de innumerables acontecimientos del mismo tipo», constituiría una «mitología subconsciente» (1931; trad. it., p. 48). El recurso a los esquemas, que Jung llama «arquetipos», se daría siempre que el hombre llegara «a una situación típica»; «en tales momentos —dice— no somos ya seres individuales: somos la especie, y es la voz de la humanidad la que resuena en nosotros» (*ibid.*, pp. 48-49). A esto se podría reducir sin más el proceso de creación, el cual «consiste en una animación subconsciente del arquetipo, en su desarrollo y su formación, hasta la realización de la obra perfecta» (*ibid.*, p. 50). De cualquier modo que se quieran entender las sugerencias de Jung, hay que considerar con la máxima atención su descripción del modo de existir de los arquetipos en el subconsciente:

No existen representaciones innatas, sino posibilidades innatas de representaciones, que ponen límites definidos incluso a la fantasía más audaz; es decir, existen categorías en la actividad de la fantasía, en un cierto modo ideas *a priori* cuya existencia no es demostrable sin la experiencia. *Aparecen solamente en la materia formada, como principios reguladores de su formación*; lo que significa que nosotros no podemos reconstruir el modelo primitivo de la imagen primordial sino por medio de conclusiones obtenidas de la obra acabada. La imagen primordial o arquetipo es una figura, demonio, hombre, o proceso, que se repite en el curso de la historia, siempre que la fantasía creadora se ejercita libremente (*ibid.*, p. 48).

Frye retoma esta teoría de los arquetipos aplicándola a la actividad literaria (pero cf. también Bodkin, 1948). Si nosotros consideramos la poesía como actividad social, como «punto focal de una comunidad», como hecho de comunicación, el símbolo se nos aparece como «la unidad comunicable que ... definimos como arquetipo, esto es, una imagen típica o recurrente»; por tanto, «llamamos arquetipo

a un símbolo que relaciona una poesía con otras y sirve para unificar e integrar nuestra experiencia literaria» (1957; trad. it., p. 130). Frye ejemplifica con imágenes del mundo físico (el mar, el bosque), con metáforas (las bíblicas del pastor y el rebaño), pero también con temas más complejos:

Por poner uno entre tantos ejemplos, recordemos cómo una convención muy difundida en la novela del siglo XIX es la de presentar dos heroínas, una morena y otra rubia: la morena tiene un carácter pasional, orgulloso, simple, es extranjera o judía, y en cierto modo evoca lo indeseable, o sugiere el fruto prohibido, como el incesto. Cuando las dos heroínas están ligadas al mismo héroe, éste debe librarse de la morena o, si la historia es de final feliz, la morena se debe transformar en hermana del héroe (*ibid.*, p. 133).

Sin seguir a Frye en las precisiones (por lo demás, juiciosas) sobre la potencialidad significativa de los arquetipos, sobre la diversa medida de innovación con la que aparecen en los diversos géneros de producción poética, sobre su progresiva decadencia, se puede advertir cómo después relaciona de modo demasiado inmediato los arquetipos con el conflicto primordial entre deseo y realidad, de modo que el estudio de los arquetipos se identificaría con el estudio de la civilización, no sólo como imitación de la naturaleza, sino también como «proceso de construcción de una forma humana total con las vísceras de la naturaleza», bajo el empuje de «aquella fuerza que hemos definido como deseo» (*ibid.*, p. 139). Llevada a este nivel metahistórico, la investigación caracteriza dos ritmos, uno cíclico, otro dialéctico. El primero es el del rito como acto recurrente ligado a los ciclos naturales de los planetas, de las estaciones, de la vida humana. El segundo es el de la dialéctica del deseo y el rechazo, que tiene su más plena expresión en el sueño.

Sueño y ritual convergen en el mito: «El mito... no sólo confiere un significado al ritual y un elemento narrativo al sueño, sino que es también la identificación de ritual y sueño en el que uno parece ser el otro en movimiento» (*ibid.*, pp. 140-141). Naturalmente Frye usa «mito» en sentido más figurado que propio, como es natural dada su propensión al estudio autónomo de la literatura. Así, construye con deseo y sueño, con rito y mito, con naturaleza y civilización, un atractivo y frágil castillo.

Parece indudable que, aunque la literatura constituye el más

rico y variado repertorio de temas, la investigación sobre los esquemas de representabilidad se extienda fuera de los límites de la literatura, a todas las expresiones simbólicas de la imaginación. Los estudios de los etnólogos y de los historiadores de las religiones sobre los símbolos que se han concebido y modificado a lo largo de milenios, y las de los folkloristas sobre las células de situaciones y acciones que se repiten en las narraciones más lejanas y diversas, deben confrontarse con las actividades simbólicas del subconsciente, y con sus cambios, si se pueden captar: estas observaciones deberían después ser objeto de análisis de una psicología de los esquemas de la experiencia.

Es justo, por otra parte, evitar distinciones demasiado tajantes entre los esquemas de representabilidad confrontables en la observación etnopsicológica y los presentes en la literatura popular y en la culta. Nuestro modo de esquematizar la realidad está determinado también por *clichés* literarios, que se difunden en todos los niveles de cultura. Si la humanidad confiere a personajes, situaciones y vicisitudes el valor de temas más o menos «universales», es porque en ellos distingue estereotipos sobre cuya base tiende a interpretar, en su experiencia cotidiana, personajes, situaciones y vicisitudes. Los temas no son sólo sublimaciones, sino también modelos heurísticos. También por esta razón, los temas y los motivos presentes en los textos populares y literarios constituyen un conjunto bastante bien delimitado, con intercambios entre lo popular y literario. Y si en un extremo se sitúan, estereotipados al máximo, los *τόποι*, en el otro se sitúan los esquemas todavía no consagrados literariamente, pero sí reconocibles ya como *patterns* de la experiencia colectiva.

Adquiere así eficacia la dialéctica de tema y motivo. Ya que los temas, más articulados y reconocibles, pueden funcionar entonces como «tipos-cuadro», por decirlo como Zumthor; pero los motivos pueden también constituir su propia individualidad mediante su repetición dentro del texto. Es éste un modo de iniciar una autoselección entre los infinitos valores simbólicos que se podrían captar en todos los elementos que constituyen un texto. Selección hecha mediante la recursividad, que después se integra con la selección realizada mediante la convergencia de los motivos en la institución de campos de significado relacionables con el tema. Así, la dialéctica de temas y motivos contribuye a la institución del sentido.

Queda el hecho de que, en este campo, la definición teórica es

siempre menos peligrosa que la práctica interpretativa. Puesto que la medida de la estereotipación literaria es un hecho verificable sólo culturalmente, el oyente o el lector puede ignorar el *pedigree* de un determinado tema, así como, antes de la obra de Curtius, muchos τόποι podían ser considerados como invenciones de cada autor. Se puede presumir que el usuario identificará más fácilmente los temas universales que los históricos, los temas dianoéticos que los de contenido (de aquí la tendencia a identificar la moraleja de la fábula, la tesis del texto). De todos modos, de estos desfases se puede deducir la superposición cultural, racional y subconsciente en el manejo y en la comprensión de la temática.

10. La temática es sin duda un elemento importante en la segmentación del texto. Por lo que respecta a los temas descriptivos, la identificación de unidades de contenido sintetizables de memoria evidencia la serie de hechos y situaciones de las cuales, luego, se elegirá la serie más limitada y más inmediatamente consecuente de acciones sobre las cuales se construye el modelo de la trama y la fábula. Pero mientras trama y fábula están ya orientadas según la lógica de la acción, los temas descriptivos pueden comprender también elementos situacionales, e incluso potenciarlos. Si el análisis de la narración tiende a separar, distinguiéndolas, acciones y situaciones, el análisis de los temas recubre a unas y a otras, sin buscar un modelo distribucional, puesto que en los temas (y en los motivos) la conexión de situaciones y acciones está determinada histórica y culturalmente *antes* de que el texto haya sido compuesto.

Se pueden, por tanto, fijar tres posiciones límite en el análisis del contenido: una, la temática, que identifica acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto; dos, la prefuncional y funcional, que diferencia las acciones y precisa sus relaciones lógicas y cronológicas dentro del texto; tres, otra, todavía no puesta a punto teóricamente, que proporciona modelos descriptivos para las situaciones, las acciones y sus conexiones, y los personajes. Aquí repetimos de nuevo que acciones, situaciones, personajes, etc., mantienen, en la temática, una parte de sus vibraciones como cosas vividas; esta especificidad suya es la que rechaza esquemas funcionales que la disiparían.

Pero de la historicidad y especificidad de temas y motivos se deduce otra consecuencia importante para la segmentación del texto: no

existe un nivel previo sobre el que se sitúan las unidades temáticas. Por tanto, se podrán tener, según los casos, unidades temáticas de extensión bastante limitada (por tanto compactas), y unidades temáticas más extensas, y tal vez constituidas por el fraccionamiento del discurso en segmentos no contiguos. Motivos y temas forman subconjuntos del texto; a veces otros subconjuntos en diversos niveles. Estos constituyen huellas epistemológicas que ayudan a atravesar las partes menos convencionalizadas del texto.

Es propio de la temática, y se ha verificado de muchas maneras, no separarse nunca claramente de la experiencia vivida. Una posible disminución de la cantidad de experiencia quedaría compensada por una conexión más estrecha con la misma experiencia, o con la potenciación de su expresión. A la luz de esta observación, son correctas dos afirmaciones antitéticas: 1) el escritor imita la realidad: personajes y vicisitudes, aun no teniendo una referencia objetiva, constituyen un *ἀνάλογον* del mundo humano en el que vivimos; 2) el escritor crea un mundo posible, del que no importan las posibles homologías con el real, sino la coherencia interna. La relación de la invención con la realidad es una relación simbólica. Es simbólica la capacidad descriptiva del discurso, simbólica la representatividad conferida a individuos, objetos, lugares y comportamientos imaginados: en el primer caso, el simbolismo es inmediato; en el segundo, no remite a referentes reales, sino a una realidad deducida de una proliferación de referentes (y de relaciones entre referentes) afines. Y, sin embargo, no se trata de un simbolismo de primero y de segundo grados: incluso cuando el referente es real, es percibido y nombrado gracias a esquemas que son ya el resultado de precedentes generalizaciones sobre conjuntos de referentes (y relaciones entre referentes) afines. La literatura, en otras palabras, trabaja sobre esquemas de realidad que preceden a la realidad misma observada por el escritor; ciertamente, confronta después estos esquemas con las propias observaciones sobre la realidad; y como los esquemas conservan siempre, en diversa medida, vibraciones de la experiencia inaugural, así las nuevas experiencias transmiten fácilmente las propias vibraciones a los esquemas utilizados para describirlas. Se explica así, la capacidad del arte para ser «más verdadero que lo verdadero»: lo es porque engloba las condiciones mentales de la cognoscibilidad. También la coherencia de los posibles mundos literarios se conforma (con graduaciones codificadas según los géneros literarios) a los tipos de motivaciones y de

relaciones causales que son propias, no ya de lo real, sino de nuestro modo de representarnos y representar la realidad: también esta coherencia es signica, simbólica. Motivos y temas son, en definitiva, el lenguaje (casi palabras, frases, esquemas sintácticos) de nuestro contacto cognoscitivo con el mundo del hombre. Además, gracias a ellos, la literatura continúa siendo una de las representaciones más exhaustivas de nuestra existencia.

9. TEXTO

1. La palabra *textus* se impone bastante tarde en latín (con Quintiliano, *institutio oratoria*, IX, 4, 13), como uso figurado del participio pasado de *texere*: metáfora que ve la totalidad lingüística del discurso como un tejido, y que se renovará varias veces apenas codificado el término «texto»: así se tiene en italiano *testura*, en francés y en inglés *texture* (del latín de Plauto *textura*), para referirse a la conexión de las diversas partes de una obra, de un poema, etc., documentado desde 1540 y recientemente renovado por Ransom y Zuthor. Análogamente se encuentran *trama* u *ordito* para la narración, *tela* para el razonamiento o para la narración: «A dire como fu temuto sarebbe gran tela» (*Novelino*, LXXXIV) (la expresión es un lugar común, que se encuentra en muchos autores); *tela* y *trama* se encuentran juntos en Dante: «Poi che, tacendo, si mostrò spedita / l'anima santa di metter la trama / in quella tela ch'io le porsi ordita» (*Paráiso*, XVII, 400-402); el comentario que después hace Benvenuto recorre toda la hilera metafórica: «Est enim trama illud filum quod deducitur in telam per ordituram; immo auctor noster dederat unum thema orditum, idest inchoatum tantum; et ille Cacciaguida texuit illum iterum interserendo multa verba, exponendo et declarando»; y para *tela* se puede ver en Petrarca: «S'amore o morte non dà qualche stroppio / a la tela novella ch'ora ordisco» (*Rime*, XL, 1-2); «Poi con gran subbio e con mirabil fuso / vidi tela sottil ordir Crisippo» (*Trionfo della Fama*, III, 113-114); igualmente conocida la metáfora de Ariosto: «Ma perché varie fila a varie tele / uopo mi son, che tutte ordire intendo, / lascio Rinaldo e l'agitata prua, / e torno a dir di Bradamante sua» (*Orlando furioso*, II, 30, 5-8); «Di molte fila esser bisogno parme / a condur la gran tela ch'io lavoro» (*ibid.*, XIII, 81, 1-2).

La atención al tejido del discurso es más viva cuando el texto tiene una particular autoridad, cuando se trata de un autor clásico, de una obra jurídica o bien del libro (y del texto) por excelencia, la Biblia (o, en la liturgia cristiana, el Evangelio). De aquí la distinción (oposición) entre *textus*, y apostilla, o glosa, o comentario: una oposición que enfatiza, a través de la minuciosidad de las aclaraciones, la importancia del texto que las exige y las dirige. Si es cierto que el desprecio platónico por la escritura y por el libro (cf. *Fedro*, 274 c-276 a) era compartido por toda Grecia, que consideraba la escritura un mero expediente para conservar un discurso oral, «el discurso que está escrito con la ciencia en el alma de quien aprende» (*ibid.*, 276 a), se comprende que la palabra *textus* haya sido elaborada en un mundo cristiano —en este aspecto, más bien judeo-cristiano— que consideraba que las tablas de la ley estaban «escritas por el dedo de Dios» (*Éxodo*, 31, 18), el cual consagra así el propio acto de escribir (Rabano Mauro, *Carmina*, XXI: *Ad Eigilium de libro quem scripsit*, V, 11); un mundo que consideraba a Dios el «dictador» de los escritos de los santos (Alcuino, *Carmina*, LXVI, 4, y LXIX, 15) y hablaba de un libro en el que está escrita la perdición o la salvación de cada uno de los hombres (para todo esto, cf. Curtius, 1948; ed. 1961, cap. XVI).

El texto es, por lo tanto, el tejido lingüístico de un discurso. Según la acepción que ha prevalecido hasta este siglo, se trata del discurso escrito (cuya realización oral ya no es denominable «texto»). Cuando se habla del texto de una obra, se indica el tejido lingüístico del discurso que la constituye; si por el contrario se alude al contenido, obra y texto son casi sinónimos.

Este tejido lingüístico se realiza sógnicamente en los textos escritos. Sucesión de letras y acentos que constituyen las palabras, sucesión de palabras y signos de puntuación que, en líneas paralelas o en versos, constituyen el conjunto del discurso. La signicidad es condición de repetibilidad: el texto puede ser transcrito muchas veces, sobre distintos papeles y con caracteres diferentes pero no deja de ser el mismo texto. Más bien, los conceptos de arquetipo y de original inducen a ver en toda realización escrita un reflejo más o menos velado de un texto de consistencia puramente mental. De esto se hablará más adelante; pero es útil aclarar desde el principio que la naturaleza del texto está condicionada por los modos de su produc-

ción y reproducción, que en definitiva el texto no es una realidad física sino un concepto-límite.

Por lo demás, desde la Edad Media el concepto de *texto* oscila entre el nivel signico (lo que está escrito en una obra) y el de realización material, de modo que *textus* pasa a indicar también el códice en el cual el texto está transcrito, o incluso hasta su escritura (*textus quadratus*, *semiquadratus*, etc.; texto de pergamino, de papel; texto manuscrito o impreso). Oscilación mantenida en la filología humanística y en la moderna, que hablan de los ejemplares de una obra como de sus *textos* (cf., para toda esta parte, Rizzo, 1973, páginas 9-11).

Los diversos usos de la palabra texto pueden considerarse como aspectos de la antinomia significante/significado; teniendo, además, en cuenta el hecho de que el signifiante puede verse en su función signica (repetible) o en la materialidad de cada transcripción (irrepetible), y el significado puede ser literal (lingüístico) o global (semiótico).

2. Con una de sus audaces innovaciones terminológicas, Hjelmslev sustituye la oposición saussureana de *langue* y *parole* por la de sistema (o lengua) y proceso (o texto). La lengua no puede ser identificada y definida sino a partir de los procesos, es decir, de los textos: «La existencia de un sistema se presupone necesariamente por la existencia de un proceso: el proceso pasa a existir gracias al hecho de que hay un sistema subyacente que lo gobierna y determina en su posible desarrollo» (1943; trad. it., p. 43). En definitiva, y dicho lapidariamente, «los objetos que interesan a la teoría lingüística son textos» (*ibid.*, p. 19). Sin insistir en los inconvenientes de esta terminología, que alude a todos los discursos con la denominación precedentemente reservada sólo a los discursos escritos (que así necesitan atributos especificadores), este uso de texto tiene la ventaja de señalar la sustancial identidad constituyente de los discursos, en relación con el sistema lingüístico que realizan.

La identidad se desvanece si se tienen en cuenta las condiciones y los agentes de la comunicación. El discurso oral se pronuncia en un contexto común, generalmente conocido por emisor y destinatario; el discurso tiene sentido sólo en el contexto y puede referirse a elementos de este contexto, en forma implícita o mediante deixis. No sólo eso: el discurso está estrechamente unido al contexto; y aun-

que sus efectos pueden perdurar después de que el contexto cambie, difícilmente podría repetirse con exactitud.

Sería ingenuo afirmar que la escritura, inventada en una fase histórica reciente de la humanidad, permite reproducir y fijar los discursos. Por el contrario hay discursos que, al no limitarse tan sólo a inmediatos contextos pragmáticos, han evidenciado la exigencia de una transcripción. Transcripción de un pacto entre contratantes humanos entre sí o con un contratante divino, invocación a fuerzas sobrenaturales, memento para la posteridad, celebración de acontecimientos que deben sobrevivir a la crónica, la escritura es sagrada (jeroglífico = 'escritura sagrada') porque expresa un impulso hacia la eternidad. Muchas características de los textos escritos dependen de su concreta situación en el tiempo:

a) El emisor puede tener un destinatario privilegiado, pero sabe que su texto puede o debe ser leído también por otros; en el caso de textos literarios, el número de los futuros lectores tiene una cierta relación con su valor. El proyecto temporal puede alcanzar diversas cotas: limitadas en el caso de un contrato humano (que después podrá ser leído, aunque con diferentes fines, por el historiador de derecho o el de lengua), virtualmente infinitas en el caso del pacto sagrado (para los fieles; hay que excluir que también los dioses mueran).

b) Con algunas excepciones, como las cartas, el texto escrito no entra dentro de un mecanismo de *feedback*; y ya en su formulación atiende a esta cualidad suya, a este carácter de «absoluto». Si formula interrogaciones o preguntas, son demasiado graves para que se las pueda responder a la ligera; ni existe persona autorizada para hacerlo, a no ser el destinatario privilegiado, ni, en definitiva, el emisor espera respuesta. Esto produce, como consecuencia, una diferencia en el *status* del emisor, el cual «se mantiene en el espacio de significación trazado o inscrito por la escritura: el texto es el lugar en que el autor "sucede"» (Ricœur, 1970, p. 185).

c) El texto escrito puede ser leído muchas veces, parcial o totalmente. El recorrido y el tiempo de la lectura serán elegidos por el lector (destinatario real o casual): y la lectura puede hacerse en silencio o en voz alta, en el segundo caso privada o pública. Cada detalle del texto puede/debe ser meditado, a diferencia del discurso oral. Se puede opinar que el texto escrito está más cuidado: es menos redundante, con pocos elementos fáticos; lo que importa es señalar

cómo su diversa conformación está en relación con la diversa recepción.

d) El texto escrito está destinado a ser acogido en diferentes contextos. Por lo que debe incorporar referencias al contexto de emisión, si le son necesarias o, por el contrario, organizar una autonomía propia, que reduzca las referencias contextuales. En cualquier caso debe poder atravesar los contextos más variados sin daño para su cohesión. La utilización de defécticos, modos y tiempos está condicionada por la conciencia que el emisor tiene de esta extracontextualidad. Nacido en un momento del tiempo, el texto puede volver a ser propuesto en el transcurso del tiempo.

La diferente posición del emisor hacia los receptores y de los receptores hacia el mensaje, la diferente finalidad del mensaje textual, la variación de la relación entre texto y contexto, podrían ser la base de una tipología de los textos. También los géneros constituyen una tipología de los textos, pero limitada, en general, por las modalidades, bastante uniformes, de la comunicación literaria. La tipología de los textos es la que puede medir la cantidad de inversión pragmática y la proporción recíproca de las funciones (referencial, emotiva, conativa, poética, fática, metalingüística); discurso análogo, pero inverso, respecto al de Jakobson, porque en lugar de partir de las funciones, parte del propio mensaje, cuando no del programa de comunicación. La utilización de las funciones se gradúa en relación con el tipo y con el fin del mensaje.

Mientras que en el discurso oral se tiene una realización *una tantum*, irrepetible, puesto que el contexto no se volverá a presentar idéntico jamás, en el discurso escrito, en el texto, la realización permanece indefinidamente, es, como dice Bajtin, una *datidad*. La realización del texto está, sin embargo, en un estado de continua potencialidad. El texto es una materia atravesada por líneas escritas, que están inertes hasta que se leen. El texto no empieza a significar, y a comunicar, hasta que interviene el lector. Significación diferida. Intersubjetividad a distancia. Cada vez, existe una subjetividad que asume el mensaje, o lo comunica, a su vez, a otra subjetividad. Entonces, la materialidad del texto, precisamente en su «insignificancia» anterior, y más tarde la lectura, son el anclaje más seguro para que las distorsiones subjetivas no sigan una línea de fuga; y los cuidados puestos para garantizar la conservación del texto, o para recuperar su pronunciación, oscurecida por el desgaste del tiempo,

son tentativas de defensa contra la prepotencia de lo subjetivo. Pero la alternativa es férrea: la objetividad sólo es posible en ausencia de la lectura, por tanto de la significación; la lectura implica una cierta tasa de subjetividad. Solamente dentro de esta subjetividad es posible proponerse el máximo ajuste en la interpretación, gracias al dominio de los códigos utilizados en el texto; la disponibilidad del texto a repetidas lecturas permite, si no eliminar, al menos luchar contra errores y tergiversaciones.

3. La nueva concepción del texto propugnada por Hjelmslev ha constituido, junto con la llamada de atención de Bloomfield, Harris y otros sobre las «estructuras más amplias que la frase», una de las autoridades teóricas para la fundación de una lingüística textual. De hecho, parece evidente (y hoy se empieza a demostrar) que conexiones precisas, y no sólo semánticas, unen entre sí las frases de un texto, aunque la sintaxis tradicional no hable de ello. Es fácil verificar no sólo que una serie casual de frases no constituye un texto, sino que incluso una serie de frases unidas por el contenido no tiene un sentido (y no hace un texto) si no se formulan del modo exigido por lo que se puede llamar la «competencia textual».

La tendencia que se está afirmando en la lingüística textual, a mi parecer con justicia, es precisamente la de examinar, junto con el texto, el contexto pragmático en el que se ha producido. Es una necesidad evidente, en particular en los textos orales, puesto que en tal caso es indudable no sólo la mezcla de códigos (verbal, gestual, etc.), sino el propio entrecruzamiento entre objetos y situaciones reales y sus representaciones verbales (piénsese en los delictivos), y la evidencia de implicaciones, que en textos de otro tipo serían al menos sugerencias. En los textos escritos, el contexto pragmático está presente de una manera más diluida; porque si un texto jurídico, un contrato de negocios, etc., tienen su punto de partida en una situación precisa y definida, y se proponen un resultado perlocutivo inmediato, un texto literario puede reflejar más condicionamientos que datos, de la realidad que circunda el emisor (también porque se refiere a una realidad más vasta), y en general opera ilocutivamente en una escala no precisable ni previsible. Diré, por tanto, que la definición de los tipos de textos depende de la descripción de los tipos de relación entre textos y contextos.

Dado cuanto he dicho hasta ahora, a la pregunta «¿Qué consti-

tuye un texto?» no se debería responder con una definición («El texto está constituido por...»), sino con una serie progresiva de restricciones a la definición más general de enunciado. Se deberá tener en cuenta: *a)* el tipo de contexto pragmático en el que un determinado tipo de texto se produce; *b)* el tipo de función ilocutiva que el texto puede desarrollar en aquel contexto, haya sido destinado a desarrollarla o no; *c)* las modalidades de comunicación del texto (improvisado/no improvisado; con/sin recurso a códigos no verbales y acciones directas; monológico/dialógico; oral/escrito, etc.); *d)* la existencia de normas precisas sobre la constitución de textos (son particularmente rigurosas para los escritos); *e)* la medida de repetibilidad. Sólo dentro de esta gradación pueden formularse sensatamente las reglas de cohesión de carácter gramatical o temático: porque estas reglas varían según los tipos de texto.

Se podría afirmar la individualidad de un texto cuando éste permite, a algún nivel, una paráfrasis unitaria. Efectivamente, y ejemplificando sobre dos extremos opuestos, la paráfrasis permite o integrar en un texto fragmentado los elementos contextuales y las conexiones implícitas (por tanto integrar el contexto en el texto), o bien eliminar redundancias y elementos marginales, poniendo a la vista la línea temáticamente unitaria del texto. La comprobación aquí indicada es de carácter semiótico, no lingüístico. Paráfrasis resumidora y paráfrasis integradora formulan ciertamente en enunciados lingüísticos el «contenido» de un texto, pero precisamente como traducción de una sustancia semiótica. Si las paráfrasis fueran asumidas en su aspecto lingüístico, no se haría más que sustituir el texto dado por otro.

El descubrimiento de la unidad del texto mediante paráfrasis es una operación inevitablemente interpretativa. Si se considera el texto, en su aspecto inmediato, como una sucesión de enunciados elusivos (por el continuo uso de elipsis), ambiguos (de aquí la persistente necesidad de desambiguar), dispersivos (recorridos lógicos no lineales), al efectuar una paráfrasis integradora se reconstituyen los elementos sobreentendidos, se hace unívoco lo que se presenta plurivalente, se restablece la sucesión y la consecuencia —por tanto la regularidad temporal y lógica— del contenido del enunciado.

La paráfrasis integradora no puede dejar de extenderse al sistema de las motivaciones. Motivaciones a menudo no expresadas, porque en cierto modo están presentes en el contexto pragmático, o implíci-

tas en el propio texto, o sugeridas por relaciones intertextuales. Esta extensión no desnaturaliza el carácter de la estructura textual profunda, que ciertamente no puede heredar del texto sus (aparentes) insuficiencias e incongruencias, sino que confirma la heterogeneidad de tal estructura respecto a la superficie textual. En cuanto a la paráfrasis resumidora, no basta con decir que es una síntesis de la integradora. Es propio de la paráfrasis resumidora captar los elementos esenciales, irrenunciables, del contenido, y sus relaciones exactas. Su carácter interpretativo está por tanto fuera de toda discusión. Se puede añadir que esencialidad equivale a «pertinencia en una determinada situación pragmática», y por tanto, implica una comprensión global y segura del contexto. Así pues, hasta las paráfrasis conducen al axioma de la complementariedad entre texto y contexto.

Paráfrasis interpretativa y paráfrasis resumidora son términos necesariamente aproximativos. El hecho es que nuestro modo de comprender, y mejor todavía, de reformular el contenido de un texto, consiste en alcanzar su constitución semiótica «traduciéndola» rápidamente en palabras. Las infinitas paráfrasis posibles, las formalizaciones ensayadas, siempre atraviesan este estadio semiótico para resurgir expresadas verbalmente. Se define el texto mediante otro texto, en un proceso sin fin.

Quizás habría todavía que meditar sobre el concepto de estructura de texto. Admitamos que la estructura sea el conjunto de las relaciones inmanentes entre todos los elementos semánticos de un texto. Todo esfuerzo por definir esta estructura impone hacer selecciones: se trata de identificar, entre todas las relaciones, las más significativas, y si es posible las leyes que las rigen. En el ámbito de estas selecciones es donde se establecerán también las «escalas», eligiendo, según las necesidades, descripciones simples o múltiples, concisas o particularizadas. Ejemplo típico es el análisis de la narración, que selecciona como relaciones privilegiadas las pertenecientes a la esfera de la acción, y de vez en cuando decide si mantenerse al nivel de las acciones explícitas o, al contrario, llegar al más abstracto, el de la naturaleza de las acciones en relación con el desarrollo del *plot*.

Puede resultar atractivo considerar las diversas representaciones posibles del «contenido» de un texto a lo largo de una línea que va desde la máxima abstracción a la máxima particularización y articulación. Se habla entonces de estructuras profundas y de estructuras

superficiales; lo que sería totalmente inócente, si esta terminología generativa no sugiriera un tipo de *status* que no es ciertamente el de nuestras estructuras semióticas.

Ante todo, se debe abandonar una visión genética de este conjunto de estructuras. Nuestra susodicha estructura profunda: *a*) no coincide con el proyecto de texto que tenía en la mente quien la ha producido: tal proyecto se ha ido adecuando continuamente al cambiar la situación externa y también interna (al sobrevenir otras motivaciones); *b*) no se puede demostrar que sea identificable con el sistema de fuerzas por las que el emisor estaba condicionado o que quería expresar.

Es más, hay que abandonar la idea de que el texto es el resultado último de una serie de transformaciones, desde una estructura profunda (que no es preexistente) a estructuras superficiales, y, por último, al discurso realizado. De hecho, no se puede hablar de leyes para un acontecimiento único y no repetible como son las operaciones constitutivas de aquel texto en aquel contexto, y en aquel momento. (Naturalmente están en juego numerosos códigos y reglas, pero no extienden su acción sobre los procesos que preceden a la enunciación.)

Es necesario darse cuenta de que las estructuras identificadas, a diferentes profundidades, en el texto existen solamente desde el momento en el que el texto existe: de hecho tienen su soporte en la globalidad de la estructura inmanente del texto. Si nos liberamos de los prejuicios temporales y genéticos, nos damos cuenta de que el modo de proceder regresivo (desde el texto a las estructuras profundas) no es heurísticamente menos rentable que el progresivo (desde las estructuras profundas al texto). Lo que importa es que, identificando y clasificando estas estructuraciones, se captan los nexos entre las estructuras semióticas del texto y su manifestación.

Si nos dirigimos a los estudiosos que han intentado identificar reglas gramaticales del texto (anáfora, pronominalización, renominalización, etc.) se saca la impresión de que estas reglas conciernen solamente a algunos elementos de las frases: a los que efectúan la soldadura de las frases en el texto. Por el contrario, los estudiosos que han insistido más sobre el plano del contenido y temático (*topic/comment*, presuposiciones, implicaciones, etc.) abarcan una porción más amplia de la sustancia del contenido, pero no las articulaciones gramaticales. Considero constitucionalmente imposible que la convergencia de los dos tipos de análisis alcance una plena integración. Salvo

en ejemplos ficticios, toda frase pertenece a un texto o constituye un texto. Por lo tanto, su elaboración ya se ha producido teniendo en cuenta tanto las relaciones de contenido, como las reglas gramaticales, o las «reglas de conexión».

Simplificando un poco, se puede decir que los estudiosos del texto adoptan o una óptica horizontal (que conecta elementos de la superficie del texto), o una óptica vertical (que conecta la superficie del texto con una supuesta estructura profunda). La incompatibilidad entre las dos ópticas sólo es superable si se toman en consideración los procesos de producción del texto.

El texto es un enunciado. Es decir, el resultado de una serie de conexiones de contenido y gramaticales, que no llegan a su perfección en el orden que a mí me sería útil distinguir *a posteriori* (sustancia y forma del contenido, sustancia y forma de la expresión), sino a través de una serie continua de puestas a punto simultáneamente de contenido y gramaticales. Las dos perspectivas: «desde el enunciado al texto», «desde el texto al enunciado», constituyen por tanto dos órdenes posibles de investigación, pero no tienen correspondencia con el proceso de la enunciación, en el que los enunciados se elaboran simultáneamente al texto. Identificar reglas textuales consiste en captar dentro del enunciado los signos de la enunciación.

Naturalmente, yo no tengo enunciaciones, sino enunciados. Las conexiones que se pueden establecer: *a*) entre una frase y la gramática de una determinada lengua, *b*) entre una frase y las otras del texto al que pertenece, entran en dos perspectivas antinómicas como la diacronía y la sincronía. En el momento en el que confronto una frase con el paradigma al cual es referible, la destextualizo; en el momento en el que la confronto con las otras del mismo texto, no solamente acepto su estructura gramatical, sino también los valores semánticos y las implicaciones que la conectan indisolublemente a todas las demás frases del texto.

Hay más, analizando una frase hay que tener en cuenta las valencias semánticas implicadas, pero dentro del ámbito de los valores que les confiere la *langue*. En cambio, el texto común (el texto no literario) constituye un bloque único con la situación pragmática, dado que en ella está inmerso, está condicionado por ella y a su vez la condiciona. Por tanto, mientras la gramática indica las normas o, como máximo, las posibilidades de uso, una posible gramática del

texto debería considerar el uso de la lengua indisolublemente unido a la situación pragmática.

Cuando se examina un texto, las alternativas que se toman en consideración para cada frase no son todas las posibles, sino solamente las posibles en aquel texto. Es por esto por lo que las reglas textuales aparecen primariamente como listas de compatibilidad y de incompatibilidad entre elementos de frases sucesivas (aquí se puede o se debe usar el nombre, aquí el pronombre; aquí se puede o se debe usar el artículo indeterminado, aquí el determinado, etc.).

En cualquier caso, las investigaciones pueden continuar provechosamente en esta línea. El máximo programa que se puede enunciar es, quizás, este: dadas las frases *a, b, c, d*, etc., indicar cuáles serían las formas permitidas para una frase " que exprese el contenido *x*. Los resultados se hacen más difíciles por el hecho de que la frase " estará condicionada también por la forma y por el contenido de la frase " + 1 que la seguirá, y así sucesivamente. Aparece siempre el reenvío del enunciado a la enunciación; a pesar de que, ahora, el análisis progresivo indicado permite simular los procesos enunciativos.

Me interesa que quede subrayada la unión biunívoca entre competencia lingüística y competencia textual: la segunda se puede realizar solamente a través de la primera, la primera no admite por sí sola la unión de frases en enunciados. La lingüística textual debería estudiar la combinación de estas dos competencias. Hasta ahora ha considerado más oportuno, quizá con razón, tomar en consideración una de ellas en la perspectiva suministrada por la otra. Si la perspectiva era la de la frase, intentaba definir reglas que eventualmente gobiernen la conexión entre las frases que instituyen el texto; si la perspectiva era la del texto, intentaba captar las conexiones transfrásticas que sobrepasan los límites de las frases, consideradas como datos.

Ya se ha intentado algo más exhaustivo: una representación de todos los elementos en juego, lingüísticos y pragmáticos, que desembocaría en un modelo de la producción de unidades comunicativas. Se trataría de un modelo de situaciones de discurso. Si este modelo fuera capaz de representar la presencia, la ausencia y la cantidad de los elementos en juego, funcionaría también como modelo de los tipos de enunciados. No diría nada, naturalmente, sobre cada uno de los enunciados, sobre los cuales son formulables solamente explicaciones *a posteriori*. No se pueden realmente pronunciar previsiones

sino después del encarrilamiento del proceso enunciativo; antes, las posibilidades de ordenación y de formulación son infinitas. La única mediación entre modelos y tipos es la de los géneros y las *écritures*: pero entra en contacto con una fenomenología que sólo en el caso de textos literarios o en cierto modo convencionales (jurídicos, etc.) tiene consistencia.

4. Uno de los deberes fundamentales que la filología ha asumido es precisamente el cuidado de los textos. Especialmente si un texto es particularmente venerable por razones intrínsecas o extrínsecas, el esfuerzo por defender su pureza se ha hecho más consciente: piénsese en los alejandrinos frente a los poemas de Homero, o bien en los estudiosos protestantes del siglo XVIII frente a la Biblia. Y valdría la pena recorrer la historia de las ediciones de textos en relación con las diversas concepciones de la verdad, y por tanto de la autoridad atribuible a los propios textos, cosa que aquí no es posible. Es indispensable en cambio señalar que la crítica textual se ha aplicado principalmente a los textos manuscritos: incluso después del siglo XV, dado que gran parte de las obras rodeadas de mayor veneración datan de épocas anteriores a la invención de la imprenta. Esto ha producido algunos desequilibrios en las investigaciones, puesto que la fenomenología de los textos impresos, diferente en parte de la de los manuscritos, no ha sido investigada con igual sistematización. Nótese que la imprenta concentra las posibilidades de alteración del original en el momento de la composición: además de los errores de lectura, actúan las necesidades de unificación lingüística, que a veces constituyen un verdadero *rewriting*, por parte de editores y redactores; por no hablar de la censura político-religiosa. En cambio, la imprenta garantiza la uniformidad de las copias, en centenares o millares: lo que produce una sugestión psicológica de genuinidad; y también es por esto por lo que reimpressiones y reediciones (legítimas o no) dejan habitualmente intacto el texto, erratas aparte. Nótese también que la imprenta, por la velocidad de ejecución y difusión, permite al autor efectuar correcciones durante el curso de la composición, y le ofrece la posibilidad de promover sucesivas ediciones mejoradas o incluso cambiadas. Ambas posibilidades se presentan en el caso del *Orlando furioso*, de las *Vidas* de Vasari y de *Los novios*; y si bien el segundo caso no plantea problemas, el primero produce ejemplares diferentes dentro de una misma edición,

dado que de cada pliego existen varios «tipos», como consecuencia de intervenciones en el curso mismo de la tirada. La utilidad de extender la crítica textual incluso a ediciones impresas y también más allá de la reconstrucción de los originales ha sugerido a los filólogos rusos la introducción del término «textología» (atribuido a Tomaszewski, pero ya corriente en 1927; ahora adoptado también en Francia [cf. Laufer, 1972]), término que puede aplicarse no solamente al estudio de la edición (la ecdótica), sino también al estudio de la vida del texto a lo largo de su historia.

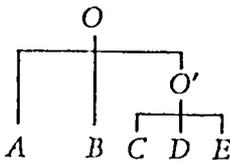
Los primeros expedientes utilizados para la crítica del texto (colación y conjetura) indican ya las dos direcciones principales de las investigaciones posibles: una documental, centrífuga, la otra interpretativa, centrípeta. Así, a menudo parece que en la filología se oponen trabajo e intuición, sistematización y genialidad. Los términos del dilema se alteran si se tiene en cuenta que la aptitud para la conjetura —e incluso para identificar los desgastes de un texto— se desarrolla solamente gracias a la experiencia con los textos, por tanto gracias a la sistematización de un trabajo (de asimilación del lenguaje). Por el contrario existe diferencia entre una comparación de testimonios múltiples (que evidencia por contraste las lecturas genuinas y los deterioros) y un análisis interno del texto, de sus leyes de cohesión estilística y lingüística.

Esta diferencia tiene una equivalencia histórica: la actividad conjetural permanece sustancialmente inalterada con el paso del tiempo (con diferencias cualitativas relacionables exclusivamente con la cultura y con la habilidad combinatoria de los operadores), mientras el estudio de la tradición manuscrita ha estado condicionado por posibilidades y limitaciones que se pueden representar como un desarrollo. Así, la búsqueda de ejemplares de una misma obra ha sido en principio una labor aventurada y arriesgada de un tipo muy particular de aficionados, con implicaciones económicas, dado el valor comercial de los códices (de los que a menudo se hacían copias, siempre manuscritas); más tarde, encontrándose ya la mayoría de los códices en bibliotecas públicas, normalmente catalogados, resulta bastante fácil dominar toda la tradición de un texto, y en los últimos tiempos los microfilmes ofrecen copias fieles (aunque no acabadas en los aspectos codicológicos) que se pueden consultar y cotejar según la propia conveniencia.

5. Ha sido sobre todo la *recensio* ('el análisis de la tradición de un texto' y también 'la interpretación de las relaciones entre los códices') la que ha sufrido los mayores cambios metodológicos. La solución más sencilla parecía en principio la del *codex optimus*: considerar como texto base el códice que, por antigüedad o legibilidad, parece ofrecer mayor confianza, y, en caso de necesidad, realizar cotejos o conjeturas en los puntos dudosos. Más tarde (y aquí desempeñaron un cierto papel las primeras imprentas) se estableció el criterio del *textus receptus*, es decir, la aceptación de la fase de elaboración (resultado de selecciones iniciales y de sucesivas intervenciones) que una autoridad cultural o religiosa —en el caso de los textos sagrados— ha convalidado. La *vulgata* de un texto constituía un *status quo* que era imprudente, o peligroso, sin más ni más, poner en duda, aunque fuera para intentar ilustrar su génesis.

La crítica textual moderna puede mostrar su propia iniciación en otro método, el de los *codices plurimi*: las lecciones atestiguadas por el mayor número de códices serían las genuinas. Este método prescinde, sin embargo, de la reconstrucción de las relaciones genéticas entre los manuscritos, y convalida el testimonio de grupos, incluso amplios, de manuscritos, que, derivados de un solo intermediario, multiplican un testimonio único.

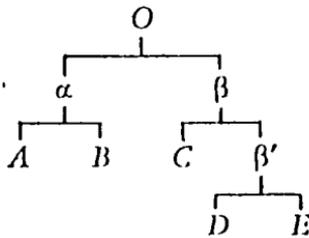
El método Lachmann, que toma el nombre de su mayor defensor, aunque sus particulares procedimientos ya habían sido aplicados e ilustrados por filósofos precedentes, tiene su base precisamente en la reconstrucción de las líneas de desarrollo de un texto (a partir del original) y en el examen lógico-probabilístico de las lecciones basándose no en la mayor cantidad de manuscritos, sino en su representatividad total. Por ejemplo si los manuscritos *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, de un texto proceden del original según este esquema:



está claro que el testimonio de *C*, *D*, *E* no vale más que el de *A*, *B*, sino incluso menos, dado que *A* y *B* son dos testimonios independientes, mientras *C*, *D*, *E* representan un solo testimonio, *O'*.

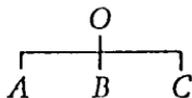
Los dos momentos principales de la *recensio*, en el método de Lachmann, son: la realización de un árbol genealógico, o *stemma*, y la selección de las lecciones genuinas (*emendatio*) sobre la base del propio *stemma* o árbol genealógico. Los razonamientos que rigen ambas operaciones son de carácter lógico-probabilístico. En la primera (identificación del árbol genealógico) se parte del principio de que es improbable que dos o más códices tengan los mismos errores (no insignificantes) en los mismos lugares. Por tanto, si dos o más códices presentan una serie de errores significativos comunes deben estar genéticamente ligados (o bien contaminados: caso no infrecuente pero que aquí no es necesario profundizar).

Por tanto la siguiente representación gráfica:



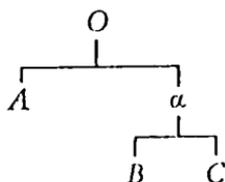
se funda en la situación siguiente: *A* y *B* presentan una serie de errores significativos comunes frente a las lecciones correctas de *C, D, E*; *C, D, E* presentan una serie de errores significativos comunes frente a las lecciones correctas de *A, B*; *D, E* presentan una serie de errores significativos comunes frente a las lecciones correctas de *A, B, C* (no se someten a examen los códices *descripti*, es decir, copiados de otro códice conservado, dado que su testimonio no tiene evidentemente valor).

En la segunda operación, la *emendatio*, se parte del principio de que es improbable que códices pertenecientes a grupos diversos modifiquen del mismo modo (no insignificante) las lecciones originales. Por tanto en el esquema:



si se encuentra una lectura a en A , B , una lectura b en C , es mucho más probablemente genuina la lectura a , siendo improbable que los códices A y B hayan modificado del mismo modo la lectura b , que, por el contrario, constituirá por sí misma una innovación. Será análogo el razonamiento si existe acuerdo de A y C frente a B , de B y C frente a A . Se trata de un criterio casi mecánico, de fácil aplicación en el caso de árboles genealógicos de tres o más troncos.

Si los troncos son dos, el rendimiento del método se reduce cuantitativamente. He aquí un caso muy simple:



Una lección (no insignificante) común a A y B debe ser considerada genuina, siendo improbable que A y B hayan modificado, en el mismo lugar y modo, el texto: el cambio será de C ; análogamente, un acuerdo entre A y C indicará lecciones genuinas frente a innovaciones de B . Pero cuando haya acuerdo de B y C frente a A , no existirán criterios lógicos para preferir la lección de B , C (que representan al interpuesto α) a la de A , o viceversa. Si las lecciones en competencia son equivalentes, la elección de una u otra sólo puede ser convencional.

Por tanto los árboles genealógicos de tres o más troncos proporcionan un mecanismo para la selección de lecciones genuinas; mientras en los árboles de dos troncos el mecanismo funciona sólo en caso de acuerdo entre una parte de los códices de un tronco con el otro. Desgraciadamente, la inmensa mayoría de los árboles genealógicos es de dos troncos. Joseph Bédier (1928) reforzó con esta constatación (y con toda una serie de consideraciones sobre los procedimientos de Lachmann) un escepticismo total sobre las técnicas ecdóticas, relanzando el criterio del *codex optimus*. Bédier pensaba que el resultado de la *recensio* es casi siempre un árbol de dos troncos, porque inconscientemente el filólogo tiende a desembarazarse de un mecanismo que reduce su libertad de elección frente a las lecciones. A Bédier se le han dado variadas respuestas de orden histórico, estadís-

tico, técnico; y ahora es menor el estupor si el jardín de las ediciones críticas está dominado por árboles de dos troncos.

6. Lo que interesa aquí son las deducciones en orden a la fiabilidad de los textos reconstruidos críticamente. Por un lado se puede afirmar que la labor de restauración del filólogo elimina toda una serie de alteraciones del texto efectuadas por los copistas (advuértase que entre el original y las copias conservadas ha habido muchas transcripciones intermedias, cada una con sus errores). Por otro lado, se puede afirmar que esta restauración tiene unos límites, y que ninguna edición crítica —por muy rigurosa que sea— puede ser equivalente al original. La tradición conecta así con el texto, pero a través de barreras que se pueden reducir, pero no eliminar. Estas barreras son los diasistemas (cf. Segre, 1979, p. 58).

Un texto es una estructura lingüística que realiza un sistema. Todo copista tiene un sistema lingüístico propio, que entra en contacto con el del texto en el curso de la transcripción. Si es muy escrupuloso, el copista intentará dejar intacto el sistema del texto; pero es imposible que el sistema del copista no se imponga en algún aspecto. Ya que los sistemas en competencia son participaciones históricas: hacer callar el propio sistema es tan imposible como anular la propia historicidad. Como máximo, el respeto hacia textos de gran prestigio religioso, jurídico o literario aumentará el escrúpulo; mientras existen textos que parecen incitar, para el mantenimiento de su propia actualidad, a transfusiones de parte de los sistemas vigentes. La infidelidad de los copistas ha sido el precio de la supervivencia: para vivir, un texto tiene que ser deformado.

El compromiso entre el sistema del texto y el del copista realiza un diasistema. La *emendatio* es una especie de diálisis que separa del sistema de base elementos de los sistemas de mediación; y no queda excluido que la comparación entre los diasistemas pueda tener lugar también cuando los diasistemas en competencia se reducen a dos. Lo que importa es que el lector de una edición crítica sea consciente de que esa edición es una aproximación, la máxima posible, a una estructura cuyo sistema se ha contaminado con otros. Esta aproximación se objetiva en parte en restauraciones textuales, mientras en parte permanece, en potencia, gracias a series de sugerencias del editor allá donde el aspecto original del texto no pasa de ser una hipótesis.

La solución positivista de Bédier (aceptar como bueno un códice, prefiriendo su innegable cualidad de producto concreto a la abstracción del texto reconstruido) es un intento para ocultar la ineludible problematicidad del texto, que, transmitido por una serie sucesiva de transcripciones-interpretaciones, será una vez más mentalmente transcrito e interpretado por el lector: también él, al apoderarse de un texto, instituye inconscientemente un nuevo diasistema. Al identificar los diasistemas precedentes nos movemos dentro de un triángulo que tiene en uno de sus vértices el texto, ya remoto; y es precisamente moviéndose hacia el lado que une los otros dos vértices (suma de las transcripciones precedentes, lectura actual), como se puede llegar a distinguir mejor algún aspecto del texto (*ibid.*, cap. V).

Incluso prescindiendo del concepto moderno de diasistema, hay que decir que la filología de nuestro siglo (basta con el ejemplo de Pasquali, 1934, y Lijachov, 1962), ha sabido valorar la tradición de los textos en su valor histórico: las cosas que, en relación con el texto original, parecen deformaciones o corrupciones son, por el contrario, documentos fundamentales de la vida del texto, y de la vida cultural a través del tiempo. Deformaciones y corrupciones dependen de las perspectivas de lectura abiertas por los diversos contextos: si en parte se deben a incidentes mecánicos, más a menudo han sido la condición inevitable de la asimilación y la reactualización. Por el mismo motivo, las lecciones «deterioradas», relegadas al aparato crítico por los editores de textos, adquieren plena dignidad dentro de la historia de la lengua (cf. Corti, 1960; Nencioni, 1960).

7. No es necesario enumerar aquí todos los obstáculos que se interponen en el contacto, incluso literal, con un texto. Pero el conocimiento de estos obstáculos facilita la comprensión del concepto de *texto*, aparentemente tan sencillo. También los teóricos de la crítica textual tienen presentes los límites de la reconstrucción: hablan de restituir «un texto que se aproxime todo lo posible al original» (Maas, 1927; trad. it., p. 1) de «restituir los textos, lo más fielmente posible, a su forma primitiva» (Reynolds y Wilson, 1968; trad. it., p. 145); Avalle, después de haber catalogado los límites objetivos de la reconstrucción, concluye que «la edición crítica es el resultado de esta operación y, en cuanto tal, se entiende como un homenaje extremo a la verdad escondida, al autógrafo desaparecido» (1972, p. 20). Casi más importante, en una edición, es enseñar al lector todas las fases del

proceso ecdótico: el editor «presenta la propia reconstrucción de tal modo que el lector pueda controlar su obra» (Pasquali, 1932, p. 477). «El deber de la crítica textual es en cierto sentido, el de invertir el proceso (de difusión de la obra), seguir los hilos en sentido inverso» (Reynolds y Wilson, 1968; trad. it., p. 145).

Los filólogos más confiados hablan de reconstrucción del original. En realidad, antes que al original se llega a aquella copia, ya parcialmente defectuosa, de la que en general parte la progenie de las transcripciones: el arquetipo. En la rutina de la crítica textual, se da este nombre al ejemplar perdido que presentaba el texto como se le reconstruye sobre la base de la *recensio*, con una serie de errores, a veces lagunas, en algún caso variantes alternativas. Se trata de un concepto muy aleatorio, que puede designar una copia directa del original o un intermediario medieval de los clásicos griegos y latinos, que implica la técnica de la difusión manuscrita (el original, aparte de las probables correcciones, estaba compuesto en material de mala calidad; de él, un copista profesional extraía una pulcra copia, utilizada después para las otras transcripciones) o la historia de la tradición (cuando hubo cambios claros en la escritura, se hizo copia de un ejemplar antiguo adoptando la nueva grafía).

El concepto de arquetipo concreta la instancia de la mediación: el texto puede sobrevivir sólo en cuanto ha sido transmitido. En realidad, el concepto de arquetipo es sometido a juicio no tanto por los argumentos de base, como porque la presencia de errores no es su prerrogativa. También los autógrafos afortunadamente conservados presentan frecuentes errores: al hacer la redacción definitiva del texto, el propio autor es un copista (aunque con características propias y sin combinaciones diasistemáticas): puede omitir, sustituir inconscientemente, ceder ante asociaciones mentales, efectuar trivializaciones, incurrir en *quid pro quo*. Durante la transcripción, se realiza un «dictado mental» que instituye un espacio mental entre lectura y escritura: espacio de articulación tácita y verbalización, en el que pueden desarrollarse errores, algunos importantes. Este espacio es el que nos separa irremediablemente del texto.

O mejor, el texto no tiene una naturaleza material: existe antes de la escritura (todavía indemne a los desgastes que la escritura produce) y después de la escritura (si se consigue eliminar idealmente los desgastes). Lo saben bien, aunque sin darse plenamente cuenta de ello, los editores críticos de autógrafos, cuando se permiten, jus-

tamente, intervenir en particularidades gráficas, poniendo coherencia y claridad donde accidentalmente faltan. El texto es, por lo tanto, solamente una imagen, virtual si está situada al término de la reconstrucción, real si resulta de la lectura de su simulacro, el autógrafo. Siempre una imagen. Una imagen de discurso. Este discurso es el algoritmo de una enunciación lingüística; pero sólo es posible captarlo como enunciado, y sometido a los fenómenos obstaculizadores arriba señalados. Las posibilidades operativas son dos: depurar en lo posible la enunciación, o bien darse cuenta de las reglas del algoritmo. Las dos imágenes resultantes, virtual y real, pueden ser llevadas a la máxima correspondencia, aunque no a la superposición, dada su heteronomía.

Esto es lo que escribe Avalor:

El concepto de original, en el sentido de texto auténtico que expresa la voluntad del autor, es uno de los más dudosos y ambiguos de la crítica textual. Esto nos explica ... por qué el texto crítico presenta muy a menudo un aspecto tan problemático y en algunos casos francamente aleatorio. A tal condición no escapan ni siquiera los autógrafos, sobre todo los que contienen variantes del propio autor ... siempre que se intenta fijarlos en una forma menos provisional que aquella en la que nos han sido transmitidos en la copia del autor. La impresión es que el original, tal como lo entendemos generalmente, es decir, como texto perfecto en cada una de sus partes, no ha existido nunca (1972, p. 33).

Avalor tiene presentes, sobre todo, los casos en que la existencia de variantes multiplica las imágenes del texto. Por ejemplo, cuando un escritor como Ariosto, Vasari o Manzoni continúa interviniendo sobre el texto incluso durante la impresión (se conocen casos análogos en la tradición manuscrita: Cicerón entre otros), aunque se consiga identificar en cada caso, y se acepte, su última voluntad, el texto resulta no homogéneo, porque las partes impresas en último lugar constituyen una fase más reciente.

Además, puede haber más de un ejemplar (Petrarca, por ejemplo, preparaba siempre dos ejemplares de sus cartas, uno para enviar, la *transmissiva*, y otro para conservar, la *transcriptio in ordine*), o se puede recopilar un texto de partes separadas (o tal vez retocadas), como en el caso de muchos textos teatrales publicados, cuando todavía vive el autor, basándose en los cuadernillos con las interven-

ciones de cada uno de los actores (o, más prácticamente, en el ejemplar para el apuntador).

Aquí no interesan los reflejos de esta casuística sobre la tradición manuscrita (está claro que los derivados de dos o más autógrafos, a veces con correcciones concomitantes, a veces divergentes, pueden después cotejarse o contaminarse, multiplicando el número de combinaciones posibles). Lo que importa es añadir al atributo de la no materialidad el del impulso temporal.

Tómese un autógrafo lleno de correcciones (hay muchísimos, desde Ariosto a Leopardi o a Eliot): constituye una copresencia de estructuras discernibles, por ejemplo, cuando del autógrafo se han sacado copias durante fases sucesivas de elaboración (pero discernibles también con criterios gráficos, o, precisamente, estructurales). En este caso el texto no está constituido por la materialidad del autógrafo, sino por la serie de imágenes textuales que él alberga simultáneamente. Entre estos textos, habitualmente aunque no siempre, el lector moderno adopta el último; pero si los motivos del paso de la fase 1 a la 2, de la 2 a la 3, etc., son evidentes, y a menudo lo son, nadie prohíbe pensar en una fase *n* en la que la lógica de las correcciones esté realizada más plenamente (el caso más sencillo es el de las correcciones lingüísticas efectuadas con incompleta sistematicidad). Es un ejemplo, naturalmente teórico, para demostrar que el texto puede verse en una perspectiva temporal, en la línea de sus impulsos.

La casuística del original es prácticamente inagotable. Después de la introducción de la imprenta, una edición cuidada por el autor es equiparada a un original; pero puede contener, además de errores, intervenciones lingüísticas en la redacción. En este caso, la imagen del texto se coloca en el espacio que media entre autógrafo e imprenta, cada uno con errores y alteraciones que pueden neutralizarse recíprocamente (si la imprenta ha remediado defectos del autógrafo, y si el autógrafo, con sus lecciones correctas, pone de manifiesto erratas de imprenta), pero también repetirse y consolidarse. El escritor puede inclusive haber «autorizado» retoques, por ejemplo lingüísticos, sin efectuarlos él personalmente, o haber «aceptado» sustituciones sugeridas por la censura, por la Inquisición, etc. (son las «correcciones de autor coaccionadas» de las que habla Firpo, 1960). La situación no se simplifica cuando los autógrafos son más de uno, porque el autor

a menudo transcribe también sus errores precedentes autorizándolos inoportunamente, o corrige equivocadamente, etcétera.

De todos modos es un hecho el que un autógrafo que representa la última voluntad del escritor constituye un *medium* del cual se puede, bastante fácilmente, deducir el texto en su abstracción: el sistema del copista es realmente el mismo del escritor, y no se producen formas de compromiso. A falta de autógrafos, los *media* son transcripciones diasistemáticas, y la imagen virtual del texto queda más o menos visiblemente desenfocada; se tendrá además un desfase de imágenes cuando las transcripciones mezclen las huellas de múltiples redacciones. El modelo de transcripción y de comprensión de un texto, incluso queriéndolo simplificar al máximo, podría representarse de este modo (Segre, 1979, p. 65): «Imagen del texto 1 → redacción [del autógrafo] → percepción de significados parciales (palabra por palabra) y totales (sintagmas) → comprensión → emisión de los mismos significados → transcripción mediante significantes gráficos → copia → percepción, etc. → comprensión → imagen del texto 2». La imagen del texto 1, la que el autor ha transcrito (incluso prescindiendo de las fases de elaboración), coincide sólo parcialmente con la imagen del texto 2, la de quien lee la copia: puesto que en cada una de las fases intermedias pueden presentarse fenómenos de distorsión. Las imágenes del texto 2, 3, 4, *n* son imágenes virtuales. Lo que se puede solamente intuir, incluso en presencia de variantes de redacción, es la dinámica entre la imagen del texto elaborada mentalmente por el escritor y su realización gráfica: porque a menudo la imagen se perfecciona precisamente durante el acto de la escritura. Es la escritura lo que sustituye al texto. La filología es un esfuerzo para que la imagen del texto 2 (reduciendo al máximo desenfoces y desdoblamientos), más que coincidir con la imagen del texto 1, inaprehensible, se proponga como imagen creíble del texto, o como texto *tout court*. La responsabilidad de los textos, una vez producidos, es absolutamente nuestra.

Detengámonos un momento en la imagen del texto 1. Ni siquiera en la mente del escritor el texto está presente en su totalidad, sino en una síntesis que implica sólo parcialmente la trama verbal (si es amplio e imposible o difícilmente memorizable). Por tanto se podrá definir como imagen del texto 1 la sucesión de unidades contenido-forma que, progresivamente, y a veces en tiempos diferentes, el autor ha verbalizado perfeccionándolas con retoques durante la redacción,

si viene al caso. Por lo tanto, la imagen del texto 1 es también una construcción teórica. Y sería fascinante recorrer las fases de la elaboración de esta imagen.

Lo cual es posible, aunque de manera incompleta. Se poseen esbozos y primeras redacciones de muchas obras. Los esbozos son primeros ordenamientos de la materia: el esfuerzo formal en ellos no es excesivo o, en cualquier caso, determinante; en las primeras redacciones, sin embargo, la materia está ya «formada», y es lícito valorar los sistemas poéticos o narrativos creados, y confrontarlos con los de los textos definitivos. Se pierden todos los momentos intermedios, no depositados en la página. Puede considerarse el conjunto de esbozos, manuscritos, variantes y pruebas de imprenta como unitario y denominarlo *ante-texto* (cf. Bellemin-Noël, 1972) pero teniendo presente: 1) el hecho de que muchas fases se han quedado en el estado mental; 2) el hecho de que la elaboración casi nunca es coherente y lineal, y que, por el contrario, casi siempre está llena de retornos, de desarrollos abandonados, de abandonos imprevistos. El texto definitivo no presenta el resultado de una férrea programación inicial, aunque sí puede ser oportuno elegirlo, en cuanto conclusión de una actividad inventiva, como término de comparación.

Esbozos y primeras copias pueden en cualquier caso agregarse, en posición subalterna, al texto definitivo, pero sólo si a este texto se le confiere el prestigio de obra ejemplar, respetable o venerable, al menos literariamente. De otra forma, cada redacción es un texto en sí mismo, con sus relaciones semánticas internas y autónomas. Los diversos textos que constituyen el *ante-texto* se alinean como cortes sincrónicos de una elaboración diacrónica inaprehensible durante el curso de su desarrollo.

Óptica diacrónica y óptica sincrónica pueden intentar integrarse. La segunda identifica las relaciones estructurales entre todos los elementos del texto en una fase determinada (y por tanto permite separar idealmente, incluso en la unidad de un manuscrito corregido en tiempos diferentes, la copresencia de varios *textos*); la primera reconstruye las operaciones que, a partir de cada uno de los cambios en la estructura del texto en una determinada fase, han promovido la elaboración de la fase sucesiva como una nueva estructura. Pero puesto que en la elaboración del texto las fuerzas estructurales actúan a través de la conciencia artística del autor, la óptica diacrónica debe tener en cuenta las alternativas descartadas, e incluso aquellas que,

aunque no estén documentadas y por tanto no sean precisables, no puedan haber sido experimentadas. A la crítica de las variantes se le escapan, por tanto, inevitablemente, no sólo las fases prelingüísticas, sino también los márgenes entrópicos de la creación lingüística; lo que no quita para que sea el instrumento más seguro para captar el funcionamiento y la funcionalidad de la elaboración textual, ya que se remonta bastante atrás respecto a la forma «definitiva» de los textos y permite captar una parte del dinamismo que sostiene y prepara su estaticidad.

8. Al considerar el texto como una imagen, se evitan dos riesgos: el de identificarlo con su vehículo material, y el de situarlo inevitablemente en el principio del desarrollo de la tradición. Sólo con esta cautela es posible ocuparse de textos orales. En principio, el caso de la tradición oral no excede de la fenomenología arriba esbozada: se trata solamente de sustituir las transcripciones por las memorizaciones, las lecturas por los recitados (o ejecuciones cantadas) y correspondientes audiciones. El ministril, aeda, bardo, cantor, juglar, etc., tiene la misma función mediadora del manuscrito; y, al igual que los copistas se toman a menudo la libertad de reelaborar un texto, así el cantor puede cambiarlo según las (presuntas) oportunidades. El cantor puede también tener conocimiento de varias versiones de un texto, y mezclarlas: se verifica entonces una contaminación mental.

Algunos estudiosos modernos (Parry, Bowra, Lord, etc.), basándose en observaciones sobre la épica oral todavía viva en ciertas áreas conservadoras (por ejemplo, en Yugoslavia), han creído identificar algunas peculiaridades de la tradición oral. Se refieren a la incompleta memorización de un texto y, consecuentemente, a la disposición de los cantores para la improvisación. Los cantores, en definitiva, recordarían el contenido y las partes fundamentales de una narración, pero improvisarían cada vez detalles, utilizando ampliamente *clichés* (atributos épicos, fórmulas, etc.). El estilo formular y la multiplicación de variantes serían los signos constituyentes de la tradición oral.

Estas observaciones en vivo son interesantísimas e indiscutibles. Sin embargo ha sido imprudente extenderlas a otros ámbitos (desde la poesía homérica a las *chansons de geste*) de los que solamente se tiene una documentación escrita, y una tradición que, hasta donde es posible remontarse, queda incluida completamente dentro de los

estándares de las tradiciones textuales. En cuanto a las dos principales particularidades del estilo oral, se puede objetar tranquilamente que la amplitud de reelaboraciones se constata también en muchos géneros que ciertamente no son orales (respondiendo al intento de hacer aparecer como nuevos, y por tanto apetecibles, textos que podían resultar viejos y pasados de moda), y que el estilo formular es adoptado desde los tiempos clásicos, incluso por autores muy literarios, y es una de las constantes de la «escritura» medieval.

Es preciso reconocer que no existen propiedades formales específicas de la poesía oral, porque el límite entre la facilidad que permitiría la memorización y la dificultad que exigiría un trámite escrito puede cambiar según las aptitudes del cantor, las expectativas del público, etc. La única definición válida es la tautológica: se puede hablar de poesía de tradición oral allá donde se pueda constatar en acto la tradición oral. Por lo que se refiere tanto a los poemas homéricos como a las *chansons de geste* (salvo poquísimas excepciones), sólo se encuentra tradición escrita y completamente incluíble dentro de la fenomenología de la tradición escrita. Si los textos han tenido con anterioridad una vida oral, no es posible decirlo, ni el decirlo aclararía nada.

Una situación bien distinta presenta los romances españoles, los cantos populares, y otras producciones afines de carácter épico-lírico, los cuentos populares, etc. Son conjuntos de obras de tradición indudablemente oral; las eventuales transcripciones antiguas y modernas sirven para fijar una de las numerosas fases de una composición, pero no inciden casi nunca sobre la fortuna posterior (no crean, ni siquiera fijan una tradición). Dejemos aparte los cuentos populares, desligados de estructuraciones verbales o rítmicas y, por tanto, ecuménicos. Nos limitaremos a los romances, que han permanecido en el ámbito hispanófono, y a los cantos populares, cuya eventual trasposición lingüística instituye estructuraciones nuevas y autónomas.

De estas composiciones se pueden recoger numerosas versiones (incluso muchos centenares), a la vez que la posible documentación puede cubrir siglos. En general se sabe que el periodo en el que más romances se han producido ha sido el siglo xv, y que los cantos italianos populares del tipo actual pueden datar por lo menos del siglo xv (*rispetti*) y del siglo xvi (canciones narrativas e iterativas). Naturalmente, cada texto tiene su propia historia, larga o breve, más o menos fácil de reconstruir. Es precisamente el tipo de tradición (no la tona-

lidad, ni el contenido) lo que caracteriza a estos textos: la continua reelaboración a la que están sometidos, normalmente a causa de intervenciones anónimas, como anónimos son, normalmente, los autores.

En la literatura escrita, la tradición es el trámite que une una fase inicial (producción del texto) a una final (frucción). Este trámite está sometido a interferencias históricas merecedoras de estudio, pero se intenta desincrustarlas para recuperar la genuinidad del producto, es decir, del texto. En la literatura oral, por el contrario, la tradición prevalece sobre la fase inicial y sobre la final. Cada ejecución innovadora (que naturalmente puede ser seguida de ejecuciones pasivas, fieles) tiene una función institutiva, y anula las fases precedentes. Naturalmente, y aunque haya existido una persona creadora de una primera versión del texto, no existe el modo, ni tampoco el deseo, de recordar ni a esta persona, ni la primera versión. El texto vive en sus variantes, dice Menéndez Pidal; o, quizá mejor, cada variante es un texto. Producción y frucción son prácticamente sincrónicas.

Por tanto, el punto de vista de la comunicación es precisamente el que hace que la poesía oral o tradicional se diferencie de cualquier otro tipo de transmisión de texto. Los textos escritos contienen un mensaje, una estructuración semiótica que después es decodificada por el lector dentro del cuadro del propio sistema semiótico. El ideal (inalcanzable) de la decodificación es extraer correctamente la estructuración inicial incluso a partir del nuevo sistema semiótico, que es consustancial a la interpretación. La tradición constituye un factor de alteración; utilizable, ciertamente, con fines historiográficos como resultado de sistemas intermedios. En la poesía oral, por el contrario, el nuevo sistema semiótico queda insertado y fundido en las estructuras de base; la distancia entre mensaje y destinatario se quema continuamente.

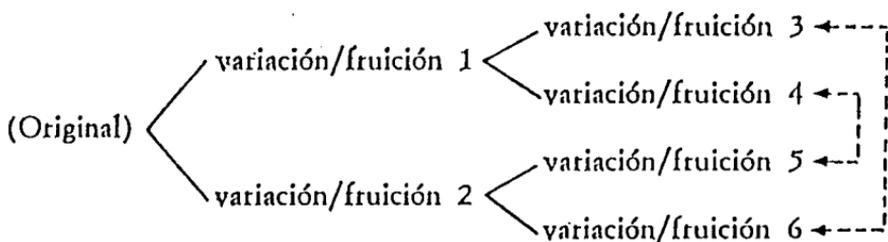
Ciertamente, la filología moderna (el primero fue Menéndez Pidal) ha elaborado métodos para identificar la región y la época en las que una composición ha sido elaborada, para indicar entre las versiones supervivientes, las más conservadoras o, variante por variante, cuáles tienen más probabilidades de acercarse al estadio inicial. Pero no hay ninguna posibilidad de reconstruir el original. La razón no reside, como se podía pensar, en el número y en la enormidad de las variantes, es decir, en la dispersión entrópica del texto de origen. Por el contrario, reside en los elementos de cohesión, en cuanto son subrepticios: en resumen, en la autoestructuración de cada texto, y, por

tanto, en su autonomía. Contra los estímulos de dispersión (cambios casuales o localmente motivados del texto) se produce en cada nueva ejecución un movimiento cohesivo, que revaloriza o inserta *ex novo* elementos estructurantes.

Por eso cada redacción tiene una coherencia propia, y las relaciones internas, los motivos, los clímax pueden pertenecer tanto al primer inventor como a cualquiera de los reelaboradores. Son también riquísimos los efectos del ciclo sístole-diástole (o contracción-dilatación) que contrapone, sin regularidad de sucesión, redacciones concentradas en el momento más dramático o más lírico y otras que explicitan premisas y consecuencias.

Frente a casos semejantes, o bien se puede considerar cada redacción como un texto autónomo (y esta es la perspectiva del cantor, o de los cantores, y de los oyentes), o bien abarcar la totalidad de las redacciones como un conjunto que tiene por ley la variación.

El modelo de percepción del texto es de este tipo:



donde las líneas discontinuas indican posibles contaminaciones. Cada ejecución constituye un fenómeno autónomo, un texto, en la conciencia de los participantes (aunque puedan reconocer un tema y sus variaciones). La postura del estudioso es claramente diferente, puesto que el estudioso se ocupa de recoger y comparar el mayor número posible de realizaciones efectuadas: por tanto considera cada ejecución en particular como elemento de un conjunto. Pero la autonomía estructural de cada texto le impide reconstruir minuciosamente las precedentes fases evolutivas, y llegar hasta el original: el original es la forma inmanente que sustenta la proliferación de variantes.

9. «En las más diversas culturas surge periódicamente la tendencia a considerar el mundo como un texto, mientras, consecuente-

mente, el conocimiento del mundo queda igualado al análisis filológico de este texto: a la lectura, a la comprensión y a la interpretación» (Lotman y Uspenski, 1973, p. xiv). El punto culminante de esta invención descriptiva ha sido alcanzado probablemente por el simbolismo ruso, al que el mundo se le presentaba como una jerarquía de textos dominada por un Texto universal que reflejaría la concepción mitológica del propio mundo. El Texto universal se realizaría en «textos de la vida» y «textos del arte»: unidad contra pluralidad; donde unidad y pluralidad pueden verse dominadas por un isomorfismo general, o bien conectadas por una relación genética (Minc, 1976).

Esta metáfora del mundo (o de la cultura) como texto ha sido recientemente retomada, y con mejores argumentos. Las investigaciones sobre la coherencia de los textos escritos autorizan ya a llamar textos a otros productos que exigen una coherencia semejante: por ejemplo, un cuadro. Más ampliamente, se puede llamar texto a cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sónico. «Desde este punto de vista podemos hablar de un ballet, de un espectáculo teatral, de un desfile militar y de todos los demás sistemas sónicos de comportamiento como de textos, en la misma medida en que aplicamos este término a un texto escrito en una lengua natural, a un poema o a un cuadro» (Lotman, 1973, p. 61, nota 1).

Si la cultura, según las modernas perspectivas, funciona como un sistema sónico, será lícito considerar las expresiones, literarias o no, de una determinada cultura en su totalidad como un texto. Esto, al menos, por lo que se refiere a las culturas dirigidas hacia la expresión (como el realismo del siglo xix), dado que, en las que están más dirigidas hacia el contenido (como el clasicismo europeo), la cultura aparece más bien como un sistema de reglas sobre las que se producen cada uno de los textos. Así Lotman y Uspenski escriben:

En presencia de una cultura orientada principalmente hacia la expresión y basada en la posibilidad de una *correcta* significación, es decir, en particular, de una correcta denominación, todo el mundo puede parecerse un *texto* constituido por signos de diverso orden en el que el contenido se da *a priori* y del cual sólo será indispensable conocer la lengua; se deberá, en definitiva, saber en qué relación están los elementos de la expresión con los del contenido; el conocimiento del mundo, en otras palabras, se equipara al análisis filológico (1971; trad. it., p. 73).

También Foucault (1969) tiende hacia esta visión del mundo, en su descripción de un bloque histórico-cultural, o *ἐπιστήμη*, como una suma, casi como un enorme archivo, de enunciados referibles a sistemas de formación y conectados por relaciones discursivas. Estas relaciones, en una determinada *ἐπιστήμη*, ofrecen al discurso «los objetos de los que puede hablar, o más bien (puesto que esta imagen de la oferta presupone que los objetos se formen por un lado y el discurso por otro) determinan el conjunto de relaciones que el discurso debe efectuar para poder hablar de estos o aquellos objetos, para poderlos tratar, nombrar, analizar, clasificar, explicar, etc.» (trad. it., p. 57).

Superposición infinita de discursos que cada cual experimenta de modo diferente, y de los que nadie sabría fijar un «corpus» fiable. Superposición de la que, sin embargo, los textos literarios y la lengua dan ejemplos concretos. En los textos literarios, se remite continuamente de un texto a otro, no sólo a través de citas, alusiones, repeticiones, parodias, sino también a través de la absorción de las connotaciones que derivan de cada palabra, a partir de su creación o difusión dentro de un particular género de textos, siempre ideológicamente cualificados. En la lengua, además, está implícita la clasificación tonal e ideológica de cada palabra, locución, expresión, tanto que la lengua puede verse como una «opinión pluridiscursiva sobre el mundo» (Bajtin, 1934-1935; trad. it., p. 101).

Indudablemente, la dialéctica sistema/proceso está presente tanto en Lotman como en Foucault. Pero no se nos debe ocultar que la estrecha conexión, y el fácil vaivén entre sistema y proceso visibles en una actividad claramente delimitada como es la lingüística, se encuentran a una distancia abismal de la hipotética relación sistema-proceso en la totalidad de la cultura, donde los procesos son infinitos y heterogéneos, y la coherencia del sistema es más un postulado que algo demostrable.

No sólo eso. El texto lingüístico remite, ciertamente, a un sistema, la *langue*, pero a través del uso que el emisor ha hecho de esa *langue*: el texto está entre un emisor y un receptor, entre dos competencias que se reconocen a través de la actuación textual. Cuando, por el contrario, se considera el mundo como texto, no se puede apelar a ningún proceso comunicativo: se trata de llegar directamente al sistema por medio de un indeterminado número de procesos, que son efectivamente comunicativos, pero a través de otros textos.

Por ello, Lotman y Uspenski, de forma mucho más útil, se sitúan generalmente en la perspectiva opuesta: partiendo del texto histórico representativo (definido por lo tanto como «texto de cultura») intentan llegar a los modelos culturales de la época, apreciando en cada texto el esfuerzo por organizar los elementos culturales extraídos de la realidad según relaciones probablemente homólogas a las del mundo. Del mismo modo, Bajtin veía el texto como «mónada *sui generis* que refleja en sí todos los textos (en los límites) de una determinada esfera semántica» (1959-1961; trad. it., p. 199). Perspectiva más favorable al análisis, porque sitúa en primer plano lo conocido, del cual son fácilmente analizables las leyes de coherencia, y en el horizonte (al que siempre se mira, pero nunca se alcanza), el sistema generador.

De todos modos vale la pena reflexionar sobre la metáfora del mundo como texto: si el texto es una virtualidad a través de la cual se revelan aspectos del mundo, o mundos posibles, puede así resultar atractiva la idea de sistematizar nuestros conocimientos del mundo en un gran texto (ya no virtual, sino imaginario). De la misma manera, nuestra experiencia del mundo, que se realiza, al menos en parte, por medio de textos, escritos u orales, tiende a transformar cualquier conocimiento en texto, porque todo conocimiento alcanza la racionalidad sólo mediante la verbalización. Pero la racionalidad plena debe saber medir y controlar esta condena al logocentrismo, por tanto, también la diferencia entre objetos o condiciones de naturaleza verbal y objetos o condiciones sólo verbalizables: de otra forma, mientras contemplamos en los textos, o como conjunto de textos, el juego sublime de la palabra, se nos escapan las fuerzas que actúan en la realidad, en la economía, en la praxis.

BIBLIOGRAFÍA

- Agosti, E., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milán, 1972.
- Aristóteles, *Poética*, en Anibal González Pérez, ed., Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- Auerbach, E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Berna, 1946; trad. it., Einaudi, Turín, 1979¹. [Hay trad. cast.: *Mimesis: la realidad en la literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, 1975².]
- , *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke, Berna, 1958; trad. it., Feltrinelli, Milán, 1974³.
- Austin, J. L., *How to do Things with Words*, Oxford University Press, Londres, 1962; trad. it., Marietti, Turín, 1974.
- Avalle, D'A. S., *Principi di critica testuale*, Antenore, Padua, 1972.
- Bajtín, M. M., *Problemy poétiki Dostoiévskogo*, Sovietski Pisátel, Moscú, 1963; trad. it., Einaudi, Turín, 1976⁴.
- , *Voprosy literatury i estetiki*, Jodózhcestvennaia literatura, Moscú, 1975; trad. it., Einaudi, Turín, 1979².
- , «Slovo v romane» (1934-1935), en Bajtín, 1975.
- , «Problema teksta» (1959-1961), en *Voprosy literatury*, n.º 10 (1976), pp. 122-151; trad. it., en V. V. Ivánov, J. Kristeva et al., *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Dedalo, Bari, 1977, pp. 197-229.
- Bally, Ch., *Précis de stylistique*, Eggiman, Ginebra, 1905.
- , *Traité de stylistique française*, Winter, Heidelberg, 1909.
- , «Le style indirect libre en français moderne», en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, IV, n.º 10 (1912), pp. 549-556, y n.º 11, pp. 597-606.
- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, París, 1953; trad. it., Lerici, Milán, 1960.
- , *Critique et vérité*, Seuil, París, 1966; trad. it., Einaudi, Turín, 1975².
- Beccaria, G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Turín, 1975.

- Bédier, J., «La tradition manuscrite du "Lai de l'ombre". Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», en *Romania*, LIV (1928), pp. 161-196 y 321-356.
- Bellemin-Noël, J., *Le texte et l'avant-texte; les brouillons d'un poème de Milosz*, Larousse, París, 1972.
- Benveniste, É., «Les relations de temps dans le verbe français», en *Bulletin de la Société de Linguistique*, LIV, n.º 1 (1959); recogido en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1966; trad. it., Il Saggiatore, Milán, 1971, pp. 283-300.
- , «Les niveaux de l'analyse linguistique» (1962), en *Proceedings of the 9th International Congress of Linguists*, Mouton, La Haya, 1964; recogido también en *Problèmes* (trad. it., pp. 142-155).
- , «Sémiologie de la langue», en *Semiotica*, I (1969), pp. 1-12 y 127-135; recogido en *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, París, 1974, pp. 43-66.
- Bodkin, M., *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*, Oxford University Press, Londres-Nueva York, 1948.
- Borrel, E., «Theme», en E. Bloom, ed., *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, vol. VIII, 1954, pp. 409-410.
- Bray, R., *La formation de la doctrine classique en France*, Nizet, París, 1957.
- Bremond, C., «La logique des possibles narratifs», en *Communications*, n.º 8 (1966), pp. 60-76; trad. it. en *L'analisi del racconto*, Milán, 1969, pp. 97-122.
- Brunetière, F., *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Leçons professées à l'École Normale Supérieure. I: Introduction: L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Hachette, París, 1898¹.
- Buffon, G.-L., *Discours sur le style prononcé à l'Académie Française (25 août 1753)*, Lecoffre, París, 1753; Les Belles Lettres, París, 1926.
- Burke, K., *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall, Nueva York, 1945.
- Buysens, E., *La communication et l'articulation linguistique*, Presses Universitaires de Bruxelles et Presses Universitaires de France, Bruselas-París, 1967².
- Camps, V., *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Península, Barcelona, 1976.
- Castelvetro, L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro*, Pietro De Sedabonis, Basilea, 1576.
- Corti, M., «Note sui rapporti fra localizzazione dei manoscritti e recensione», en *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 de*

- abril de 1960), Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1961, pp. 85-91.
- , *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milán, 1976.
- Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Sandron, Milán-Palermo-Nápoles, 1902.
- , *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari, 1909.
- , *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari, 1933.
- , *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), Laterza, Bari, 1963⁶.
- Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Berna, 1948, 1961¹ [hay trad. cast.: *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955].
- Czerny-Krakau, Z., «Contribution à une théorie comparée du motif dans les arts», en P. von Böckmann, ed., *Stil- und Formprobleme in der Literatur. International Federation of Modern Languages and Literatures 7th Congress, Heidelberg 1957*, Winter, Heidelberg, 1959, pp. 38-50.
- Chomsky, N., *Reflections on Language*, Pantheon Books, Nueva York, 1975; trad. it., Einaudi, Turín, 1981.
- Christensen, A., «Motif et thème. Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de légendes et de fables», en *FF Communications*, XVIII (1929), 59.
- Dallas, E. S., *Poetics. An Essay on Poetry*, Smith, Elder, Londres, 1852.
- , *The Gay Science*, Chapman and Hall, Londres, 1866.
- Danes, F., «Zur linguistischen Analyse der Textstruktur», en *Folia Linguistica*, IV (1970), pp. 72-79.
- Darmesteter, A., *La vie des mots étudié dans leurs significations*, Delagrave, París, 1887.
- De Beaugrande, R.-A., y W. U. Dressler, *Introduction to Text Grammar*, Logmans, Londres, 1981.
- Devoto, G., *Nuovi studi di stilistica*, Le Monnier, Florencia, 1961.
- Dijk, T. van, *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, Mouton, La Haya-París, 1972.
- Doležel, L., «Vers la stylistique structurale», en *Travaux Linguistiques de Prague*, I (1964), pp. 257-266.
- , «Narrative Semantics», en *PTL*, I (1976), pp. 129-151.
- Dressler, W., *Einführung in die Textlinguistik*, Niemeyer, Tübingen, 1972²; trad. it., Officina Edizioni, Roma, 1974.
- Faral, E., *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle; recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Champion, París, 1924.
- Firpo, L., «Correzioni d'autore coatte», en *Studi e problemi di critica*

- testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua* (7-9 de abril de 1960), Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1961, pp. 143-157.
- Fónagy, I., «Le langage poétique: forme et fonction», en E. Benveniste et al., *Problèmes du langage*, Gallimard, París, 1965; trad. it., Bompiani, Milán, 1968, pp. 72-116.
- Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, París, 1969; trad. it., Rizzoli, Milán, 1971.
- Frenzel, E., *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Metzler, Stuttgart, 1963.
- Frye, N., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1957; trad. it., Einaudi, Turín, 1973.
- Fubini, M., *Critica e poesia*, Laterza, Bari, 1956.
- Gallavotti, C., Introducción, comentarios e índices a Aristóteles, *Dell'arte poetica*, Mondadori, Milán, 1974.
- Gardin, J.-C., *Les analyses de discours*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1974.
- Genette, G., *Figures III*, Seuil, París, 1972; trad. it., Einaudi, Turín, 1979³.
- Goethe, G. W. von, «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil» (1789), en *Weimar Aufgabe*, Weimarer Goethe Gesellschaft, Weimar, vol. XLVII, 1896, pp. 77-83; recogido en *Gedenkausgabe der Werke*, Artemis-Verlag, Zurich, vol. XIII, 1954, pp. 66-71.
- , y F. Schiller, «Über epische und dramatische Dichtung (1797)», en *Über Kunst und Altertum*, VI, I (1827), pp. 1-7; recogido en *Goethes Werke*, Wegner, Hamburgo, vol. XII, 1960, pp. 249-251.
- Greimas, A.-J., *Sémantique structurale*, Larousse, París, 1966; trad. it., Rizzoli, Milán, 1968 [hay trad. cast.: *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971].
- , *Du sens; essais sémiotiques*, Seuil, París, 1970; trad. it., Bompiani, Milán, 1974.
- Guiraud, P., *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Presses Universitaires de France, París, 1954.
- Halliday, M. A. K., «Language, Structure and Language Function», en J. Lyons, ed., *New Horizons in Linguistics*, Penguin Books, Harmondsworth, 1970; trad. it., Einaudi, Turín, 1975, pp. 165-198.
- Harris, Z. S., «Discourse Analysis», en *Language*, XXVIII (1952), pp. 1-30.
- Hegel, G. W. F., *Ästhetik* (1817-1820), Aufbau-Verlag, Berlín, 1955; trad. it., Einaudi, Turín, 1976.
- Hempfer, K. W., *Gattungstheorie: Information und Synthese*, Fink, Munich, 1973.
- Hendricks, W. O., *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, Mouton, La Haya-París, 1973.

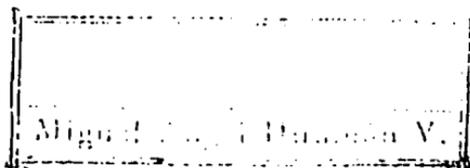
- Hernadi, P., *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1972.
- , «Literary Theory: A Compass for Critics», en *Critical Inquiry*, III (1976), pp. 369-386.
- Ijlemslev, L., *Omkring sprogteories grundlaeggelse*, Munksgaard, Copenhagen, 1943; nueva ed., en *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin Press, Madison, Wis., 1961 [hay trad. cast.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1971].
- Humboldt, W. von, *Werke, III. Schriften zur Sprachphilosophie* (1841), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969¹.
- Ivánov, V. V., et al., «Tezisky k semioticheskomu izucheniu kultury (v primenenii k slavianskim tekstam)», en M. R. Mayenova, ed., *Semiotyka i struktura tekstu; studia postwiccone VII Miedzynarodowemu Kongresowi Slawistów, Warszawa*, Ossolineum, Wrocław, 1973, pp. 9-32; trad. it., en C. Prevignano, ed., *La semiotica nei paesi slavi*, Feltrinelli, Milán, 1979, pp. 194-220.
- Jakobson, R., «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», en *Slavische Rundschau*, VII (1935), pp. 347-374; trad. fr. en *Questions de poétique*, Seuil, París, 1977.
- , «Linguistics and Poetics» (1958), en T. A. Sebeok, ed., *Style in Language*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1960, pp. 350-377; recogido en *Essais de linguistique générale*, Minuit, París, 1963; trad. it., Feltrinelli, Milán, 1966, pp. 181-218 [hay trad. cast.: *Estilo del lenguaje*, Cátedra, Madrid, 1974].
- Jean Paul (J. P. F. Richter), *Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig, über die Parteien der Zeit*, Perthes, Hamburgo, 1804; recogido en *Werke*, vol. V, Hansen, Munich, 1963, pp. 7-456.
- Jolles, A., *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Niemayer, Halle, 1930; trad. fr., Seuil, París, 1972.
- Jung, C. G., *Seelenprobleme der Gegenwart*, Rascher, Zurich, 1931; trad. it., Einaudi, Turín, 1979⁸.
- Kinneavy, J. L., *A Theory of Discourse; the Aims of Discourse*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1971.
- Knights, L. Ch., *Some Shakespeare Themes*, Chatto and Windus, Londres, 1959.
- Labov, W., y J. Waletzky, «Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience», en J. Helm, ed., *Essays on the Verbal and Visual Art*, Seattle, 1967, pp. 12-44.
- Lacan, J., *Écrits*, Seuil, París, 1966; trad. it., Einaudi, Turín, 1974.
- Laufer, R., *Introduction à la textologie: vérification, établissement, édition des textes*, Larousse, París, 1972.
- Levin, H., «Thematics and Criticism», en P. Demetz, Th. Greene y

- L. Nelson, eds., *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation and History in Honor of René Wellek*, Yale University Press, New Haven, Conn., - Londres, 1968, pp. 125-145.
- Lijachov, D. S., *Tekstologija. Na materiale ruskoj literatury X-XVII vv.*, Akademia Nauk, Moscú-Leningrado, 1962.
- Lotman, Ju. M., «O metajazyke tipologicheskich opisani kulturey», en *Trudy po znakovym sistemam*, IV (1969), pp. 460-477; trad. it. en Lotman y Uspenski, 1975, pp. 145-181.
- , *Struktura jodózhbestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moscú, 1970; trad. it., Mursia, Milán, 1980³.
- , «Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo» (1973), en Lotman y Uspenski, 1973, pp. 40-63.
- , y B. A. Uspenski, «O semioticeskom kulturey», en *Trudy po znakovym sistemam*, V (1971), pp. 144-176; trad. it. en *Semiotica e cultura*, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1975, pp. 59-95.
- , y eds., *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze della scienze umane nell'URSS*, Einaudi, Turfn, 1973.
- , y —, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milán, 1975.
- Maas, P., *Textkritik*, Teubner, Leipzig, 1927; trad. it., Le Monnier, Florencia, 1972³.
- Mathesius, V., «On Linguistic Characterology with Illustrations from Modern English» (1928), en *Actes du Premier Congrès International des Linguistes à La Haye*, s. a., Leiden, pp. 53-63; recogido en J. Vachek, ed., *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 1964, pp. 59-67.
- Mauron, Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel; introduction à la psychocritique*, Corti, París, 1963; trad. it., Il Saggiatore, Milán, 1966.
- Mauvillon, E. de, *Traité général de stile. Avec un traité particulier du stile épistolaire*, Mortier, Amsterdam, 1751.
- Mengaldo, P. V., *Linguistica i retorica de Dante*, Nistri-Lischi, Pisa, 1978.
- Minc, Z. G., «Le concept de texte et l'esthétique symboliste», en Ju. M. Lotman y B. A. Uspenski, eds., *Travaux sur les systèmes de signes École de Tartu*, Complexe, Bruselas-Presses Universitaires de France, París, 1976, pp. 222-229.
- Morris, Charles W., «Foundations of the Theory of Signs», en *International Encyclopedia of Unified Science. Foundations of the Unity of Science*, I, 11, University of Chicago Press, Chicago, 1938; trad. it., Paravia, Turfn, 1955.
- Nencioni, G., «Filologia e lessicografia. A proposito della "variante"», en *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua* (7-9 de

- abril de 1960), Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1961, pp. 183-192.
- Pajano, R., *La nozione di poetica*, Patron, Bologna, 1970.
- Panofsky, E., *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, Nueva York; trad. it., Einaudi, Turín, 1975 [hay trad. cast.: *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1976²].
- Parret, H., *Language and Discourse*, Mouton, La Haya, 1971.
- Parry, H. H., «Figure», en E. Blom, ed., *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, vol. III, 1954, pp. 90-91.
- Pasquali, G., «Edizione», en *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto Giovanni Treccani, Milán, vol. XIII, 1932, pp. 477-480.
- Pêcheux, M., «Analyse du discours, langue et idéologies», en *Langages*, XXXVII (1975).
- Peirce, Charles S., *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Turín, 1980.
- Pike, K. L., *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Mouton, La Haya, 1967².
- Polti, G., *Les trente-six situations dramatiques*, Mercure de France, 1895, 1924¹.
- Pouillon, J., *Temps et roman*, Gallimard, París, 1946.
- Propp, V., *Morfologuia skazki*, Academia, Leningrado, 1928; trad. it., Einaudi, Turín, 1976⁶ [hay trad. cast.: *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974²].
- Reynolds, L. D., y N. G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1968; trad. it., Antenore, Padua, 1969.
- Ricoeur, P., «Qu'est-ce qu'un texte?», en R. Bubner, K. Cramer y R. Wiehl, eds., *Hermeneutik und Dialektik*, Mohr, Tübingen, vol. II, 1970, pp. 181-200.
- Richard, J.-P., *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, París, 1961.
- , *Les chemins actuels de la critique*, Seuil, París, 1967.
- , *Proust et le monde sensible*, Seuil, París, 1974; trad. it., Garzanti, Milán, 1976.
- Rizzo, S., *Il lessico filologico degli umanisti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1973.
- Rossi-Doria, G., «Motivo», en *Enciclopedia italiana di scienza, lettere ed arti*, Istituto Giovanni Treccani, Milán, vol. XXIII, 1934, pp. 941-942.
- Rostagni, A., ed., *Arte poetica di Orazio*, Chiantore, Turín, 1930.
- Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale* (1906-1911), Payot, Lausana-París, 1916; trad. it., Laterza, Bari, 1970² [hay trad. cast.: *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 1981²].

- Scheglov, J. K., y A. K. Zholkovski, «K ponzhatii "tema" i "poeticheski" mir», en *Trudy po znakovym sistemam*, VII (1975), pp. 143-167; trad. it., en C. Prevignano, ed., *La semiotica nei paesi slavi*, Feltrinelli, Milán, 1979, pp. 392-425.
- Scholes, R., y R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Nueva York, 1966; trad. it., Il Mulino, Bolonia, 1970.
- Searle, J. R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophie of Language*, Cambridge University Press, Londres, 1969; trad. it., Boringhieri, Turín, 1976.
- Segre, C., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Einaudi, Turín, 1969.
- , *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Einaudi, Turín, 1974.
- , *Semiotica, storia e cultura*, Liviana, Padova, 1977.
- , *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Turín, 1979.
- Shklovski, V. B., *O teorii prozy*, Federatsia, Moscú (1925); trad. it., Einaudi, Turín, 1976.
- Souriau, E., *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, París, 1950.
- Spitzer, L., «Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken» (1928), en *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, VI (1930), pp. 632-651; recogido en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Elwert, Marburg an der Lahn, vol. I, 1931, pp. 4-31; trad. it. en *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari, 1966², pp. 46-72).
- , «Linguistics and Literary History», en *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1948, pp. 1-39; trad. it. en *ibid.*, pp. 73-105 [hay trad. cast.: *Linguística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1968].
- , «L'aspasia de Leopardi», en *Cultura Neolatina*, XXIII, n.º 2-3 (1963), pp. 113-145; recogido en *Studi italiani*, Vita e Pensiero, Milán, 1976, pp. 251-292.
- Starobinsky, J., *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, París, 1971.
- Stender-Petersen, A., «Esquisse d'une théorie structurale de la littérature», en *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, V (1949), pp. 277-287.
- Terracini, B., *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica*, Einaudi, Turín, 1962, 1970².
- , *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milán, 1966, 1975².
- Thèses présentées au Premier Congrès des Philologues Slaves*, en *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, I (1929); trad. it., Guida, Nápoles,

- 1979 [trad. cast.: Círculo Lingüístico de Praga, *Tesis de 1929*, Alberto Corazón (Comunicación, serie B), Madrid, 1970].
- Thompson, S., *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, vol. I, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 1932.
- Todorov, T., «Les catégories du récit», en *Communications*, n.º 8 (1966), pp. 125-151; trad. it. en *L'analisi del racconto*, op. cit., pp. 229-270.
- , «Poétique», en O. Ducrot et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, París, 1968, pp. 97-166; trad. it., Ili, Milán, 1971, pp. 103-181.
- Tomashevski, B., «Problème stíjotvornogo íazyká», en *Literaturnaja Mysl*, II (1923); recogido en T. Todorov, ed., *Théorie de la littérature*, Seuil, París; trad. it., Einaudi, Turín, 1976⁴.
- Trousson, R., *Un problème de littérature comparée: les études de thèses; essai de méthodologie*, Minard, París, 1965.
- Tyniánov, Ju. N., *Arjaisty i novátory*, Pribói, Leningrado, 1929; trad. it., Dedalo, Bari, 1968.
- Vico, G., *La scienza nuova giusta de l'edizione del 1744*, Laterza, Bari, 1967⁵.
- Vinogradov, V. V., *Stilistika. Teoria poeticheskoi retsi. Poetika*, Akademia Nauk, Moscú; trad. it., Mursia, Milán, 1972.
- Volkov, R. M., *Skazka. Rozyskania po síuzhetoslozheniu narodnoi skazki*, I: *Skazka velikorusskaia, ukrainskaia, bilerusskaia*, Gosudarstvennoe Izdatelstvo Ukraini, Odesa, 1924.
- Wartburg, W. von, «Leitmotiv», en *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Zbinden, Basilea, vol. XVI, 1959, p. 455.
- , «Thema», en *ibid.*, vol. XIII, tomo I, 1966, pp. 303-304.
- , «Motivus», en *ibid.*, vol. VI, tomo III, 1967, pp. 161-162.
- Weber, J.-P., *Genèse de l'oeuvre poétique*, Gallimard, París, 1960.
- Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- Weisstein, U., *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Colonia, 1975.
- Winter, W., «Styles as Dialects», en H. G. Lunt, ed., *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists* (Cambridge, Mass., 27-31 de agosto de 1962), Mouton, La Haya-Londres-París, 1964, pp. 324-330.
- Zumthor, P., «Topique et tradition», en *Poétique*, II (1971), pp. 354-365.
- , *Essai de poétique médiévale*, Seuil, París, 1972; trad. it., Feltrinelli, Milán, 1973.



ÍNDICE

Prefacio	7
Primera parte	
TEXTO LITERARIO, INTERPRETACIÓN, HISTORIA. LÍNEAS CONCEPTUALES Y CATEGORÍAS CRÍTICAS	
Capítulo 1. — <i>La comunicación</i>	11
Esquema de la comunicación	11
El autor	14
El lector	16
Autor implícito y lector implícito	19
Las personas o voces	21
El punto de vista	30
Capítulo 2. — <i>El texto</i>	36
Preliminares	36
La lingüística textual	37
Isotopía	40
El texto literario	42
Las funciones lingüísticas	43
Tipo de texto	44
Coherencia del texto	46
Macrotexto	47
La estructura	49
Los niveles	53
Expresión y contenido	57
Connotación y denotación	59
Expresión y contenido en literatura	60
La sustancia de la expresión	62

Uso icónico de la sustancia	63
Anagramas o paragramas	66
La sustancia acústica	68
Los discursos alternativos	71
Las hipóstasis en la métrica	72
Métrica y discurso	74
La forma de la expresión: el estilo	76
Selección y desviación estilística	80
Las variedades lingüísticas	82
Sociolectos y registros	83
Ideogramas, formaciones ideológicas, escrituras	83
Las diversas formas del lenguaje literario	84
Definición global del estilo	85
El ante-texto	87
Intertextualidad	94
Capítulo 3. — <i>Los contenidos textuales</i>	100
Los niveles del significado	100
El contenido de los hechos	105
La paráfrasis	106
La escala de generalización	108
Los motivos	110
Trama y fábula	112
Las funciones narrativas	114
Narratología	118
Narraciones, descripciones, motivaciones	130
Narratología y realidad	131
Narratología y punto de vista	134
La plurivocidad	135
Plurivocidad y punto de vista	139
La puesta en forma de la narración	141
Capítulo 4. — <i>Historización</i>	143
Comunicación e historia	143
Cultura e historia	144
Historiografía literaria	145
Niveles de los textos y de la cultura	147
Cultura y modelos. El automodelo	151
Cultura y textos	157

Historia y modelos	164
Historia y tipología	166

Segunda parte

PROBLEMAS DEL TEXTO LITERARIO

1. Texto. Sistemática	175
2. Discurso	187
3. Estilo	225
4. Ficción	247
5. Géneros	268
6. Narración / narratividad	297
7. Poética	312
8. Tema / motivo	339
9. Texto	367
Bibliografía	397